

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Doctorado en Historia y Artes



Universidad de Granada

Tesis Doctoral:

**Éxodos y retiradas: espacios e imaginarios de
las prácticas artísticas y lo político.**

Carlos García Sánchez

Línea de investigación:

Creación artística, audiovisual y reflexión crítica

Directores de la Tesis Doctoral:

Gabriel Cabello Padial

Pedro Osakar Oláiz

GRANADA 2020

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Carlos García Sánchez
ISBN: 978-84-1306-590-8
URI: <http://hdl.handle.net/10481/63506>

Agradecimientos

Esta Tesis Doctoral ha sido un trabajo de investigación que ha durado tres años. En tres años suceden muchas cosas, un sinfín de experiencias, inquietudes y emociones que se han cruzado y determinado los márgenes de lo que hoy se presenta. Más allá de la precariedad y de las adversidades laborales —a las cuales no puedo agradecerles nada, salvo permitirme la subsistencia y los ratos libres para huir a una biblioteca o a los talleres— este proyecto ha sido el resultado de muchas personas. En todo este tiempo, la escucha, las vivencias y las múltiples charlas —es decir, todas esas cuestiones extraacadémicas que han atravesado la investigación— han sido un gran impulso y detonante para llevarla a cabo. Lamentablemente, quien se acerque a este trabajo tan sólo podrá asomarse a los autores y a las obras a las que se ha recurrido para componerlo. Todos esos elementos externos, esas voces, y experiencias, como mucho, podrán intuirse y percibirse de forma oblicua. Es por eso, que más que una cuestión protocolaria, antes de comenzar la exposición de este trabajo de investigación, me gustaría mencionar y rendir, de cierta manera, un homenaje a todas aquellas personas que me han ayudado, han estado presentes y han hecho posible que esto pudiera seguir adelante.

En primer lugar agradezco a mi familia, que pese a la distancia, tanto temporal como espacial, siempre ha estado cerca, acompañándome de muchas maneras: a Daniel, por aquellas palabras que alguna vez, en una despedida en un aeropuerto, me mencionó al oído y que hoy sigo guardándolas como un recordatorio de lo que nunca debo olvidar: le agradezco el haberme ofrecido una imagen de persistencia; a Estelí, mi Chome, por ser la voz de la consciencia, la figura de la escucha y agudeza crítica, por ser más que una hermana, una amiga que siempre me hace ver las cosas desde otra perspectiva; a Daniel Carlos, por su escucha, por ser lector de todos los disparates que le envió, por compartirme inquietudes e historias, textos y discusiones políticas, por su bondad y por las charlas nocturnas en Ferrería, cafeterías y en estaciones de autobuses; a Lidia, por ser una excelente educadora, por su entereza, determinación y fuerza, por forjarme y transmitirme su forma de ver el mundo, por ser una figura admirable, una luchadora incansable que me ha enseñado que uno vende su fuerza de trabajo mas no su consciencia, pero también por recordarme —aunque sus palabras hayan sido mencionadas hace muchísimos años— que el doctorado no quita lo pendejo; a Ana, por ser una compañera de caminos, por ser una explosión imaginativa, creativa y

libre, por su convicción y compromiso, por ser un papalote que nunca deja de intentar cambiar las cosas, por ser una inspiración en todo este proyecto, pero sobre todo por sus expresiones de amor y complicidad. También agradezco a Pedro su calor y preocupación; a Alejandra y a Valentina su confianza y cariño desmedido; a toda aquella gente que me ha enseñado tantas cosas, a reírme de la vida, a compartir momentos y experiencias; a toda esa buena banda, a esa otra familia, sin la que hoy no podría darme sentido y con la que sigo compartiendo andanzas e inquietudes a pesar de que se encuentran al otro lado del Atlántico: el Félix, el Argeo, el Julián, el Misha, el Alejandro y el Camilo, gracias por su irreverencia y por su estima.

Tampoco quisiera olvidarme de quienes han estado de este lado del charco soportándome y aguantándome constantemente: la familia transatlántica; le agradezco a Juan, a Carmelina, a Encarna y a Paco su apoyo constante, por haberme dado un lugar a su lado, por ser el niño Sandalio; al Iván por todas las noches del tren y la cerveza, por tantas charlas y aventuras, por su imaginación desbordada, su locura y su eterna presencia; al Panchito su amistad incondicional y su desparpajo; a Jan por ser el faro de la filosofía que, aunque no lo sepa, me ha orientado en infinidad de ocasiones; a Federico de Goyarts por haber aminorado los intensos veranos en Calahonda con sus visitas, charlas y su sabiduría, por las conversaciones telefónicas, por ser el hermano holandés que nunca había tenido, pero también por haberme enseñado a entender que la realidad es elástica; a Dani por todas sus expresiones de afecto, su espíritu crítico, su sentido del humor, por su hombre analógico, sus historias y sus excesos lingüísticos; a la Redonda por seguir resistiendo; a Carmen por su red de cuidados y de quien he aprendido la importancia de habitar espacios; a Nel por su dedicación y sinceridad, por compartir la experimentación y la ilusión del taller; a todas la integrantes de la Barraca Transfronteriza, a todas ellas: Saida, Rocío, Marina, Laura, Glevis, Cristina y Ana, por su anárquica fuerza e inmenso compromiso, por su pasivismo radical y por mostrarme la necesidad y la importancia de la ficción y la creación artística.

Estas personas que menciono son las que han rodeado y envuelto este trabajo a través de sus voces y experiencias; todas ellas están presente de forma implícita, a excepción de la Barraca.

Por último, me gustaría agradecer de forma muy especial a las personas que han participado de forma activa y directa en el desarrollo de esta investigación y sin las cuales, sencillamente, no podría haberse llevado a cabo: los directores de tesis.

A Gabriel Cabello le agradezco su atención, disposición y escucha, el haberse comprometido con el proyecto desde el primer momento en el que me acerqué a su despacho para proponérselo; el ayudarme a orientar las lecturas, a apuntalar y precisar cuestiones, como lo fue el haberme enseñado a ver que las concepciones de lo maravilloso en Breton y Aragon no son las mismas; le doy las gracias por sus consejos, por ayudarme a estructurar y organizar de mejor manera la tesis.

De forma muy afectuosa a Pedro Osakar le agradezco su paciencia, su entusiasmo y calidez humana; le doy las gracias por ofrecerme todo lo que estuviera a su alcance; por haberme invitado a sus clases del máster, por sus tutorías y charlas sobre prácticas y artistas, por hablarme de sus proyectos y su forma de entender el arte; por contarme historias como las del funeral de Malévich o las de los submundos de Francis Alÿs; por ser una fuente permanente de estímulos, por invitarme a experimentar y a jugar, a construir un microcosmos de tipos móviles; por ser una parte importante en este proyecto, un puente que no ha dejado de mostrarme y señalarme diferentes hojas de ruta, de posibilidades y puntos de encuentro, pero sobre todo por ser, más que un profesor —como se diría en la enseñanza Montessori— un guía excepcional.

ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	9
Estructura y contenido del trabajo	28
Metodología	34

I.- TENSIONES

Hacia un crimen de lo político	43
1. El nacimiento de un concepto	
1.1.- El actor-poeta y el jurista: dos visiones sobre la totalidad	47
1.2.- Carl Schmitt y el concepto de <i>lo político</i>	52
1.3.- Lo político como el gran juego por el poder	59
» <i>Sobre revueltas y arquitectura.</i>	65
2.- El retorno	
2.1.- La apuesta por una poliarquía pluralista	69
2.2.- La posmodernidad como antesala de <i>lo político</i>	72
2.3.- Hegemonía, democracia y antagonismo	78

<i>Interludio</i>	87
3.- El crimen	
3.1.- Algunos apuntes criminológicos	91
3.2.- Mutación y Exceso	94
3.3.- Dadaísmo de lo político o la cuestión de a <i>retirada</i>	99
3.4.- 1994: el comienzo de la marcha de las hormigas y los partidos imaginarios	108
Utopía y revolución	119
4.- Los sueños de una estética radical	
4.1.- La construcción de un nuevo mundo	121
4.2.- Entre la realidad, lo real y el realismo	123
» No lo esperaban	131
5.- La experiencia surrealista y la emergencia revolucionaria	133
5.1.- La mágica «embriaguez» de la <i>iluminación profana</i>	138
5.2.-El acto revolucionario comienza con el cambio de mirada	141
5.3.- Del <i>Nihilismo revolucionario</i> a la «organización del pesimismo»	146
5.4.- La transformación técnica, el ámbito de las imágenes y la función del artista	151
6.- La ruptura de la utopía revolucionaria	157

6.1.- El espacio como problema y campo de acción	162
6.2.- Combatir al espectáculo. Las trincheras de lo cotidiano	168
» <i>El aullido</i>	177

II.- DISOLUCIONES

Heterotopías y Resistencias

7.- Heterotopías y resistencias	183
7.1.- Heterotopía: de los espacios de representación a las descompensaciones	188
7.2.- Resistencia	194
» <i>El Taller de Gráfica Popular y las calles mexicana</i>	199
8.- Las consecuencias políticas de la disolución de la obra artística	201
8.1.- Una nueva clase de trabajadores del arte	205
8.2.- El surgimiento de un arte crítico	211
» <i>El retiro a las profundidades de la mente colectiva: Sobre el artista visionario</i>	217
9.- Del arte político al arte con política	219
» <i>Historia de dos edificios</i>	231
<i>Interludio II</i>	237
10.- Caballos de Troya: arte, activismo y colectividad	

10.1.- Más allá del mundo del arte	239
10.2.- Arte activista y arte político	242
10.3.- La «materia oscura» del mundo del arte	249
10.4.- El giro social y la vuelta al mito de la caverna	253

III.- DISPERSIONES

Éxodos y Retiradas

» <i>De Schwitters a Merzbow: los trazos de un arte pirata</i>	267
11.- En medio de los márgenes	269
11.1.- Más allá de la política: Dinámicas de resistencia y autodefensa	269
11.2.- Entre los márgenes políticos, la vida cotidiana y prácticas artísticas	273
12.- Estética del error: Glitch, noise, sampleo y mucho techno	281
13.- Prácticas y re-trazamientos	295
13.1.- Espacio público y la producción de la ciudad	295
13.2.- Arte utopía y piratas	300
» <i>Entre la mujer del mar y salas de espera</i>	309
14.- La Barraca Transfronteriza	315

<i>CONCLUSIONES</i>	322
---------------------	-----

ANEXOS

A) Proyecto <i>Propaganda</i>	343
B) Gráficas la Redonda	351
C) Breve ensayo sobre grabado y una artista inexistente	361

<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	375
---------------------	-----

*A mis maestras:
Concha Ruíz-Funes y
María José Bueno.
Su recuerdo pervive.*

INTRODUCCIÓN

Ya casi un siglo. Los pasos de José Guadalupe Posada, Manuel Manilla, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins o de Luis Arenal Bastar — toda una tradición desacralizada— siguen reverberando entre muros y calles. Todavía hoy existe un microcosmos de grabado en linóleo, en madera o en materiales reciclados, que intenta asomarse *al otro lado* de una realidad social atravesada por la injusticia y la opresión. En Puebla, en Oaxaca, Aguascalientes, en Guadalajara o en el DF, estos pasos, ya lejanos, resuenan y se mantienen: contestan, responden, resisten. Porque en estos talleres colectivos —como hasta la fecha lo lleva haciendo el *Graphics Art Workshop* de San Francisco— se conserva el espíritu horizontal y contestatario del Taller de Gráfica Popular surgido a finales de la década de los treinta en la ciudad de México. Si uno se asoma un poco, si uno da la *vuelta*, más allá de las avenidas y de los ejes-guías de las ciudades, muy pronto, entre muros derruidos, callejones, placitas y tianguis, emerge con toda su fuerza la gráfica de todos estos talleres. No deja de ser fascinante que el grabado siga siendo una herramienta de expresión y de subversión, que a simple vista permanezca en las sombras; no deja de sorprender que sea un arma de denuncia y de lucha; una forma de diálogo permanente de un pueblo con su otra historia. Habría que echar un ojo a Oaxaca, a todas las acciones de colectivos artísticos o las del propio Francisco Toledo —quien falleció en septiembre del año pasado—, para ver cómo estas prácticas invaden y transponen las calles.

Si se menciona esto es por una razón: en un principio el grabado, sus talleres y las calles mexicanas abrieron una inquietud. Pero ésta, poco a poco, se fue desplazando más allá de los territorios de una gráfica popular, de la idea del arte como herramienta política y social, de la idea de un arte de izquierdas... Al cabo del tiempo la pregunta se amplificó; la inquietud se desplazó cuando se intentó ver más allá de la simple militancia ideológica, cuando se entendió que eso puramente político que habitaba en estos talleres no consistía en el mensaje de los carteles y de las estampas, en su contenido reivindicativo o revolucionario, sino más bien en el espacio (social, ontológico o imaginario) que abrían sus dinámicas colectivas. La consecuencia de esta apreciación hizo que naciera una pregunta que no se reducía a los talleres de grabado, sino a una inmensidad de prácticas. Lo que quedaba era poder entender todas esas formas de creación artística que ocurren como movimiento inverso, como contrapartida; esas que operan en paralelo y se ofrecen como

interrupciones de la vida normalizada; dinámicas e imaginarios que intentan construir otros espacios y otras formas de vida. ¿Cómo dar cuenta de ello?

Esta pregunta podría condensar el propósito de esta tesis. Y dicho así, parece algo sencillo. Pero para poder, al menos, aclararla mínimamente se tenían que recoger muchas historias, teorías y discursos que pudiesen mostrar de mejor forma esos espacios y lo que abrían. La investigación requería salir en busca de ellas; había que reformular las bases y los puntos de partida. Esto ocasionó que la pregunta inicial se perfilara y partiera, en primera instancia, de algo más general: ¿cuál es la relación entre prácticas artísticas, lo político y los espacios (urbanos y sociales)?

Pero esta triada, en el transcurso de la investigación se modificaría. No daba tiempo para tan inmensa tarea, para poder abordar estas tres categorías de manera rigurosa y de forma satisfactoria. Así que, en el primer año, la investigación se centró únicamente en la relación entre lo político y las prácticas artísticas, cuestión que en sí misma era ya un vasto territorio que había que revisar y atender de forma minuciosa debido a los múltiples enfoques y formas de entender esta relación. El material descubierto era amplio y abundante: una larga marcha desde el dadaísmo berlinés, la heterodoxia marxista de los surrealistas, la teoría del arte de Benjamin, el arte no político de Herbert Read, Las exploraciones callejeras de Jean Dubuffet, el grupo CoBrA y la Internacional Situacionista, los trabajadores estadounidenses del arte y sus descendientes: el arte crítico y el nuevo arte público, las guerrillas de la comunicación de los noventa e infinidad de colectivos como *Electronic Disturbance Theatre*, hasta las teorías de estéticas relacionales, del error y contextuales o las corrientes del arte político neo-marxista, como la de Gregory Sholette.

Poco a poco, y para querer llegar a comprender y caracterizar toda esa serie de discursos y modos de entender la relación arte-política lo que se descubrió, siguiendo muy de cerca el enfoque histórico de Hal Foster (1996), es que se necesitaba desplegar una mirada tanto sincrónica como diacrónica que permitiese: i) atender las diferentes posturas y visiones de esta relación en un sentido histórico y ii) poder enfocar las particularidades y zonas poco exploradas de este tema: todas esas prácticas artísticas limítrofes y periféricas, en las que se encontrarían los talleres de grabado mexicano.

Sin embargo, esta “doble mirada” ocasionó un giro inesperado: el enfoque que adquirió la investigación resultó una tarea arqueológica e

histórica algo sui géneris. ¿Cómo se podría mirar y, sobretodo, poder ordenar esas dos partes, esos dos planos? Aunque esta cuestión, que a priori sería metodológica, parezca algo sin importancia, no lo fue porque determinó la organización, el análisis y la estructura final de la tesis. Pues habrá que entender que al aceptar que el proyecto adquiere ese cariz, brotaron preguntas un tanto oscuras como: qué es la historia, qué la constituye y cómo la entiendo; es decir, algo completamente ajeno al trabajo de investigación. Sin embargo, esta cuestión —ajena o no ¡quién sabe!— hizo que tuviera que asumir una postura.

En este sentido, puedo decir que este proyecto ha bebido considerablemente de la visión de Jean-Yves Jouannais respecto a la historia del arte convencional. A su juicio la historia del arte se ha limitado por convención a dos parámetros: a los artefactos y las firmas (Jouannais, 2009:23). Pero ¿qué pasa cuando estos dos parámetros o algunos de ellos se desdibujan? El rastro se pierde. Sin ninguno de estos parámetros no hay posibilidad de hacerse un sitio dentro de la historia. De forma breve y amena, la intención de Jouannais en *Artistas sin obra* (2009) consiste en explorar ese territorio nebuloso de los artistas sin nombre y de las obras sin firma. Sin duda alguna esto significa enfrentarse a la historia convencional del arte, intentando dilucidar aquellas hazañas y prácticas —recordando la importancia de Jacques Vaché para el surrealismo o el arte de la escucha de Armand Robin— que han operado en las sombras de este gran relato.

Conforme la investigación avanzó, esta idea de Jouannais se fue asentando y cobrando un sentido más preciso: era necesario no asomarse tanto a las firmas y los artefactos, sino más bien a las crónicas discretas y limítrofes; perseguir las ideas, los gestos, las huellas, «las energías» como él diría (Jouannais 2009:24), en este caso, de lo político en las prácticas artísticas, pero sin perder de vista las diferentes tradiciones, discursos y formas de entender y asumir la función social del arte. Y precisamente esto ha permitido que el trabajo esté conformado a partir de dos ejes, que grosso modo, podríamos definirlos, como un plano general y otro particular-intensivo.

De cierta manera, este último plano de enfoque —el sincrónico— se asumió como un ejercicio detectivesco: las pistas de un arte político, pretendí hallarlas ahí, en esas sombras de una memoria escurridiza y muchas veces anónima; en esos territorios nebulosos y conflictivos. Este propósito detectivesco, así como en Jouannais, también lo hallé en el cineasta francés Hervé Le Roux, cuando en *Reprise* se plantea buscar a una mujer desconocida que, en mayo del 68, con sus gritos y alegatos

llamó incansablemente a la huelga a miles de personas, quedando su imagen grabada en muchas personas y convirtiéndose en símbolo del movimiento social. Hervé Le Roux tan sólo puede lanzar una pregunta para guiar su documental: ¿quién era ella? Porque dentro de la historiografía contemporánea esta mujer pasó al olvido; su huella sólo permaneció como un gesto de la época. Pero ese gesto, esa huella, como muchos otros, son y fueron el conjunto de acontecimientos —pequeños, diseminados, arbitrarios, minúsculos y apasionados— los que constituyeron —si lo pensamos de este modo— un movimiento social como un evento al que hoy en día —¡después de cincuenta años!— volteamos para reivindicar y buscar ciertas luces en nuestras luchas.

Originalmente el proyecto de investigación arrancó con la idea clara de poder afirmar que las prácticas artísticas, potencialmente, pueden transformar los espacios urbanos y sociales, al modificar sus usos, generar nuevos imaginarios colectivos y nuevas formas de relación social. Pero esta idea, poco a poco se fue desvaneciendo. En cierta medida lo hacen, pero no como se intentó comprenderlo y asumirlo. ¡Demasiado idealismo! Y quizás el problema de este tipo de fabulaciones consista en pensar las prácticas artísticas como remedios o paliativos definitivos y redentores. A lo largo de este trabajo, si algo será recurrente, es el intento de luchar contra toda forma de mesianismo político y del arte. Al contrario, lo que se intentará subrayar y destacar de manera permanente es una visión de las prácticas artísticas y de lo político en tanto que procesos inacabados, dinámicas de dispersión y formas de interrupción sin pretensiones últimas.

En todo este tiempo de investigación, pero sobre todo en la fase de redacción, se ha tenido muy en cuenta no caer en una visión maniquea, en una idealización moralizante de lo que es bueno y de lo que no; se ha intentado eludir las tesis de que ciertas prácticas, aquellas especiales, nos aproximan cada vez más a esa tierra prometida, al Edén de lo absoluto y de la anulación de toda problemática. Lo que se ha mantenido es el interés por identificar focos de resistencia, luces disidentes, que sirvieran como ejemplos de esas rupturas e interrupciones y que permitieran hacer una reflexión sobre la necesidad de las prácticas artísticas y políticas en nuestros tiempos desde otras coordenadas ontológicas.

Así que una vez acotado el centro de la investigación y habiendo sacado de la ecuación de partida a las problemáticas sobre el espacio urbano y social, la pregunta de investigación se afinó un poco más: ¿Qué se ha entendido por una praxis política y artística, ¿cómo estas prácticas se articulan y entienden actualmente? Y ¿cómo puede rastrearse *lo*

político —entendiendo este concepto desde las interpretaciones posestructuralistas— dentro de las manifestaciones artísticas en gran parte del siglo XX? Con esta última pregunta lo que se pretendió fue perseguir la idea de una hipótesis de partida: que la desaparición de la obra artística es un movimiento análogo al de la desaparición de la obra política, fenómeno que se agudizaría, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo pasado.

Pero para poder afirmar o negar esta idea, el trabajo requirió desplegar esa “mirada” diacrónica antes mencionada, lo cual conduciría a la revisión de textos y discursos hechos desde la propia esfera del arte; a mirar detenidamente lo que son y cómo se han entendido estas prácticas desde sus propios protagonistas, para así poder ir entendiendo sus mutaciones y reinterpretaciones posteriores, pero, evidentemente, poder mostrar que la disolución de la obra —tanto política como artística— ha generado una serie de dinámicas y acciones en las que el proceso de creación se vuelve más importante que el fin en sí mismo.

Las directrices hacia estas concepciones no tradicionales sobre lo *político* —que desde los sesentas comenzaron a replantearse los sistemas totalitarios, las democracias liberales y representativas, las sociedades individualizadas, intentando imaginar nuevas formas de producción y de relación social— comenzaron a agudizarse en esa década, sin embargo, estos trazos de dispersión, que intentan e intentaron recorrer caminos paralelos a todo dogma e institución burocratizada, apostando por la construcción de otros imaginarios que impugnasen las condiciones restrictivas de lo real, pueden ser rastreados dentro de las prácticas artísticas desde principios de siglo. En eso ha consistido la búsqueda de “gestos” y “huellas” de esos movimientos que han optado por abrir nuevas rutas de escape.

El dadaísmo con su fuerza demoledora, cínica, contestataria, antiinstitucional, es un claro ejemplo de este proceso de *éxodo* —por usar la terminología de Paolo Virno— en el mundo del arte. En este punto, los escritos y diarios de Hugo Ball, defendiendo la «bufonada hipertrófica» como modo de crítica, ofrecen mucha luz al respecto. Pero el dadaísmo sólo constituye un modo de la respuesta; es una vía, un rastro. Porque, aquí, por ejemplo, se podría recurrir a otras voces con otro enfoque muy distinto y, entonces, podrían sonar nombres tan dispares como Antonin Artaud, Josep Renau, Martha Rosler, Thomas Hischhorn, el grupo Rosario, las Brigadas Ramona Parra, Kurt Schwitters, Guy Debord o Sam Durant.

A pesar de su disparidad, si pudiese definirse el objetivo primordial del enfoque diacrónico de este trabajo, es el de lograr entrever que la praxis y labor de todos estos artistas mencionados —y muchos otros más— son gestos de *retirada*; dicho de forma muy general, todos ellos han apostado por la «interrupción» de la vida normalizada y alienada; la única diferencia es que lo han hecho desde distintas posiciones y formas, ya sea desde la vida cotidiana, a través del uso de las técnicas de comunicación de los *mass media*, desde la intervención directa de los propios mecanismos de control y vigilancia o desde las propias instituciones del arte. Pero lo importante es observar, pese a sus distancias, que lo que han planteado son nuevos imaginarios y otras hojas de ruta marcados por modos diversos de entender la praxis político-artística y, precisamente, eso es lo que se ha querido evidenciar en la primera y segunda parte del trabajo.

Pero en esta descripción que se hace, también hay que decir algo importante: no creo que exista o se pueda establecer una causalidad en todo este proceso en el que se entrecruzan diferentes tradiciones, enfoques y modos de entender la relación arte-política, la cual nos permita aseverar que los movimientos sociales y políticos de los sesentas y setentas, por ejemplo, son una consecuencia lógica de los cambios que acontecieron en el mundillo del arte a principios de siglo. Si hay una relación tendrá que ser completamente inconexa e implícita: vagabunda en los suburbios de estas historias. Porque si algo se ha tenido muy presente es que la historia no es una línea, una sucesión de eventos que pueda ser leída y objetivada queriendo con ello derivar en una especie de ley histórica que nos permita predecir los sucesos posteriores. La historia, como muchas otras cosas, es interpretación, está sujeta al movimiento y al inacabamiento del presente. Está claro que hay paralelismos, circunstancias análogas en diferentes épocas que nos puedan ayudar a comprender la nuestra, pero hasta ahí: lo relevante es el cómo se establecen estos paralelismos y lo que nos dicen.

Pero entonces ¿cómo establecer estos nexos? ¿Cómo poder decir que estos movimientos y prácticas, las artísticas y político-sociales, que sucedieron en épocas y contextos distintos, guardan cierta relación o pueden mostrarnos otra cara de nuestro presente? Hay que ser muy cautelosos al respecto.

Sin embargo, la respuesta a esta pregunta se concibió en los movimientos que trazan. Y con «trazo» lo que pretendo sugerir es esa exploración de energías e intensidades que se han planteado como necesidad la interrupción y negación de una realidad opresiva y

restrictiva; hallar esas fisuras donde el arte puede ser entendido como un gesto profundamente político, con todas las cargas que este término acarrea. Y que dicho así, de forma abrupta, soy consciente que se puede pensar que tal búsqueda pareciera un tanto escurridiza y oscura, ya que se podría afirmar con total ligereza, sólo por poner otro ejemplo, que las luchas y objetivos de los Black Panthers, de La Liga Comunista 23 de septiembre o de Weathermen se solapan y son parte del mismo «trazo» que emprendieron las vanguardias europeas, las fotografías de los graffitis parisinos de Wols y Brassai o el *art brut*. Evidentemente esto no es el caso. Aquí es donde puede encontrarse el principal problema a la hora de abordar categorías como *lo político y arte* de forma simplista y homogénea. A lo mejor si cambiamos o reformulamos la pregunta puede verse mejor la idea que se quiere defender en la tesis: ¿El arte es político? Y si es así, ¿de qué manera lo es? y ¿qué implica esto? Ya las preguntas hacen sonar muchas alarmas.

Por un lado se puede decir que dar una respuesta afirmativa a esta pregunta necesariamente conlleva asumir la subordinación e instrumentalización del arte a la política. En ese sentido, está claro que las prácticas artísticas quedarían mutiladas y con ello puedo entender las reticencias de muchos profesores de estética y también artistas cuando estos dos conceptos se expresan unidos. Sin embargo —como se ha mencionado antes— ese no es el camino de la respuesta ni del trabajo: no se trata de entender el arte al servicio de una ideología como tradicionalmente se ha entendido esta relación, mucho menos defender la autonomía y pureza de ambos términos, como podría ser el caso extremo —puritano y conservador— de Ad Reinhardt respecto al arte.

Parte de la investigación ha consistido en emparentar estas dinámicas en su inacabamiento y en su carácter insurreccional, evidentemente, intentando comprender los compromisos, ontológicos, ideológicos y sociales, que las han integrado, para así poder elaborar un mosaico de ideas, prácticas y modos de pensar la función política del arte. El objetivo, como se ha sugerido antes, ha sido poder entender las prácticas artísticas desde una ontología política pensada a partir de la no identidad y la diferencia. En ese sentido, el propósito de este trabajo ha sido muy similar al de Gerald Raunig (2014:1) —aunque salvando algunas distancias con su enfoque— cuando afirma que «(...) el agenciamiento conceptual *arte político* implica que una relación no instrumental entre componentes políticos y éticos-estéticos es posible». Pero ¿cómo?

Para intentar mostrar que este «agenciamiento» es posible, el trabajo ha requerido detenerse en qué se ha entendido y qué se entiende bajo el concepto de lo político. El peso filosófico del trabajo —por decirlo de alguna manera y el cual constituye los primeros tres capítulos— ha consistido en aclarar este concepto, primero, para mostrar los diferentes registros, interpretaciones y tensiones que puede haber en él —como lo serían las tesis de Carl Schmitt, Chantal Mouffe y Jean-Luc Nancy— para después poder entender en qué sentido el hablar de un *arte político* no conlleva la instrumentalización del arte o su reducción a una ideología.

De este modo, lo político —al menos desde la perspectiva que aquí se ha querido seguir— se descubre como una categoría determinante, caracterizada por el *éxodo* o *retirada* de las políticas totalitarias —en las que encuadramos las democracias liberales—, constituyendo sus prácticas como ejercicios permanentes que rehúyen a toda institucionalización y toda clausura, y que son, al final de cuentas, las características que se van buscando dentro de las prácticas artísticas en el presente.

Dentro del pensamiento sobre lo político que se ha ido siguiendo, habrá que advertir una gran influencia del posestructuralismo francés y muy en especial de la ontología político-comunitaria de Jean-Luc Nancy. Dicho de forma muy amplia, la base teórica de este trabajo está anclada en un pensamiento político fundado en lo no absoluto, en la diferencia y desplegado sobre la *actualidad*¹. Este sesgo —que dicho de paso: después de la fase de redacción se ha intentado salir de él y considerar algunas críticas, aunque ya ha sido demasiado tarde— la verdad es que permanece. Considerado a posteriori, es fácil comprender que quien se sumerja un poco en este trabajo, pueda reconocer que el enfoque sincrónico esté muy determinado por una obsesiva insistencia de querer lanzar la mirada hacia esas zonas que Deleuze y Guattari bautizaron como *lo menor*. De hecho es así. Y con ello habría que decir, como señala Ignacio Castro Rey (2013) a propósito de su charla en la UCM sobre Tiqqun/Comité Invisible y Nietzsche, lo menor no es lo mismo que las minorías. Lo menor se entiende como esas prácticas que disuelven y rehúyen de las dinámicas opresivas y de poder; prácticas que desarticulan

¹ En una conferencia de 2014 en la Universidad de Granada, Nancy señalaba que pensar la actualidad nos obliga antes que nada a repensar las grandes significaciones como hombre, sujeto, comunidad, mundo, etc., de un modo radical. Lo que pretendía era destacar que se la debía entender más allá de un determinado contexto socioeconómico, tecnocientífico, o de una época, y más bien abordarla en su dimensión ontológica. Planteaba que la *actualidad* es un acto de efectividad que suspende y actualiza. Por un lado, se trataría de un acto de «interrupción», de una *epoché*—si cabe decirlo de este modo—, y por otro se revelaría como un punto de partida y de llegada del ser, con lo cual se impediría toda identidad absoluta. Así, adquiriría el rasgo de ser permanente y por tanto tendría un carácter originario, o primitivo, que nos obliga a pensar que somos, o estamos siendo sólo como *actualidad*.

los cánones y que desde esos límites, epistemológicos, sociales, políticos, discursivos, semióticos (o desde todos los campos en los que quieran verse) irrumpen, mostrándose como pequeñas emergencias que interfieren con la ilusión de continuidad de la historia y de sus imposiciones.

Esta idea, aquí enunciada atropelladamente, es la que ha ido tejiendo el rastreo de “estéticas marginales”, “arte pirata”, “prácticas periféricas”, “limítrofes” etc., muchas veces silenciadas o poco conocidas, pero que sin lugar a dudas se han articulado como una máquina profundamente política, o más bien, máquinas que se dispersan *sobre* lo político. Esta ha sido la idea que se ha seguido como patrón de búsqueda de prácticas artísticas. Aun así, he de decir, que hay diferentes críticas a esta posición que se plantea², las cuales más o menos vendrían a denunciar el exceso, casi rozando con una moda, de ese interés por lo marginal; concibiendo esta tarea como un deseo morboso por exaltar y enardecerse con los escombros y las miserias humanas.

Puede ser que exista cierto morbo, aun así considero un tanto exagerado este punto de vista o a lo mejor es que nos referimos a cosas distintas. Porque dicho específicamente de este proyecto: no interesa exaltar las miserias y los escombros humanos; el deseo, el cual ya puede ser entendido como malsano o no, se trata de explorar formas de vidas artístico-políticas disidentes, que intentan, y han intentado, romper con los dispositivos de control, normalización y jerarquización de los espacios sociales y de la vida en general, para, a partir de ellas, poder hacer un ejercicio de reflexión que nos permita entender mejor el carácter de estas prácticas en nuestros días. Pero si estas formas de vida disidentes, generalmente —ya sean por los caprichos de la historia o de las representaciones de una realidad unívoca y homogénea— se hayan movido por esos límites de miserias y escombros sociales, pues será allá donde tengamos que ir a buscarlas. Porque aquí sólo cabe cierta especulación: a lo mejor la materia prima de la historia se halla en esos escombros, en esas ruinas.

Sin la primera guerra mundial nadie hubiera podido sentir el hedor de la barbarie humana tan cerca. La gran mayoría de la gente visitó esos límites tras aquel episodio. No es casual que Louis Aragon, como muchos otros, se afirmara *realista* en pleno periodo de entre guerras, después de atestiguar la devastación del mundo y de percibir cómo los ímpetus bélicos y represores comenzaban a acentuarse nuevamente. El mundo reclamaba atención y un compromiso, al menos

² Una de estas críticas puede hallarse en Hal Foster (2017).

así se comprendió en una gran parte de los movimientos artísticos. Lo que vino después se sabe de sobra. Para la segunda mitad del siglo XX, la humanidad ya había conocido el terror de sus demonios y circundado, precisamente, nuestras miserias. Pero ¿Sólo las pesadillas son capaces de hacernos despertar con un ligero chispazo de lucidez? ¿La miseria muestra lo realidad escondida? ¿Es así realmente? ¿Esos escombros tienen que ser tan sórdidos y siniestros y quizás por ello se considera algo morboso removerlos? ¿Habrá que desplegar una suerte de dialéctica onírica y adentrarse en esas pesadillas para poder comprender cómo hemos ido interpretado y construido el mundo?

Aunque mucho de esto sea más que cierto, no creo que toda ruina tenga que estar emparentada con la catástrofe y la tragedia; muchas de estas “ruinas” han sido el resultado del silencio, del olvido y del anonimato, simplemente, de transitar desapercibidas y ser erosionadas por el paso del tiempo, como la mujer del 68 francés que Hervé Le Roux intentó buscar en su documental o, como también lo fue el aullido a la nada de los infrarrealistas mexicanos. Justamente, son este último tipo de ruinas son las que me interesan.

Aun así, también hay que decirlo, las preguntas anteriores no son nada fáciles de responder y menos, cuando efectivamente, la realidad abrasa y esas otras miserias, las más amargas y demolidoras, siguen salpicándonos y forjando nuestro especial contexto.

Durante estos tres años han sucedido eventos sumamente dramáticos: en un momento en el que se estaba redactando parte de esta tesis, el gobierno israelí masacró a más de cincuenta palestinos y la sensatez política internacional abogó por la calma y la tranquilidad, en el mejor de los casos; poco tiempo después, de forma contundente Estados Unidos, al trasladar su embajada a Jerusalén, legitimó las masacres y los asentamientos ilegales en territorio palestino. Y mientras la comunidad internacional “tomaba medidas” con discursos ceremoniosos e inútiles, miles de personas han seguido muriendo en el Mediterráneo al intentar cruzar a Europa; sus nombres, en un perverso acto de memorable enseñanza histórica, sencillamente se olvida; no se recuerdan porque parece pensarse que qué más da, que esas vidas simplemente son necesarias para alimentar la vorágine de datos y cifras que demuestran la gloria y éxito de la gran civilización occidental. Y así como estos casos ¿cuántos más no quedan por contar? ¿No parece que el siglo XX, con todos sus demonios, mezquindades y logros, tan sólo ha sido un ingenuo trayecto en comparación con nuestros días, debido al perfeccionamiento y sofisticación de nuestros medios de autodestrucción?

En estos momentos pudiera parecer banal —a mí muchas veces me lo ha parecido, y resulta incómodo y contradictorio— poder preguntarse por la necesidad del arte y/o de lo político dentro de este contexto. ¿Realmente es necesario hablar de estas prácticas cuando uno se asoma a lo que pasa en el mundo? ¿No resulta trivializar las cosas que suceden al recubrirlas de un lenguaje académico? ¿Hacerlo no significa convertirse en ese “intelectual espiritual” del que habla Benjamin, el cual no se “moja”, tan sólo observa sentado desde una posición cómoda cómo suceden y se dan los acontecimientos en este osado y encantador mundo?

Para mí resultan preguntas incómodas. Y aunque parte de todo este proceso sea —efectivamente y muy a mi pesar— afirmar muchas de estas apreciaciones, también estoy convencido de que las prácticas político-artísticas son más que necesarias, como también lo es indagar en nuestras propias ruinas, en esas sombras de nuestra memoria. Pero ¡Todo es un *phármakon*!

Por un lado puedo comprender perfectamente por qué mucha gente elige y ha elegido el camino de la lucha armada; puedo entender que muchas veces la impotencia y los deseos de justicia conviertan en principio cambiar las palabras por balas; puedo comprender por qué la frase «cuando descubrió que estaba en el infierno y no en el paraíso, era demasiado tarde para huir, y se dedicó a incendiarlo todo» pueda convertirse en una máxima bastante razonable y congruente para mucha gente. Aun así, quiero creer que dentro de las disidencias —políticas y artísticas ¿acaso no son lo mismo?— hay un gran poder de aprendizaje, que necesariamente nos obliga a entablar un compromiso virtuoso con el mundo y con lo que nos sucede, sencillamente porque se tratan de actos creadores, de actos de imaginación y de autonomía, mas no discursos y prácticas de muerte.

En la presentación de una clase del máster de Artes oí decir a Pedro Osakar que él tenía una voluntad un poco utópica de cambiar el mundo. Esta afirmación que comparto en muchos sentidos, indiscutiblemente ha guiado el proyecto. Sin un compromiso, sin una necesidad por entablar un diálogo con el mundo y querer transformarlo, nos hundimos en una unidimensionalidad atroz y enfermiza: en nuestro propio agotamiento y acabamiento. Por eso se ha partido de la base de que el arte trastoca y remueve la realidad, que se trata de una insurrección infinita que abre y crea mundos de forma permanente y, por lo tanto, puede incidir, directa o indirectamente —en eso consiste su potencial utópico y heterotópico— sobre nuestras formas de vida. Este compromiso parte de ahí.

Estructura y contenido del trabajo de investigación

Como se ha mencionado, el trabajo ha requerido de un doble enfoque: uno sincrónico y otro diacrónico. Bajo este “doble enfoque” se ha pretendido poder realizar un análisis amplio y profundo de los diferentes modos y tipos de entender e interpretar el objetivo de este trabajo: los diferentes tipos y modos de la relación entre prácticas artísticas y lo político.

Teniendo en cuenta esto, el trabajo se ha estructurado en tres partes:

- 1) Tensiones
- 2) Disoluciones y
- 3) Dispersiones.

La primera y la segunda parte comprenden el desarrollo del análisis diacrónico de la relación entre prácticas artísticas y lo político y la tercera la parte está dedicada al desarrollo del enfoque sincrónico.

Antes de introducir cada una de estas partes y explicar cuáles son las preguntas que se han querido resolver y exponer en cada una de ellas, es conveniente señalar que estas partes han sido agrupadas a partir de las diferentes hipótesis que han guiado la investigación:

i) Las diferentes interpretaciones y modos de entender la relación entre el arte y la política no suponen una superación o evolución progresiva; al contrario de esto, las ideas y discursos se superponen, se solapan y se dan de forma simultánea en diferentes épocas.

ii) El modo de entender e interpretar lo político determina el carácter y el sentido de las prácticas artísticas.

iii) La disolución de la obra artística es un movimiento análogo al de la obra política.

iv) Categorías como revolución, resistencia, utopía y heterotopía son determinantes a la hora de entender la relación entre prácticas y lo político en el presente.

En la primera parte (Tensiones) lo que se intenta es poner a prueba las primera, la segunda y la cuarta de estas hipótesis y al mismo tiempo ir sentando las bases para el desarrollo de la tercera.

Siendo este el objetivo, esta parte se ha dividido en dos secciones:

a) Hacia un crimen de lo político y b) Utopía y Revolución.

El propósito de (a) es mostrar tres interpretaciones con diferentes registros sobre el concepto de lo político, que nos ayuden a situar y a comprender mejor desde qué posición parten y qué compromisos sostienen los distintos discursos artísticos que se analizarán en las siguientes apartados. Este pequeño mosaico de interpretaciones sobre lo político, en las que se describirán las ideas principales de Carl Schmitt, Chantal Mouffe y Jean-Luc Nancy, recurriendo a diversos ejemplos que nos permitan situarlos y comprenderlos lo mejor posible, ayudará a plantear un campo de conflicto por el cual moverse a lo largo del trabajo, pues estas interpretaciones son divergentes tanto en sus puntos de partida como en los de llegada.

La exposición del pensamiento de estos autores es necesaria porque, además de las tensiones que existe entre sus posturas, lo que nos permite es poner a prueba la hipótesis (ii): el modo de entender lo político determina el carácter y sentido de las prácticas artísticas.

A grandes rasgos, en esta sección se describe lo político como un pensamiento sobre la totalidad y sobre la posibilidad de un Estado fuerte y cohesionado bajo una misma voluntad (Schmitt); como un pensamiento sobre la pluralidad, la posibilidad de una verdadera democracia y centrado en la lucha por la hegemonía (Mouffe) y como un pensamiento sobre lo no absoluto, indeterminado, sobre la posibilidad del inacabamiento de la acción y la emergencia de la políticas menores que rehúyen de toda forma de totalización (Nancy).

A partir de estos autores lo que se ha intentado trazar es la descripción de las mutaciones y transformaciones del pensamiento político contemporáneo y de sus consecuencias y modos de prácticas, pues hoy en día pueden rastrearse sus rastros dentro de los discursos de políticos, pero también dentro de diferentes colectivos artísticos. Más adelante se irá entreviendo que el posicionamiento político de diferentes prácticas artísticas hasta el presente pueden inscribirse dentro de alguna de estas concepciones y que sus tensiones y contradicciones internas —como se verá con los surrealistas y los miembros de la Internacional Situacionista— muchas veces se deban a que en ellos se solapan y cruzan aspectos de una y de otra al mismo tiempo.

La segunda sección de la primera parte está dedicada principalmente a la exposición y análisis de tres posturas artísticas marcadas por un fuerte carácter y compromiso político (constructivismo ruso, surrealismo y situacionismo) y que comparten una visión de lo político en tanto que totalidad. De esta manera, lo que se intenta mostrar es cómo las categorías de utopía y revolución, entendidas en su acepción clásica, son los ejes que atraviesan las posturas artístico-políticas de estos movimientos. De forma muy general, puede decirse que en estos ejemplos que se analizan lo que los atraviesa es un fuerte compromiso con la idea de superación y transformación total.

La segunda parte de este trabajo (Disoluciones) está enfocada principalmente a desarrollar y poner a prueba la hipótesis (iii): la disolución de la obra artística es un movimiento análogo al de la disolución de la obra política. En esta parte la idea es poder analizar cómo la desaparición de la obra artística en tanto que régimen de objeto y su desplazamiento hacia prácticas híbridas y dinámicas efímeras en espacios no tradicionales dentro del mundo del arte, además de las consecuencias de este fenómeno dentro de las prácticas artísticas en el presente, tiene una relación muy marcada con el surgimiento de otras visiones sobre lo político entendido como totalidad. Pero además de poder enfatizar este proceso de desplazamiento de los límites de las obras, uno de los objetivos de esta segunda parte es poder analizar las prácticas y discursos que se inscriben dentro de estas concepciones a través de categorías como heterotopía y resistencia, las cuales se abordan en el capítulo que abre esta segunda parte.

El capítulo siguiente está dedicado al análisis de las consecuencias políticas de la disolución de la obra artística. En él se aborda la necesidad de muchos artistas durante la década de los cincuenta y sesenta por querer hallar una relación más directa con la realidad, intentando superar todo marco ideológico, recurriendo al ejemplo de la *Art Workers Coalition*. A partir de este colectivo, lo que se pretendió fue mostrar que no sólo el contexto artístico de lucha contra los cánones e instituciones museísticas, sino también el contexto social contra la guerra de Vietnam y las luchas por los derechos de las minorías, supuso que la labor de los artistas y sus acciones se trasladaran a las calles, al asalto de nuevos espacios y a la búsqueda de nuevas formas de expresión. Evidentemente, este giro tendrá muchas consecuencias. Sin embargo, lo que se puede hallar en este proceso es que los discursos sobre una transformación total y la lucha por apoderarse de los medios de producción se ponen en cuarentena y se adoptan nuevas posiciones

políticas, más cercanas a las tesis planteadas años después por Chantal Mouffe, sobre la necesidad de una democracia más plural e inclusiva. El arte crítico, también abordado en este capítulo, será un ejemplo muy característico del *arte político* comprometido no con la transformación de los medios de producción, sino más bien con la *subversión* de los códigos de representación cultural que estos medios esparcen. Como se verá, la lucha deja de plantearse en un plano utópico-revolucionario, y las prácticas comienzan más a entenderse como actos de resistencia. Pero esto arrastrará una consecuencia: el espacio social emerge como campo de acción y experimentación; más que imaginar un mundo mejor, la tarea para muchos artistas pasará por construir uno diferente. En ese sentido, las prácticas artísticas comienzan a asumirse como prácticas heterotópicas.

El capítulo “Del arte político al arte con política” tiene como objetivo abordar la teoría de Hal Foster acerca del arte político, para, a partir de él, poder reflexionar sobre una posible reinterpretación del concepto de utopía dentro del arte. Para ello, el capítulo comienza analizando la tesis de Foster que plantea que a lo largo del siglo XX ha habido un desplazamiento de la teoría del arte político, lo cual ha supuesto que la consideración de clase como sujeto sea reemplazada por la exploración cultural de la construcción de la subjetividad. Después de exponer y analizar esto, el capítulo se detiene en la síntesis entre estas dos teorías que Foster propone. Lo que se mostrará es la tensión entre dos visiones teóricas aparentemente irreconciliables que él pretende unir: el pensamiento de *lo menor* de Deleuze-Guattari con la idea de revolución cultural de Jameson. A partir de aquí, el capítulo emprende una reflexión sobre cómo poder pensar la utopía no tanto como un no-lugar ubicado en un más allá lejano, sino en su dimensión *actual*. Con esto, lo que se plantea es poder explicitar cómo las prácticas artísticas, principalmente las de los noventa y las del presente, re-trazan el imaginario utópico y despojan a esta categoría de su sentido racionalista y como algo programable y, la trasladan al terreno de la paradoja, de la ausencia de programa, aspectos que conllevan la renuncia a la conquista del poder.

En el capítulo siguiente “Caballos de Troya: arte, activismo y colectividad” se analizan las ideas sobre el arte político que defienden Lucy Lippard y Gregory Sholette con la intención de poder mostrar que en estas posturas —que en apariencia son muy similares por la cercanía y por los proyectos conjuntos en los que han trabajado estos dos artistas— se esconden dos concepciones de lo político y dos genealogías divergentes, las cuales condicionan el modo en que ellos sitúan la función social y

política de las prácticas artísticas. La visión de Lippard estará más influenciada por la tradición del conceptual de los sesentas y el movimiento por una democracia cultural. La de Sholette por el pensamiento de Negri y el arte crítico con los códigos de representación cultural de la década de los setentas y ochentas. La distancia entre ellos consistirá en el lugar al que apuntan, dibujando trazos diferentes de lo que es la resistencia. Para Lippard, lo personal, la historia y el lugar, serán los espacios de lo político, y será, justamente, desde ahí desde donde las prácticas artísticas deban plantearse como actos de resistencia. Para Sholette, con una visión más marxista, el artista y el arte político jamás tendrán que dejar de observar el territorio de los discursos y los símbolos del poder; los actos de resistencia sólo serán entendidos como la confrontación, crítica y sabotaje de la totalidad del sistema de producción y representación capitalista.

La tercera y última parte de este trabajo (Dispersiones) tiene como objetivo seguir desarrollando la hipótesis (iii), pero sobre todo mostrar otro tipo de consecuencias, completamente distintas a las vistas en la segunda parte, sobre la relación entre las prácticas artísticas y lo político en nuestro presente. Esta parte estará dedicada a una serie de imaginarios y de prácticas artísticas que rehúyen a todo acabamiento y forma de totalización, renunciando a cualquier tipo de proyecto mesiánico o redentor y, que de manera notable estarán marcadas por su carácter periférico, muchas veces marginales, operando en paralelo a toda institución y forma de gobierno. En este sentido, categorías como éxodo o retirada, ayudarán a comprender el tipo de movimiento sin fin que caracteriza a estas prácticas que despliegan lo político sobre la vida cotidiana.

El capítulo “Más allá de los márgenes” con el que arranca esta tercera parte, intenta mostrar que, a diferencia de lo visto en el capítulo de Lucy Lippard y Gregory Sholette, la resistencia también puede ser entendida como autodefensa, explorando algunas prácticas micropolíticas actuales que operan en silencio y en las sombras. A partir de ahí, lo que se realiza es una contextualización, a modo de ensayo, sobre cómo a partir de la década de los noventas, siendo determinante el alzamiento zapatista en Chiapas, comenzaron a surgir y a proliferar, dentro del mundo del arte y en los movimientos sociales, procesos que requerían de diferentes actores y redes para llevarse a cabo de forma permanente y que por ser dinámicas acéfalas y muchas veces espontáneas, se convertirían en algo, como el *merz*, indefinible e impredecible.

El capítulo siguiente dedicado a la estética del error, es una exploración sobre el mundo del *techno* y las subculturas que lo han envuelto. La idea principal de este capítulo es poder entender, a partir de las prácticas sociales y las experimentaciones sonoras de muchos artistas —desde la mitad del siglo pasado hasta el presente— el error y la técnica del *sampleo* como alegorías que nos podrían ayudar a comprender mejor otras formas de entender y asumir la praxis política en el presente.

En “prácticas y re-trazamientos”, partiendo de los análisis de Lefebvre y Nancy sobre la ciudad y la ideologización de los espacios sociales como problema, lo que se plantea es poder hacer una reflexión sobre la importancia de las prácticas artísticas, la cual radica en su posibilidad de re-trazar y re-producir los espacios, despojándolos de su sentido habitual mediante la apertura de otros imaginarios y formas de vida alternativas. Con ello, lo que se intentará evidenciar es que en estas prácticas, que operan fuera de todo marco institucional, las fronteras entre arte, política y vida, se solapan y confunden: se integran en el mismo proceso.

El último capítulo de esta tercera parte está dedicado al trabajo que realiza la Barraca Transfronteriza —un colectivo audiovisual de pasivistas radicales— en Marruecos.

Después de las conclusiones se ha abierto una sección para los anexos. En esta última parte lo que se hallará es la descripción y crónica de tres proyectos que se han ido desarrollando de forma paralela al trabajo de investigación y que pueden entenderse como la parte práctica.

El primer anexo está dedicado al proyecto *Propaganda*, un proyecto de cartelería callejera en el que Pedro Osakar y yo venimos trabajando en el último año. La idea de este proyecto fue fabricar una serie de juegos de tipos móviles que, guardados en un carrito y un puesto —curiosamente también móvil—, se pudieran trasladar a cualquier parte —manifestaciones, por ejemplo— y generar carteles in situ.

En el anexo que le sigue, lo que se describe es el proceso de creación del taller de gráficas *La Redonda*, un taller de serigrafía y grabado colectivo, que desde hace un año está funcionando en Granada. Ahí se relatan algunas cuestiones sobre el modo de proceder del taller y también se hacen pequeñas reflexiones sobre el grabado y sus “gestos” políticos.

El último anexo es ensayo ficticio sobre una grabadora mexicana. En este texto se exponen las ideas político-metafísicas que he ido tanteando en este tiempo sobre el grabado en relieve.

Hasta aquí queda detallado el contenido y la estructura de este trabajo. Sólo por último me gustaría considerar algunas cuestiones formales.

Uno de los objetivos que se planteó desde el principio fue el de poder crear esta Tesis más como un artefacto, que como un trabajo académico hecho al uso. En todo este proceso esto no ha sido una cuestión irrelevante. De algún modo, este trabajo se trata de un collage y de una defensa de esta técnica.

A parte de un hilo argumental, teórico y reflexivo, también se ha tratado de darle —si se puede decir de este modo— un hilo narrativo, el cual contemplase diferentes registros y capas de sentido que permitieran reforzar el contenido del trabajo.

Dentro de las tres partes de esta Tesis se hallarán intercaladas, entre muchos capítulos, una serie de pequeños textos. La función de estas “escenas” es la de por un lado, “interrumpir” de forma abrupta el hilo de cada sección a modo de pausa en la lectura, pero por otro, poder ir construyendo una especie de historia fragmentaria y paralela que ayude a darle otra perspectiva al capítulo que inicia o finaliza, pero sobre todo, para que sirvan de introducción implícita a lo que se tratará en la tercera parte del trabajo.

Además de esto, también se han añadido “escenas sonoras” —a las cuales se podrá acceder a través de los códigos QR que irán apareciendo en determinados puntos— que se han creado con el propósito de que sirvieran como atmósfera de un capítulo o de un parte, pero que además, esas exploraciones auditivas recogidas en las calles, en archivos de internet y que han sufrido muchísimas manipulaciones, ayuden a respaldar el texto, abriendo su sentido. Estos soportes sonoros han sido concebidos como otras formas —muy experimentales— del contenido.

Metodología

Como se ha mencionado antes, para realizar esta investigación fue necesario plantear una revisión e interpretación del concepto de historia que nos permitiera analizar los textos, las discusiones y las prácticas sin tener que caer en un planteamiento puramente evolutivo. En la introducción se ha dicho que este trabajo ha requerido el despliegue de un doble enfoque histórico, uno sincrónico y otro diacrónico.

El planteamiento de Jean-Yves Jouannais sobre la historia no convencional del arte sirvió para poder dirigir la mirada a todas esas «energías» muchas veces olvidadas y silenciadas por la historiografía más ortodoxa del arte político. Sin embargo esta idea de Jouannais sólo correspondería a una parte de esa “doble mirada” que requería la investigación. Pero entonces ¿Cómo articular estos dos enfoques, estos dos polos de la mirada? Necesariamente había que responder qué era lo que se entendía por historia para así poder atender, describir e intentar entender, las intensidades y fuerzas escondidas dentro de los acontecimientos y fenómenos artísticos consultados. En este sentido, el concepto de historia ha servido como metodología de investigación. Pero ¿cuál es el concepto de historia con el que se trabaja?

Al igual que Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, el proyecto ha intentado buscar un acopio entre lo concreto y lo onírico: «Para entender los pasajes a fondo—dice Walter Benjamin (F 34)³— sumerjámoslos en la capa onírica más profunda». Esta táctica para él, despoja a la época (en su caso el capitalismo y el París del siglo XIX) de su pasado y busca liberar las fuerzas de la historia adormecidas.

Benjamin toma como caso ejemplar las rememoraciones de Proust para presentarnos lo que él considera «una tentativa sobre la técnica del despertar» y así mostrarnos lo que a su juicio se trata de una revolución copernicana en la visión histórica. Este giro que hace, pretende disolver la historia compuesta y entendida como puntos fijos. La historia, entonces, deja de ser pensada como una línea continua, como esa sucesión de puntos que se extienden más allá de los presumiblemente programable y calculable: rasgos que constituyen la propia idea de progreso. Los pasos que aquí se persiguen son estos mismos.

³ En este apartado la citas referentes al *Libro de los pasajes* seguirán la nomenclatura de las anotaciones y apuntes de Benjamin, siguiendo la edición de Akal (2005).

La historia estable desaparece si se asume que tales puntos precisos a los que «se dirige el conocimiento» son una suerte de paradoja. Al igual que la parábola de Aquiles y la tortuga cada intento por precisar un punto (histórico) se convierte en una tarea infinita, ya que es imposible llegar a ese punto para sujetarlo y determinarlo “objetivamente”, como la historiografía tradicional ha pretendido, pues dentro de un punto hay infinitos más que lo componen, sin que ninguno sea previo al otro. No hay origen. Lo que queda es la historia en tanto que discontinua y fragmentaria; una serie de retazos, de huellas y energías que se entretejen y nos envuelven.

Para Benjamin es necesario «despertar» para poder asomarse y comprender todo lo que rodea y constituye a ese presumible «punto estable» histórico, pues creará que «hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar» (K 1,2). Ese saber-aún-no-consciente es lo que rodea y hace ser a la historia, a sus profundidades y misterios; lugares donde Benjamin quiere sumergirse desde el presente. Pero ese territorio, el de lo improbable, el de lo inasible, sólo puede experimentarse a partir del análisis de lo más cotidiano y desapercibido.

El método dialéctico que Benjamin propone (K 2,3) se opone rotundamente a la «ideología del progreso» como se ha dicho. Para él, acercarse a la realidad ya no se trataría de un modo histórico, sino más bien político. Pero ¿Qué quiere decir con esto? Quizás él no lo deje muy claro. Sin embargo, creo que Gerald Raunig, retomando ese espíritu crítico e histórico benjaminiano, lo entiende y lo asume cuando afirma que «sólo el salto del tigre hacia el pasado hace desprenderse del continuo de la historiografía lineal los componentes de las máquinas revolucionarias como fragmentos de resistencias pasadas que, al ser actualizadas, abren un *tiempo-ahora* preñado de revolución» (Raunig, 2014:8). Con esto se reafirma una tesis de Benjamin respecto al concepto de historia, —el giro copernicano que él emprende respecto a esta disciplina, y por supuesto su noción de «despertar»— si a la cita anterior le añadimos la consideración de que la historia se convierte en el objeto de una construcción cuyo lugar no lo constituye el tiempo-vacío y homogéneo, sino el que está lleno del tiempo-actual (F 38) el cual para Raunig sería, precisamente, ese *tiempo-ahora* preñado de revolución. Evidentemente aquí, la realidad ya no se trata de un modo histórico, sino más bien político, que en el caso de Raunig, se enfatiza su compromiso por la necesidad de una investigación militante haciendo uso de medios artístico-políticos (Raunig, 2014:12).

Pero más allá de poder entender una articulación política en esta ruptura con el tiempo lineal como Raunig plantea, lo que interesa es poder ver cómo la historia aparece como construcción sobrecargada por los conflictos y problemáticas del tiempo-actual; es decir, observar cómo la historia al perder su crónica lineal y progresiva, permite que podamos rebuscar en cualquier escondrijo de ella para alimentarnos.

Cuando el activista y artista Ben Morea, miembro de los *Motherfuckers* neoyorkinos de los sesentas, señalaba —aludiendo a la influencia y herencia de Malévich, Tatlin, los dadaístas y el surrealismo dentro de su grupo subversivo— que los habían digerido pero «sólo para dejarlos como abono» de donde nacería lo nuevo y poder reformar el entorno (Morea, 2010:112), lo que se dibuja es el trazo de la historia entendida como canibalismo, un trazo cargado de *tiempo-actual*. Precisamente esta idea la detalla muy bien Servando Rocha cuando afirma que «todos somos herederos de un pasado que se nos aparece una y otra vez en el presente», siendo la historia ese vaso comunicante que nos mira directamente a los ojos y que para la historiografía oficial resulta engañosa y fácil, pues: «cada uno busca a sus héroes, todos cuentan a sus muertos invocando su espíritu» y por eso Jack el Destripador asalta los textos de Dylan, o Neil Young puede perderse entre las diligencias del viejo oeste (Rocha 2012:409) ¡La historia se *actualizan* en el presente!

Los hechos no se suceden de forma mecánica como si fueran eslabones de una inmensa cadena que va tejiendo la identidad del mundo y su finalidad; se producen a partir de energías e intensidades: de sueños. Casi con lenguaje kantiano podríamos decir —y a eso correspondería exactamente el giro copernicano que Benjamin emprende— que la historia es lo que ponemos en ella. ¿Una cuestión puramente hermenéutica? Sí, en el mejor de los casos.

Lo político —al igual que el arte para Benjamin⁴— es una cuestión de «interferencias». Tanto lo político como el arte provocan en quienes se sitúan ahí esa «brisa de una amanecer venidero». Teniendo esto en cuenta, la tarea del proyecto consiste en asomarse a esas discontinuidades, en esas «interferencias» que dibujan la ilusión del progreso. Pero como aquí no se asume el progreso como una direccionalidad predefinida que nos pudiera señalar el buen rumbo del arte, de la política, de las sociedades, ese progreso en tanto que tendencia

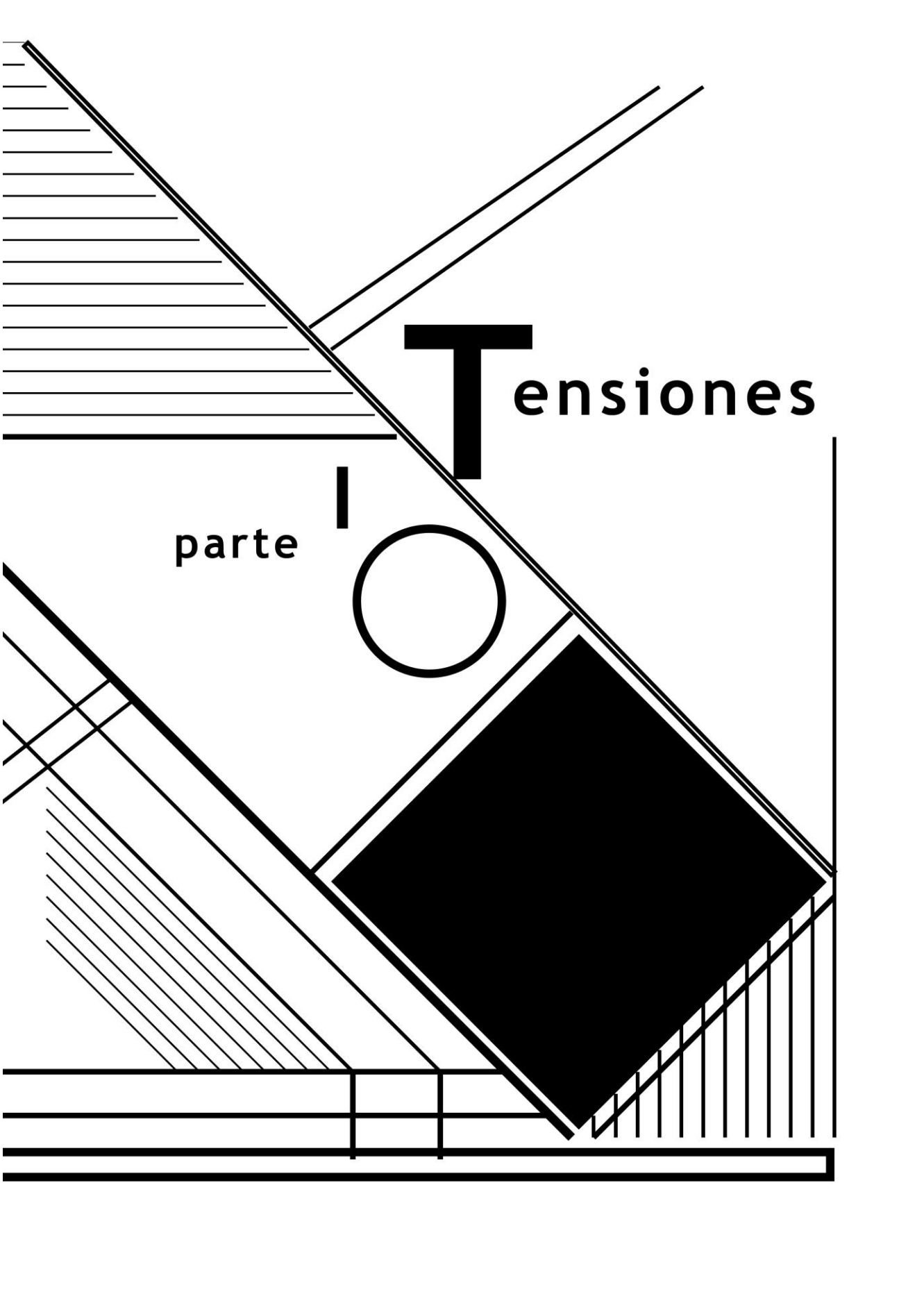
⁴ «En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de una amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias» (N9 a, 7).

a la perfección o bien necesario de la evolución, sencillamente se anula. Lo que prefigura la historia —y con esto se le concede toda la razón a Benjamin— son esas «interferencias» que re-trazan la ilusión de continuidad.

Sin embargo, aquí nos encontramos ante un gran problema que puede considerarse, casi, el de un esquizofrénico: ¿Cuáles son esos relámpagos o fogonazos que se revelan como interferencias dentro del teleologismo del progreso? ¿Cómo se determinan y quién lo hace? La respuesta, como la misma pregunta, que ya en sí misma contempla la posibilidad de asomarse a ese vasto infinito, también tiene que resultar paradójica⁵. Resulta paradójica, o más bien relativizada, porque puede sugerirse que depende de cómo se mire y se interprete el presente será el modo para poder identificar las interferencias del pasado más significativas. De hecho, esta efervescencia hermenéutica es la que constituye el mundo; lo que le otorga esa magia a la historia, a la filosofía o al arte (como disciplinas) es esa redefinición y reinterpretación permanente del presente.

Porque la historia se enreda entre nosotros, nos salpica; al devorarla y escoger entre la infinidad de partes e interferencias para explicar(nos), hace que devenga en antropofagia. Como los indios de Atacama, nuestros muertos los llevamos encima. Aun así, algo puede ser dicho: lo determinante de esas «interferencias» es el shock *maravilloso* que nos provocan. Intentar asomarse a esos shocks ha sido el método de análisis en esta investigación.

⁵ ¿Diciendo esto se elude la objetividad, la verdad de la historia? Primero habría que preguntarse en qué consiste tal verdad, si en el hecho, en los eventos o los sucesos —en esos puntos fijos y estables que aseguran la continuidad del tiempo— o en lo que los recubre —dígase contexto, conjunto de saberes e intereses, o los *aprioris históricos* de Foucault alude—.





H

acia un
crimen
de lo político



En este apartado se describirán tres formas de entender el concepto de *lo político*. Las tres caracterizaciones no se presentan de un modo progresivo: no es una cronología del concepto o una serie de estadios que se han ido superando uno a uno. Más bien son concepciones simultáneas, que ocurren al mismo tiempo y que perviven en nuestros días y en nuestros imaginarios. Más que hablar de una evolución del concepto, lo que se intentará mostrar son las consecuencias de sus tensiones y mutaciones sobre la praxis política y artística.

Grosso modo, lo que aquí se presentará, será una especie de mapa para situarse y ayudar a entender esta relación. De este modo, se abordarán tres formas de *lo político* que operarán en diferentes planos: como forma de unidad-totalidad (centrado en el ámbito de los Estados), como pluralidad-heterogeneidad (centrado en el ámbito democrático y de las instituciones) y, finalmente, como exceso-desbordamiento (centrado en el ámbito de la vida cotidiana).

A partir del concepto de lo político y de sus múltiples reinterpretaciones es posible mostrar, por un lado, el tipo de modos de entender las prácticas artísticas tradicionalmente consideradas políticas o politizadas, pero también poder mostrar y caracterizar una serie de prácticas muy específicas que parecieran no tener ningún compromiso con lo político o lo social. La intención de este apartado será trazar nuevas rutas e itinerarios que permitan entender la relación entre arte y política desde un ámbito más amplio, pero también específico.

Lo político, como todos los conceptos, surge como la descripción de un fenómeno, pero al mismo tiempo como respuesta a la problemática que abre. Las diferentes formas de abordarlo estarán determinadas por una serie de compromisos —metafísicos, ontológicos, antropológicos, mitológicos e históricos— muchas veces en caminos y trayectorias completamente divergentes. Un ejemplo de esto —un tanto burdo— podría ser el poder comparar la noción de *lo político* que opera en Angela Merkel, Donald Trump, el movimiento de los Sin Tierra brasileños, los kurdos en Rojava, el zapatismo, en las ONGs o en las juventudes de cualquier partido socialdemócrata o de corte neoliberal. Lo que se evidenciaría serían fuertes tensiones y divergencias que resultarían de los diferentes modos de entender y analizar la historia y lo social. Las diferentes respuestas determinarán el carácter y el ámbito de acción. *Lo político* será comprendido desde diferentes planos y desde diferentes

ámbitos. Pero esto mismo también puede trasladarse a la esfera artística y a los compromisos, ontológicos, antropológicos, etc., que se establecen para comprender o entender lo que es *lo político* y su importancia dentro de las prácticas.

Sin atender este concepto y sus diversos modos de abordarlo, no se podría comprender qué distancias y qué cercanías habría entre las obras, por ejemplo, de Allan Sekula, Hans Haacke, Chris Marker, Hélio Oiticica, Thomas Hirschhorn, Martha Rosler, los situacionistas, Brassai y Kurt Schwitters o de los Motherfuckers neoyorkinos. Evidentemente el rastreo de cada uno de estos personajes requiere una mínima tarea arqueológica lanzada sobre los fantasmas, las historias y las experiencias que han devorado para construir su trabajo y su relación con lo político. Pero entonces ¿Qué es lo político? y ¿cuál es su campo de acción? ¿Cómo se entiende? Y ¿Qué importancia se le otorga dentro de las prácticas artísticas?

Es cierto que al tratarse de un concepto es forzoso realizar un trabajo interpretativo. El propio camino de investigación lo exige. Los matices que diferentes teóricos le otorgan son amplios y las consecuencias e implicaciones son muy distintas. Pero independientemente de los gestos y formas con las que se interprete este concepto, lo cierto es que es relevante a la hora de poder entender y caracterizar las diferentes disidencias políticas de nuestro presente, del mismo modo que las prácticas artísticas que tradicionalmente se han asumido como “políticas” o comprometidas. Pero más allá de poder dibujar este extraño mapa de relaciones, tensiones o disoluciones, la tarea al menos aquí planteada, sería poder esbozar estos terrenos para poder subrayar las implicaciones que tienen y han tenido ciertos gestos y acciones anónimas, perecederas, imperceptibles para configurar, especular y crear una serie de nuevos imaginarios que habitan y ocurren fuera de los límites, y que, como diría Gregory Sholette (2010), componen esa materia oscura de lo político y lo artístico.

1.- EL NACIMIENTO DE UN CONCEPTO

El jurista y el actor-poeta: dos visiones sobre la totalidad

*El drama de su consciencia le obsesiona. Liberarse es la única moral.
Ser libre con sus riesgos y peligros (...)*

André Suarés

En 1915 un actor de teatro huyó a Suiza para evitar el alistamiento. En términos prácticos se le consideraría un desertor del ejército alemán. Tan rápido como pudo cambió su identidad para despistar a los servicios de inteligencia. Aquel curioso dandy sería suplantado por un tal Williband y posteriormente por Géry. Su experiencia en el teatro le llevaría a explicar esta situación como una mutación o un cambio de escena. Y este ejercicio teatral fue tan efectivo que incluso los funcionarios y sus amigos comenzaron a tomar su verdadero nombre como pseudónimo. Richard Huelsenbeck, que también se refugiaba en Zúrich, algo confundido le preguntaría: ¿Géry, Williband o Hugo? La respuesta exacta la desconocemos pero podría haber sido algo parecido a esto: «¡No hay duda de que es una gran época: para un psiquiatra!» (Ball, 2005:73)

En esos primeros meses de exilio, los pseudónimos le sirvieron como fachada para preservar su seguridad, pero también como declaración de intenciones. Porque salvaguardar su *yo* era algo de lo que se había olvidado, tanto que estuvo a punto de dejarlo en las orillas de un río. Aquel actor creería que la identidad de uno mismo era un artículo sin valor de la que había de despojarse: si algo no se puede conservar — también diría con cierto fastidio—lo mejor es dejarlo caer. Pero una vez superada la tentativa de suicidio, buscó incansablemente poder perderse

en lo insondable. Pero ¿eso dónde estaba? Quizás en una esfera superior, al margen de las patrias y las trincheras.

Antes de su huída a Suiza había encontrado en el arte dramático una respuesta. El problema era que lo había dejado en Berlín, junto a la calavera de una muchacha de principios del siglo XIX que lo acompañaba en sus viajes por toda Alemania. Si aquel actor creía que la altura del teatro estaba en relación inversa con la libertad civil y la moral social; que el buen teatro se hacía sólo cuando lo que reinaba era la tiranía, como había sucedido en Rusia y en Alemania antes de la Gran Guerra (*Ibid*:46), estando recluido en Suiza ¿qué podía pensar? ¿Que ahí, en ese estado de latencia, de agotamiento, en esa jaula de pájaros que los aislaba de las bestias de fuera, sería donde surgiría un flamante teatro? Probablemente eso fue lo que sucedió poco tiempo después en el Cabaret Voltaire: la época, la guerra y la devastación, ponían sobre la mesa las condiciones idóneas para hacer y llevar a cabo el mejor teatro posible. Pero la verdad es que Hugo Ball no sería tan optimista pese a exaltar la «locura» y la «bufonería quijotesca» que ofrecerían al público en sus funciones.

El mundo tenía otro aspecto. Y él también. Más que Géry o Williband, Hugo se reconocería durante dos años en algo así como un Diógenes moderno vestido de obispo de hojalata con ganas de atrofiar la moral y la vida humana; un Diógenes que hará del espíritu de la máquina y de la idea de armonía secularizada una delirante comedia. Metido en su papel se puso a parodiar lo que alguna vez se tomó en serio: tras una máscara que Marcel Janco había hecho con recortes de cartón, danzó sobre los despojos raídos de una sociedad en decadencia y celebró —como lo que fue: el sacerdote dadaísta— misas de difuntos.

Pero a la espera de su nueva aparición sobre los escenarios, que llegaría en 1916, Ball comenzaría sus estudios sobre Nietzsche, Kropotkin, Proudhon y Bakunin. Jamás se consideraría un anarquista. Pensaba que mientras más lejos de Alemania permaneciera menos posibilidad tendría de serlo. No obstante, en estos teóricos, que a su juicio ponían al descubierto la «soterrada degeneración formalista de nuestro tiempo», reconocerá inquietudes afines: la idea de un mundo sin constricciones; una doctrina de la unidad del género humano en su conjunto (*Ibid*:56). En ellos, por extraño que parezca, encontrará rasgos de una teología cristiana en pos de la destrucción del Estado, pero también una inmunidad contra las teorías políticas de corte racionalista: «Cuando una teoría política me gusta —dice en 1915—, temo que es fantástica, utópica, poética, y que, por tanto, sigo dentro de mi círculo

estético (...)» (*Ibid*:62). Y este círculo lo irá expandiendo y explorando a lo largo de su vida.

Porque en el arte encontraría una forma de ascesis, de camino monacal, impregnado del misticismo de Kandinsky, al que había conocido en Múnich. Dadá para él, al contrario de Trsitán Tzara, era una inquietud lanzada a la humanidad en forma de libertad espiritual. Por aquel entonces Ball intentaba remediar algo que lo perseguiría hasta el final de los días ¿Cómo conciliar la forma, la utopía, con la figura, la realidad? Curiosamente, años más tarde hallaría una respuesta muy reveladora en los textos de un jurista católico llamado Carl Schmitt. Pero eso todavía estaría por llegar. En esos momentos lo que pensaba era que la comicidad era una respuesta aguda que surgía de una actitud conciliadora pero crítica con la época y el entorno (*Ibid*:122). Su respuesta adquiriría la forma de una «bufonada hipertrófica» pero con un trasfondo muy preciso. Ser dadaísta para él significaba ser alguien que sabía que la vida se afirmaba en la contradicción; ser alguien que no creía en la comprensión de las cosas desde *un* punto de vista, pero que a pesar de todo seguía estando convencido de la unión última de todos los seres (*Ibid*:130). ¿Una contradicción? Quizás. Aun así, el «círculo estético», que Ball no dejaría de circunnavegar, no se trataría de una cuestión específicamente del arte, sino más bien de la auténtica liberación del ser humano. El catolicismo de Ball lo hizo dirigirse a la mística cristiana, a intentar alcanzar una unión con lo sagrado. En algún momento —no sin humor— dijo que dadá significaba dos veces Diógenes Aeropagita.

Dos años después de la fundación de dadá en Zurich, tras haber firmado el primer manifiesto junto a personajes como Arp, Tzara, Huelsenbeck, Janco o Hennings; de recitar poemas fonéticos en las veladas del Cabaret Voltaire, Hugo Ball abandonaría el teatro. Desde el inicio sabía que su permanencia en el cabaret tenía los días contados. Quería montar el espectáculo y marcharse. Su incesante y acalorada inquietud intelectual también era lanzada sobre los propios dadaístas y sobre él mismo. Antes de redactar el manifiesto, en su diario escribiría, al observar la actitud de Tzara, que de un estado de ánimo no se debería hacer una orientación artística (*Ibid*:120), pues al hacerlo lo único que se producía era que el artista dejara de ser un órgano de lo inaudito, que dejara de ser una amenaza y sosiego para su tiempo. Dadá para él siempre fue eso: un estado de ánimo.

Después de abandonar el cabaret, Ball permanecería en Suiza dedicado al periodismo, pero sobre todo al estudio de algunos santos bizantinos y también a los fundadores de la *inteligencia* alemana. En este

último ensayo, sus críticas caerán sobre figuras casi intocables como Lutero o Bismarck; elaborará una teoría altamente explosiva y controvertida en la que se culpará a la conspiración “judeo-alemana” y a la teología protestante de ser la causa de que Alemania persiguiera sus sueños de grandeza y condenara a Europa a la más terrible de las aberraciones. Por esos años conocería, a través de Ernst Bloch, a Walter Benjamin quien no dudaría en considerar a Hugo Ball un republicano extremo que odiaba cualquier cosa prusiana (Stark, 2010:48) Su «círculo estético» no lo dejaría escapar. Se decantaría siempre por una vía mística y piadosa. Volver a los orígenes; poco a poco comenzaría su camino hacia la consagración de una vida monacal en el sur de Suiza.

Para 1920, durante los primeros años de la República de Weimar, entablaría relación con los círculos católicos de Alemania. Cuatro años más tarde aquel jurista que en su juventud había frecuentado las órbitas expresionistas, aparecerá en su vida de forma intempestiva. Ball dedicará algunas reseñas de sus libros, principalmente a su *Teología Política*. La relación entre el actor-poeta y el jurista no será estrecha, pero sus discusiones, principalmente epistolares, le imprimirán un carácter tenso y afectuoso. El jurista, en un principio, tendrá ciertas reservas por el excéntrico dadaísta reconvertido al catolicismo, pero con el paso de los años reconocerá la importancia de las discusiones y el intercambio de ideas. En 1927, tras la muerte de Hugo Ball, Schmitt afirmará que *el Concepto de lo político* se lo había dedicado línea a línea (Schmitt en Ball, 2013:225). Por el otro lado, Ball verá en Schmitt una lucidez inaudita. Elogiará sus análisis acerca de cómo todos los conceptos jurídicos y políticos del Estado son producto de la secularización de los conceptos teológicos.

Ambos compartirán la nostalgia por un mundo en el que reinaban las cosas puras, porque bajo su criterio, lo único que presenciaban era una época atroz en la que la razón instrumental devoraba y desacralizaba todo lo divino. Por eso, los Estados modernos no se salvarían de sus críticas, pues para ellos serían el reflejo de todo un sistema de valores en decadencia: las fuerzas del mal en el gobierno. El terror a la modernidad se manifestaría agudamente, como también le ocurriría a Heidegger. Pero sus vías, católicas, son divergentes. Porque a pesar de que compartiesen el mismo diagnóstico de la época y de lo político, Ball evidenciará la tendencia al absolutismo que caracterizaría al pensamiento de Schmitt (Ball, 2013:197), marcando su distancia sobre este planteamiento. Y es que Hugo Ball se opondrá a una tradición cristiana de la que bebe Schmitt, que a su juicio se remonta a Tomás de Aquino, atravesando a

filósofos clásicos del Estado como Hobbes y Maquiavelo, la cual vería en el pueblo no representado «una criatura irracional que debe ser dominada y conducida por la razón» (*Ibid*:214), rasgos que indudablemente contendría la justificación para cualquier dictadura¹.

Ball perseguirá con cierto delirio el camino de la gnosis; dedicará su vida al conocimiento interior de lo divino; su renuncia al mundo, su huída del tiempo, pretenderá ser un ejemplo para el resto de la humanidad. En eso consistirá —aunque no lo manifieste de forma explícita— intentar llevar una vida de santo: ofrecer un camino de salvación. La totalidad, eso que tanto buscó en aras de una auténtica liberación humana, lo entendería como un estado último que obligaba, para experimentarlo y comprenderlo, llevar una vida austera y entregada a la introspección. De algún modo el espíritu dadá prevalecería en su misión: perderse en lo insondable, en la búsqueda de unos nuevos valores, y frente al terror de la época moderna, reclamar la abolición de todo modo de esclavitud y opresión. Sin embargo, sus apelaciones a la necesidad de una jerarquía cristiana lo llevarán a creer que sólo una élite intelectual podrá abrir el camino para ese nuevo mundo. Su nueva iglesia buscará la reconciliación del espíritu humano con el todo, con lo sagrado.

Si Hugo Ball entendió que la «decisión» era desasirse, a través de una vía ascética, de toda exaltación de los Estados, —ya que representan el privilegio de unos pocos, orientándose a la esclavitud de todos (Ball, 2005:44)— y poniendo en entredicho la fastuosa heroicidad germana, Carl Schmitt —más tarde afiliado al partido nazi— optará por otra vía: la de reformular el Estado para hacerlo más fuerte y poder garantizar la unidad de un pueblo. La visión de Schmitt sobre la totalidad suprema será mucho más pragmática y terrenal: la de una comunidad homogénea que vive en paz gracias a la voluntad de un soberano. Schmitt apelará a la imagen de una comunidad espiritual (*Gemeinschaft*) que comulga y pervive gracias a su unión y fuerza, a *ser* una sola voluntad y voz. La iglesia de Schmitt intentará construirse como una institución universal —

¹ El distanciamiento entre las visiones teológico-políticas de Ball y Schmitt recae en los principios antropológicos de los que parten. Hugo Ball no lo dice de forma abierta, sin embargo es notorio su rechazo con esa tradición a la que apela Schmitt: «(...) el convencimiento de que el hombre es por naturaleza malo, abyecto, bestia, chusma (en vez de frágil, ignorante, débil y necesitado de emancipación) le sirve al constructor y artífice del Estado del Renacimiento y del subsiguiente absolutismo como fundamento para la visión de las masas humanas organizadas como un simple material tutelado y malvado contra el que está permitido todos los medios posibles» (Ball, 2013:215). Evidentemente Ball ve en Schmitt la reactivación y reafirmación del absolutismo. Él no compartirá esa visión del hombre como bestia o chusma, sino más bien como ignorante, débil y necesitado de emancipación. Las consecuencias políticas que parten de este principio antropológico son opuestas a las de Schmitt. No extraña que Ernst Bloch se refiriera a Ball como un “bakunista cristiano”.

como alguna vez lo fue la iglesia romana—, refundada sobre las ruinas del Estado moderno.

La totalidad de Ball será ese lugar donde se alcanza la unión última de todos los seres, la de Schmitt estará limitada al Estado, y éste será la figura de la unión última de un pueblo.

Carl Schmitt y el concepto de lo político

Si los príncipes quieren la guerra, la empiezan y hacen que venga un jurista trabajador para que pruebe que efectivamente es justa.

Federico II el Grande

A principios del siglo XX las clases tradicionalmente relegadas al silencio y a la ausencia de derechos, comenzaron a integrarse en la vida política de los Estados-Nación. Esta irrupción evidenciará una serie de tensiones y debates sobre cómo afrontar la integración de todas estas fuerzas y cómo reconvertir a las antiguas democracias elitistas en democracias de masas (Rodríguez, 2018:46). La amenaza de la lucha obrera, cristalizada en Rusia tras la Revolución bolchevique, sirvió como advertencia para muchos partidos burgueses, pero también como un faro que iluminaba y guiaba las luchas de la clase trabajadora. Después de la Gran Guerra comenzarían a emerger las posturas más conservadoras que apelarían a los sentimientos nacionalistas para poder consolidar una auténtica cohesión social.

Más allá de las políticas externas, los Estados en plena fase posbélica, intentarían llevar a cabo una reconstrucción de su tejido interno. Para los partidos y personajes más reaccionarios, el desafío radicaba en poder erradicar todo síntoma de inestabilidad y al mismo tiempo salvaguardar los intereses y privilegios de las oligarquías. Las organizaciones de trabajadores, las huelgas, los motines y los focos que se encendían por media Europa llamando a la insurrección y a la colectivización de los medios de producción, suponían un gran escollo para los gobiernos. El gran reto sería el de integrar un discurso de unión y poder ofrecerse como una sólida respuesta al peligro de la izquierda y de sus organizaciones. En medio de estas dificultades, las socialdemocracias

fueron una bisagra entre la masa y las élites del poder, que no terminaría de satisfacer los intereses y las luchas de todos los frentes que pretendía reconciliar. Lo que resultaría sería el enfrentamiento entre sociedades altamente polarizadas. Un estira y afloja que determinará el endurecimiento y radicalización de muchas agrupaciones sociales y políticas. El terreno para la enajenación a través del discurso del miedo y de mensajes patrióticos y mesiánicos estaba abonado.

Ante el problema de la masa, de su domesticación y apaciguamiento, después de 1917, comenzará a producirse lo que Emmanuel Rodríguez llama una «revolución conservadora» (Rodríguez, 2018:50), que en Alemania tendrá una de las mayores fuerzas, tanto a nivel teórico como en el de la vida política y social. Sin embargo, los primeros experimentos y manifestaciones de esta «revolución» aparecerían en la Italia de Mussolini, la cual se agitaba en la búsqueda de un supuesto pasado imperial que se le había perdido por el camino. (Benito, como muchos otros líderes afligidos de la época, pudo haber condensado su ideario bajo el slogan: *Make Italy Great Again*,). Del mismo modo que los italianos, los alemanes más nostálgicos y dolidos por la humillación que supuso el Tratado de Versalles, comenzaron a replegarse hacia su pasado para buscar un punto de apoyo aparentemente armonioso e idílico, y poder hacer frente a los peligros que imponía la época. Los sueños de una comunidad, de *un* pueblo alemán que se reafirma dentro de su espacio vital, comenzarían a emerger, a extenderse y permear dentro de las diferentes capas de la sociedad.

Pero para llegar al punto de inflexión de 1933 con la llegada del partido nazi al poder, quedaba por responder a una pregunta que durante la década de los 20 se quiso solucionar: ¿Cómo lograr que pueblo y Estado formen una misma voluntad y voz? El reto pasaría por intentar suprimir cualquier forma de obstáculo para alcanzar la unidad. Habiendo tantas voces y luchas de intereses, lo que se quería evitar a toda costa era el estado de «guerra civil» al que orillaba una política interior como la de la democracia parlamentaria. Esa única voz y voluntad de un pueblo era inviable a través de la idea de consenso y diálogo entre partidos. Habría que buscar otra solución.

Sin lugar a dudas, Carl Schmitt se convertiría en uno de los grandes teóricos de esta «revolución conservadora». Desde un principio entendió que la crisis social que se agudizaba durante la República de Weimar, el problema de la masa y la pluralidad de voces, se traducían en crisis política, en inactivación, y por tanto en una crisis del Estado. Para

él, el Estado en sí mismo no sería el problema, sino más bien la forma en la que se había entendido y construido.

En este contexto, el concepto de *lo político* nacerá con un doble objetivo: como una necesidad por comprender y explicar la crisis de los Estados y el régimen parlamentario a través del análisis de los principios (teológicos) bajo los cuales se fundaron, pero también como proyecto de un nuevo modelo de Estado de corte autoritario. Este último objetivo marcará su fuerte compromiso con las líneas más férreas del nacionalismo y de la integración alemana y, también servirá como la anticipación y justificación de la necesidad de un mesías, que pocos años después se encarnaría en la figura de Hitler. Sin embargo, la importancia de la obra de Schmitt no consistirá en sus compromisos políticos, sino más bien en la agudeza y profundidad de sus críticas a los Estados modernos y de sus sistemas de gobierno. Precisamente esta parte de su obra será la que determinará su importancia dentro del pensamiento político contemporáneo.

Antes de publicar su trabajo sobre *el concepto de lo político* (1927), Schmitt había mostrado un fuerte desacuerdo con el modelo parlamentario y el Estado liberal. En su *Teología Política* estudiaría cómo los Estados europeos eran el resultado de un proceso de secularización: los conceptos de la teología cristiana —dirá— habían sido transferidos a la teoría del Estado (Schmitt, 1922:37.), con lo cual, aquellos lugares que alguna vez fueron terreno de la religión, los Estados modernos los habrían amasado para reestructurar y dar forma a la sociedad. Para Schmitt esto supondría una confusión de órdenes, de los social, lo estatal y lo político, que explicarían la ineficacia y debilidad de los Estados, ya que para él no se puede sostener un Estado fundado sobre el presupuesto de individuos soberanos, pues a lo que conduce es a una falta de autoridad. Para él es inconcebible, —ese será el error que intentará resolver— que se asuma la identidad entre Estado y sociedad, pues, a su juicio, la sociedad, ese conglomerado de individuos, de átomos interrelacionados, no *son* el Estado, como las democracias liberales lo asumirían. Al contrario de esto, bajo su perspectiva, serían dos categorías distintas representadas bajo un orden jerárquico: el Estado tendría que gobernar lo social. Por eso, entenderá que la unidad y cohesión sólo puede garantizarse de arriba abajo. El Estado tendría que ser la fuente de comunión e integración de un pueblo.

El problema del parlamentarismo consistiría, a su juicio, en mantener la falacia de una supuesta voz de *un* pueblo representada por una pluralidad de sectores divergentes, ya que hace imposible cualquier

tipo de unidad y cohesión. De este modo, para Schmitt, la noción de verdad que habría detrás del parlamentarismo sería tan sólo una «función de la eterna competencias de opiniones» (Schmitt, 1923:97). Con esto planteará que los modelos parlamentarios obligan a los Estados a sufrir una penosa debilidad al no estar sometidos a un criterio de verdad absoluta, a una directriz única que prevalezca frente a la ilusión de verdad derivada del consenso. Según Schmitt, el problema de las democracias liberales, radicaría en que todo es siempre discutible y móvil (Schmitt, 1932:53). Su combate a estas ideas y presuposiciones lo llevarán a plantearse algunas preguntas que intentará responder en sus siguientes obras: ¿cómo constituir un Estado? ¿Cómo unificar, conferir un sentido o dirección única, a la voluntad puramente subjetiva de los individuos? (*Ibid*:23),

El Concepto de lo político (1927)² nacerá como un proyecto didáctico —o al menos así lo señalará en el prólogo— que pretenderá «encuadrar teóricamente un problema»: la relación y correlación de los conceptos de lo *estatal* y de lo *político*, y al mismo tiempo el de *guerra* y *enemigo* (*Ibid*:41). Sin embargo, más allá de ese compromiso didáctico, esta obra tendrá impregnada la necesidad de poder contestar a las preguntas anteriores e intentar solucionar el problema de la crisis de los Estados. En su segundo propósito, el prescriptivo, este texto no determinará conceptualmente al Estado sino lo *político*, ya que partirá de la premisa que el Estado resultaría incomprensible sin antes entender «la esencia de lo político». Precisamente, entender esa *esencia* será fundamental para poder evidenciar los errores de los Estados liberales y al mismo tiempo poder reconocer cómo se puede y debe consolidar un Estado fuerte y una unidad política cohesionada.

Como se ha mencionado, para Schmitt la unidad política de un Estado no podía estar garantizada por una pluralidad de voces. Las guerras internas o civiles, la *stásis*, era algo a lo cual había que atacar, pues lo único que generaban era el debilitamiento de la unidad política. Lo que se necesitaba, diría Carl Schmitt observando las agitaciones que removían a la República de Weimar, era consolidar una unidad política verdadera y firme, un acto de «decisión» último, que sólo podría estar asegurado por la autoridad de un soberano. De esta manera se garantizaría tanto la unidad política del Estado como la *esencia*, o ese ser

² La primera edición de *El concepto de lo político* es de 1927, sin embargo el texto original sufriría modificaciones en las diferentes ediciones de 1932 y 1933 y contará con tres versiones. En 1963 Carl Schmitt autorizará la reimpresión sólo de la versión de 1932, añadiendo un prólogo en el que señalará que su *Teoría del Partisano* sería una continuación del problema de *lo político*.

verdadero, de un pueblo. Detrás de este modelo que Schmitt plantea sobre *lo político* y el Estado, lo que subyace es un compromiso metafísico que asume que el ser es uno y no múltiple, que la naturaleza (*physis*) de las cosas es algo inmutable y absoluto y, por tanto, su concepción sería la de una gradación de órdenes jerárquicos en la que habría una última sustancia que confiere orden y sentido al mundo. Sólo así, bajo este orden jerárquico, se puede pensar que existe de hecho un criterio de unidad último que fije el carácter de una organización política, la identidad e inmutabilidad de una nación y que se conciba al Estado como una entidad absoluta que ordena y gobierna.



Dictador (1947), Wols. Óleo sobre tela.

Siguiendo con este mismo criterio, Schmitt entiende que *lo político* debe tener una serie de distinciones propias y últimas que sean la base de toda acción política (Schmitt, 1932:56). Entonces ¿Existiría una distinción específica de lo político? Según Carl Schmitt sí. Aunque muchos de sus detractores la ataquen por su simplicidad o reduccionismo, su respuesta será sencilla y muy controvertida: la distinción «amigo-enemigo». Dicho de otro modo: lo propiamente *político*, su esencia, consistirá en la capacidad de un Estado de poder hacer esta distinción y así reconocer a sus adversarios, a esos *otros* que ponen en peligro su integridad. «El enemigo político», será definido como «aquellos conjuntos de hombres que de acuerdo con una posibilidad real se opone *combativamente* a otro conjunto análogo» (*Ibid.*:58). A diferencia de entenderlos de esta manera, en su carácter concreto y existencial, Carl Schmitt señala que el liberalismo intentaría disolver el concepto de enemigo por el lado económico, en el de un competidor, y por el lado del espíritu, en el de un oponente de la discusión (*Ibid.*). El enemigo lo definirá entonces por lo «otro», como algo «diametralmente distinto y extraño en un sentido particularmente intensivo» (*Ibid.*). Nuevamente se prefigura la imagen del bárbaro. Y es justo en este punto donde la «guerra», la posibilidad del aniquilamiento físico, adquiere su especial importancia como herramienta de cohesión y unidad de Estado. Schmitt intentará hacer ver que las democracias liberales habrían desestimado la importancia de la «guerra» y el reconocimiento de un adversario para la consolidación de los Estados y con ello habrían firmado su fragilidad.

Detrás de esto no se asienta una crítica al pacifismo ni una apología de la guerra, sino más bien la enunciación de un principio antropológico que Hobbes ya había sostenido: el hombre es un lobo para el hombre; principio en el que se asume que el ser humano está determinado por la «guerra», el combate y las ansias de dominio. El hombre por naturaleza tendería a devorarse a sí mismo. El problema que surge de este principio es el de poder pensar cómo se lleva todo de nuevo al orden y cómo se puede dominar la salvaje naturaleza humana.

Si la respuesta del *Leviatán* se hacía intramuros, es decir estableciendo los criterios y normas de un supuesto contrato social en el que el Estado funciona como órgano de protección y pacificación de los súbditos, *el concepto de lo político* de Schmitt será una respuesta extramuros. Lo puramente *político* serían las tensiones que caracterizarían las relaciones entre los Estados, entendidos como «unidades de organización política» que se enfrentan y luchan por su supervivencia. Dicho de otro modo: lo esencialmente *político* sería la lucha

entre colosos Leviatanes. Schmitt pretende jugar con la idea de que sólo a partir de las amenazas de la *guerra* se pueden garantizar verdaderas «unidades de organización política», es decir, Estados fuertes. Y con esto, su conclusión es sencilla: en el interior no puede, o más bien no debe, haber un *enemigo*, ya que sólo debería prevalecer el espíritu de una comunidad de hermanos que comparten lazos históricos, de raza, etc., y por tanto, una misma voluntad.

Pero aquí es necesario considerar que Schmitt, para lograr su cometido, parte de la distinción entre «política» y «policía», términos que compartirán su raíz en la *polis* griega y que se remontan a Platón. La «policía» es un término que refiere exclusivamente a la paz y seguridad en el interior de un Estado. A diferencia de esto, la «política» se circunscribe únicamente a cuestiones externas al Estado: la diplomacia, la guerra y el derecho internacional. El error que encontraría Carl Schmitt en las democracias liberales, sería en un principio, un error puramente policial al no poder garantizar el orden y la paz en su interior. Pero Schmitt irá más allá de elaborar un tratado policiaco, como lo sería El *Leviatán* de Hobbes, pues entenderá muy bien que lo policial está subordinado por *lo político*. Por eso defenderá la idea de que si no se es consciente de lo esencialmente *político* —la posibilidad de la guerra, de las amenazas externas— jamás se podrá conseguir una verdadera cohesión y unidad política interna.

Schmitt dirá que «es por referencia a esta posibilidad extrema [de la guerra]» lo que permite que «la vida del hombre adquiera su tensión específicamente política» (Schmitt, 1932:65). Por lo tanto, sin guerra no hay política, no hay diplomacia ni estrategia, ni autoafirmación de una supuesta identidad nacional, mucho menos un sólido régimen policial. Cuando Schmitt menciona que «el fenómeno político sólo se deja aprehender por referencia a la posibilidad real de la agrupación según amigos y enemigos» (*Ibid*:65) lo que está sosteniendo es que la *guerra*, o la posibilidad de la aniquilación física entre estas «unidades políticas organizadas», sería la condición necesaria para poder representarse fielmente *lo político*, y por tanto, la posibilidad de hacer frente a la debilidad y caos de los Estado liberales. Por eso, para Carl Schmitt, cuando se sobreentiende que *lo político* es lo mismo que la política de partidos, es cuando se puede vislumbrar la ruptura y decadencia de la unidad del Estado; se habría caído en una confusión de órdenes.

Su animadversión a la socialdemocracia se entendería a partir de que para él, un Estado no puede ser «una articulación de diferencias políticas» (Schmitt, 1932:62), ya que de esta concepción se seguiría que la

razón fuerte y única se relativice, dando paso al descontrol y a la banalización de la política. Así que apelará a lo que le suena más sensato: instaurar una verdadera unidad que articule toda la vida interior del Estado. Las reminiscencias a la República de Platón son claras, sólo que la guía razonable y concienzuda de un rey-filósofo se reemplaza por la de un poder soberano. La distancia es estrecha. Los propósitos muy parecidos: crear un Estado fuerte en el que no haya disidencia, ni la ilusión de consenso, sino la imposición de *una* verdad enérgica y evidente; donde todo conflicto y posibilidad de *stásis* sea erradicada y en el que también se sea consciente —para algo servirá la pedagogía— de que el porvenir del pueblo y de la *polis* se libra en un campo de batalla³. Con esto, tanto en Platón como en Schmitt, pareciera que hay un recordatorio permanente: los enemigos siempre son una cuestión externa, son la posibilidad de la anulación de la unidad interna, la supresión de uno mismo.

Lo político como el gran juego por el poder

¡Qué alegría de vivir! Cientos de Yorikkés, cientos de barcos de la muerte, navegan por los siete mares. Todas las naciones tienen barcos al servicio de la muerte. Las compañías, orgullosas de su nombre y de su bandera, no se avergüenzan de tener barcos para la muerte. Nunca había habido tantos como a partir de la guerra por la libertad y la democracia, que vino a obligar a los seres humanos a tener pasaportes y visados, a restringir la migración y a crear cien mil o más hombres sin nacionalidad, sin papeles.

B. Traven

A mediados de los años sesentas, cuando Carl Schmitt escribe un nuevo prólogo para su texto de 1932, reconoce que la situación política y social no había cambiado mucho y que la reflexión que plantea el concepto de lo *político* no puede ser abandonada. Es curioso ver que más de treinta años después de su segunda edición, Schmitt entienda que es necesario reconsiderar el concepto a la luz del fenómeno de la «hostilidad», de la figura del «partisano» y la noción de guerra y que además siga manteniendo firme su idea de que «la época de la estatalidad» —la de los

³ Para Carl Schmitt la «guerra es una lucha armada entre unidades políticas organizadas y guerra civil es una lucha armada en el seno de una unidad organizada» (1932:62)

Estados liberales— «toca ahora a su fin» (Schmitt, 1932:40). El mundo que percibirá es el del auge de Estados fuertes, de entidades absolutas, esas potencias de la guerra fría que luchan por sus intereses y su necesidad de expansión y dominio. No es de extrañar que cualquier megalómano, independientemente del polo en el que lo observe, reconozca en sus tesis una notoria justificación de sus acciones.

Schmitt entenderá que *lo político* es ese límite en el que se pueden distinguir dos formas opuestas o antagónicas entre sí. La «decisión» como rasgo primordial de *lo político* se convierte en el punto de inflexión donde se delimita y explicita el límite: *el enemigo*. Pero por otro lado, ya una vez identificado el enemigo, sólo sería la «fuerza» la única garantía de la unidad política dentro de un Estado (*Ibid*:69). En ese contexto belicista, donde se presupone un enfrentamiento violento y la posibilidad de la aniquilación física, la «fuerza» no es una noción alegórica, una distinción puramente dialéctica, que aluda a la posesión de las fuerzas de producción, sino más bien la afirmación de que la legitimidad de una unidad política es sólo una cuestión de la «fuerza» armada y militar.

La posibilidad de una guerra nuclear tras la crisis de los misiles y los despliegues de «fuerza» que tanto se utilizaron durante la guerra fría, y que hoy día continúan como *modus operandi* de las políticas interiores y exteriores de los países, ejemplifican este punto *decisivo* que Schmitt encuentra en *lo político*. Pareciera afirmarse que quien tiene los medios técnicos de combate y los mejores ejércitos, tiene mayor posibilidad de doblegar al *enemigo* y garantizar su unidad.

Ante los hechos históricos no es difícil atestiguar el alcance de *lo político*. La caracterización de Schmitt, si es potente, más allá de lo que suponen sus críticas y análisis, es porque puede rastrearse sin muchos problemas sobre el terreno práctico. La geopolítica y las nuevas formas de colonialismo e intrusismo político y económico, como ha sucedido recientemente en Bolivia, así como el nuevo avance de las exacerbaciones nacionalistas, ponen de manifiesto su actualidad. Lo que se puede observar después de los sesentas, es que la guerra ha cambiado, pero la distinción «amigo-enemigo» sigue prevaleciendo como arma política y de cohesión de las naciones. En el contexto español ¿hoy no se habla mirando a Cataluña o al País Vasco para poder hablar de atentados contra la “Unidad de España”? Desde estos discursos aglutinantes que apelan a una inquebrantable identidad nacional se pretende evitar toda forma de insurrección interna; a lo que se apela es a volver al orden y la cohesión bajo la idea de un *enemigo*, en este caso, de la “unidad”.

Con el recrudecimiento del conflicto entre China y Estados Unidos, los medios de comunicación hablan de “guerra comercial”. Es sólo otro recurso que expresa la posibilidad de aniquilamiento del *otro*, a partir de la asfixia económica del rival. Reconocer a los enemigos parece necesario para intentar asfixiarlo. Pero el conflicto armado también es una posibilidad siempre abierta. Las amenazas no dejan de resonar y más ahora que los acuerdos nucleares hechos durante la guerra fría parecen saltar por los aires. Se requiere de nuevas regulaciones internacionales, de estrategias y un gran, o no, tacto diplomático para hacer frente a estas batallas. El tablero mundial se reconfigura; se toman posiciones y las amenazas quedan latentes. La caracterización de *lo político* de Schmitt resuena bastante.

Pero eso sólo en lo que atañe a los Estados “fuertes”. Porque ¿qué pasa en otros lugares, en esos que ya nos hemos acostumbrado a asociarlos con la barbarie y la guerra? Siria se mantiene enredada en una disputa armada que involucra a las principales potencias, pero mientras más alejado de sus territorios esté el conflicto para los Estados —Rusia, China, Estados Unidos, la Unión Europea— más fácil resulta mantener sus posiciones estratégicas y no perder la estabilidad interna. Las amistades se basan en intereses y Siria encarna una extraña amistad con todos estos países: el fin justifica los medios. Mientras, Libia es un páramo a la deriva. A eso lo han orillado los países que vieron en Gadafi una explosiva amenaza después de que muchos países mantuviesen una “excelente” relación con el exmandatario libio. Después de su asesinato en 2011 a nadie parece importarle que este país se haya convertido en un sitio inestable en el que la esclavitud y la tortura se han hecho norma. Mientras siga siendo un país desestabilizado es muy fácil mantener el control sobre él y sus recursos naturales. Lo que pase dentro carece de importancia. ¡Ahora es un país amigo al que la Unión Europea ofrece gran cantidad de dinero para mantener la migración a raya! Y justo parece pensarse lo mismo sobre Palestina que permanece a la sombra de los bombardeos y de la hostilidad israelí; sus asentamientos se expanden y dentro de su territorio van formando pequeños guetos para neutralizar al *otro*: la aniquilación sistemática también se ha normalizado. Corren tiempos de nuevos sistemas policiales, de nuevos apartheid.

Pero dentro de todo este contexto, desde los organismos internacionales, no dejan de sonar los discursos que apelan a los derechos humanos, al mismo tiempo que se lleva a cabo una campaña mundial de externalización de fronteras, a pesar de lo que esto conlleva. En Centroamérica, Guatemala y México han asumido su función de

jornaleros del control migratorio. El trabajo sucio se ha desplazado a sus fronteras. A cambio reciben buenas críticas y notas en sus evaluaciones económicas y sociales. Se convierten en países modélicos, en el ejemplo de buenos amigos y vecinos; mientras esperan se militarizan los países, se construyen centros de internamiento para extranjeros y — paradójicamente— condenan la migración, extendiendo la represión y la hostilidad fuera del territorio de Estados Unidos.

Pero Europa tampoco está exenta de utilizar estos mecanismos. Marruecos, a cambio de una buena cantidad de dinero y viviendo un idílico romance con España —su abogado ante la Comisión Europea—, realiza, al igual que Turquía, un férreo control migratorio; las purgas, las detenciones, deportaciones y la violencia que ningún país “democrático” está dispuesto a realizar, ellos lo hacen. Pero eso sí, ¡en la frontera de Ceuta y Melilla ya no hay concertinas! Ya no son necesarias. Ser *clandestino* en el reino alauí se paga con la cárcel, la tortura, la segregación y también con la muerte. El miedo y el terror se imponen como fórmula para frenar la migración, fantasma que los medios de comunicación y los discursos de políticos que apelan a la unidad e identidad nacional han entendido como uno de los «enemigos» actuales. Los barcos que intentan salvar vidas en el Mediterráneo se condenan; a juicio de los expertos y los políticos biempensantes, lo que hacen estas organizaciones es fomentar las mafias y el tráfico de personas.

Los repliegues hacia adentro se vuelven necesarios. Los discursos nacionalistas y patrióticos, casi del mismo modo que en el periodo de entreguerras en el que Schmitt hablaba, vuelven a recrudecerse. Se vive una nueva «revolución conservadora» que sigue apelando a esa idea de un Estado fuerte y absoluto. Desde Hungría hasta Brasil, pasando por Estados Unidos, Italia, Polonia o Reino Unido, surge un discurso maniqueo que intenta separar la paja buena de la mala. Vuelven a aparecer las apelaciones a la *verdad* o *esencia* de las naciones. Los chivos expiatorios, las cabezas de turco, nuevamente funcionan como ariete para reafirmar una sensación de paz y de unidad nacional; para poder hablar de refugios inmunológicos que protegen a los ciudadanos de la turbia atmósfera del exterior. El macartismo y las cacerías de brujas regresan de otra forma, como también lo hace la imagen nostálgica de un Estado y una sociedad que alguna vez fue gloriosa. Las mitificaciones del pasado, de la identidad y la historia agudizan las distancias entre unos y otros. Bolsonaro mira a la dictadura militar para creer en un auténtico Estado en orden y guiado por los buenos valores de antaño y, mientras lo hace, el Amazonas arde para que el monocultivo de soja pueda extenderse. Salvini

—hoy muerto, políticamente hablando— trabaja sin descanso para exaltar el orgullo nacional y alimentar la xenofobia. Mientras tanto, el Mediterráneo se convierte en una inmensa fosa común. Y al otro lado del Atlántico, Trump se transforma en una quimera del odio, que anhela un país de buenos blancos cristianos, aferrándose firmemente a la antigua idea del *Destino Manifiesto*; creyendo que reconducirá a Estados Unidos al lugar que le ha conferido dios y la historia: ser la potencia y el imperio mundial.

No extraña nada pensar que en todos estos casos se reconozca la actualidad del pensamiento de Schmitt desde el momento en el que se asume la política y *lo político* como una cuestión teórica sobre la totalidad. Quienes abogan por esta idea defendiendo un conjunto de prácticas y estrategias para consolidar una fuerza y unidad —y aquí da igual si lo hacen desde la izquierda o la derecha— le conceden un gran protagonismo. Porque la descripción de Carl Schmitt es la lucha por el monopolio del poder, de cómo se logra y se legitima. Sin fuerza, bélica o mediática, no hay poder. Y lo que prevalece hoy es la lucha por imponer un orden.



Artículo 1 de los DDHH (1973). Alberto Pérez. Serigrafía.



Fotografía tomada durante la manifestación contra las ejecuciones de Sacco y Vanzetti. París, 1927.

SOBRE REVUELTAS Y ARQUITECTURA

«¿Cómo imaginar una existencia proyectada por entero hacia el Boulevard Bonne-Nouvelle pero desde viviendas construidas por Le Corbusier y Oud?»

Walter Benjamin



Imagen del *Plan Voisin*, Un proyecto urbanístico no realizado, diseñado por Le Corbusier. 1925.

Agosto de 1927. Sacco y Vanzetti son conducidos a la silla eléctrica. Seis años antes un juez de Massachusetts los había sentenciado con la pena capital por un presunto robo y el asesinato de dos personas. Lo que se condenaba en realidad —muchos así lo entendieron— eran crímenes de conciencia. El “temor rojo” de Estados Unidos realizaría un acto de purga. Pero el ruido de la respuesta fue algo que no previeron. La ejecución desató inmensas manifestaciones por todo el mundo. En Tokio, Montevideo, Asunción, Londres, Nueva York, Ámsterdam, Sofía, Ginebra y París la gente salió a las calles a protestar contra las ejecuciones. En París lo disturbios estallaron en el Boulevard Bonne--Nouvelle. Los gases lacrimógenos intentaron disuadir a una masa enardecida. La revuelta se hizo efectiva: estremeció las calles. Por un momento situó a las autoridades contra las cuerdas. Para muchos esta imagen significaría la materialización de una lucha internacionalista. André Breton y otros surrealistas seguirían, entusiasmados, las movilizaciones muy de cerca.

El miedo a lo informe fue el terror que achacó toda la vida a Le Corbusier. Lo bello radicaría en el orden, en la forma, en la armonía. El espíritu de su urbanismo venía de la mano de la unidad suprema. Comulgar. La polis gobernada por la sabiduría y la racionalidad, conducida por las sendas de las cuadrículas y de las formas perfectas. Reconducir al hombre; trazarle la dirección. Bloques de hormigón revestidos de una bella ilusión geométrica de libertad. La visión de Le Corbusier jamás se alejó del fascismo, del Estado total, independientemente de que hubiese salido ileso por haber colaborado con el régimen de Vichy y de haber agradecido a los nazis la toma de París. El urbanismo de Le Corbusier es la sublimación de un conjunto de individuos que constituyen una comunidad física y espiritual, un cosmos armonioso, un cuerpo arquitectónico diseñado para liberarse de la stásis. La forma es lo que hace ser al contenido. Le Corbusier urbanizaría la teología política de Carl Schmitt. Lo otro y extraño, el enemigo, sería lo informe y sus modos de vida. Todo esto tendría que ser dominado, erradicado y edificado bajo la estricta consigna del orden absoluto.

2.- EL RETORNO

La apuesta por una poliarquía pluralista

Bajo el concepto de la «autonomía de lo político», Mario Tronti, uno de los precursores del operaismo italiano, pretendió acotar un conjunto de medidas y mecanismos que asumirían los partidos comunistas, —principalmente el francés, el italiano y el español, en la década de los 70— para integrarse dentro del marco de las democracias liberales. El pensamiento de esta hoja de ruta desde un principio —como señalará el propio Tronti años más tarde— se instalaría sobre el «gran filón del realismo (político)» que desde Maquiavelo y Hobbes llegó a Weber y a Schmitt. (Tronti, 2016:14) Esta apuesta, también conocida como eurocomunismo, aceptó la creencia de que a partir del control del Estado, mas no de su destrucción, se podría articular una verdadera transformación social.

Pero el problema de fondo consistía en resolver dos preguntas: a) ¿Existe un campo de «autonomía» real de lo político? y b) ¿el movimiento puede subordinar o sujetar a las instituciones del Estado para lograr su cometido? (Rodríguez, 2018:128) El eurocomunismo apostaría por la segunda vía, lo cual implicaba desechar la vieja fórmula del marxismo-leninismo en la que se creía que sólo a través de la lucha armada es posible hacerse con el poder e iniciar un verdadera transformación social. Al contrario de esto, su apuesta se centró en la incursión en la vida democrática. Aun así, lo que jamás pondrían entre paréntesis sería la idea de la toma del poder en sí misma; su respuesta no encontraría un campo «autónomo» de lo político fuera de las instituciones. Sin la lucha por el aparato de Estado, se creería, sería imposible realizar cambio alguno dentro de la sociedad. Pero sin un combate armado ¿cuáles eran las opciones?

El concepto de «hegemonía» de Gramsci vendría a reemplazar las armas por el discurso y la batalla por la construcción del relato: producir una contranarración. El territorio de poder se trasladaría a ese conjunto de mecanismos supraestructurales en los que descansaría el orden político. Y este orden ya no sólo se entenderá como un conjunto de fuerzas

materiales —las fuerzas de producción tradicionales— sino más bien como un conjunto de medios inmateriales y simbólicos. La transformación pasaba por entrar de lleno en el árido terreno de los deseos y de la esfera cultural.

Desde los cincuenta se había comenzado a demostrar que la producción de las subjetividades no sólo provenía de la alienación del trabajo asalariado, sino que la verdadera fuerza de constricción del nuevo capitalismo se concentraba en sus sistemas de representación: los medios masivos de comunicación, la publicidad y los discursos aglutinantes del miedo. Con esto se reconocía el relevante peso que lo simbólico tenía tanto en lo político como en lo social, pues sin el control de estos medios la transformación del sistema de producción y de las relaciones sociales, sería inviable. Poco a poco se pasaría a la ofensiva por querer crear un nuevo núcleo de verdad que recogiese la historia de la opresión de las luchas minoritarias. El problema se concebía como una cuestión estratégica. Desde ese espacio se entendió, como se sigue haciendo ahora en muchos partidos de izquierda, que es posible invertir las jerarquías; acceder a las instancias de poder significaría poder incidir sobre las fuerzas y los medios de producción inmateriales. Una premisa resultará muy clara: la transformación social sólo era posible a través de la toma de los medios de producción (simbólicos); sólo desde estos medios se podía fundar un nuevo relato político y social.

Pero aquí se hallaría un problema, como apuntaran las críticas de Balibar (en Rodríguez, 2018:128) ya que el «aparato de Estado no es un instrumento plegable a la voluntad de las decisiones de una clase» y concluyendo que el «oportunismo —del eurocomunismo— actúa en función de su concepción idealista de la conquista del poder». Al margen de valorar si se trató de un oportunismo o no, la apuesta del eurocomunismo, a pesar de enfrentarse al absolutismo y a toda forma de esencialismo, compartirá con las tesis de Schmitt la idea de que el monopolio de lo *político* reside en el Estado y sus instituciones. Con ello, esta postura se situaba en los mismos terrenos del realismo político de Carl Schmitt, sólo que como dinámica o lucha contrahegemónica.

Desde el eurocomunismo no se abandonará la distinción de «amigo-enemigo» como caracterización de lo *político*. Recuperarán el antagonismo schmittiano pero reformularán el propio espacio de lo político, situándolo dentro de las estructuras y posibilidades del Estado, con el fin de poder establecer un nuevo modelo de democracia que evite el universalismo heredado de la tradición ilustrada e integre nuevas voces, antagónicas, al escenario político. En palabras de Tronti, de lo que se

trataría «es proceder de otra manera, recorriendo senderos viejos y nuevos para reabrir senderos interrumpidos» (Tronti, 2016: 42), pero eso sí: jamás perder de vista la distinción de un *otro* al cual habría que intentar vencer en la lucha, en este caso, por la hegemonía y el orden político. El arribo a estos «senderos» significará que los propios conceptos que han abarcado el pensamiento político a lo largo del siglo XX, adquieran un nuevo sentido y también, que se haya llegado —como Tronti afirmaría— a una época post-schmittiana (*Ibid.*;43). Pero ¿Qué quiere decir con esto?

En términos teológicos: la época post-schmittiana correspondería al reemplazo de un modelo monoteísta por uno politeísta. El monoteísmo representaría el modelo que Schmitt defendió; un modelo fundado en *una* verdad última y segura que implicaría evitar a toda costa la inestabilidad, la pluralidad y la diferencia (politeísmo) a través de la justificación de un soberano, o de una monarquía divina. La concepción de un dios único corresponderá con la de *una* figura humana que encarnaría el poder absoluto de lo divino: «el monoteísmo comenzó alineado en el tiempo con la monarquía de Augusto (...) al imperio romano que pone fin con las nacionalidades pertenece metafísicamente el monoteísmo» (Tronti, 2016:45). Aunque no lo dice con estas palabras, Tronti describe el contexto contemporáneo como el advenimiento nuevo modelo politeísta que pondría en jaque los límites de la razón política establecida por Schmitt. La figura de un dios único desaparece y las reglas del juego comenzarían a cambiar en pos de una «poliarquía pluralista». Lo que supondría la llegada de este nuevo modelo sería, precisamente algo que el jurista alemán había detestado: la radicalización de las democracias parlamentarias. Esta reformulación pasará por enfatizar la importancia que tienen la divergencia de opiniones y posturas políticas para la salud de una democracia. El eurocomunismo entenderá que había llegado el momento de reabrir los contrastes, los conflictos y los disensos para ponerlos sobre la mesa y mostrarlos como realidad efectiva de lo social y poder así evidenciar la ineficacia de la idea de un consenso racional y universalista extensible a todo ciudadano. El terreno del adversario —político— se trasladará al ágora, a las instituciones y al control de los medios de producción simbólica, reduciéndose prácticamente al plano discursivo. De este modo, a diferencia de Schmitt, lo propiamente político no sería un problema del Estado sino más bien de la democracia.

La posmodernidad como antesala de lo político

A mediados de los ochentas, cuando Chantal Mouffe junto a Ernesto Laclau escribieron *Hegemonía y estrategia socialista* (1985), muchos grupos politizados entrevieron en estos trabajos la posibilidad de contribuir en el proyecto de «radicalización democrática», que la pareja planteaba, desde el activismo y la especificidad artística y cultural. La consigna llamaba a ganar espacios políticos y a construir nuevos modos de relación social. De fondo, en estos planteamientos se intentaría recoger y reconocer a todas esas voces e identidades que estaban relegadas al silencio. Siguiendo con la senda trazada por el eurocomunismo, su objetivo se concentraría en poder reconstruir las democracias bajo otros presupuestos sociales y epistemológicos, con el fin de integrar a estas minorías y reconocerlos como actores políticos.

Gran parte de este proyecto, que vendría de la mano de las posturas del eurocomunismo, pretendía resolver el problema de la representación social y la importancia de las organizaciones políticas. Desde la década de los 50, tras el debilitamiento progresivo de la URSS, se había producido un distanciamiento entre las luchas sociales y los partidos de corte marxista. Los viejos partidos comunistas, como se había evidenciado a partir de la década de los 60, habían caído en un anquilosamiento e inactivación que los alejaría de las capas sociales y de los movimientos obreros. Su centralismo y fuerte jerarquización determinarían su ceguera y estrepitoso fracaso como vanguardia revolucionaria¹. Después de los 70, pero sobre todo en los 80, conforme se asentaban las nuevas políticas neoliberales de Thatcher y Reagan, la brecha parecía hacerse más grande. La problemática a la que se enfrentaban los grupos de izquierdas era el de poder articular de otro modo los movimientos sociales para poder plantearse como una respuesta efectiva ante la coyuntura del momento. Ante esto surgirá —aunque era algo que ya llevaba más de tres décadas gestándose— una fuerte oposición al modelo socialista soviético debido a su fuerte autoritarismo y su devoción por la burocratización, y al mismo tiempo una preocupación por revisar las tesis marxistas a la luz del contexto contemporáneo. La idea de esta revisión y reinterpretación de Marx sería la de poder confeccionar un análisis y diagnóstico adecuado de la época que sirviese

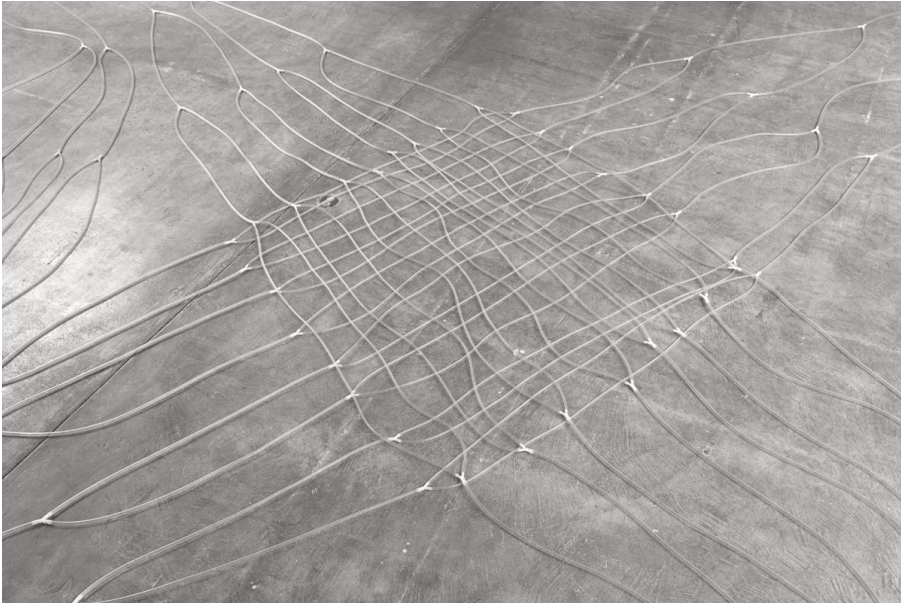
¹ Por ejemplo, las protestas de mayo del 68 surgieron a los márgenes del PCF y ante el conflicto éste no supo reaccionar ni dar una respuesta. Lo mismo sucedería en México con el movimiento estudiantil y con los posteriores focos guerrilleros que explotaron durante los setentas por todo el país. El PCM vivió todos estos eventos como un espectador.

de pauta para la praxis política. La premisa de este proyecto partía de poder recoger las nuevas luchas políticas y sus sujetos y así reestructurar las bases de una «nueva izquierda» que fuese más allá de la ortodoxia y de las abstracciones teóricas ancladas en el siglo XIX.

Dentro de este planteamiento posmarxista se entendió que el sujeto revolucionario tenía que replantearse. La lucha de clases no parecía ofrecer una respuesta clara para las problemáticas del presente debido a su estrechez y abstracción, pues a partir de ella no podrían distinguirse las luchas de género, raciales o culturales. El capitalismo había transformado sus medios y formas de producción; comenzaba a percibirse el ensanchamiento del libre mercado a escala mundial y, con ello, sus nuevos modos de alienación. Esta transformación propiciaría que el sujeto revolucionario que la tradición marxista había encontrado en el proletariado también sufriera modificaciones. ¿Cuáles serían los rasgos distintivos de ese nuevo sujeto?

Para hallar una respuesta, lo primero que se planteaba era poder realizar un análisis del contexto “posmoderno” en el que se vivía. Las luchas se entenderán de forma más concreta y heterogénea, dirigiéndose a las clases subalternas, a esas capas sociales comúnmente marginadas y alejadas de las instituciones democráticas, a esos ciudadanos de segunda clase. Los sistemas de opresión no sólo estarían determinados por la explotación laboral, sino también por los dispositivos de control y de poder que se efectuaban de forma velada y silenciosa a través de la educación, las instituciones gubernamentales y los medios de comunicación. La segregación racial y los roles asignados tradicionalmente a la mujer suponían un ejemplo claro de todos los discursos y reglas represivas implícitas que ordenaban, estructuraban y daban forma a la sociedad.

De este modo, se entenderá que las relaciones sociales estaban constreñidas y determinadas por las formas de representación: por un orden simbólico. La respuesta que surgirá será la de reconocer que no había *un* sujeto como tal, sino una infinidad de tensiones y contradicciones que impregnaban las luchas sociales, y por tanto, se reconocerá la multiplicidad de ese sujeto político. La apuesta del posmarxismo pasaría por poder integrar todas estas fuerzas subalternas dentro de la vida democrática, y así poder disputar la lucha dentro del terreno de la esfera cultural y de las instituciones públicas. Pero para hacer esto, lo primero que había que plantear eran las dimensiones del contexto contemporáneo. La solución que muchos encontraron sería adaptar la teoría marxista a un nuevo enfoque epistemológico que pudiera dar cuenta de esta multiplicidad de actores políticos.



Circulation (1969). Hans Haacke. Instalación

Este nuevo imaginario requeriría efectuar lo que para Tronti era un cambio del modelo, no sólo social o político, sino epistémico, el cual pusiera entre paréntesis todo presupuesto metafísico, como el de Schmitt, amparado en esencialismos y fundamentos últimos. Abajo del dios-padre y de su absolutismo, lo que se describiría —no en estos términos— sería una pluralidad de sujetos que rinden culto a otras divinidades y que necesariamente surgirán como grupos antagónicos que disputarán el imaginario y las formas de hacer política. Con esto lo que se anunciaba era la obsolescencia de los modelos únicos o totalizadores. La posmodernidad, para estos teóricos posmarxistas, marcaría el fin de todo esencialismo y de los criterios de verdades universales dentro de lo político. En esta misma veta, las tesis de Chantal Mouffe partirán del diagnóstico de que la idea de progreso o de causa final, inherente a la modernidad y al proyecto ilustrado, se rompe por completo a partir de los ochentas (Mouffe, 1993:27).

Pero aquí también habría que reconocer, pese a la esperanzada afirmación de Mouffe que presupone el fin del *telos* moderno y de sus valores, que el proyecto ilustrado no se ha roto por completo en ningún momento. Es imposible creer que un día nos acostáramos modernos y que al día siguiente, quizás por las pesadillas, el insomnio y la nostalgia del útero materno, despertáramos en un mundo posmoderno. A diferencia de

esto, lo que sí se puede considerar es la corroboración de un contexto de crisis en el que se perciben las grietas, las fracturas y las contradicciones de un proyecto que ha tenido notables consecuencias tanto en el ámbito práctico como en el teórico y, que pudiera ser —planteándolo como hipótesis de partida—, que fuera a partir de los ochenta cuando esta crisis se hace palpable.

Los planteamientos de un suelo seguro y bien abonado que garantizaban la fe, a veces exacerbada, de una racionalidad configurada como herramienta de control y dominio del mundo y la naturaleza, es lo que comienza a resquebrajarse. Chantal Maillard describe de forma concisa y brillante este momento de crisis de la modernidad: «Su logro: la técnica. Su fracaso: la comprensión de la vida humana. Su justificación: la situación de bienestar que la “técnica” procura mediante la producción de artefactos. El resultado: una civilización adicta al consumo y alentada a la adicción para que el sistema pueda seguir produciendo» (Maillard, 2017:52). Y si esta apreciación es tan certera es porque evidencia las contradicciones y tensiones de un modelo que, hasta la fecha, no se ha roto: seguimos inmersos dentro de una sociedad de consumo avanzada en la que, por más redes sociales y un mundo interconectado, la «comprensión de la vida humana» sigue faltando. Seguimos atestiguando un contexto de crisis, vivimos, independientemente de la época, en ella.

Pero si algo ha supuesto la amalgama de las teorías “posmodernas” es la necesidad de generar un nuevo marco de comprensión del mundo y de la vida humana que haga hincapié sobre estos momentos críticos. Quizás el llamado pensamiento posmoderno es tan sólo la forma del pensamiento situado en un estado de crisis. Más que un contexto social y político, lo que se plantea es el desarrollo de otro imaginario; el despliegue de un nuevo marco ontológico y epistemológico en el que se vuelve indispensable realizar una crítica a los esencialismos y los dogmas ilustrados, como el progreso, la fe en la racionalidad lógica o los Estados-Nación. Comprender desde otras coordenadas a las habituales. Y evidentemente, este nuevo marco tendrá repercusión sobre lo político y las formas de entender y producir las relaciones sociales. El posmarxismo utilizará las herramientas epistemológicas de las teorías “posmodernas” para describir el contexto social y político al que se enfrenta con la intención de reformular el proyecto socialista dentro de la vida democrática.

Mouffe, partiendo de este nuevo marco, dirá que «uno de los avances fundamentales de lo que he llamado la crítica del esencialismo ha sido la ruptura con la categoría del sujeto como entidad transparente,

racional que podía transmitir un significado homogéneo en el campo total de su conducta al ser el origen de sus propias acciones» (Mouffe, 2001:13). Ella partirá de la base de que se ha disuelto «por completo» —a nivel teórico— la idea del ser como una naturaleza (*physis*) determinada y absoluta. Las implicaciones de esta crítica a los esencialismos evidenciarán una fractura ontológica —no social—, la cual invierte la tradición metafísica. Sin entrar en muchos detalles, si esta tradición, —vista a grandísima escala: desde la época helenística hasta gran parte del siglo XX— entendió que lo uno era la condición de posibilidad de lo múltiple, esta fórmula se invertirá: ahora lo múltiple sería la condición de posibilidad de lo uno. Ante esto, nociones como la de sujeto, más que entenderse como una unidad, como un uno estable, un ser libre que se efectúa sólo por sí y para sí mismo, dejan de ser la piedra angular de las reflexiones. El sujeto pasará a entenderse no como un una unidad homogénea, sino más bien como una construcción; como un ser en relación con diferentes fuerzas y afecciones que lo estarán constituyendo de forma permanente. Y ahora, ¿qué pasa si este modo de comprender lo múltiple como punto epistemológico de partida se traslada a lo social y político?

Precisamente, el propósito de Mouffe consistirá en realizar esa tarea. Por eso, cuando señala que para reformular el proyecto de democracia heredado de la modernidad de una nueva manera más productiva, es necesario desplegar una epistemología que asuma la heterogeneidad y no unidad de los individuos y sus relaciones de subordinación como agentes sociales, desprendiéndose del «concepto racionalista del sujeto unitario» (Mouffe, 1993:35), lo que asume es que lo social no es una categoría reducible a un conjunto de valores homogéneos y universales, mucho menos los individuos, sino más bien un conjunto diverso y múltiple que se construye a partir de diferentes fuerzas y relaciones y, que a través de nociones abstractas se intenta reducir y sintetizar a su mínimo sentido y significado.

Y ahora, si se da un salto más, la siguiente pregunta sería la de cómo poder trasladar esta nueva epistemología al terreno de los sistemas de gobierno. Lo que se requeriría —así lo considera Mouffe— sería una reformulación de la democracia y ésta, necesariamente tendría que partir del abandono del «universalismo abstracto de la Ilustración», fundado en la noción de sujeto. El problema que aquí halla es que esta noción es limitada ya que ha servido como un valor genérico extrapolable a todo ciudadano, pero que más bien funciona como un mecanismo de encubrimiento de las exclusiones sociales que siguen sufriendo muchas minorías (que si se suman compondrían una gran mayoría). Mouffe

entenderá que en el plano abstracto conceptos como individuo, ciudadano, etc., funcionan, sin embargo, en la práctica no. Aquí hay muchas preguntas que resuenan al respecto, pero aquí dejemos algunas cuantas: ¿La Justicia realmente es imparcial y universal como se cree y se da a entender? ¿La libertad, esa extraña nebulosa conceptual que se ha reducido a la libertad económica, realmente es extensible y transversal a todo el género humano? Lo cierto es que la Igualdad no es tan igual para todos; hasta la fecha sigue habiendo humanos a los que no se considera sujetos con derechos por más que se hable de la universalidad de los derechos humanos ya que no consiguen alcanzar el estatus de ciudadano; mucho menos lo es que la Justicia sea tan justa e imparcial desde el momento en el que: su rigor cambia según los intereses que estén en juego.

¿Cómo resolver las contradicciones entre las categorías abstractas y su aplicación dentro de una sociedad? O como reformularía esta pregunta Ranabir Samaddar: «¿cómo dar cuenta de la contradicción entre un sujeto definido por la libertad del pensamiento racional y el sujeto fundado en las determinaciones de la realidad material?» (2009:xviii) Mouffe, —a diferencia de Samaddar que buscará hallar en los movimientos de liberación de India una respuesta que, a partir de «las determinaciones de la realidad material», se sitúe en las prácticas que exceden y escapan a la representación que ofrece el orden político— considerará oportuno realizar una intermediación entre estos dos polos. Por un lado, verá necesaria una crítica al «universalismo abstracto», pero —lo más importante— sin renunciar a los «valores democráticos de la modernidad». Aunque esto parezca una contrariedad, más bien será una especie de trabajo de ingeniería: desechar las piezas obsoletas de la antigua máquina, pulir y engrasar las que se creen en buen estado y añadirle nuevas piezas para conseguir un artefacto mejor adaptado al entorno. Precisamente, esta apuesta por poder realizar «un nuevo tipo de articulación entre lo universal y lo particular» (Mouffe, 1993:33), será una constante en los trabajos de Chantal Mouffe. Jamás perderá de vista esta idea.

Hegemonía, democracia y antagonismo

Dentro de este contexto “extraño” en el que los cimientos ilustrados se tambalean y se comienza la era de los fines —de la historia, del sujeto, del arte, etc.— Mouffe recupera el concepto de *lo político* de Carl Schmitt para pulirlo. Su objetivo, como ya se ha visto, será poder diseñar un nuevo modelo de democracia pluralista que incorporé en su seno y dentro de la batalla comunicativa e ideológica, fundamentos para todas aquellas voces minoritarias y no representadas a lo largo del desarrollo de las democracias liberales. Como señalará, no será hasta la década de los 90, después de la deriva neoliberal y conservadora de la década anterior, cuando esa «discusión de lo posmoderno» deja la esfera de la cultura para adquirir un «giro político» (Mouffe, 1993:27). Más allá de los debates y las teorías, este «giro» significará la entrada de estos actores dentro de la escena política a través de organizaciones civiles y su canalización bajo el sistema de partidos.

Teniendo como marco de referencia estos acontecimientos y readaptando los análisis de Schmitt dentro del contexto “posmoderno”, Chantal Mouffe entenderá *lo político* como el auténtico espacio de conflicto y el antagonismo. Pero para hacer más nítida su trasfondo, retomará la distinción que Elías Canetti hace en *Masa y poder* entre «política» y «lo político»². De este modo, «la política» sería el conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana. *Lo político* se referirá a la dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana (*Ibid*:23). De esta distinción se podría deducir: i) que *lo político*, ese espacio de conflicto, es la condición de posibilidad de «la política» y ii) que la democracia pertenecería, como cualquier otro sistema de gobierno, al ámbito de «la política».

Sin la discusión ni el antagonismo, sin el conflicto —sin lo puramente *político*— para Mouffe sería imposible hablar de una verdadera democracia, ya que ésta se nutriría de la diferencia, la oposición y no de la unidad. El supuesto de un consenso racional como modelo resultará ineficiente por su alto contenido idealista y abstracto; jamás se podría lograr las condiciones idóneas para poder alcanzar un común acuerdo, pues el marco racionalista y universalista previo se

² Esta distinción también la retomarán Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe a principios de los 80 dentro de sus estudios sobre *lo político*. Aunque aquí no se pueda entrar en mayores detalles, eso se hará en el siguiente apartado, cabe señalar que esta distinción será muy importante a lo largo del trabajo para poder caracterizar prácticas artísticas en las que *lo político* se traza como escape, retirada o éxodo de «la política».

convertirá en un obstáculo para la adecuada comprensión de la política democrática contemporánea (Mouffe, 2001:12), ya que no podrá dar cuenta de la multiplicidad de actores y luchas que la componen. De algún modo, y cosa que la distanciará de Schmitt, toda idea de unidad mutilaría la esencia de la democracia. Pero no todo se queda ahí.

Según su interpretación, y con ello rompería una lanza a favor del jurista alemán, *lo político* se constituiría sólo a partir de las relaciones de fuerza opuestas que están en permanente lucha: «Como señaló Carl Schmitt —dirá Mouffe—, la energía de lo político puede proceder de las fuentes más diversas y surgir de múltiples relaciones sociales diferentes: religiosas, morales, económicas, étnicas o de otro tipo» (2001:18). Pero aunque ambos partan de *lo político* como espacio de conflicto, la diferencia entre ellos consistirá en una pequeña sutileza: en el reemplazo de la distinción «amigo-enemigo» por la de adversario. Independientemente de esta sustitución terminológica, lo que se evidencia es la idea implícita de vencer que se halla bajo *lo político*. Porque da igual si se trata de un enemigo o de un adversario: no puede haber un combate sin aniquilamiento —físico o simbólico— del oponente.

La idea de «adversario» implicaría para Mouffe el reconocimiento de un consenso sin exclusión en el que se mantendría la controversia de forma permanente, evitando así, el rasgo ampliamente militar que escondería la distinción schmittiana de «amigo-enemigo». *Lo político*, entonces, adquirirá la forma de la confrontación dialéctica y el disenso. Evidentemente, algo como esto haría que a Carl Schmitt le saliera una úlcera de sólo pensarlo, pues si él consideraba *lo político* como uno rasgo externo de los Estados que permitiría forjar una cohesión y unidad política a partir de la guerra, y claro como una forma de denostar a las democracias parlamentarias de su época, Mouffe lo asumirá como un rasgo interior con un doble fondo: como el rasgo fundamental de las democracias y como imposibilidad de toda «unidad política» o de un modelo universalista.

Bajo su concepción, cualquier postura que defienda tal pretensión de unidad conllevaría el deterioro de la democracia, pues lo esencialmente político sería ese conflicto permanente entre adversarios. Sin estos elementos lo que habría sería una especie de totalitarismo de las ideas, un marco último de comprensión, y por tanto, de sujeción total. Por eso encontrará serias deficiencias en los modelos democráticos liberales regulados y amparados por la idea de consenso y unanimidad. (Vemos que tanto en Mouffe como en Schmitt se compartiría la necesidad de realizar

una crítica a los modelos democráticos de sus épocas, sólo que las respuestas ocurrirán por caminos completamente distintos).

El problema del liberalismo según Mouffe es que se da una instrumentalización de los individuos, además de que se desestiman los antagonismos y todo lo que pueda llevar a la violencia, acusándolos de irracionales. La democracia moderna, liberal, pondría toda su fe en la acción comunicativa, en la idealización del común entendimiento por medio de una racionalidad extrema; rehuiría del antagonismo, reprimiendo e imponiendo un orden autoritario. Ante esto, ella abogará por identidades políticas democráticas, que a través de su confrontación y desacuerdos nutran a las democracias. Mouffe intentará mostrar que jamás se podrá domesticar ni erradicar lo político (1993:154), pues la caracterización que ofrecerá de este concepto sería la de una constante lucha dialéctica entre partes —adversarios— por el control de las instituciones y los medios de difusión de imágenes y representaciones. La batalla será por la hegemonía y en tanto se considere esta batalla como algo perpetuo, el fin de *lo político* jamás ocurriría... al menos hasta que se instaurase un gobierno que se legitime bajo la autoridad y voz de un rey soberano.

Como se ha señalado, Mouffe y Laclau en su libro *Hegemonía y estrategia socialista* intentaron recoger las consecuencias de las críticas al esencialismo a favor de una concepción radical de democracia, uniendo estas reflexiones con el concepto de hegemonía de Gramsci (1985: 18) con el objetivo de trazar una nueva hoja de ruta para la izquierda. Así, la hegemonía será el punto de encuentro entre objetividad y poder. El poder, más que un acto de «decisión», como Carl Schmitt lo concibiera, se entenderá como un acto de definición, representación u objetivación. A través del poder no sólo se gobierna y organiza una sociedad, sino que también se generan las pautas y las directrices que determinan y construyen a los sujetos: el poder se revelaría como la exposición y dominio de un relato hegemónico. De esto se seguirá que no habrá transformación social sin un ápice de poder; sin ese espacio sería imposible incidir y construir nuevos sujetos a través de otros relatos sociales, históricos o incluso mitológicos.

Mouffe asumirá que es a nivel político donde las relaciones sociales toman una forma y se ordenan simbólicamente (1993:29), y este ámbito no puede ser otro más que el del poder y la lucha por la hegemonía. Con esto, pareciera que sólo a través de esta batalla que se abre como verdadero espacio de conflicto —es decir: como *lo político* en sí mismo— sería donde cobran sentido y forma las relaciones sociales.



Invasion (2008). Martha Rosler.

Aunque intente desatarse de los modelos jerárquicos y teológicos que impregnan la obra de Schmitt, Mouffe sigue asumiendo una gradación de órdenes jerárquicos, creyendo que sólo desde una esfera superior es desde donde es posible transformar y determinar las acciones y las relaciones sociales. Aunque no lo diga abiertamente, en ella resuena la noción de «espectáculo» de Debord, en el momento en el que entiende que hay ciertas imágenes y representaciones —las hegemónicas— que funcionan como una red de control que emana desde el poder, mediando, integrándose y encarnándose en las relaciones sociales al estar interiorizadas en los individuos. Y precisamente esas condiciones son las que se tendrían que empezar a revertir.

La estrategia que tanto Mouffe como Laclau plantean será el de poder subvertir la fuerza de producción biopolítica, esta superestructura que gobierna y dictamina las funciones y roles de las poblaciones. Pero el problema, o verdadero motor de una democracia para estos autores, es la pluralidad de discursos e identidades que van entrecruzándose y divergiendo. Al no haber una sola voz, —y en eso consistiría lo que para Tronti se define como una «poliarquía pluralista» o en Mouffe la «democracia agonística»— lo que se plantea es la existencia de una multiplicidad de identidades en conflicto que se van formando a través de diferentes prácticas y discursos. Estas formas de identidad se reconocerán a partir de un adversario y sus distancias determinarán el conflicto en cualquier lucha política. Pero entonces, ¿Podría decirse que sin lucha de

identidad no habría juego político? Parecería que es así. Y aquí habría que señalar el vínculo que habría entre la «identidad cultural» y grupos sociales.

Al igual que Bourdieu, Mouffe entenderá que el mayor campo de conflicto por excelencia es el discursivo, pues es desde ese terreno —desde el control de los símbolos y los relatos— desde donde se crean los «puntos nodales hegemónicos» (Mouffe, 1993:45). Esta afirmación podría ser reformulada de otro modo: quienes controlan el discurso también tienen control sobre el espacio y los individuos que lo habitan. Así, lo que prevalecería como característico de *lo político* serían las relaciones de poder y el control discursivo como mecanismo de propagación de las ideas. Y Mouffe evidencia este hecho cuando dice que un nacionalismo de corte étnico sólo puede ser contrarrestado con otro nacionalismo más cívico que exprese su filiación a los valores más democráticos (2001:21) y ese contrarresto sólo se puede realizar mediante una batalla discursiva que luche por la hegemonía del relato nacionalista. ¿Quién y cómo se impone? ¿Una contranarración? En eso consistiría el plan y la estrategia. Pero más allá de las astucias y maniobras para conseguir el objetivo, en esta lucha que Mouffe concibe hay otra cuestión: ella distingue entre identidades particulares e identidades homogéneas como podría ser una «identidad europea» (*Ibid.*: 21), según su ejemplo. Detrás de esto estará la idea de que toda identidad es relacional y se define en función de la diferencia (*Ibid.*: 20) Pero aunque parte de sus tesis se planteen como una denuncia y crítica a los esencialismos y universalismos, irremediamente ella se enredaría en una forma de ellos.

Mouffe entiende el antagonismo como una separación/disyunción identitaria, lo cual certifica la distancia insalvable entre polos opuestos: «sin el otro yo no podría tener identidad alguna» (*Ibid.* 21). Pero esta separación si algo evidencia es que se concibe que sólo a partir de esta lucha entre adversarios —es decir: de *lo político*— se distingue la naturaleza de lo que es lo uno y lo que es lo otro: *lo político* haría posible la común-uniión entre identidades a partir del reconocimiento de lo opuesto. Precisamente, éste sería el problema. Ser parte o pertenecer a una nación, a una identidad particular, requerirá comulgar, reconocerse como parte de esa *unidad* —histórica, política, social, cultural etc.—, por más heterogénea y volátil que sea. La fraternización y filiación de la identidad relacional de Mouffe, se convertiría —diciéndolo en términos de

Derrida— en la «re-naturalización de una ficción» (Derrida, 1994:114)³, en un compromiso irrenunciable, casi religioso, cimentado en la exaltación de una naturaleza (*phýsis*) específica o esencial que representará una identidad común. Y con esto, el juego dialéctico prevalece. El resumen del mundo y sus conflictos se traduce en bipolaridad: sin un ser opuesto, sencillamente es imposible el ser del otro. Pero entonces, la «articulación de un nacionalismo cívico», como Mouffe defiende, ¿no sería una forma de búsqueda y anhelo de una identidad reguladora? ¿Qué es lo que separa y distingue una identidad particular de una homogénea? Pareciera que sólo sería una cuestión del discurso.

Cuando afirma que «la objetividad social se constituye mediante los actos de poder» (Mouffe, 1993:14) reconoce su compromiso con la necesidad de incidir sobre esos «actos» con el fin de «constituir» un nuevo conjunto de valores. Sin embargo, a renglón seguido, matizará que «lo que hay detrás de este planteamiento es el de entender a la democracia como diferencia: intenta reflexionar siguiendo a Derrida, sobre su “exterior constitutivo”». (*Ibid.*:15). Lo que se muestra en estas líneas es ese fuerte compromiso que ella ve imprescindible: intentar articular un nuevo modo de relación entre lo «universal y lo particular». Esta mediación situará en el ámbito de lo universal —el de la totalidad del sentido— a la hegemonía y el poder y, en el ámbito de lo particular a la heterogeneidad y la diferencia. Su noción de «democracia radical» o «agonística» estará sustentada bajo la relación permanente de estos dos órdenes. Pero esta relación sólo será comprendida de forma asimétrica: lo universal seguirá siendo lo que determine y «constituya» lo particular.

Chantal Mouffe observará de forma permanentemente la diversidad de los discursos y las estructuras de poder que condicionan las prácticas sociales. El problema que esto suscitará es que ese «exterior constitutivo» lo reduce al ámbito de la hegemonía, al terreno del control, objetivación y la coerción de las subjetividades, pareciendo indicar que eso «exterior» que nos constituye sólo sería el conjunto de símbolos y relatos que determinan y moldean nuestras formas de vida. Pero al considerar esto —aparte de que es otro modo de seguir manteniendo la relación

³ Creo que es pertinente atender el fragmento de Derrida donde se habla de esa «naturalización de la ficción» para poder ver de mejor modo su trasfondo y la crítica a la postura de Chantal Mouffe: «Todas las políticas, todos los discursos políticos del “nacimiento” abusan de lo que, en este aspecto, sólo puede ser una *creencia* (...) Todo lo que en el discurso político recurre al nacimiento, a la naturaleza, o a la nación —incluso a las naciones o a la nación universal de la fraternidad humana—, todo ese “familiarismo” consiste en re-naturalizar esa “ficción”. Lo que llamamos aquí la “fraternización” es lo que produce simbólicamente, convencionalmente, por compromiso juramentado, una *política determinada*. Ésta, a la izquierda o a la derecha, alega una fraternidad real, o regula la fraternidad espeiritual, la fraternidad en sentido figurado, en esta proyección simbólica de una fraternidad real o natural» (Derrida, 1994: 114)

asimétrica entre lo universal-particular— se olvida del carácter existencial que hay en ese «exterior constitutivo» de Derrida, el cual no sólo implica alienación, sino también la posibilidad de una interrupción y de fractura, de anulación de toda filiación e identidad por más particular que esta sea. Por decirlo de alguna manera romántica: Mouffe se olvida del potencial liberador que hay en esa expresión al concentrarse únicamente en el régimen hegemónico y de su poder de incidir sobre las relaciones particulares.

A pesar de que hable de la importancia de los deseos y nuevas formas democráticas⁴ que surgirán de los grupos minoritarios, Mouffe, desde el momento en que considera necesario «movilizar dichas pasiones», obvia las propias prácticas que operan al margen de la batalla por lo simbólico y que se sitúan fuera del orden político democrático, es decir: fuera de «la política». La «movilización» —más que la articulación de otros modos de prácticas alternativas a todo modelo de representación de la identidad— será entendida como una actividad exclusiva del ámbito del discurso. Gregory Sholette, al recordar que las ideas de Mouffe y Laclau tuvieron gran influencia dentro de colectivos de artistas políticamente comprometidos durante los noventa, criticará que obviaron las luchas sociales y políticas de resistencias, al concentrarse únicamente en subrayar y construir la noción de conflicto político únicamente desde el nivel discursivo. A juicio de Sholette las tesis de Mouffe y Laclau son insuficientes por su parcialidad: «(...) their vision of agonism did away completely with the primary critique of political economy: that it always reproduce and exacerbates class inequalities» (Sholette, 2017:157). La defensa indirecta que hace Mouffe de las democracias liberales en pos de una reformulación del régimen democrático, lo que plantea es la ausencia de una crítica a todo un sistema de exclusión e inequidad social. A diferencia de esto, la postura de Mouffe parece asumir que sin la producción de imágenes y representaciones —contrahegemónicas—, no se podrían «movilizar» esas pasiones y deseos de la masa o de los grupos minoritarios. Las convicciones de Mouffe y los eurocomunistas se aferrarán firmemente a la idea de que sólo a través del asalto de «la política» es posible una verdadera transformación social. La idea de una «democracia radical» sólo pretendería el control —no absoluto: ¡habrá que reconocer la pluralidad y la diferencia!— del «espectáculo».

⁴ «La principal tarea de la política democrática no es eliminar las pasiones ni relegarlas a la esfera privada para hacer posible el consenso racional, sino movilizar dichas pasiones de modo que promuevan nuevas formas democráticas. La confrontación agonística no pone en peligro la democracia, sino en realidad es la condición previa de su existencia» (Mouffe, 2001:23)

Y en este intento de mediar «lo universal y lo particular» nos asomamos a una contradicción. ¿Cómo se puede defender la idea de una «poliarquía pluralista», de una «democracia radical» y al mismo tiempo querer que su relato, en tanto hegemónico, sea la fuente de una nueva producción de subjetividad? Si se apuesta por una pluralidad, por el antagonismo y la diferencia, ¿cómo se sigue que se pueda creer en la construcción de un modelo de verdad que se establezca como sentido común o como un relato común a toda esa pluralidad o al menos a una parte de ella? El problema aquí es que, de otro modo, se sigue subordinando la diferencia —lo particular— a lo universal asumido como los principios fundadores de un contrarrelato; es decir, se sigue pensando en *lo político* desde el ámbito del poder, como límite del Estado y de sus instituciones.

Pese a todas sus diferencias y tensiones, si algo comparten los enfoques de Schmitt y Mouffe, es la firme convicción de que el monopolio de *lo político* reside en el Estado o en sus instituciones democráticas. Ahora, que este monopolio sólo se identifique con los actos de poder, sólo indica una concepción de *lo político* reducido a instrumentalización, gestión, administración y control de la existencia humana, es decir: a «la política». Y en este peregrinaje por querer dominar lo universal, se olvidará de reconocer la importancia de las determinaciones de la realidad material y de las apuestas por situar *lo político* en tierras más mundanas como las de las propias prácticas y luchas de la vida cotidiana; que por cierto, son territorios en los que, a diferencia de Mouffe, Sammadar plantea la emergencia del sujeto político.

INTERLUDIO



L'Immensité (1869). Gustave Courbet. Oleo.

*The French noun immensité is mainly used as adjective in English, or perhaps as a descriptive substantive (“the immensity of the problem”), but it rarerly stands independently. The immense—that’s something you don’t hear very often. We speak of immense resources or immense effort without thinking twice. In 1869, Gustav Courbet titled a famous painting *L’immensité*. It shows what can only be shown but not depicted: the infinite. The immensité, the immense, designates something that exceeds all measure. It is related to the incommensurable, the lack of a common scale between two or more magnitudes. Immense and incommensurable are words that point to the gigantic, which can also be inconceivably small. Of course, this vocabulary sets us on the trail of the sublime or the exalted. The critical question is how to shift this vocabulary into the horizon of an immanence that knows no alternative—that is, to locate it precisely where it has lost its right to remain or exist. Courbet’s painterly materialism—which anticipates what Foucault recognized in Manet: the full exploitation of the signifiers, the canvas, the oil paint in its material substance, and so on—assigns itself this task, which marks one of the contemporary philosophy’s most important problems: When working under conditions of heightened finiteness, how do we salvage the infinite? How do we conceive of the immense and the infinite in the context of their desublimation and detheologization? And finally, when operating within the horizon of radical materialism, how do we prevent it from regressing into idealism while remaining committed to scrutinizing its consistency or inconsistency?*

Marcus Steinweg (2015; 7,8)

3.- EL CRIMEN

Algunos apuntes criminológicos

El Estado puede ser, como dijera Engels, el resumen oficial de la sociedad. Pero ese resumen sería la materialización de una invención, del mismo modo que una fotografía oficial repasada en Photoshop. Esa imagen pretendería ser la condensación de un todo. Estaría muy bien encuadrada, nivelada, contrastada con el máximo rigor y saturada digitalmente (aunque esto sería lo de menos). Todo este tratamiento y diseño lo único que permitiría ver sería *una* imagen —alterada y mutilada— de la realidad. Un modo de figurarla: nada más.

Tanto la foto como el resumen oficial, no son, ni pueden ser, la condensación de la totalidad. Esa fotografía jamás podrá representar de forma fiel —del mismo modo que lo hacen los diputados o representantes públicos— al conjunto de la sociedad. La única forma de hacerlo sería algo parecido a lo que Borges describe en su cuento *Del rigor de la ciencia*, cuando unos cartógrafos llegan a la conclusión de que el único mapa fiel del territorio sería el territorio mismo. Del mismo modo, el Estado no puede ser la sociedad en sí misma, tan sólo una forma —oficial, institucionalizada, registrada y certificada por las instancias internacionales de derechos de autor, etc.— de imaginarla y sintetizarla. La fotografía oficial sólo podría ser una representación a escala, una ficción que intenta condensar en su interior una totalidad —o más bien infinitud— que se le escapa. La imagen tendrá sus límites: los mismos que el fotógrafo y los recursos técnicos le hayan impuesto.

Desde un punto de vista fenomenológico podría decirse que lo que podría *mostrar* esa foto es precisamente todo aquello que oculta, todas aquellas relaciones y tensiones que la atraviesan. Si fuese así lo importante no sería lo que *representa* —esa supuesta totalidad que encarna un significado determinado y objetivado— sino más bien eso que no dice. Al igual que con la sociedad, la fotografía no podría ser ni encerrar *lo político*, ya que esto ocurriría fuera de ella: escapa a su campo de visión. «La política» sólo correspondería al diseño de la imagen, a la composición y a la estabilidad de los retratos oficiales. Y tanto Schmitt como Mouffe se moverán dentro de los límites del encuadre.

El crimen comienza cuando el territorio de *lo político* se desplaza fuera de estos límites.

Y aunque no sea tan obvio en una visión a gran escala, este desplazamiento supone el abandono de la lucha por el poder y de la hegemonía; los aires de totalidad se desvanecerían a favor de lo imperceptible, invisible e imaginario; a esas fugas que se emprenden con la intención de crear espacios de libertad y autonomía. Adentrarse en lo que muestra, esa extraña amalgama de situaciones, eventos, acciones, opresiones y negaciones. Porque los verdaderos conflictos y realidades, *sucedan* fuera de los márgenes de la fotografía oficial, al margen de la institución política.

Desde su nacimiento hasta su retorno, *lo político* —al menos hasta lo que aquí se ha descrito de este concepto— ha estado marcado por su relación con el poder y con el ejercicio de la representación social, es decir, con la idea de una unidad de sentido, una cohesión o identidad, por más plural o heterogénea que esta sea. Y en este proceso las experiencias, los acontecimientos políticos y sociales, así como la desesperanza, la desilusión y el hartazgo ante cualquier idea redentora, marcarán los otros rumbos que explorarán todos estos imaginarios y realidades que conciben *lo político* como un abandono de las imágenes oficiales.

El crimen también significa caminar en paralelo.

Los movimientos sociales que desde los 60 fueron reclamando espacios y derechos, en gran medida, experimentaron y recorrieron estos senderos. Aunque también hay que recordar que una parte se integraría, pues no se había perdido la esperanza, a la vida democrática a través de partidos, ONGs y asociaciones civiles. Este recorrido evidenció para muchos que las luchas dejaban de tener sentido dentro de los márgenes de Palacio, o a la espera —mientras se presionaba través de denuncias públicas o protestas— a que un representante aliado diera voz a sus problemáticas y velase por sus intereses. Muchos entenderían que *lo político* respecto del Estado y sus instituciones tenía una conclusión, que estaba mutilado por intereses partidistas, financieros, geopolíticos, metafísicos o burocráticos.

El crimen sólo quiere decir poner en peligro la representación de *lo político* como un mecanismo de poder; poner en peligro su carácter policial; traicionar sus luchas por la identidad y la hegemonía.

Quienes se mueven en los márgenes de la soberanía, del control, de la regularización, ponen en peligro la estabilidad del orden de «la política». Y visto así, los caminos del crimen se perderían por los largos pasillos inexplorados de la historia humana. Su trayectoria carece de forma porque este agravio no es un acto consumado sino más bien una serie de atentados que se llevaron a cabo hace muchos años y que continúan realizándose hasta el día de hoy.

El crimen también es deserción, éxodo y retirada.

Mutación y exceso

«¿Somos o no somos capaces de tomar nuevamente la exigencia que lleva al pensamiento fuera de sí mismo, pero sin confundir esa exigencia en su irreductibilidad absoluta con una construcción de ideales, ni con un revuelo de fantasmas?»

Jean-Luc Nancy



Quiero ser Alfred Jarry. Rainer Ganahl. Fotografía

Si algo muestra el brevísimo ensayo de Marcus Steinweg sobre Courbet (2015:7,8), son esos terrenos de magnitudes infinitas a los que se arroja el pensamiento contemporáneo. Sin hojas de rutas, sin estrellas fijadas ¿cuál es la guía? La respuesta ante esta inmensidad desacralizada, desteologizada, resultaría controvertida por su falta de compromiso con una finalidad última ya que a lo que orilla es a pensar desde la nada y el vacío: desde la infinitud misma. Lo que provocaría este proyecto especulativo, con el desplazamiento de *lo político* más allá del juego de pares opuestos, de las luchas y ansias de poder y verdad de las opiniones,

será marcar los inicios de apertura a tierras poco seguras desde las que habría que considerar tanto el concepto como sus prácticas. Con esto en mente, los posestructuralistas se insertarían en esas vetas por las que Nietzsche, Bataille o Heidegger se habían movido y, en las que se reconocería a esa inmensidad, esa nada, como la verdadera fuerza originaria y creadora. Situar sobre el límite será la cuestión pero también la respuesta que intentará ir más allá del *logos*, de lo significado y lo representado.

Como muchas otras cosas, dentro del posestructuralismo, el concepto de *lo político* pasará a ser considerado como un campo sin límites asignables. La idea permanente será la de intentar desmontar esa especie de mito dialéctico que lo ha rodeado: su forma de operar a partir de la separación de opuestos, de entender todo proceso como el reemplazo de un punto contrario por otro, del «amigo al enemigo, del fuerte al débil, del hegemónico al oprimido» (Derrida, 1994:98). Parra Derrida *lo político* desde la perspectiva de Carl Schmitt —y también lo sería desde la de Chantal Mouffe— estaría comprendido por un carácter profundamente hegeliano en el que prevalecería un dualismo ontológico. Interrumpir toda esta lógica dialéctica sonará a algo así como una consigna dentro de estos filósofos; su llamado surgirá como un atentado a la pertenencia, a la identificación, a la filiación, a reconocerse, o reconocernos, a partir del otro.

Por eso parecería —dirá Derrida— que el concepto de *lo político* no ha sido pensado más allá de una *esquemática* de la filiación, ya que generalmente se ha considerado que la filiación es inherente a él, casi como si fuera una cuestión de su ser y que hace imprescindible que cualquier tipo de identificación se lleva a cabo mediante el uso de categorías como sangre, nación, sexo, nacimiento, territorio, etc. (*Ibid*:12,13) En ese sentido, la relación entre el concepto de *lo político* y el Estado, como Schmitt entendiera, es demasiado estrecha, pues ambos se caracterizarían, primero, por ser condición de posibilidad lo *uno* de lo *otro* y lo segundo, porque no podrían ser entendidos estos términos sin la identificación a una comunidad con una naturaleza específica y determinada. La intención de Derrida al analizar la problemática de la democracia y la fraternización, las cuales parecieran tener un halo de indiscernibles, es mostrar que a la democracia y a *lo político* muy pocas veces se le suele representar al margen de esta fraternización (*Ibid*:13), o de una asociación de hermanos.

De forma implícita Derrida se preguntará si es posible imaginar *lo político* más allá de la común-uniión entre congéneres, a través de una

categoría trascendental, o como espacio de conflicto que hace posible la constitución de una identidad. Para él esto no sólo será posible, sino también necesario. El peligro que esconde la filiación como fundamento de *lo político* sería el totalitarismo. Toda identificación con una unidad de sentido homogénea conllevaría ese riesgo: la clausura total del sentido; la idea de una *única* dirección; la anunciación de, como diría Sartre respecto al comunismo, «un horizonte insuperable».

Pero el ir más allá de este sentido habitual arrojaría a un terreno un tanto oscuro pero demasiado sugerente. *Lo político* dejaría de tener rasgos definidos, una caracterización específica: ya no se entenderá como el espacio de conflicto, una guerra, una batalla o un disenso que separa y hace posible la filiación y las identidades particulares. Más allá de eso, se trataría de una *actividad* por la no sujeción; una experiencia y sus modos de salida; éxodo o retirada de todo orden policial y de representación de las identidades; sólo podría aprehenderse a partir de sus huellas, gestos y fugas. El desplazamiento de *lo político* que se intentó buscar desde el posestructuralismo apuntaría a la disolución permanente de toda caracterización dialéctica y reduccionista. Su indeterminación sugeriría que el propio concepto, como las prácticas, serían permanentes mutaciones y luchas contra todo aprisionamiento y contra todo «horizonte insuperable». Por eso, sus gestos y huellas serán las de la interrupción y perversión de todo marco monolítico de referencia y representación. *Lo político* sería actividad, actualización y movimiento. Algo escurridizo: sí.

Este cambio de registro expresará el tiempo en el que vivimos caracterizado por «una terrible sacudida en la estructura de la experiencia de la *pertenencia*», o al menos así lo considerará Derrida (1994:98). Pero aquí lo que menos importa es el diagnóstico de la época sino más bien a dónde apunta esa experiencia: al reconocimiento de lo *inmenso* como lo que nos atraviesa y constituye, es decir, como principio ontológico. La mutación de *lo político* consistiría en abrirse a esas dimensiones indeterminadas e imprecisas. Todo intento de mediación se desvanece. *Lo político*, entonces, sería lo inmediato, lo que rehúye, lo que se traslada a ese plano de lo ingobernable; a aquello que prueba producir un vivir-juntos diferente a todo modelo de *pertenencia*. En este proceso de mutación, dirá Derrida, *lo político* se trasladaría a la pérdida de sus fundamentos, a la «espectralización» (*Ibid*:101), a convertirse en un atentado contra la razón política confeccionada bajo los principios de la filiación y la identidad. La mutación de *lo político* sólo indicaría que se ha consumado el *crimen contra lo político mismo* y contra las fronteras de «la política». Parafraseando el lenguaje paradójico de los posestructuralistas,

podría decirse que lo *político* surgiría sólo a partir de su muerte, de exceder sus límites.

Lo que quedaría en esa muerte, en esa pérdida, sería una horda de desheredados que tras haber consumado el crimen, para Derrida, se instalarían en la «gran política» y no en la «política de la opinión» (*Ibid*:62, 63). Pero ¿a qué se refiere con la «gran política» y con «política de la opinión»? El concepto de verdad, que en Derrida tiene un carácter ambivalente, se vuelve la clave para poder discernir entre estas dos nociones. Por un lado se entenderá la verdad como forma cerrada o de clausura, pero también como apertura o como una verdad mutable. En ese sentido, para él habría una gran verdad y un sinfín de verdades parciales. Dicho de forma muy somera: la verdad parcial pertenecería únicamente al campo de «la política de la opinión» y la gran verdad a *lo político*.

La opinión se consideraría una creencia estática y cristalizadora, el conformarse con acotar una pequeña parcela del mundo creyéndolo la totalidad, la esencia de las cosas. La política que estudian los politólogos en cierto modo se reduciría al circo de las opiniones que acotan el mundo y que luchan por definir qué *es* tal o cual cosa. En la divergencia de opiniones se identifica al adversario, al otro, con la intención de poder traducir este ejercicio de significación y representación en réditos electorales, en estrategias de campaña o en la defensa a ultranza de dogmas ideológicos. ¿La democracia se nutre? Se diseña una estrategia para vencer. La opinión, en tanto fuerza del y para el poder, es una verdad a medias, se convierte en una guerra de trincheras, en parapetos; porque para salvaguardar su protección nadie está dispuesto a abandonar el pequeño enclave que le garantiza un refugio. La verdad de la opinión se volvería un amparo y desprendería cierto tufo a megalomanía: el mundo *es* como *yo* y mis correligionarios lo definimos y a partir de aquí puedo trazar la demarcación entre mis enemigos y adversarios.

A diferencia de Schmitt, *lo político* en Derrida no será entendido como una oposición a las políticas de la opinión, sino más bien como «interrupción» de ésta. La «gran política» —como él lo llama— implicaría no instalarse en la verdad a medias, sino en algo así como en una inasible verdad poética: la renuncia y lo no-pertenencia, la activación, por paradójico que parezca, de una comunidad sin comunidad: la conjura de singularidades que rehúyen de toda *identificación* mayor. Sólo a partir de esta renuncia o retirada se puede hablar de la mutación de *lo político* y de su crimen, es decir: de la anulación de toda determinación, significación y sentido totalizante; de la razón suprema del ser, o de todo modo de pensar fundado en esencias absolutas. Por eso, en Derrida y también en Jean-Luc

Nancy, la noción de verdad que prevalecería en *lo político* es más bien indescifrable: no se puede poseer, esa verdad sólo *sería* en su actualidad. No habría opinión a la cual asirse de forma desesperada, o tomarla como guía y bandera para emprender una cruzada. Esa «gran política» se traduciría en una especie de interminable e inestable camino; en una verdad «anacoreta» que permanecería al margen de «la política» (de las opiniones), pero que sin embargo —apunte de lo más curioso— «sobrepolitiza el espacio de la ciudad» (Derrida, 1994:63), ya que la «gran política» —*lo político*— al situarse al margen de la verdad de las opiniones, lo que «ignora es tanto lo común como el sentido común». La «sobrepolitización» indicaría poner entre paréntesis todos los signos que dan sentido y garantía al inamovible reino de las verdades, pero también el acto de exceder o sobrepasar la forma habitual de entender *lo político*.

Pero aunque Derrida y otros filósofos se comprometían en hacer una crítica y al mismo tiempo replantear el concepto desde otras coordenadas —inciertas, temerarias y un tanto etéreas— lo cierto es que sus tesis sería, dentro de los terrenos de la política mundial, un planteamiento minoritario y casi anecdótico. Tanto Mouffe como Schmitt podrían reprocharles que sus planteamientos son ingenuos al carecer de un sentido práctico, ya que no lograrían aproximarse mínimamente a una comprensión *real* de la política y de sus espacios de conflicto. Pero eso también sería su virtud: salir de las instituciones y de los salones para apuntar, precisamente, a las políticas menores, a aquellas prácticas que exceden la comprensión *real* de la política ya sea porque se oponen a ésta o porque sencillamente se escapan a su control y dominio al ignorarla. Utilizando la jerga de Thomas Kuhn podría decirse que la ontología política de los posestructuralistas y el realismo político de Mouffe y Schmitt son dos paradigmas inconmensurables.

A pequeña escala *lo político* puede entenderse como un proceso de mutación, pero en el plano macro e instrumental «la política» y *lo político* sigue pensándose como regímenes de sentido en su doble acepción: como sentido mismo (fundamento último del mundo) y como donante de sentido (lo que define lo que es y cómo debe ser el mundo). Pero este modo *real* de pensar ya no sólo puede ser visto a partir de un contexto sociopolítico en el que las leyes del mercado y los modelos neoliberales constituyen el sentido de lo político en sí mismo, sino también en las respuestas que se articulan para contrarrestar estas dinámicas y que no son más que procedimientos dialécticos o re-significantes como Nancy lo diría.

Un ejemplo claro de esta dinámica puede observarse en Pierre Bourdieu (1999) y la necesidad fundamental que tiene para él lo

«simbólico» para combatir a una dominante «mano derecha» que oprime y dirige despóticamente a una «mano izquierda». Lo que resultaría de esta metáfora de las manos sería solamente el cambio del régimen dominante de significado, o de régimen proveedor de «símbolos», a partir de los cuales se daría sentido y razón de ser a la vida social, política, etc. Y es que para él una de las principales frentes de batalla entre este conflicto de «manos» se libra a través de la generación de medios de producción «simbólica» (intelectuales, periodistas, asociaciones, etc.) que haga contrapeso al régimen simbólico de la «mano derecha» que domina, controla y ostenta el poder, entre otras cosas, a través de la publicidad de sus «símbolos». Lo político y la política aquí serían pensados como un núcleo central, que al ser fuente de «símbolos», desprende sentido y dirección. En gran medida, el pensamiento actual —democrático— concibe proyectos “diferentes”, o heterogeneidades de núcleos, que luchan bajo los principios del marketing y las leyes del mercado para instaurar un monopolio de «símbolos» a través de la captación del cliente-votante. El voto puede ser entendido como el tipo de divisa especializada para la compra y adquisición de un nuevo «régimen de símbolos». Lo que importa es hacer rentables los votos. ¡El libre mercado se traslada a la política y el monopolio sigue manteniendo su estatus de fetiche!

Aún así, el problema no radicaría en la *democratización* de los núcleos de «símbolos» que luchan entre sí por lograr establecer un cambio en la *dirección*, incluso aunque esto pueda parecer de lo más utópico o catastrófico, ya que se puede llegar a pensar que son imposibles los cambios de *direcciones* o sentido debido a que es irrealizable fragmentar y destruir los nervios que articulan el poder de una «mano derecha» o de cualquier «mano» opresora. Ya que al hacer esto, lo que se hace es convertir *lo político* en una especie de religión civil. Y el problema es mayor, porque como dijera Bataille (1970:50) «los templos sirven para las plegarías y las matanzas», para comulgar o para poder exorcizar y purgar los males. Independientemente de la *dirección* y sentido que se elija, pensar lo político de esta manera requiere de un «sacerdote» o de un aparato burocratizado, centralizado, que funcione para re-significar o re-simbolizar el mundo. Tanto Derrida como Jean-Luc Nancy, lo que intentarían será exceder esta dinámica en la que se piensa lo político como la batalla para poder dotar, definir u otorgar al mundo un sentido determinado a través de la producción de «símbolos», opiniones, verdades o instituciones.

Dadaísmo de lo político y la cuestión de la retirada

Dos años después del inesperado surgimiento dadaísta en el Cabaret Voltaire de Zúrich, Tristan Tzara, en un manifiesto, mirará a ese momento primigenio para explicarlo: Dadá nacería primordialmente de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad (Tzara en: González, Calvo, Marchán, 1979: 193) Esta necesidad sería una forma abierta y desafiante que impelía a situarse fuera de todo marco de referencia, de todo sistema de representación. Necesidad de independencia y autonomía, sin alabanzas ni rendir cultos y homenajes. La desconfianza y el desencanto como rechazo a los cantos de victoria, a las carnicerías, las falsas promesas y la hipocresía: otro modo de poner en peligro la solemnidad del mundo, de un mundo que más bien aparece como algo ajeno y extraño. Se traza una distancia. El rechazo y la desesperanza bien pueden transformarse en desacato, en omisión e interrupción de un aparente orden estable. Algo emerge. Lo que se remueve en el subsuelo son los gérmenes de la irrupción; la agitación de quienes intentan adentrarse en esos «lugares donde la luz de las Luces no ha sido pensada, allí donde una herencia ha sido abandonada» (Derrida, 1994:63). Se escuchan las voces de los desheredados, de viajeros y migrantes que deciden mudarse y juntarse. Se abandona la fantasía de un Edén exuberante, una eterna promesa: se intenta romper los límites y las fronteras; surcar los márgenes de lo *representado* para desacralizarlo. Su trazo no sólo es una cuestión especulativa, también es una experiencia: la de lo inmenso, como si se estuviera en una nave en medio de la nada y fuera imposible hallar algo parecido a un horizonte. En ese momento es cuando la historia y sus grandes hitos resuenan a un viejo canto de buenos usos y costumbres; una oda policial a los uniformes. Sin horizonte, lo que queda es ir construyendo, paso a paso, sobre esa nada, sobre ese vacío.

Dadá, un término extraño y multifacético. Exceso y ausencia de sentido. Como movimiento fue la expresión de esa experiencia de lo inmenso, de lo grotesco y lo absurdo; esa nave que no alcanza a ver horizonte alguno. La necesidad de independencia que Tzara describió, sería el reconocimiento de esa nueva situación; de una deriva desconocida, que no sólo estremece, sino que también se revela como forma de liberación. Algo se desprende, se fragmenta. Dadá sería esa sensación, su acto más puramente estético. Pero una experiencia como esa mutaría. Tokio, Praga, París, Berlín, Colonia, Zúrich y Nueva York, serían los

lugares, pero también diferentes modos de expresar y experimentar el vaciamiento del mundo.

Dos años después del manifiesto de Tzara, en 1920 y ya en Berlín, Huelsenbeck en la introducción al *Almanaque dadá* dirá que «dadá es la falta de relación frente a todas las cosas y tiene, por tanto, la capacidad de relacionarse con todas las cosas» (Huelsenbeck en: González, Calvo, Marchán, 1979:219). Implícitamente se declaran los principios de collage. Lo importante no son tanto las cosas como las relaciones entre ellas. Lo habitual se desconfigura; el espacio —tanto pictórico como social— es otro. La yuxtaposición de dos términos aparentemente inconexos genera cortocircuitos. Se construye desde lo abyecto y profano. Los restos más inmundos, los desperdicios de la calle se mezclan, de repente, con alguna imagen deificada en los museos, con notas de prensa y publicidad, con santos medievales, ilustraciones de manuales científicos o figuras de la vida pública. La práctica se integra al azar y al frenesí de la vida. El espacio de creación se vuelve ilimitado; se juega con la elasticidad de la realidad. ¿No hay un gesto profundamente político en esto?

Las danzas dadaístas intentarían desatar los nudos que apresaban a quienes se aferraban a objetos y a ideas. Dinero, ideología, la norma y las viejas glorias. Un canto al exceso. Como desheredados pretendieron rescatar todo aquello que se escapaba al orden y a la homogeneidad. Abrir otras puertas. Había que descender para rozar el suelo, sentir su aliento y beber sus residuos. El tiempo reclamaba ser atendido. La Gran Guerra terminaba con veinte millones de muertos esparcidos por los campos y las trincheras. La emancipación se palpaba en las calles y en las voces que hablaban de una Rusia que había echado a los zares. Lo que se anunciaba era la posibilidad de un mundo diferente. En medio de todo este ruido de fondo, en Berlín surgiría el ala más politizada de dadá, aquella que se reconocería, a diferencia de otros lugares, con una «consciencia política». No era de extrañar, pues todos sus miembros atestiguaron la revolución alemana en noviembre de 1918 y, meses después, los asesinatos de Rosa Luxemburgo y a Karl Liebknecht. También verían cómo con el apoyo de los socialdemócratas, los *freikorps* reventarían toda posibilidad de una república de consejos obreros en Alemania, como sucedería en Berlín y luego en Múnich. La situación llamaba a posicionarse. En las luchas proletarias encontrarían un ejemplo para la acción. Pese a todo, dadá había nacido con ese espíritu de sublevación.

Heartfield y Grosz asumirán una posición menos romántica de la revolución y se acercarán a la defensa de un radicalismo político.

Hausmann, Huelsenbeck y Hannah Höch oscilarán entre el lenguaje formal y el reclamo social. Sin embargo, aunque en 1920 el movimiento berlinés diera sus últimos coletazos, y como en otras partes comenzara su desvanecimiento y desintegración —dadá, afortunadamente, nunca sería la cabeza de nada—, en ese mismo año se seguía manteniendo su espíritu vivo: «Dadá se revela contra todo lo que parece obsoleto, momificado, petrificado, debido a que es la expresión más directa y viviente de su época (...) no se deja justificar por un sistema que se dirija a los hombres con un “tú debes”, (...) no suscribe a sus acciones motivaciones que persigan un “fin”. Dadá no produce de sí abstracciones en palabras, fórmulas y sistemas, que desean ser aplicados a la sociedad humana. Dadá es la acción creadora en sí misma» (*Ibid.* 219).

Pocos años después Bataille entendería y expresaría con mayor profundidad el gesto político y los terrenos sobre los que se desplegaba esa «acción creadora» y esa «revuelta» dadaísta contra todo lo momificado y petrificado. Bataille, este excéntrico personaje que reunirá a los disidentes del grupo surrealista de Breton en la revista *Documents*, entenderá que es en lo incompleto y lo inacabado, en el espacio de lo heterogéneo, en lo imposible y extático es decir, en lo imperfecto, donde se desplegaría tanto el arte como lo político. El águila imperial que vuela y observa desde arriba sucumbe ante el viejo topo, esa criatura que experimenta el laboratorio de la vida. Porque para Bataille, como en muchos otros antes que los dadaístas —Alfred Jarry, Félix Fénéon, Arthur Cravan o Jacques Vaché— lo importante era excavar en las profundidades del subsuelo para escapar a las voces del cielo que ordenan el espíritu. Y estas actividades serían las expresiones y festejos de un dios sin cabeza, como le sugiriera un dibujo de André Masson. Actos de decapitación; fiestas profanas; la práctica de comunidades policéfalas situadas sobre los límites, de una cabeza dominante, de una totalidad, de un Estado fascista. La idea de Bataille, nada lejana a los dadaístas, sería el aniquilamiento de toda idea de relación jerárquica, ya sea materialista, teológica, política o artística.

Y después habrá que desplazarse unos cincuenta años más para ver cómo lo *Ácefalo*, esa «libertad explosiva de la vida» (Bataille, 1970: 186) vuelve a resonar como fuerza de *lo político*. Nancy, Lacoue-Labarthe y Derrida, recuperarán estos trazos en los que se despertaba el interés por no querer producir ni fórmulas ni sistemas. Serán otros momentos. Pero de cierta manera, el dadaísmo y Bataille volverían para insertarse en la reflexión filosófica. ¿Un acto de memoria? Sí. Porque recordar es un ejercicio a contratiempo, de traer el pasado al presente; de devorar otras

voces, otros espectros, traerlos de vuelta, para responder junto a ellos. Otra forma de canibalismo envuelta en esa incierta verdad poética, como la que se aprehende en la claridad y movimiento del fuego. Y si estas voces vuelven cincuenta o cien años después es por una necesidad: en ellas resuenan el éxtasis y la desmesura de esa “verdad” que hace estallar la tranquilizadora ilusión de toda estructura trascendental y que, al mismo tiempo, exige el desplazamiento hacia la existencia concreta, hacia la visión del topo. Matar a Platón, dirá Chantal Maillard. Y si uno se sitúa ante ese plano, lo único que se puede percibir es la ausencia de garantías y seguros; la imposibilidad de reducir ese *continuum amorfo* — el fuego, la vida— a lo absoluto.

Otro desheredado, Antonin Artaud, por las mismas fechas que Bataille, lo entendería también: el objetivo del surrealismo para él era «romper lo real, extraviar los sentidos, desmoralizar, si es posible, las apariencias, pero siempre con una noción de lo concreto» (Artaud, 1936:15). Los secretos “vitales”, las verdaderas fuerzas que nos abrasan —entenderá— se hallan en esas fisuras y fragmentaciones de la somnolencia de lo “real”. (Lo real aquí, o como lo harían tanto surrealistas como algunos dadaístas, puede entenderse como estaticidad, un orden determinado o preestablecido, *statu quo*, sentido común, normalización, regulación, etc.) Los surrealistas compartirían con dadá ese querer asomarse al absurdo y al terror de lo real.

La ontología política de los posestructuralistas también se fraguará en esos límites de la invención de lo real, o más bien en su forma de pensarla y construirla: verán necesario «extraviar su sentido». Si *lo político*, entendiéndolo como Schmitt o Mouffe lo hacen, representa ese orden, *aparente* de sentido, Nancy y Lacoue-Labarthe, —sin tanta ira ni afanes destructivos como los de Artaud— pretenderán hablar desde las fisuras, desde el sentido profundo —inaudito, acéfalo— y no unilateral del mundo. *Lo político* desde estas instancias intentará «liberar y descongestionar la vida», «animar piedras y sedimentos inanimados» (Artaud. 1936:18). Esta última metáfora —aunque pueda sonar delirante o exagerada— funciona para comprender cómo lo *político* emprende un proceso de descentramiento y cómo su realidad (efectividad institucional) se rompe para tocar la vida, lo «concreto».

El proyecto filosófico de Jean-Luc Nancy estaría impregnado de gestos dadaístas, de un fuerte compromiso con el pensamiento *acéfalo*. Pero en ello hay un desafío: ¿Cómo se puede pensar sin categorías generales como tradicionalmente se ha hecho? Ante esta pregunta, lo que irá buscando será suspender la idea de que «debería haber alguna cosa tal

como el sentido del mundo» (Nancy: 1993) o de *lo político*¹. El gesto buscado sería el poder eludir el modelo que ha servido para construir el *mundo* —ya provisto de significado— en el que por más que las aguas se moviesen y agitasen, siempre se tenía la impresión de que había un cometido claro y preestablecido que conducía y movía al barco por zonas mínimamente seguras: la iglesia, el cristianismo, la monarquía, la democracia, la ciudad, la soberanía, las leyes del mercado, los derechos universales, la ciencia, la propia filosofía, etc. Pero entonces surge una pregunta: ¿qué pasa cuando todo esto se agota, cuando se agota el régimen de sentido en el que se fundan todas estas criaturas significantes, cuando se descubre que detrás de todo sólo hay un inmenso abismo que conduce al vacío?

Una posible respuesta, como la de Mouffe, Schmitt o Bourdieu, sería la de dirigir y redirigir la embarcación en medio de la tormenta; reparar y extender otras velas, ajustar la brújula o cambiarla por una más precisa; luego redefinir las funciones de la tripulación, perfeccionar los mapas de ruta, cambiar de capitán o de guía espiritual, y sobre todo, apoyar los pies sobre nuevas categorías generales que soporten el mundo, por ejemplo: pensar al barco como vehículo y paliativo ante la tormenta o como la constatación de un dios todo poderoso que guía hacia la tierra de la salvación y que ha delegado en el capitán su poder y voz de mando. Lo que se pretendería sería revestir lo informe para producir cierta sensación de certeza y sentido de las cosas: tapizar lo inmenso con los ropajes de *una* dirección y *un* significado preciso. La otra posible respuesta sería la que se asomaría al agotamiento mismo y preguntaría *por qué*; sería una respuesta que intentaría ver lo que hace posible ese agotamiento del sentido. Algo así sería la respuesta —llamémosla— dadaísta, ya que se priva de toda *dirección*: asumiría el vértigo de navegar a la deriva, porque en su respuesta-cuestión retira el mástil, el timón, al capitán y cualquier soporte, éstos serían sólo residuos ficcionales frente a un movimiento y vaivén: el de la inmensidad del mar, la única certeza. Esta segunda respuesta es *desbordante*, pues se lanza al agua, a esa infinita masa indefinida —esto si se imagina que se trata de un gran océano en el que

¹ Es necesario aclarar que el concepto de *lo político* en Jean-Luc Nancy sólo es tratado a comienzos de los ochenta. Durante esa misma década tomarán mayor relevancia en su obra las reflexiones acerca de la «comunidad». Posteriormente, autores italianos como Agamben o Esposito tratarían esta problemática desde las mismas coordenadas ontológicas con las que había sido tratada en *la Comunidad desobrada* (Nancy, 1986). Nancy aclarará, que años más tarde intentó matizar el término y así romper con ciertas reticencias sobre el tema de la «comunidad», como las de Derrida (Nancy, 2008: 82). Con esto, la problemática de la «comunidad» y de *lo político* en Nancy, poco a poco, se considerarían como la problemática del ser-juntos o ser-con, y con eso se enfatizaría, como lo mostraría en *Ser singular-plural* (1996), su proyecto filosófico como una ontología político-comunitaria.

jamás, después de miles y millones de años navegando, se ha avistado costa— ya que ésta *sería* el *sentido*, es decir, la verdad «anacoreta» de Derrida, entendida como un *continuum amorfo* imposible de objetivar y condensar bajo una fórmula o un sistema de cálculo. El pensamiento de Nancy parecería un motín que terminaría por arrojarse al agua con la intención de *retirarse* de toda enajenación dialéctica o respuesta-diccionario que pretendiera ofrecer una dirección y un significado determinado para la embarcación, la tripulación y al por qué de la inmensidad del océano. Pero entonces, ¿por qué tirarse por la borda? Fuera de las alegorías, esta salida un tanto suicida que emprenderán Nancy y Lacoue-Labarthe en los años ochenta con la intención de abandonar todo «voluntarismo», «tesis sobre el ser» y toda pretensión heroica y majestuosa (Lacoue-Labarthe, 1987: 21) sólo puede ser entendida a través de la distinción entre *lo político* y «la política». Para ellos *lo político* será ambivalente, tendrá dos acepciones: (a) su forma restringida y (b) su forma abierta. La primera designará a toda la estructura histórico-sistemática de carácter general que ha requerido de fundamentos últimos.

El caso no sólo de Schmitt, sino también de las democracias modernas, como Mouffe también criticaría, son ejemplos de esta forma restringida de *lo político* en la que sólo a partir de categorías generales se puede definirlo, construirlo y comprenderlo. La estructura monoteísta del que hablara Mario Tronti representaría muy bien esa forma de comprender el mundo bajo el amparo de un orden jerárquico y armónico preestablecido. Al contrario de esto, la segunda acepción se tratará de lo que ellos llamarán la cuestión de la *retirada (retrait)*², que no será más que la forma propia de *lo político* en tanto dinámica sin fin e indeterminable. Esta cuestión evidenciará el traslado de lo político a esas coordenadas ontológicas donde el vacío y la nada se reconocen como fuerza originaria y creadora. Ante la ausencia de un orden jerárquico lo que se revela es la apertura a un mundo descabezado. Y lo que ofrecería esa verdad amorfa es la posibilidad de imaginar otros mundos posibles. La *retirada*, en tanto dinámica permanente de interrupción, se convertirá en esa respuesta contra «toda especificidad política, dentro de la misma dominación de lo *político*» (Nancy; Lacoue-Labarthe, 1981a: 38) y se

² Es importante señalar el doble valor con el que utiliza Jean-Luc Nancy la expresión francesa *retrait*. Por un lado, *retrait* puede traducirse como “retirada” o “repliegue”, y por otro, como “re-trazo”, o volver a trazar, en la medida en que el término aludiría al sustantivo *trait* que se traduciría como “trazo” o “rasgo”. Así, *retrait*, tendría ese doble juego en Nancy, el de la “suspensión” o “interrupción” y al mismo tiempo la exigencia de un “re-trazamiento” o “volver a trazar”.

planteará como la sustracción de todo pensamiento sobre lo político fundado en la unidad y la identidad. En *lo político*, entendido como *retirada* y re-trazamiento, resonarían los ecos extáticos de Bataille; apuntará a todo lo que escapa y excede al pensamiento político que se ofrece como plan de conquista del mundo, como una garantía de homogeneidad o como espacio para comulgar.

Al igual que en Mouffe, «la política» la entenderán como un orden de fines que tendrá como objetivo la organización y gestión de la existencia humana. «La política» serían las condiciones materiales, efectivas, del pensamiento sobre *lo político*. En este sentido puede entenderse que *lo político* determinaría los modos o las formas que adopta «la política» pues otorgaría los principios y presupuestos de los que partiría. Y si pensamos, como lo hacen Nancy y Lacoue-Labarthe, que *lo político* tradicionalmente se ha entendido bajo los presupuestos de lo absoluto, de la identidad y la unidad, entonces podemos ver que «la política», por supuesto las democracias modernas, sería la consumación de una forma concreta de pensar lo político, regulada y amparada bajo un orden jerarquizado: lo universal determina lo particular. De este modo, los sistemas de gobierno actuales operarían a partir de ciertos principios reguladores, principios que presuponen *lo político* como el destino de la comunidad, el espacio disyunción o el enfrentamiento constituyente de las identidades.

La cuestión de la *retirada*, para los autores, señalará la necesidad de salir de esta lógica unidimensional y restringida de *lo político*; por eso habrá que pensarlo en sus propios límites y ver que la *retirada* no sólo es una suspensión o interrupción, sino también la exigencia y condición de posibilidad de *lo político* como tal (Nancy; Lacoue-Labarthe, 1981a. 44). Con lo cual, puede entenderse, que «el gesto de la *retirada* (*retrait*) es una postura política con la que se trata de exceder *lo político*» en tanto forma de pensarlo como absoluto, para así poder sustraerse de su reducción al orden del cálculo y la gestión «dentro de los esquemas representativos del tecnocapitalismo» (Rodríguez Maciel, 2011: 118).

Aunque los propósitos de Chantal Mouffe y Nancy en un principio parezcan parecidos, lo que los distancia será el terreno al que apuntan. La pregunta que pretende resolver Chantal Mouffe es ajena a la de Jean-Luc Nancy. Ella intentaría considerar a fondo el carácter antagónico de las relaciones sociales para poder desarrollar una «democracia radical», o lo que es lo mismo: poder establecer cómo la distinción «nosotros/ellos» es compatible con una democracia pluralista (Mouffe, 2001:19), en la que siempre estará en juego la lucha por la hegemonía. Indudablemente, la

pregunta de Mouffe intenta resolver un problema de «la política»; es decir, su pregunta atañe directamente a ese conjunto de prácticas y discursos que ordenan y organizan la coexistencia humana. *Lo político* para ella sólo sería una dimensión reguladora. Pero Nancy intentará despojarse de los planteamientos que surcan los modos de organizar la existencia a partir de otorgarle un *único* sentido que determine la *praxis*, del mismo modo que eludirá todo compromiso con la defensa de *una* verdad política o una lucha por la hegemonía. Nancy intentará responder a un problema más sobre *lo político*, ya que para él, lo único que puede generar otras formas de hacer política es derribar los cimientos y fundamentos sobre los que se ha construido de forma habitual. A diferencia de Mouffe, dentro del posestructuralismo no habrá ni intento ni amago de intermediación, sino más bien un gesto de ruptura y liberación.

Disolución que plantea esta *retirada* en Nancy es más radical: la identidad como tal no podría ser configurable, a partir de pares de opuestos; no sería algo fijo sino más bien abierto y no consumado. A eso se refiere cuando habla del sujeto como escindido, en un exilio permanente, lo que se describe y a lo que se apunta es a lo simultáneo y lo mutable como principios ontológicos. La consecuencia de esto es entender la identidad como un imposible, del mismo modo que lo sería la idea de comulgar con un orden común, con la idea de un universo estático, regulado y dominado. *Lo político* desde esa caracterización ontológica que se revela como cambio y transformación permanente. Y lo que se podría seguir de esta *retirada* de toda lógica de la identificación mayor es la renuncia a todo partido político, a toda institución o sistema de pensamiento que conlleve y proclame una unidad de sentido como fundamento de la comunión de los individuos. *Lo político* dentro del posestructuralismo sería lo que iría más allá de esta lógica. Como dadá, *lo político* para los posestructuralistas, también designará al exceso y la ausencia de sentido; una fuerza creadora que constituiría a todas las prácticas que se construyen a partir de la anulación de todo «horizonte insuperable».

1994: el comienzo de la marcha de las hormigas y los partidos imaginarios

Pero, antes, un poco de imaginación: un asomo a una realidad posible. Después de todo, por las ciencias (hoy desplazadas por la frivolidad de las pseudociencias y el esoterismo “culto”, el new age y su cauda holística como memorándum – ¡mi laboratorio por una sala de yoga!-, el “like” como criterio de verdad), sabemos que la ficción no es sino una realidad viable.

El sup Galeano

Más energía nuclear y menos pisos de protección oficial.

Indios Metropolitanos.

A partir de 1988 comenzaría en México, como en otros países en “vías de desarrollo”, un largo proceso de privatizaciones y liberalizaciones del sector público. Parecía creerse que el primer mundo estaba a la vuelta de la esquina y que, con ello, había que deshacerse de todo los lastres históricos y sociales arrastrados desde la revolución mexicana. Los datos macroeconómicos permitían cantarle al nuevo milenio el surgimiento de una nueva potencia económica. ¡Un nuevo milagro! Llegaba el momento de los gobiernos de técnicos y burócratas, de grandes expertos provenientes de Chicago que entendían que cualquier cosa era justificable y viable siempre y cuando se persiguiera la senda de la bonanza y la riqueza que prometía el libre mercado. Pero para garantizar un buen cuento económico de hadas necesariamente se tenía que olvidar, ocultar o erradicar lo que sucedía en la trastienda, el verdadero lastre: la marginación y la pobreza. Las desigualdades sociales, el desequilibrio de la repartición de la riqueza, la falta de derechos y garantías a la población indígena, pasaban, como siempre, a un segundo plano: al de lo irrelevante. La estabilidad de los países sólo podía asegurarse a través de la bolsa, las inversiones del capital extranjero y, por supuesto, en poner a la venta toda fuente de recursos, ya sean naturales, culturales o humanos.

El primero de enero de 1994 —en pleno fervor por el fin de la historia— entraría en vigor el Tratado de Libre Comercio entre Estados

Unidos, México y Canadá. Esa fecha significaría el inicio de una nueva era. Un día para celebrar y decir adiós al subdesarrollo y dar la bienvenida a la modernización y la civilidad del primer mundo.

Pero los fantasmas de un pasado supuestamente superado gracias a la evolución y el progreso, saldrían desde el sótano, desde Chiapas, desde lo más recóndito y olvidado, para recordarnos que no había motivos para celebración alguna; que los grandes festejos de empresarios y políticos sólo podían darse a partir de la opresión y silencio de un pueblo sumido en la miseria a lo largo de más de quinientos años. Y el recordatorio vendría esa misma mañana en el que se inauguraba un nuevo año, un nuevo tratado comercial y los inicios de la expansión del libre mercado a escala global.

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) irrumpiría en la vida política y social mexicana para remover al país de su «dulce sueño de la modernidad», para recordar que el México del sótano —el indígena, el que no cuenta, no produce, no vende, no compra y no existe— finalmente gritaba «¡Ya Basta!» al «injusto reparto del dolor y la pobreza» y reclamaba libertad, democracia y justicia (EZLN: 1994). El enfrentamiento armado duraría doce días. El gobierno de Carlos Salinas de Gortari sobrepasado por el alzamiento indígena, la presión de la sociedad civil y las elecciones presidenciales de ese año, ordenaría el cese al fuego. A mediados de enero comenzarían las mesas de diálogos para solucionar el conflicto, que finalmente terminarían por estancarse y quedar en el papel y bellas promesas durante más de veinte años.

Desde un principio la lucha zapatista sorprendería a muchos políticos e intelectuales al demostrar que no seguían los patrones de las guerrillas latinoamericanas de las décadas de los sesentas y setentas. No se trataban de esos “comunistas trasnochados” como los pintaría la prensa mexicana en un principio. Detrás de un discurso antineoliberal y de los pasamontañas se hallaba el despertar de otra forma de concebir, hablar e imaginar lo político. La magia de la dignidad y la resistencia, caminando en paralelo, sacudiendo la racionalidad política-económica del México de fin de siglo. Porque el alzamiento zapatista no correspondía con los dogmas del marxismo-leninismo y la idealización de una dictadura del proletariado. Proponían otra forma de enfrentarse al expolio, la explotación y la marginación. El sistema se tenía que cambiar desde abajo, desde su subsuelo, con el trabajo de base y no con los grandes velos de águilas y zopilotes alrededor de una silla presidencial.

Incluso en la Primera Declaración de la Selva Lacandona en la que se anunciaba la guerra al gobierno mexicano, amenazando con el

avance de las tropas hasta la Ciudad de México, se exigiera la renuncia del presidente, un juicio político a éste y además que se convocaran nuevas elecciones, puede observarse que la lucha zapatista jamás se entendería como una lucha por el poder sino más bien por la libertad y la autonomía de los pueblos indígenas³. La transformación social para ellos nunca sería una cuestión de fuerzas contrarias que se imponen incesantemente; su lucha no se trataba de una batalla por la hegemonía, por la construcción de una totalidad, *un mundo*, sino por la articulación de *muchos mundos*. La irrupción zapatista —cosa que generaría innumerables quebraderos de cabeza a intelectuales y políticos tanto de derechas como de izquierdas— jamás se concebiría como la posibilidad de instaurar un nuevo régimen de sentido a través del asalto y control del aparato de Estado; su planteamiento eludiría la lógica del sentido común y de «la política», al poner en evidencia su autoritarismo y rigidez.

Al contrario de toda misión redentora y última, para los zapatistas de Chiapas —como no se cansarían de mencionar en sus comunicados— la transformación sólo podría darse a través de la participación y acción de la sociedad civil y nada más: esa era la verdadera fuerza democrática y no la de los partidos. Su lucha la entenderán como el germen que permitiría sacudir al sistema entero, como un despertador, o como la posibilidad de que todos los grupos marginados por la historia, el colonialismo o el salvajismo economicista en su nueva fase neoliberal, pudieran recobrar la dignidad. El ejemplo político que el EZLN ofrecería al mundo sería un gesto: el de un «espejo rebelde que quiere ser cristal y romperse», la voz armada que interpele «a los mismos hombres y mujeres simples y ordinarios que se repiten en todas las razas, se pintan de todos los colores, se hablan en todas las lenguas y se viven en todos los lugares»; el recordatorio de «todos los muertos de olvido» (EZLN: 1996); el trazo que invita a imaginar nuevos espacios y otras formas de habitar y vivir lo colectivo sin la imposición y el orden del despotismo y la mercantilización de la vida.

³ En el año 2005, en la Sexta Declaración de la Selva Lacandona —la última hasta la fecha— este compromiso se evidenciaría de forma más clara. Después del fracaso del reconocimiento de los acuerdos de san Andrés que los zapatistas intentaron durante casi diez años que el gobierno recogiese como ley, supuso la desconfianza con la izquierda institucional y el cese de todo diálogo con el gobierno mexicano por su ineficacia e incumplimiento. A partir de ese año el EZLN comenzaría formalmente su proceso de *retirada*, consumando su crimen contra lo político; caminaría, como ya lo había hecho tanto tiempo, incluso antes de 1994, en paralelo a las instituciones y al Estado. Pero este éxodo que el movimiento emprendería no sería un repliegue interno sino también lo que anunciaba era un llamado a todas las luchas en resistencia, que desde los sótanos de diferentes partes del mundo se enfrentaban a la opresión y al neoliberalismo, a optar por el aprendizaje mutuo y a experimentar otras vías de gobierno fuera de los límites de las instituciones; es decir, lo que se ponía en evidencia era la posibilidad de otros modos de llevar a cabo la democracia y la organización de lo colectivo, al margen del Estado.

No era difícil que su mensaje y lucha traspasara las fronteras de los Estados y que sus voces resonaran a miles de kilómetros, en otras geografías y entornos, no tan recónditos, como el sureste mexicano. A casi seis meses de haberse levantado, de haber hecho su aparición pública tras más de diez años de anonimato, «juntando fuerzas en silencio», el EZLN convocaría a la primera Convención Democrática. La palabra, la voz y la escucha prevalecerían. El verdadero interlocutor con el que contaría el zapatismo no sería el gobierno sino la sociedad civil y a ella, como hasta ahora lo hace, se dirigiría.



La antorcha (1949). Leopoldo Méndez. Xilografía

Dos años después del alzamiento, en medio de una ofensiva y cerco paramilitar a las comunidades zapatistas —pese a la declaración del cese del fuego—, en 1996, el llamado que lanzarían sería a nivel internacional. En el verano de ese año llegarían a la Selva Lacandona gente de los cinco continentes para participar en lo que ellos llamarían el primer Encuentro Intergaláctico o más bien Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo. Si en un principio entendieron su

lucha como un despertador que sacudiría al sistema mexicano entero, dos años y medio después no se imaginarían que lo habrían hecho más allá de los límites del territorio centroamericano. Su mensaje había calado. El encuentro entre diferentes «bolsas de olvido» del planeta se convertiría en una semilla que se esparciría por muchísimas partes hasta generar una especie de red mundial de resistencias y luchas.

Entonces, tres años después de ese primer encuentro intergaláctico, en 1999, y como respuesta al avance feroz del libre mercado y de sus instituciones internacionales, uno de estos brotes saldría de la tierra en forma de revuelta. Más de cuarenta mil personas sin representantes ni partidos, sin banderas, saldrían a las calles de Seattle para protestar contra la Organización Mundial del Comercio, para enfrentarse al órgano apologeta de las tesis neoliberales, el cual —para aquellas voces— influía de forma determinante en la vida de las personas y no de forma benigna precisamente. Con la indignación de la gente palpitando por las calles, no tardarían en llegar los primeros enfrentamientos. Entre piedras y gases lacrimógenos, el recién nacido movimiento altermundista saludaba a las instituciones internacionales y al nuevo milenio anunciando que un montón de desheredados y sin rostro, como los zapatistas de Chiapas, habían decidido nadar a contracorriente, impugnar el orden imperante e imaginar otros mundos posibles.

Por esos mismos años, el nombre múltiple o colectivo *Luther Blissett*, relacionado con la guerrilla de la comunicación, en diferentes partes de Europa, principalmente en Italia, y Estados Unidos, había sido utilizado para llevar a cabo acciones de sabotaje y burla a las instituciones políticas y del arte. Siguiendo los pasos de las *guerrilla girls*, detrás de este nombre se escondería un impredecible ejército acéfalo que, desde la sombra, estaba dispuesto a salir para interferir e interrumpir «la política», es decir lo que ellos entenderían como las relaciones de dominio o «ese simple arte de la administración del Estado». (Blissett; Brünzels, 2000: 25). Los objetivos de *Luther Blissett* se concentrarían en socavar la normalidad e intentar cuestionar la legitimidad del poder abriendo la posibilidad para crear otros espacios. Sin banderas ni rostro, bajo una identidad anónima, muchas veces el movimiento pasaría inadvertido. ¿Quiénes eran? La respuesta podía ser paradójica y un tanto incierta: podría ser cualquiera.

El movimiento altermundista, al igual que este nombre colectivo, como de algún modo también lo sería el del subcomandante Marcos, operaría desde los márgenes como una masa informe y sin partido. La red mundial de resistencias seguía creciendo. Extrañamente, la teoría del

partisano de Carl Schmitt, se reactivaría. El movimiento altermundista decidiría combatir el orden imperante con un “ejército” de irregulares; al no haber un órgano central de organización, los brotes, las fugas y las «hostilidades» jugaban con el factor sorpresa. En cierto sentido, tanto para bien o para mal, el movimiento era impredecible.

En ese mismo año de la batalla de Seattle, los miembros de *Tiqqun* —una revista anónima que tendría sólo dos números publicados— describirán esta dinámica como el surgimiento del partido imaginario, el cual sólo «(...) se compone de la multitud negativa de los que *no tienen clase*, y no la quieren tener; de la locura solitaria de los que se han reapropiado su fundamental no-pertenencia a la sociedad mercantil bajo la forma de una voluntaria no-participación en ésta» (Tiqqun, 1999).

El espacio de todo partido imaginario será el de la desertión; sus gestos el querer salir o eludir los mecanismos de sujeción y control. «No-pertenencia» y «no-participación»: caminar en paralelo, fuera y dentro de los márgenes económicos, sociales, burocráticos, geográficos, metafísicos.... *Lo político*, desde estas instancias se abre y rasga continuamente porque se concibe como una negatividad incesante; *lo político* se insertaría en la vida, como acto de lucha, éxodo o resistencia y, en líneas generales, estos serán los rasgos del altermundismo y de la lucha zapatista.

Dos años después de la batalla de Seattle, en 2001, se celebraría en Porto Alegre, Brasil, el primer Foro Social Mundial en el que colectivos y organizaciones de todo el planeta se reunirán con el objetivo de poder desarrollar un proyecto de sociedad alternativa al modelo neoliberal. Las bases de estos encuentros, que hasta la fecha siguen realizándose, se centraron en consolidar una red de comunicación y aprendizaje entre luchas y movimientos sociales de distintas latitudes del planeta. Lo que se pretendía era construir «la política» desde abajo para cambiar el propio lugar que se habitaba. Muchas de estas acciones se trasladarían a las trastiendas de los Estados y, poco a poco, se convertirán en los gérmenes de las futuras protestas que nacerían en la primavera de 2011 a escala global.

Pero del mismo modo que crecía el movimiento también lo hacía la rabia. En el mismo año del Foro Social Mundial, 2001, en verano, las protestas se trasladarían a las calles de Génova, una ciudad blindada por los operativos policiales que intentaban garantizar el orden y la celebración de la cumbre del G8. Y es que la amenaza de una auténtica marcha de hormigas provenientes de muchas partes del planeta, que se movían con la intención de cortocircuitar la normalidad y las reglas del

juego del poder económico mundial, pulsaba de forma acelerada. Estaban ahí, pero ¿dónde? Y mientras tanto, los *black blocks* hacían su aparición. Todo estaba listo para una nueva batalla y a la policía italiana no le temblaría la mano. Los disturbios de Génova terminarían con los disparos de los *carabinieri* y con la muerte de Carlo Giuliani. Dos meses después llegaría el 11-S. La geopolítica daría un giro radical. El delirio del orden, el control y la seguridad harán su aparición y con ello, comenzarán a esbozarse los límites de una nueva sociedad en tensión y el desarrollo de una comunidad global cohesionada digital y económicamente.

Fuera de las batallas y las manifestaciones —que sólo fueron eso: el reflejo de algo latente y adormecido, expresiones de lo enquistado, evidencias del deterioro y decadencia de las instituciones políticas y su falta de credibilidad en gran parte de una sociedad cansada de sentirse utilizada— lo importante era lo que se removía en los márgenes y en los espacios de la vida cotidiana. La emergencia de algo nuevo pasaba por esos terrenos en los que se gestaba la posibilidad de nuevas explosiones. Y si algo había comprobado el zapatismo —cosa que agudizaría en 2005 con la sexta Declaración de la Selva Lacandona— era la importancia de poder remover esa yaga abierta que permanecía al *otro* lado de «la política», en lo que para ellos serían los «sótanos de la humanidad». Los invisibles, sin rostro y sus partidos imaginarios comenzarían a removerse y a organizarse. Pese a su progresivo debilitamiento, si algo lograría el movimiento altermundista sería el haber tejido una red de pequeñas luchas y resistencias autónomas e independientes. Las prácticas —como entendiera Guattari (2005)— se convertirían en micropolítica, en esas formas de «desterritorialización» que generan nuevos espacios y formas de vida, que ocurren al margen del modelo de organización capitalista y que renuncian al modo de ser de la política tradicional.

La base de la indignación y la protesta que surgiría en el 2011, acentuando la crisis de «la política» y de la democracia representativa, había ido desplegándose por la sombra y trabajando en silencio durante más de una década. El 15-M sería la canalización del enquistamiento de todas esas luchas que ya venían de antes, operando en paralelo. Por eso, es muy difícil comprender la explosión de los indignados sin atender todas las luchas, colectivos y organizaciones de barrios y vecinos provenientes del movimiento altermundista. Porque si algo evidenciaría este acontecimiento político-social en España, como también lo haría el *occupy wall street*, la plaza de Tahrir del Cairo, el movimiento #Yosoy132 o la primavera francesa de 2016, es precisamente la importancia de los «partisanos» y de los irregulares dentro de este escenario contemporáneo

de luchas y protestas contra la mercantilización y precarización de la vida y de las relaciones sociales, del mismo modo que la deserción, el éxodo y la retirada como gestos y trazos de estas dinámicas. *Lo político* se desplazaría a lo más cercano y concreto: mutaría en micropolítica, en todas esas pequeñas luchas, anónimas, que reclaman espacios de autonomía y que se rebelan contra toda forma de coerción.

Y después de la primavera de 2011, más allá de los partidos políticos, la reorganización de estos irregulares y anónimos, pasaría de las plazas públicas a los barrios y a los pueblos, a los colectivos y a las pequeñas luchas de la vida diaria. De otra manera, vuelven a sentarse las bases para un nuevo imaginario y pensamiento sobre *lo político*.

Para el Comité Invisible, otra fase de *Tiqqun*, «política verdaderamente sólo hay en lo que surge de la vida y hace de ella una realidad determinada, orientada. Y esto nace de lo cercano y no de la proyección hacia lo lejano» (Comité Invisible, 2017: 70). Con esto lo que se evidencia es la importancia de la espacialidad de *lo político*. En la misma línea del Comité Invisible, el Consejo Nocturno —una especie de partido imaginario en México— tendrá muy en cuenta esta imbricación entre *lo político* y el espacio a la hora de plantear sus críticas y posibles retiradas de las metrópolis contemporáneas. Más allá de afirmar el reemplazo de una institución por otra, lo que defenderán será una «política heterogénea» basada en la «potencia», o lo que para ellos significará un «índice siempre autónomo» (Consejo Nocturno, 2018: 74). Salir de la ciudad, de las metrópolis, no será un acto de huida, de irse al campo y enarbolar la bandera del neoprimitivismo, sino más bien de habitarla y construirla de otro modo: salir de su sentido —económico-técnico-histórico-político—sólo podrá hacerse a partir de la creación de espacios autónomos, de entender *lo político*, siempre situado y como «potencia».

Lo político se concibe entonces como un acontecimiento del aquí y del ahora; como un acto de lo acéfalo y desconocido que acecha en las grietas de lo cotidiano; un dejar de esperar y comenzar a actuar. Y este nuevo conjunto de prácticas e imaginarios sobre *lo político* se parecería más al arte que al pensamiento político clásico, como el subcomandante Galeano (2016) le comentara a Luis Villoro en una carta: «A diferencia de la política, el arte entonces no trata de reajustar o arreglar la máquina. Hace, en cambio, algo más subversivo e inquietante: muestra la posibilidad de otro mundo». *Lo político* se convierte en praxis, pero como pretendieran los posestructuralistas, en una dinámica permanente, algo incesante que rompe y se transforma casi —aunque esto pueda sonar un tanto exagerado— en una práctica artística, en una finalidad sin fin, en la

que se vuelve más importante «no necesariamente provocar una respuesta» sino un pensamiento o una duda que no sea paralizante, sino algo «que motive más pensamientos, dudas, preguntas, etcéteras» (*Ibid.*). La lógica cambia. Pero una pregunta con tintes muy utópicos prevalece dentro de estas largas y silenciosas marchas de hormigas: ¿Se puede cambiar el mundo sin tomar el poder?



No Future (2013). Sacarr One. Intervención callejera. Atenas.

revolución

y

UTOPIA

4.- LOS SUEÑOS DE UNA ESTÉTICA RADICAL

La experiencia está confinada en una jaula.

André Breton.

Dupuis define la estética radical como la nueva unidad que se expresa por la destrucción simbólica del viejo mundo (Dupuis, 1988:20). Las vanguardias artísticas de posguerra se asumirán como proyectos de innovación radical, una visión heroica que pretendía romper totalmente con un viejo mundo para encontrar otro.

La construcción de un nuevo mundo

A principio de los años veinte comenzarían fuertes debates en Rusia sobre la función del arte en la sociedad y el papel del artista en la formación de la nueva cultura.

«Construcción» fue un término muy utilizado en el arte de entreguerras y que implicaba una determinada visión de la modernidad y que afincó sus raíces en la estética de la máquina muy en boga a partir del futurismo (Leclanche-Boulé, 1984:29). Pero esta nueva visión estaría determinada por el «trabajo de laboratorio» de los artistas y que los llevaría a explorar nuevos elementos formales y a la ampliación de la gama de materiales, como había comprobado la técnica del collage, para la producción artística. En cierto sentido esta noción serviría para reemplazar el tipo de composición renacentista, abandonando la perspectiva y el espacio figurativo. Si el espacio clásico pretendía generar una ilusión lo más fiel posible a la realidad, y la calidad del artista consistía en poder realizar una copia fiel del mundo —además de poder representar e ilustrar, bajo los términos de un espacio figurativo, pasajes de los textos bíblicos o mitológicos— las vanguardias artísticas de principios del siglo pasado desconfigurarán sistemáticamente este espacio

plástico y su función pasará a ser, más que la de un fiel copista, la de un organizador del espacio. Lo que surgirá es una nueva perspectiva *sobre* el espacio, en la que emergerá una «conciencia espacial» (Lefebvre, 1974:177). Las consecuencias de esta nueva «consciencia» no sólo se reflejarán en el terreno de las artes, sino que también estarán detrás de los cambios sociales y políticos de la época.

Fuera de las concepciones puristas, racionalistas y modernas, el constructivismo se puede explicar a través del nacimiento de contextos revolucionarios; de observar cómo un orden de viejos valores —imperial, absolutista o el propio reino de las bellas artes—, cae estrepitosamente. Seguramente para muchos artistas el haber atestiguado la posibilidad y la radicalidad de una transformación social y política —o también su imposibilidad como en el caso alemán— permitió experimentar la práctica artística con la «construcción» de ese nuevo mundo que se vislumbraba. Pues la experiencia de la revolución «proporcionarían tres ingredientes esenciales para el constructivismo»: la experiencia en la agitación social, la experiencia práctica de los asuntos artísticos y «una ideología revolucionaria: el materialismo marxista» (Lodder, 1983:49). Poco a poco, la labor del artista giraría en torno a la idea de creador de la nueva realidad social y política.

Sólo así resulta más comprensible la fotopintura de El Lissitsky o de Rodchenko como una necesidad de transformar el espacio, no sólo pictórico sino también social. El constructivismo nació como reinicio, como reordenación del espacio, como experimentación, que tendría resultados útiles y funcionales en la vida de una nueva sociedad (Brioni; Batchelor; Wood, 1993:95). Necesariamente, el artista se integraría de lleno en el ambiente revolucionario y en un fuerte compromiso social. Mayakovski condensará este espíritu de forma contundente: «las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas» (Mayakovski en Lodder, 1983:50). El artista estaba llamado a salir de los caballetes y a integrarse de forma activa en la construcción de una nueva sociedad.

Frente al expresivismo y misticismo de Kandinsky, Rodchenko llegará a afirmar que «el trabajo artesanal tendrá que intentar ser más industrial» estando convencido de que el pasado, es decir, toda forma de expresión descontrolada e irracional, «pierde valor y se transforma en una proyección esquemática y geométrica» (*Ibid.*:117). En estos términos que describen la «construcción» de un espacio abstracto y no figurativo, también puede entreverse la concepción fractal de la sociedad para Rodchenko: una sociedad industrial, que se repite y reproduce de forma geométrica. Curiosamente en esta reproducción simétrica y exponencial

también se expresaría la dimensión democrática: la parte es igual al todo. La proyección de este nuevo modelo de espacio pictórico —sus reglas y texturas— se intentará trasladar a la sociedad rusa que estaba por emerger aún.

Volver esquemática y geométrica la práctica, bajo la pulcritud de la línea recta (hecha con regla) pretendía ser una experiencia de “despersonalizar” la labor del artista, el cual dejaba de serlo para convertirse en un «constructor»: la utilidad social de lo que producía era lo que definía su forma. Por ejemplo, El Lissitzky e Iliá Ehrenburg escribirán que «el objeto para el arte constructivo no es aquello que embellece la vida sino lo que la organiza» (Lissitzky y Ehrenburg en: Leclanche-Boulé, 1984:30). Para organizar se requiere partir de la reducción a las formas más puras o los elementos primarios del mundo. Pero también este escenario revolucionario marcará la huída de los artistas a las fábricas. Esta vía, Christina Kiaer llamará «el modelo más “puro” de productivismo» y la ejemplificará con la figura de Karl Ioganson (Kiaer, 2009:22) quien sencillamente desaparecería de la escena artística y se perdería dentro de la industria metalúrgica. Su labor, al menos como él la concebiría, radicaría en un compromiso que superase el mero egoísmo y hedonismo del artista burgués; la práctica tenía que cumplir una función dentro de la nueva sociedad emergente. Ante este dilema surgirá la discusión entre «productivistas» —artistas orientados a la industria— y los «constructivistas» —centrados en la formación material del objeto— (Lodder, 1983:102).

Entre la realidad, lo real y el realismo

En la década de los treinta las grietas del mundo comenzaron a ensancharse. La sociedad de masas comenzará a aparecer en todo su esplendor. Los nuevos sistemas de telecomunicación, como la radio, la megafonía amplificada que lograba generar inmensos espacios de recepción, comenzaban a probar su efectividad para la propagación de ideas de forma acelerada.

Louis Aragon afirmaría que para 1935 él, como muchos otros, ya se encontraban «del otro lado de la puerta» (2001: 21). El incendio del Reichstag marcaría un antes y un después. La realidad —¿lo real?— asaltó el mundo, impregnándolo e imponiéndose de forma violenta. Por esos mismos años Henri Lefebvre realizó un viaje por Alemania en el que para su sorpresa descubrió toda la fuerza y la dinamización social de

las juventudes hitlerianas. Una noche las antorchas de esos jóvenes de camisas marrones, que marchaban ordenados y beligerantes, lo sorprendieron. Aquel espectacular episodio le sugirió un grave error en el platonismo: «el esplendor y la belleza, no son inocentes» (Lefebvre, 1980:286). Igual que Aragon, Lefebvre se asomó «al otro lado de la puerta»: “la llama de una realidad espeluznante” comenzó a abrasar. El mundo reclamaba; y ambos sospecharon de su supuesta monumentalidad esplendorosa, de su precipitada transformación monstruosa. Era la modernidad mostrando su lado más siniestro. ¿Es eso lo real en estado puro? ¿La tragedia, el temblor del mundo social y político, los genocidios y la barbarie? ¿la muerte y la aniquilación?

Esa década marcaría a Aragon; lo conduciría a afirmarse como realista. Quizás para Aragon, el ser realista implicaba establecer compromisos con el mundo, una cierta militancia, al menos así parece entenderse cuando alaba a Heartfield por jugar con el fuego de la realidad y crear nuevos monstruos modernos con sus collages (Aragon, 2001:65). Aragon distingue los collages de los “papeles pegados” de los cubistas. Ve en estas expresiones intenciones diferentes. Desde los collages de Ernst, Heartfield, Grosz, a su juicio, se duda de la pintura y de sus medios técnicos, acercándose a nuevos fines poéticos, fines que indudablemente tendrán un trasvase político.

Y es que Heartfield se había puesto a significar, diría Aragon. Con lo cual el proceso expresivo abandonaría lo lúdico, y en este punto, de manera velada, expondría una crítica al surrealismo y al cubismo: en los collages se hallaría un compromiso con el mundo, con lo real, que rebasaría la simple experimentación artística.

De algún modo, los collages impugnan e interrumpen el mundo, lo delatan y lo muestran con todas sus contradicciones: eso significan. El punto crítico para el artista, a juicio de Aragon, es cuando la prohibición social y poética de un régimen totalitario se mezclan; cuando la persecución y la represión son la norma; cuando el mundo verdaderamente asfixia, entonces queda una respuesta: «no hay más poesía que la Revolución» (Aragon, 2001:103). Entonces hay algo que distingue el “pegar papeles” de los cubistas con el collage, por ejemplo de Heartfield, y es que éste no se queda «en el camino perdido del misterio de lo cotidiano», sino que su obra tiene sentido. No desfigura la realidad, al contrario, la muestra en su milagro.

El realismo se convirtió en la apuesta por la nitidez del mensaje y el compromiso en la lucha de una justicia social. Ante este panorama, para muchos, la revolución surrealista parecía una fantasía alejada de la

construcción de un verdadero socialismo. La refundación de un mito, de una mitología, como lo pretendiera Breton, tendría un aire etéreo y evasivo. Para esos mismos, situados en las antípodas del surrealismo, el mundo necesitaba luchas y respuestas concretas: una transformación concreta de lo real. Visto así, es comprensible que Aragon haya sido abrasado por la llama del realismo y que poco a poco se fuera alejando de los círculos surrealistas, para acercarse, cada vez más, a las fervorosas corrientes estalinistas. Pero aun así, ¿Qué era eso que se llamaba realismo?

A mediados de la década de los treinta, en los debates de la casa de la cultura de París, Le Corbusier defenderá que el arte abstracto o «concreto» será la forma adecuada de representar el mundo moderno. ¡La realidad es lo abstracto! No, dirán del otro lado, Aragon y Josep Renau: el realismo no es la forma, ese continente o envoltorio, sino más bien la expresión nítida y precisa de la problemáticas sociales: el reflejo de las luchas de clases y su compromiso con ellas.

En estas tensiones sobre el realismo, el problema que daba vueltas era poder demostrar cuáles eran las formas «adecuadas» para representar la verdadera condición de la modernidad. ¿La realidad formal o la realidad material? Al final ambas posturas se reducían a la pretensión de intentar reproducir o representar de forma lo más fiel posible la imagen —real— de un fenómeno: el mundo moderno y sus tensiones. La lucha que planteaban las posturas de Le Corbusier y Aragon sólo era una disputa de copistas. El realismo así planteado sólo era concebido desde una posición estática, una condición externa, la cual había que saber leer para poder representar. Lo que se dejaba de lado era una cuestión importante: ¿ese ser realista exactamente qué podía crear aparte de su compromiso y su sentido?

Bertolt Brecht entraría en la discusión para ofrecer una concepción más dinámica: el realismo era un proceso, algo que tenía que conquistarse. El debate no se abría a una postura intermedia o sintética, ya que lo sobrevolaba. El realismo de Brecht planteaba otras connotaciones. El compromiso del realista no consistía en producir la copia más fiel y exacta de una realidad social, por más abstracta que esta sea, sino más bien en construir una nueva imagen y caminar hacia ella.

Si se entiende lo real como el campo de lo convencional y normalizado se podrá ver de mejor modo en qué sentido las vanguardias artísticas de principios de siglo se concibieron como un arma de subversión del orden de lo real. De este modo también podemos distinguir otra categoría: la realidad, la cual puede definirse como la dado y efectivo,

el cúmulo de cosas que se viven y experimentan. La realidad está siempre mediada, se interpreta, se intenta comprender. De ahí que se pueda hablar de un conjunto de “realidades”: social, política, artística, medioambiental, futbolística, antropológica, etc. Lo real, por decirlo de algún modo, serían los mecanismos, reglas y convenciones que se emplearían, de forma consciente o inconsciente, Lo real constituye el modo de relacionarnos con la realidad, pues serían los mecanismos, reglas. Lo real se transforma, se construye. Lo real sería este velo que la cubre y se pone sobre ella.





NO LO ESPERABAN

La sorpresa irrumpe cuando un hombre derruido entra a un lugar que alguna vez fue su casa. La mayor parte del tiempo se le había creído muerto; a veces, aquellas ocasiones en las que sorprende un poco la esperanza, se lo imaginaban recluido en un campo de trabajos forzados, pero aún con vida. ¿Cuánto tiempo ha pasado? Un fantasma reaparece, la sombra de un recuerdo que entra por la puerta de forma imprevista. Ellos, su familia, no lo esperaban.

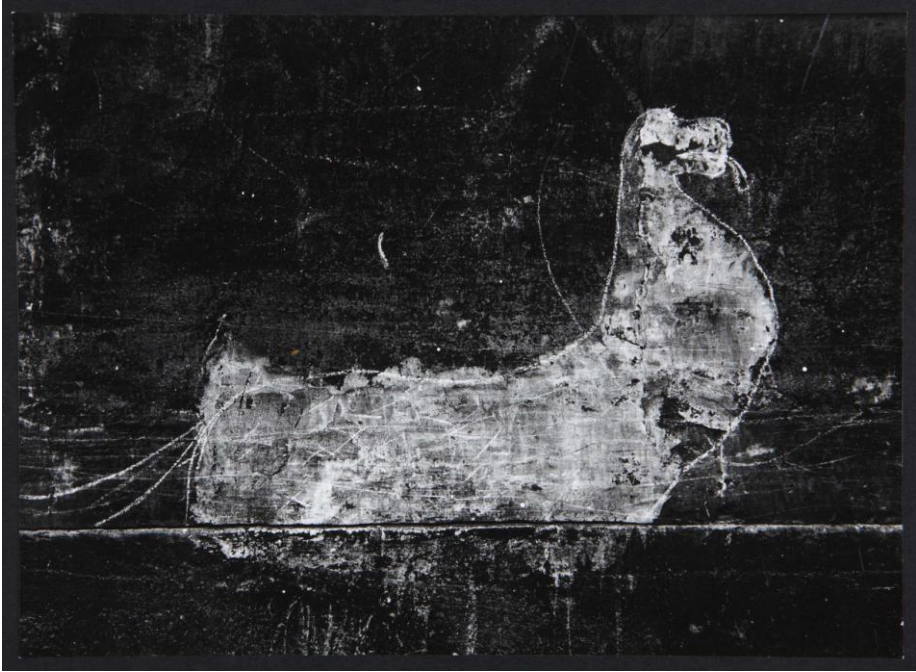
Max Aub regresó a España treinta años después. Las calles, las avenidas, Barcelona, sus habitantes —así lo confesaría en la *Gallina ciega*— eran los mismos. ¡Qué poco había cambiado! Sin embargo, todo era diferente. Algunas personas le recriminaron que seguía mirando aquella España, la de finales de los sesentas, con los ojos de treinta años antes, con los ojos de un nostálgico republicano que echaba de menos la posibilidad de vivir lo que jamás había sucedido. Porque después de 1939 todos sus deseos y anhelos se mudaron, se embarcaron y desaparecieron bajo las sospechas de que si no hubiera caído la II República, todo sería distinto.

La historia, tanto general como particular, sólo es posible a partir de estos momentos. La fuerza de esos encuentros no reside en las coincidencias o las causalidades, sino en el shock que provoca el acontecimiento. Eso es lo que cambia, lo que estremece: la crudeza de cuando se percibe el presente desde una extraña distancia. Esos instantes remueven; provocan una transformación tanto en el modo de habitar el mundo como de imaginarlo. Comparecer ante lo improbable es ser afectado por un acontecimiento amargo, hermoso, exultante, trágico...

Dos o más tiempos se solapan en un instante. ¿Dónde se está? En medio de todo. En cierta medida se trata de otro tipo de exilio, porque esos destellos son los gestos, las marcas, las huellas, que indican que uno, a pesar de estar en un mismo sitio, sigue permaneciendo fuera, en un punto distante. El exilio se convierte en aporía. El orden racional es inviable cuando se está en medio de esos relámpagos donde el tiempo, el espacio y la memoria terminan por confundirse. El acto de volver recuerda cierta condena. Porque ¿volver a dónde?

La historia se construye desde esas pequeñas fugas y extrañamientos; cuando uno vive el destierro y la expulsión del hábito; cuando se experimenta y se presencia lo inaudito, lo que no se esperaba.

5.- LA EXPERIENCIA SURREALISTA Y LA EMERGENCIA REVOLUCIONARIA



Sin Título (década de los treinta), Brassai. Fotografía de la serie sobre graffitis parisinos

En su ensayo sobre el surrealismo, Walter Benjamin describe la tensión interna que marcará al movimiento entre lo que él llama «la fronda anarquista» y «la disciplina revolucionaria». Este último rasgo estaría marcado por la idea de querer otorgarle al movimiento un carácter social y revolucionario efectivo, que terminaría propiciando la aproximación progresiva, a lo largo de la década de los veinte, a las posturas marxistas y, posteriormente, a la afiliación de gran parte de los miembros al Partido Comunista Francés. Jack J. Spector explica este proceso en tres fases: i) como el resultado del influjo de las ideas de Lenin y Trotsky —personajes a los que Breton admiraba por haber materializado sus sueños y visiones—, ii) la importancia de los experimentos oníricos que hasta 1925 publicarían en la revista *Littérature* y, por supuesto, iii) una firme creencia en la transformación y mejora de la sociedad a través de la imaginación poética. Todos estos elementos se

convertirán en los ejes de la revista *La Révolution surréaliste*. (Spector, 1997:100). Pero en los años treinta esta amalgama de inquietudes evolucionaría hasta convertirse en una crítica al materialismo ramplón del realismo social y en una firme convicción con la conexión entre el sueño y la realidad, el individuo y el grupo social (*Ibid*:121), que poco a poco, al menos en Breton, cristalizará en la defensa de un arte independiente de carácter internacionalista en oposición al dogma y totalitarismo estalinista, como planteara junto a Diego Rivera, en 1938 (Breton en Marchán; González; calvo, 1979:493)

Pero estos acercamientos ocasionarían que la tensión interna que describía Benjamin se convirtiera en un choque de visiones y posturas; pues lo que planteaba era el difícil equilibrio de poder mantener una autonomía moral y estética, sin tener que subordinarse a las directrices del partido, y al mismo tiempo asumir su tarea dentro de la lucha de clases. La *politización* del movimiento evidenciaría y agudizaría esta tensión hasta fracturar por completo las filas surrealistas; porque no sólo el cataclismo que llegaría tras el segundo manifiesto surrealista en 1929, sería el punto de inflexión para que muchos rompieran con Breton. Esta tensión ya había surgido tiempo antes.

En 1925, cuando esa *politización* comenzó a hacerse explícita y necesaria para muchos de los surrealistas, Artaud sería uno de los primeros en oponerse a la «disciplina» partidista. Él anunció desde un principio su renuncia y rechazo —quizás más bien su desencanto— con todo utopismo político; el surrealismo, a sus ojos, se había convertido también en un partido (Artaud, 1936:18). Su respuesta fue contundente: eligió sin vacilar la «fronda anarquista»; caminar «al otro lado de la existencia» y sentir el vértigo «donde se halla la inmaterialidad de la vida». (*Ibid*:21). Para otros, como el caso de Louis Aragon o Georges Sadoul, el camino antagónico, el de la ideología y la «disciplina» que salía de los despachos de Moscú, sería la senda por la que optarían. En el caso de Pierre Naville, para antes de la purga del segundo manifiesto ya tenía un pie fuera y un firme compromiso con las posturas trotskistas. Sin embargo, el surrealismo de Breton, intentó seguir por la difícil vereda del camino intermedio. El dilema interno del surrealismo, que se explicitará pocos años después, Benjamin lo describe muy bien en 1929: «en este tipo de movimientos siempre acaba llegando el momento en el que la primigenia tensión de la sociedad secreta o explota en la lucha fáctica, profana, por el poder y el dominio, o decae, quedándose en una mera manifestación pública». (1929:33)

Los caminos que el surrealismo recorrerá no obviarán ninguna de estas dos vías. Aun así, desde el situacionismo, años más tarde, la lectura será muy clara. Vaneigem bajo la identidad del hotelero Dupuis que firmó el acta de defunción de Lautrémont, entenderá que el fracaso del surrealismo —utilizando la terminología de Benjamin— se habrá consumado por el abandono de la «lucha fáctica, profana» y, por supuesto, haber sucumbido a la «mera manifestación pública». Jamás, a su juicio, evidentemente parcial, los surrealistas elaborarían una crítica a la «espectacularización del mito» que la sociedad burguesa habría emprendido a principios del siglo XX¹, pues ellos mismos habían caído en ese terreno al haber intentado fundar un nuevo orden o mito con pretensión unitaria. Su crítica es aguda, pero también estrecha.

Pero al margen de la crítica de Vaneigem, en la tensión que Benjamin describe, se pueden encontrar elementos muy importantes para poder entender el nexo entre prácticas artísticas y revolución como parte importante de esa lucha fáctica y profana por el poder y el dominio. Quizás muchos dogmáticos entendieran que esta última fase era lo importante y por eso, Vaneigem incluido —aunque su acérrima defensa de trasladar toda lucha y práctica sobre el terreno de la vida cotidiana parezca decir lo contrario— renieguen de la importancia de esa “vida poética” que Benjamin reconoce en los surrealistas como principal virtud (1929:35,36), pues parecería que significaría la claudicación de la lucha fáctica en pos de una revolución del espíritu. Pero ¿realmente es así?

Las virtudes que Benjamin destaca en los surrealistas son precisamente los elementos que atacarán los críticos del surrealismo de Breton al acusarlo de ser un nuevo profeta del idealismo. Por ejemplo, para Dupuis (Vaneigem), el surrealismo sólo formuló «palabras sin consecuencia práctica», además de considerar que el movimiento en sus últimas cabalgadas cayó en «la evasión y el misterio», en una visión estática sin peso sobre la «Historia» (Dupuis, 1988:54). El «amor electivo», otro ejemplo, no sería más que una proyección o sublimación del amor; una idealización que provocaría la renuncia a la realidad más concreta, convirtiéndose en algo así como una imaginería de un vaporoso motor inmóvil o de un disimulado dios omnipresente. La contradicción de este

¹ Raoul Vaneigem define el «espectáculo» como «lo que queda del mito desaparecido con la sociedad unitaria, una organización ideológica» (Dupuis, Jules-Francoise 1988: *Historia desenvuelta del surrealismo*. Alikornio ediciones, Barcelona, 2004; p18). Vaneigem entenderá que el capitalismo avanzado se presenta como una organización ideológica, en la que lo económico habría alcanzado un estatus casi divino. El «espectáculo» sería el concepto que describirá el fenómeno de cómo las imágenes y representaciones que alienan a una sociedad de masas conducida al consumismo, regulan y ordenan los modos de vida y las relaciones sociales.

«amor electivo» y la vida *profana*, aunque André Thirion no lo explicita de esta manera (1975:11), se pone de manifiesto cuando relata cómo algo tan trivial como un grifo de agua fue la causa de la ruptura de Breton con una de sus esposas. Parece ser que aquella mujer le gustaba dejar que el agua corriera por los lavabos de las habitaciones de los hoteles y para Breton no había nada más irritante que eso. El «amor electivo» —podría decirse— se anula cuando sus ensoñaciones y promesas las rozan los acontecimientos más insignificantes de la vida cotidiana. ¡La fuerza de un grifo es más grande que la del amor! Sin embargo, también habría que recordar que el objeto amado en general, aquella mujer en particular, para Breton es lo que menos importa, sino más bien el efecto que produce.

Los ataques de Bataille al surrealismo de Breton irán por este mismo camino: evidenciar el profundo idealismo que éste profesaba apelando a «valores superiores y etéreos» (Bataille en García Vergara, 2013:58), de ahí que las críticas de Bataille, como muy bien muestra Marisa García Vergara, se centren en el prefijo *sur* y llegue a concluir que *surrealismo* significa «lo que está por encima de la realidad». Contra la sublimación en la que caía el «amor electivo» bretoniano, Bataille defenderá una sexualidad más abyecta y cruda. No le temblará el pulso al definir el surrealismo de Breton como una «revolución Icariana castrada» (*Ibid*). En este sentido, las críticas al idealismo de Breton, como Dupuis también lo hará años más tarde en su *Historia desenvuelta del surrealismo*, apuntarán a ese mismo plano trascendente, a ese conjunto de valores absolutos o de un nuevo orden suprasensible, con repercusión sobre las relaciones de producción, que Breton pretendiera fundar.

Dentro del surrealismo bretoniano existía la esperanza de que a partir de negaciones y transformaciones —es decir: impregnado de un fuerte hegelianismo— se podría alcanzar «una zona intelectual privilegiada, una especie de sublimación del espíritu muy próxima al conocimiento absoluto» (Thirion, 1975:27); Breton y sus seguidores siempre mantuvieron la esperanza de que el surrealismo se convirtiera en la creación de un mito colectivo. Con ello, no estaría muy lejos de ser una religión, un anhelo de salvación y redención, que a diferencia de dadá, se ordenaría y fraguaría alrededor de la figura de un «dios-padre» con la potestad y autoridad para discernir lo bueno de lo malo y, por supuesto, poder ejecutar toda clase de proscipciones y purgas. En su autobiografía, André Thirion, al hablar de las reuniones de los surrealistas en el café *Cyrano* o en el *Batifol*, describe estos encuentros como eventos donde se celebraba la fidelidad a Breton, una figura de gran personalidad y magnético influjo, al cual no duda en comparar con Stalin, Hitler, Trotsky

o de Gaulle, ya que tendrían en común, según sus palabras, «el amor al poder y la certeza de tener una misión que cumplir». (Thirion, 1975:13).

Hablando en términos gramscianos, el surrealismo de Breton intentó luchar la batalla por la hegemonía. Siempre paradójico y cuestión que Dupuis enfatiza en su pequeño libro, el contra sentido que reivindicaban, terminó por convertirse en sentido común —aunque habrá que preguntarse por los resultados, es decir, en todas esas herencias que el surrealismo ha ido dejando en los márgenes de la sociedad del «espectáculo». A pesar de que se pueda considerar que no fue del todo esto lo que sucedería con el surrealismo, al menos sí se puede decir que el movimiento derivó en inactivación o esterilidad. La revolución surrealista terminaría siendo fagocitada y muy bien digerida por la sociedad de masas. La fuerte crítica que Benjamin hiciera al movimiento de la Nueva Objetividad en el *Autor como productor*, y que Dupuis y el mismo Breton, sin vacilar, aprobarían señalando con violencia a Salvador Dalí —*Ávida dolars*—, se podría aplicar de forma amarga al surrealismo: «lo característico de esta literatura consiste en convertir la lucha política en un objetivo de satisfacción contemplativa, de un medio de producción, en un artículo de consumo» (Dupuis, 1988:11). Y si Dupuis se adhiere a esta condena con cierta amargura, es porque en su crítica encuentra que este movimiento, al que tacha de ideología sin el menor reparo, fue el último «que creyó en la pureza del arte dentro del sistema de la mercancía» (*Ibid*:48). Pese a todo, el núcleo duro del movimiento surrealista intentó oponerse a toda clase de fagocitación y esterilidad; los deseos utópicos y redentores que observaban la posibilidad de una verdadera transformación espiritual y social, jamás los perdieron de vista.

Lo importante de esta transformación que Benjamin atestigua en 1929, poco antes de la ruptura y del giro que surgirá a partir del segundo manifiesto, es que en esa tensión interna se puede reconocer una problemática que se arrastrará en la relación entre política y prácticas artísticas a lo largo del siglo XX e incluso hasta nuestros días: el debate acerca de la autonomía, la libertad artística e intelectual y la función social del arte. Y aunque las tesis surrealistas hayan sido combatidas y puestas en entredicho como se ha visto, lo relevante es poder observar cómo Benjamin intenta resolver esta problemática desde un punto de vista muy sugerente y ambicioso, el cual tendrá fuertes repercusiones dentro de otros movimientos artísticos y planteamientos políticos a partir de las décadas de los setentas y ochentas, o incluso en nuestros días cuando gente como Gerald Raunig o Marcelo Expósito recurren a sus propuestas para poder hablar de arte político y revoluciones moleculares.

La mágica «embriaguez» de la iluminación profana

La sobreabundancia de imágenes y del lenguaje fueron los primeros rasgos que Benjamin destacó del surrealismo (1929:33); su importancia consistiría en que a través de estos elementos se daban los primeros pasos para entender «lo imperceptible y sorprendente» como material revolucionario. Pero para Benjamin la posibilidad de estas «imágenes» y la desmesura del lenguaje sólo podría lograrse por medio de la «embriaguez», es decir, a través de «la experiencia viva y fecunda», de «inspiración materialista, antropológica», que experimentaron los surrealistas (Benjamin 1929:33,34)². Precisamente, esa «experiencia surrealista» que Benjamin intenta hacer ver, es la misma que él irá buscando en el *Libro de los pasajes*: indagar y perderse en la pequeña magia de las cosas; experimentar ese *shock* que provoca un acontecimiento inaudito, como el de la disolución del aura que advierte en Baudelaire al estar atento a los empujones de la multitud (Benjamin, 1971:76) o como cuando atestiguó, en un hotel de Moscú, cómo los miembros de una secta dormían con la puerta entreabierta ya que se habían prometido no habitar espacios cerrados (Benjamin, 1929:36). Algo tan aparentemente insignificante y anecdótico parece convertirse en el detonante de algo más grande, de eso que para los surrealistas —principalmente Breton y Aragon— definirán como lo maravilloso. Y precisamente esos hechos que denotan una suspensión, como otras categorías que forman parte de la conceptografía de esta vanguardia, serán esos despertadores —algo así como pequeños momentos de éxtasis, lapsos de agitación y estremecimiento que interrumpen y ultrajan el disfraz de lo que define la realidad— el terreno al que Benjamin apuntará cuando habla de *iluminación profana*. Y si esta noción es importante y se juega mucho con ella en el ensayo sobre los surrealistas es porque en ella recae todo el peso para poder señalar cómo de una revolución estética —de sus «imágenes»— se puede dar paso a una revolución social. Esta *iluminación*, o más bien su emergencia, sería el punto de partida de la revolución que anuncia.

² El concepto de «embriaguez» en Benjamin, según Löwy (Löwy en: *El surrealismo*; 24), significa la relación mágica entre el hombre antiguo y el cosmos. De esta manera, distingue dos formas de embriaguez: i) el del éxtasis religioso o el de las drogas y ii) el de la *iluminación profana*, el cual se integra en una triada entre el amor cortés, la revuelta anarquista y el misterio del corazón de lo cotidiano.

Pero esta *iluminación* sólo puede aprehenderse a través de la «embriaguez», otra categoría que también lleva impregnada la huella de la desmesura y el exceso de sentido; pues embriagarse de las pequeñas cosas, sucumbir al *shock* de sus misterios, son los actos que determinan la posibilidad de toda *iluminación*. Y Benjamin pretende apuntar a ese éxtasis que produce, por un momento, percibir la imposibilidad de un significado unívoco del mundo y de sus cosas; descubrir lo olvidado y periférico de la historia en el presente. La experiencia de esa *iluminación* sólo se puede entender como una salida: reconocer la excentricidad de uno mismo y de lo que se percibe; perderse en esa exterioridad que revoca y disuelve la idea de una realidad limitada, medible y rígidamente describable. La *iluminación profana* estaría recubierta de ese halo místico y amorfo y, por tanto, la realidad, el mundo y sus objetos, se anunciarían de *otro* modo. Y esa “anunciación” sería un acto de profanación: aquello sagrado e incuestionable, como la realidad histórica, política, artística, social o la propia noción de sujeto, se disuelve; se viola y maltrata la imagen de un Dios, un Padre, una Patria y un Patrón: los referentes, y la historiografía de los grandes eventos, la de los vencedores, vuelan por los aires y las búsquedas de esta «experiencia surrealista» se hallará en el entregarse a la «embriaguez» que producen sus ruinas y despojos.

La hazaña de la «experiencia surrealista» consistiría en intentar estar expuesto a esa exterioridad, en hundirse en ella y desde la oportunidad que ofrece esa *otra* mirada, transformar el mundo. En esa transformación las «imágenes» tendrían gran relevancia, como se intentará ver más adelante. Pero lo importante aquí es advertir que lo que se profesa es el advenimiento de una “vida” y una “verdad” “poética”. Hay una moral y un compromiso: «El placer del soñador —dirá Benjamin— reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta». (Benjamin, 1972:152) Las «imágenes» del poeta —en eso consistirá su acto revolucionario— exorcizan la naturaleza, la realidad social-política, mediante un nuevo modo de refrendarla y, por supuesto, de producirla. Pocos años antes, Hugo Ball plantearía una posición muy parecida a la de Benjamin: «Cuando hablábamos de Kandinsky y de Picasso, no nos referíamos a pintores, sino a sacerdotes; no nos referíamos a artesanos, sino a creadores de nuevos mundos, de nuevos paraísos» (Ball, 2005:33) Las prácticas artísticas se contemplarían como auténticas válvulas de escape y de transformación.

Y quizá esta reacción por encontrar una función liberadora en el arte, exacerbar la “vida poética”, fue una necesidad por buscar una verdadera alternativa ante el letargo de una sociedad dócil y servil. Pareciera que a lo que se enfrentan —Ball, Benjamin, los surrealistas...— es el mundo de las «desvaídas imágenes» que ofrece la infancia de la sociedad de consumo, los auges del fascismo y la construcción de lo que años más tarde Marcuse entenderá por la unidimensionalidad del ser humano. Y ante la llegada de esa «llamada nueva», Benjamin reclama ansiosamente a su época la falta de éxtasis y de embriaguez; compartiría con Breton el diagnóstico de una sociedad de principios de siglo que ha dejado de ver este mundo tal cual es y que permanece ausente y adormecida (Breton, 1925). ¡El orden de la razón y la cordura se habría impuesto y a qué precio!

El asombro y la capacidad de pensar el presente, como lo extraordinario que habita en este mundo, se habrían esfumado entre el incipiente mundo mejor que prometía la socialdemocracia y la obnubilación y protección que ofrecía el autoritarismo en sus múltiples caras. Lo mágico habría desaparecido, o quizás se había desvanecido en las sombras de una milenaria historia. Y ante este panorama — pensarían— habría que comenzar a mirar este «mundo tal cual es» —si es que algo así es posible— y poder buscar una salida. ¡La mirada se convertiría en algo indispensable! Con cada palabra y acto, pretenderían destruir el enfoque objetivo de los telescopios de la fe y la razón suprema e intentarían crear nuevos artefactos ópticos y quirúrgicos para diseccionar la realidad, abrirla en canal y penetrar en sus entrañas. Y las ansias de búsqueda de estos exploradores durante el periodo de entreguerras a ese terreno se dirigirían: al de las ruinas y los escombros, al de lo olvidado y siniestro, a la cara B de la humanidad, convirtiendo el don de los poetas —también su desesperanza— en una mirilla indispensable para su tarea.

Cinco años después de su texto sobre los surrealistas, en el *Autor como productor* (1934), el paisaje no ha cambiado mucho, parece ser más desolador incluso. Con muy pocas palabras condensa la angustia del contexto: «El hombre de hoy: reducido al silencio en circunstancias hostiles». (1934:14) Benjamin pretende anticiparse a lo que estaría por llegar. Un año antes Hitler y la horda de sus camisas pardas se habían instalado en el Reichstag. La fuerza de Mussolini se consolidaba en Italia. Francia era un revoltijo de ideas y esperanzas que el régimen de Vichy sepultaría. España experimentaba el sueño de una sociedad nueva a la cual el azote franquista condenaría y aniquilaría gracias a la ayuda de los regímenes fascistas y al silencio y parálisis de la Sociedad de Naciones.

Evidentemente, para Benjamin, cambiar la mirada, desarrollar una dialéctica onírica, como lo expresara en *El libro de los pasajes*, sería una parte indispensable para poder atender y cuestionar al presente después del panorama que habían dejado los baños de pureza de los Estados-Nación, la carnicería de la gran guerra, los auges imperialistas y el ruido de los tambores anunciando una nueva barbarie.

El proyecto de Benjamin recaerá en poder entender el carácter de la época a través del cuestionamiento de sus modos de percepción y de existencia; entrever sus posibilidades de alienación y emancipación; y por supuesto preguntarse por la función del artista dentro del sistema de producción. Pero sobre todo: enfatizar cómo una transformación estética, es decir, de la «técnica» artística, conlleva la posibilidad de una transformación social y política. Un proyecto que llegará por diferentes vías hasta nuestros días.

El acto revolucionario comienza con el cambio en la mirada.

Por un lado es curioso pensar que sea desde ese territorio tan inasible e indescifrable de las *iluminaciones profanas*, donde Benjamin y los propios surrealistas —los más entusiastas y reacios a las directrices estalinistas— planteen la posibilidad de la *revolución*. Es extraño porque lo que se esboza es un materialismo dialéctico sensible a la magia. Y precisamente en ello radica la anomalía e importancia del surrealismo: «(...) esta tendencia a una politización y a un compromiso creciente no significan, a los ojos de Benjamin, que el surrealismo deba abdicar de su carga mágica y libertaria. Al contrario, son precisamente esas cualidades las que les permiten representar un papel único e irremplazable en el movimiento revolucionario» (Löwy:15) Pero entonces, ¿cómo se relaciona, y qué importancia tiene esa *iluminación profana, la embriaguez*, esa carga mágica y libertaria, con la lucha de clases?

Dentro de esta pregunta parece que se intentaría relacionar dos cosas aparentemente irreconciliables y antagónicas. Al menos para gente como Artaud lo serían cuando dice que así «(...) como el mundo tiene su geografía, el hombre interior tiene su geografía que es una cosa material. Pero el materialismo dialéctico de Lenin tiene miedo de esta manera profunda de conocer la geografía» (Artaud, 1936:21). Los ojos de ese materialismo leninista, a juicio de Artaud, jamás podrían dar cuenta de ese éxtasis y de esa geografía interior; en algún sentido —podría decirse—

ese «miedo de esta manera profunda de conocer la geografía» imposibilita la *iluminación profana* por su compromiso con el materialismo y el racionalismo más aséptico. Aun así, tanto Benjamin como Breton intentarán mediar estos dos componentes casi antagónicos de la pregunta. Su respuesta no será tan drástica como la de Artaud, pero sí más compleja por su ambivalencia y por los intentos de buscar una respuesta que pueda mediar entre esas dos vías.

Y esa intermediación lo que plantea es que la «experiencia surrealista» sea un acto revolucionario por lo que implica: el *descentramiento* del mundo, la puesta en cuarentena e impugnación de los valores añejos en los que se ha cimentado la historia. El acto revolucionario del surrealismo sería el haber descubierto esa *otra* parte y desde ahí —desde la «embriaguez» del *shock*— intentar hacer emerger un nuevo mundo, o más bien, el poder crear mundos suplementarios. Por eso no sorprende que Benjamin pueda decir que Breton «fue el primero en percibir las energías revolucionarias que se manifiestan en lo “anticuado”» (Benjamin, 1929:38). En los surrealistas atestigua una «llamada nueva». Está claro que Benjamin es un marxista nada ortodoxo. Una apreciación de este calado, como muchas veces el surrealismo lo padeciera, sufriría las críticas y la condena del Buró Político del Partido Comunista Francés, considerando el movimiento como el producto de intelectuales burgueses con inquietudes revolucionarias —o algo por el estilo—, que se recrean en divagaciones esotéricas e idealistas y en los que es imposible atisbar, salvo algunas ocasiones, esbozos del materialismo dialéctico y de un compromiso con el proletariado.

Reformulando la pregunta planteada antes: ¿Cómo se podría establecer la relación entre esas cosas “anticuadas”, como lo pudieran ser las construcciones de hierro, las fotografías, los objetos que caen en desuso o toda ruina social o lo inconsciente, con la revolución? La respuesta de Benjamin es concisa y nada fácil de desentrañar. Asume que nadie mejor que los surrealistas logró ver con claridad «cómo la miseria, no sólo la miseria social, sino la arquitectónica, la miseria interior, cómo las cosas esclavizadas y que esclavizan, pueden convertirse de repente en un *nihilismo revolucionario*» (*Ibid*:38). Y este *nihilismo* consistiría en hacer explotar las «fuerzas anímicas» que se esconden en lo “anticuado” y reconocer en ellas la posibilidad de liberación.

De este modo parece plantearse una cuestión nada irrelevante para nuestros días: que la *revolución* —y aquí podemos añadir términos como la insurgencia, la revuelta o la resistencia— surge de lo insospechado, de toda la miseria y opresión que se esconde en cada rincón

de lo cotidiano. ¡Las cadenas no son sólo materiales! No es de extrañar que el territorio de lo *político* se haya trasladado hasta esa trastienda, pero no por abandono y desidia, o por dar la espalda a los problemas del mundo, sino por una profunda necesidad de repliegue y de cansancio con las «soluciones» y promesas de redención³. Si hay algo valioso en ese *nihilismo revolucionario*, aparte de su oposición a «la política», y que se ha ido recogiendo desde diferentes ámbitos —incluso el marxismo, sobre todo después de la década de los sesenta—, es la experiencia de que la «solución» no se halla en la toma del poder, ni en el diseño y proyección de un idílico futuro, sino en el adentrarse en esas «fuerzas anímicas» enquistadas —la decepción, el hastío, la precariedad, la opresión, el encabronamiento, la historia de lo acallado— para construir y habitar —hacer corpóreos— otros espacios. Y esa es la experiencia de este *nihilismo revolucionario*: saber que desde ahí, donde aparentemente ya no queda nada, es desde donde se comienza. Por eso la «revolución» a la que Benjamin aludirá, necesariamente tendrá que empezar por «cambiar la mirada», es decir, cambiar el modo de asomarse al presente, y por supuesto al pasado.

En *El libro de los pasajes* formulará su «giro copernicano», impugnando la forma tradicional de entender la historia como una concatenación de puntos fijos susceptibles a ser interpretados bajo las leyes de la causalidad y del progreso. La historia, como la figurará, no es una ciencia exacta, sino una serie de acontecimientos, fuerzas y sueños que se entrecruzan. «El giro copernicano» consistirá en «cambiar la mirada»; reconocer que los puntos fijos (históricos) son indeterminables, pues Benjamin comprende que «articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido», sino más bien adueñarse de su recuerdo (Benjamin, 1971:79), para recrearse en una historia oficial de medias verdades que termina por ocultar y silenciar otros acontecimientos.

Oponiéndose a esta lógica historicista del pasado, el reto que Benjamin nos plantea es poder percibir y experimentar esas fuerzas y sus sombras en el presente; intentar asomarse a todo aquello —¿invisible?— que nos atraviesa y condiciona: «fijar la imagen del pasado tal como ésta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro» (*Ibid.* 80) Y aquí habrá que precisar que «cambiar la mirada» no es un

³ El planteamiento de Georges Bataille será más contundente y desolador, acentuando aún más ese *nihilismo revolucionario*. Nada heroico y con cierta mesura pesimista —al contrario de la firme convicción de Breton en la superación y transformación de la sociedad— no creará en la posibilidad de alguna luz redentora, de una emancipación total.

acto revolucionario, sino más bien el comienzo y punto de partida de lo que está por hacerse; este cambio de mirada histórica y antropológica es una hoja de ruta que implica el despertar de una mirada política. Por eso, cuando Benjamin dice que el rostro surrealista de la ciudad de París sólo se desvela mediante la revuelta (1929:39), intenta mostrar cómo las «imágenes» surrealistas —ya sean pictóricas, literarias o cinematográficas— son despertadores que, al remitir a esas fuerzas que permanecen dormidas en el reverso de la ciudad, de nuestro presente —al ser el resultado de ese «cambio de mirada»—, suponen la posibilidad de poder encender la llama de la agitación y la sedición.



Sin Título (2018). Víctor GM (colectivo ars Magna, Lanzarote). Collage.

La yuxtaposición de la que hablara Bataille, las conexiones azarosas e imprevistas del collage, del cadáver exquisito o de la escritura automática, más que experimentaciones formales, se tratarían de exploraciones y ventanas a esa *otra* cara imperceptible del mundo, y ésta —dirá Benjamin— «es el espacio del que da noticia la lírica surrealista» (1929:14). Pero aquí no es tan importante la «noticia» como lo que abre. Lo que se pone en marcha es un nuevo modo de percibir y atender aquello extraño y misterioso que podríamos llamar el subsuelo de lo humano o el plano de lo preindividual, utilizando la terminología de Simondon; pero si algo resulta de este nuevo modo de percibir, es que revela una postura antropológica, epistémica y ontológica que inevitablemente condicionará tanto la praxis artística como la política en los movimientos de vanguardia.

Los dadaístas de Berlín —principalmente Huelsenbeck y Haussman— de forma muy limitada habían explorado este *nuevo modo de ver* a través del concepto de «simultaneidad» heredado de los futuristas. Para estos dadaístas el ser humano es «simultáneo» en tanto que *es* en la contradicción de un conjunto inabarcable de relaciones y sucesiones⁴. El estado real del ser humano correspondería a su propia «fragilidad quebradiza» (Haussman, 1918 en: Marchán, González, Calvo, 1979:212). Y este enfoque simultaneísta y de lo frágil lo trasladarían a su práctica artística, determinando tanto su exploración y apuesta por las obras hechas con materiales de desecho y objetos cotidianos, como también su ácida crítica a la sociedad burguesa de la época. Su gesta — como expresara Huelsenbeck al afirmar la poesía «simultaneísta» (Huelsenbeck, 1918 en: *Ibid*:206)— sería mostrar el sentido —o más bien la ausencia de éste— que surge a partir de la caza entremezclada de todas las cosas. ¡La «simultaneidad» arrojaría al *nihilismo*! Y Dadá, como los surrealistas, explorará estos territorios de contradicciones e incertezas

⁴ Es interesante observar la proximidad de Chantal Maillard con estos presupuestos antropológicos y ontológicos que ofrece la «simultaneidad» cuando opone la «razón estética» con la «racionalidad lógica». Para ella, esta última, en la cual se basa el sistema educativo, permite «clasificar, seleccionar, separar» y en última instancia «permite el ejercicio del poder». Al contrario de esta racionalidad, Maillard defiende la «razón estética» que «significa recuperar el instinto creativo que nos permite construirnos sin fin en/con el entorno en un perpetuo suceder» (Maillard, 2017:27). La «simultaneidad» de los dadaístas de Berlín también asumirá que el ser humano *es* sólo en relación con el entrecruzamiento de un conjunto inabarcable de fuerzas, energías y acontecimientos. Al igual que Maillard, aunque no distinguen explícitamente entre «racionalidad lógica» y «razón estética», articularán una idea que reafirme «el instinto creativo» frente al reduccionismo y la certeza de la razón instrumental, pese a considerar que ambas vías comparten el mismo objetivo de conocer el mundo: «(...) aquí el arte mantiene una ventaja sobre la ciencia por su inmoralidad consciente, por su inobjetividad» (Haussmann, 1918 en: Marchán, González, Calvo, 1979:211). El arte, para los dadaístas berlineses, sería la expresión del «entrecruzamiento simultáneo de contrastes», de nuestra «fragilidad quebradiza» y la interrupción y abandono de la atmósfera, las seguridades y las represiones de la tradición.

que nos envuelven. Llevados por este compromiso se opondrán rotundamente a toda clase de alienación y de defensa de una verdad última, pues la «simultaneidad» exige el reconocimiento de que todo punto de sujeción sea una ilusión, como para Benjamin lo sería creer que articular el pasado históricamente significa conocerlo. Por eso, la importancia de las «imágenes» surrealistas —o más bien el espacio que abren— consistirá, por un lado, que implican el «cambio de mirada», un nuevo enfoque histórico y antropológico fundado en lo «simultaneo», y seguido de esto, en que al apuntar a esa infinidad y complejidad que reviste el cosmos humano, interrumpen, a través de un lenguaje desbocado, toda significación unívoca de la realidad, abriendo la posibilidad de una liberación.

La práctica surrealista se convertiría en un incendio provocado por un sinfín de bombas molotov en forma de «imágenes» que no vacilan en atentar contra las grandes obras de la civilización —la patria, la nación, la historia, el yo— y su sentido común. Pero también, este gesto surrealista incendiario para Benjamin conllevará algo extraordinario: el re-encantamiento del mundo a través de «experimentos mágicos con palabras» (Benjamin, 1929:42). Y con esta frase parecería que los libros antiguos de alquimia fueran desempolvados y que la figura del artista pueda parecerse más a la de un hechicero, un chaman o a la de los sacerdotes de Hugo Ball. La magia, el misterio, es lo que permanecería oculto y los brujos surrealistas —artífices del trance y la suspensión— con sus ritos y trucos lingüísticos-pictóricos, lo mostrarían al resto de los mortales. Evidentemente Benjamin no lo dice así. Sin embargo reconoce el carácter redentor del arte. Sin dudarlo, exalta cómo esa multiplicidad semántica, jugar con los límites y posibilidades del lenguaje y transformar la «técnica literaria», producen nuevas relaciones y espacios para la interpretación de la realidad. Pues el re-encantamiento del mundo que emprenden los surrealistas consistiría en mirarlo —experimentarlo— de otra manera y las «imágenes» serían los aparatos técnicos que permitirían atestiguarlo en su «simultaneidad». Pero ¿cómo?

Del nihilismo revolucionario a la «organización del pesimismo»

Aunque en estas «imágenes» se halle la importancia radical del surrealismo, es decir, en ellas se encuentre la llave para entender la respuesta intermedia entre la «fronda anarquista» y la «disciplina

revolucionaria», Benjamin ve necesario atender este segundo elemento de la tensión interna del movimiento en el que predominaría el carácter de un compromiso social. Para explicar esta *politización* del surrealismo, o más bien los acercamientos a las tesis marxistas y al PCF, Benjamin encuentra dos motivos determinantes: los acontecimientos políticos como la guerra de Marruecos y la hostilidad de «la burguesía ante cualquier manifestación radical de libertad intelectual» (*Ibid.*:43).

De algún modo este proceso de *politización* tuvo estos componentes. Es cierto que el grupo se radicalizó después de que el gobierno francés declarara la guerra a la “República de Tribus Confederadas del Riff” de Marruecos, y que se opusieran rotundamente a los discursos nacionalistas e imperialistas, como además, que este acontecimiento abriera los debates acerca de cómo impregnar al surrealismo de un compromiso con las clases oprimidas, debates que más tarde acabarían con las primeras purgas que condenarían a Artaud — quien insistiría ante todo en la autonomía estética— y Soupault por su falta de compromiso social y, que también serían la clave del progresivo distanciamiento de Aragon y Naville con el surrealismo al considerar insuficiente una revolución poética frente a una revolución política como la del ejemplo soviético.

Sin embargo, no habrá que obviar la otra parte importante en este peregrinaje: el impulso más existencial, la contraparte a esa «disciplina revolucionaria», que marcó desde el principio la «experiencia» ya no sólo surrealista, sino también dadaísta, y que engendraría el potencial liberador de las «imágenes» surrealistas. Pues no sólo sería la hostilidad de una burguesía ante cualquier manifestación de libertad intelectual y artística, sino más bien los acontecimientos más concretos y sus efectos sobre la vida, lo que inquietó y produjo la incredulidad y el desengaño. «El surrealismo —diría Artaud en un conferencia en México en 1936— nació de una desesperanza y de un malestar (...) más que un movimiento literario ha sido una revolución moral, el grito orgánico del hombre, las palabras de nuestro ser contra toda coerción» (Artaud, 1936:11).

El germen del *nihilismo* nacería tras ese malestar y desesperanza, y algo evidente es que se puso sobre la mesa tras experimentar, como diría Dupuis con gran ironía, cómo «el nacionalismo había sabido dar a las tristes fiestas de final de siglo la apoteosis de una gran fiesta de la muerte» (Dupuis, 1988:52) Ante algo como esto no era de extrañar que los gritos de sublevación surgieran frente a la hipocresía y la rigidez de los valores morales de una supuesta civilización guiada bajo la luz de la razón y el orden impoluto del capitalismo, como tampoco —después de

evidenciar las pocas salidas que se podían emprender frente a este panorama— que se encontrara una contundente respuesta —blasfema y sacrílega— en las prácticas artísticas y también en los movimientos revolucionarios del proletariado, de los que Rusia se convertiría en el principal referente tras la aniquilación de los espartaquistas alemanes.

Dadá, con su «bufonada hipertrófica», quiso dar la espalda a la supuesta magnificencia de la historia y del progreso. Su reacción fue simple: remover los cimientos, ponerlos patas arriba, sencillamente para señalar que detrás de todos esos viejos cuentos de gloria no había nada, salvo un chiste carente de sentido. Y la carcajada brotó descontrolada pues la desnudez del mundo resultó irrisoria. ¡Ante todo hay que saber reírse de las circunstancias, desprenderlas de toda solemnidad y galantería! Pero independientemente de si el surrealismo sólo recibió de Tristan Tzara la versión más edulcorada de dadá y no la efervescencia más politizada del Cabaret Voltaire que se mudaría a Berlín y a Colonia, el hecho es que nació de ese mismo sentimiento de protesta y malestar: muy pronto asumió la tarea de luchar contra toda forma de coerción en las costumbres y las ideas.

La *politización* de la que hablara Benjamin, estuvo presente desde el primer momento. Es muy difícil entender estas dos vanguardias sin su carácter y gestos políticos. Dadá y el surrealismo, tras «la gran fiesta de la muerte», surgieron con ímpetus dinamiteros. Desde su parcela — artística— intentaron realizar lo que muchos anarquistas desde finales del siglo XIX llevaron a cabo: una serie de magnicidios. Pero a diferencia de esos actos de “propaganda por el hecho”, el surrealismo fijó su objetivo en las estructuras de dominio que reinaban en la sombra, en todos esos símbolos de legitimación de la esclavitud y opresión, penetrando, como diría Artaud, en el inconsciente, generando una mística oculta bajo la forma de poesía (1936:13). Su salto fue al vacío de lo inmaterial y precisamente, ese salto, marcaría su incompatibilidad con la ortodoxia y el dogma soviético.

Y en todo este cuadro, Benjamin no duda en definir el surrealismo como «la lucha por la liberación de la humanidad en su forma más abiertamente revolucionaria» (1929:49). ¡Casi nada! Pero con eso, la tensión interna del movimiento, esa oscilación entre la magia libertaria y la necesidad de una disciplina revolucionaria, vuelve a hacerse más que evidente. Y Benjamin pretende conciliar estas dos partes. Sin ningún reparo considera que es necesario «sumar a la revolución las fuerzas de la embriaguez» (*Ibid.*), es decir, conciliar las *iluminaciones profanas* con el materialismo dialéctico, juntar las fuerzas del sueño con el de la política.

Aunque quizás, esta aseveración, más que justificar el proyecto surrealista de André Breton, también podría tratarse de una necesidad que Walter Benjamin reclama para su propia vida y obra. La tensión surrealista él la palpa porque también se mueve en ella. ¿Cómo poder investigar de forma rigurosa los fenómenos ocultos, «surrealistas, alucinatorios», los fantasmas y sueños adormecidos de la sociedad y al mismo tiempo poder iniciar un proceso de cambio y de solidaridad con el proletariado?

La respuesta de Benjamin, acercándose a los surrealistas y a un marxismo heterodoxo, exigirá de una aproximación dialéctica sui generis: «Podremos penetrar en el misterio —enfatisa— sólo en la medida en que nos crucemos con él en lo cotidiano, a través de una mirada dialéctica que perciba lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como lo cotidiano» (*Ibid*:50). Y por más paradójica que nos resulte esta «mirada», lo que hay de fondo es esa concepción de la «simultaneidad» del pasado y del presente. Lo cotidiano es impenetrable en la medida en que se constituye por un sinfín de fuerzas y fragmentos. No es un punto fijo objetivo: aprehenderlo en su totalidad es imposible; lo único que lo puede determinar es lo que se escapa y en ello radicaría penetrar en su misterio. Al final es un acto de lo sensible, un acto estético, en el sentido más clásico del término. Y esa «mirada dialéctica» lo que supone es experimentarlo. Y las formas de hacerlo que Benjamin está observando son actos —efectivamente— tan profanos y anodinos como el pensar, el leer o el pasear, —forma, esta última, que el situacionismo, despojándolo de todo misticismo, desarrollará a través de las *derivas* y la *psicogeografía*. Pero todos estos actos, aunque a primera instancia resulten algo pasivos, si algo revolucionario tienen, al modo entender de Benjamin, es el mundo al que se abren y las «imágenes» que pueden provocar.

Aunque no de manera explícita él distingue entre imágenes y metáforas. Para hacerlo el salto que realiza es revelador: se separa de los partidos socialdemócratas y sus proyecciones que proclaman un bello futuro: «¿qué es el programa de los partidos burgueses —se pregunta retóricamente— sino un mal canto a la primavera, colmado de metáforas?» (Benjamin, 1929:51). Lo que encontrará detrás de estas presuposiciones idílicas será el resultado de un ralo optimismo que parece condenar al cuerpo social a la desidia, al conformismo y a la esperanza en la bondad de los gobernantes al servicio del capital. Las metáforas —al menos las de esta clase— desactivan y esterilizan: funcionan como ansiolíticos. Pero en Benjamin la desconfianza es lo que resuena. Una,

dos, tres veces lo repite. En él no hay lugar para lenitivos, ni para el optimismo, mucho menos para enarbolar la idea de progreso y un futuro mejor. La desconfianza en una realidad hostil lacera; sin embargo, esa desconfianza se proclama como método epistemológico y en energía transformadora. Esa será la fuerza del *nihilismo revolucionario*: la confirmación de un pesimismo activo que para él será el punto de unión entre surrealismo y comunismo. Y con esto en mente, Benjamin recurrirá a la voz de otro surrealista, la antípoda de Artaud —Pierre Neville— para poder considerar que sin una «organización del pesimismo» es imposible poder estar preparados para la lucha.

La revolución en Benjamin, guiado por su fuerte crítica a la concepción lineal del tiempo y a la idea de progreso, no significa la culminación y llegada a un utópico estadio superior, sino más bien la posibilidad de evitar la catástrofe. Con esto se puede entender que su postura él mismo la emparenta más con el pesimismo *activo* que con el optimismo socialdemócrata que pone sus esperanzas en el futuro. La importancia de este pesimismo *activo*, será la base para articular una praxis (político-artística) que responda y se enfrente a las condiciones alienantes del presente.

Y ante todo esto no hay que olvidar que para Benjamin la técnica moderna, como describirá en la *Obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, tiene un carácter ambivalente, pues en ella descubrirá tanto un potencial alienante como emancipatorio. Un ejemplo claro de lo primero sería el uso de los medios masivos de comunicación —la radio y el cine— que el régimen nazi utilizó para esparcir sus ideas de forma rotunda y amenazante a una masa atemorizada; o también, como el propio Benjamin analizara, haciendo una fuerte crítica al movimiento de la Nueva Objetividad, que había sucedido con la técnica del reportaje al haber hecho de la miseria un objeto de placer al haber *abastecido* al aparato de producción sin transformarlo (Benjamin, 1934:10). El empeño de Benjamin en distinguir esta ambivalencia en la técnica, que puede servir como un arma de apaciguamiento y entretenimiento, o como un arma de liberación o toma de conciencia, subraya su compromiso con la prevención de los peligros potenciales a los que se enfrenta la sociedad de su época. Por eso se habla de pesimismo activo, pues la respuesta ante estos peligros no es la recreación espiritual o el compromiso ciego con un arte de izquierda que sólo se limite al entretenimiento, la propaganda y la exaltación de la *tendencia*. Benjamin habla de la necesidad de «organizar el pesimismo» porque pretende articular una respuesta que incida sobre las relaciones de producción más que anunciar la llegada de un mundo

mejor, cosa, que al menos en este punto, lo distancia del nuevo orden que buscara André Breton. De este modo, Benjamin intentará mostrar la relevancia que tienen tanto las «imágenes» como la transformación de la técnica en la acción política.

La transformación técnica, el ámbito de las imágenes y la función del artista

El arte, tras la pérdida de su aura, de su sacralidad, viviría un proceso de transformación que Benjamin comprenderá no como una renovación de la forma y de los contenidos de las obras, sino más bien como una transformación de los procesos técnicos. Y esta metamorfosis que experimentarían las prácticas artísticas estará marcada por la disolución de los cánones clásicos y por la fusión de diferentes técnicas, que indudablemente expresarían —al menos desde su perspectiva— una nueva sensibilidad que llevaría impregnada la huella de los cambios sociales de la época.

El artista para Benjamin, más que trabajar en ser el «maestro del arte proletario» o de una tendencia, antes que nada debe sustraerse de estos compromisos para asumirse primordialmente en el «ámbito de las imágenes» y de los procesos técnicos. Comprender su tarea desde este ámbito implica que el artista tome consciencia de su función dentro del aparato de producción, es decir, que se dé cuenta de que su trabajo está al servicio de determinados intereses de clase y, que también entienda que el proceso técnico, sus innovaciones, es la base de su progreso político (Benjamin, 1934:2, 10).

Lo que hay de fondo en esto es un presupuesto más complejo, ya que después de que el artista sea consciente de función dentro del aparato de producción, para que se lleve a cabo una verdadera transformación, tanto en las relaciones externas como en los modos de pensar y percibir lo real, es necesario que la «imagen» producida se *encarne* en el cuerpo social. (Benjamin, 1929:53). Al menos esto es lo que se podría desprender cuando dice que: «También lo colectivo es corpóreo. Y si su *physis*, que le viene impuesta por la técnica, puede generarse, en toda su realidad política y objetiva, únicamente en ese ámbito de imágenes en el que nos introduce la *iluminación profana*». (*Ibid.*)

Aquí podemos establecer algunas indicaciones para tener en cuenta:

- i) que lo colectivo sea corpóreo enfatiza la materialidad de lo colectivo y marca un compromiso claramente marxista que entenderá que las relaciones sociales (externas) están determinadas por las relaciones de producción⁵.
- ii) que la *physis* del cuerpo colectivo está determinado por la «técnica», señala que la «excitación» o transformación de las relaciones de producción necesariamente se consigue a través de la técnica.
- iii) una transformación «técnica» no podrá producirse sin las «imágenes» en las que nos introduce la *iluminación profana*.
- iv) que sólo a partir de esta transformación técnica es posible que las imágenes se *encarnen* en el cuerpo colectivo y se materialicen con toda su «realidad política y objetiva» y que por tanto, también incidan en los modos de pensar y de relación.

De este modo, la «técnica» sería el puente o vínculo entre el cuerpo (colectivo) y las imágenes y, por otra parte el motor de la «excitación corporal colectiva», que terminará por canalizarse en auténtica descarga revolucionaria y transformación de los medios de producción. Pero ¿Cómo?

Pocos años después del ensayo sobre los surrealistas, Benjamin encontrará en John Heartfield, pero sobre todo en Bertolt Brecht, ejemplos que ayudarán a resolver esta pregunta de un modo más claro. En estos personajes hallará este vínculo entre la síntesis de las imágenes, la transformación técnica y la politización del arte.

El teatro épico de Brecht integraría los métodos del montaje del cine y de la radio. Más que representar acciones —dirá Benjamin— el teatro épico representa estados de cosas, pequeñas secuencias marcadas siempre por interrupciones que sirven para forzar al espectador a tomar una posición (Benjamin, 1934:12). Pero esta transformación técnica tiene en Benjamin una crucial relevancia porque no se trata de un capricho del autor por querer innovar la elaboración de su producto y demostrar su genialidad al fusionar diferentes métodos, sino porque es el resultado de un proceso de reflexión crítica de Brecht acerca de su función como trabajador dentro de la industria que lo conduciría a querer transformar su medio de producción: la técnica teatral. La consecuencia sería un proceso experimental que intentaría convertir a los espectadores en colaboradores. Brecht emprendería, según los términos de Benjamin, una

⁵ De acuerdo con Perry Anderson, las relaciones de producción serían «las fuerzas subjetivas que se enfrentan y luchan por el control de las formas sociales y de los procesos históricos» (Perry 1983: 45).

«refuncionalización» del teatro que significaría «no abastecer el aparato de producción sino transformarlo al mismo tiempo» (*Ibid:*8)

Aunque en su ensayo sobre el surrealismo no lo explicita de esta forma, Benjamin ve en Breton y los surrealistas una transformación de la técnica literaria semejante a la que Brecht haría en el teatro. Si el teatro de Brecht intenta hacer despertar al espectador para convertirlo en colaborador al hacerlo partícipe de los estados de cosas que se desarrollan dentro de la obra, las «imágenes» surrealistas también tendrán esta condición de “despertadores” al anunciar la posibilidad de un nuevo estado de cosas. Precisamente esta función de “despertadores” será el rasgo revolucionario que Benjamin encuentra en estos autores. En ellos no ve la exaltación propagandística que pretendiera el realismo soviético, sino más bien la posibilidad de que las «imágenes» y las problemáticas que muestran a través de su técnica, puedan *encarnarse* en el cuerpo colectivo.

Y aquí no hay que obviar la importancia de la *iluminación profana*, pues es la base para que el propio autor pueda tomar conciencia de su función dentro del aparato de producción. La crítica y cambio de mirada empieza en ella. Sin adentrarse en esas pequeñas cosas y misterios del mundo, sin percibir la opresión y la coerción tanto en las ideas como en las relaciones externas en sus formas más cotidianas, será imposible llevar a cabo una transformación de la técnica, porque ésta, por más artilugios e innovaciones formales que se le añadan, no mostrarían ni provocarían absolutamente nada. Sin *iluminación profana* no habría «imágenes» de *otros* estados de cosas; sin estas «imágenes» no podría haber una transformación de las técnicas artísticas y sin esta transformación no podría producirse una «excitación de los cuerpos», ese despliegue de energías y fuerzas, que tarde o temprano, terminarán por materializarse en una explosión revolucionaria.

Está claro que Benjamin observaría en los surrealistas un extraño catalizador de las energías y las emociones; que su alta estima por el movimiento no sólo sería un ejercicio intelectual sino la constatación de una «experiencia» que abriría la posibilidad de un despertar. Aunque generalmente se entienda esta postura como una subordinación del arte a la política, en realidad lo que hay es justamente lo contrario. El llamado a la politización del arte con el que termina *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, no es una renuncia de la autonomía del arte, sino más bien su reactivación. La politización implicaría todo este proceso que va de la *iluminación profana* a la «excitación de los cuerpos». Benjamin no proclama un programa ni suscribe el adoctrinamiento de las

técnicas artísticas. Muy lejos de eso, lo que lanza es una invitación a explorar y experimentar *otras* formas de sensibilidad que incidan sobre la realidad social para transformarla. Si algo se le puede achacar es que su postura está impregnada de un fuerte carácter utópico que influenciará a muchos artistas en la década de los setentas y ochentas y a teóricos de arte como Gregory Sholette o Gerald Raunig, al estar firmemente convencido de que una revolución estética conlleva una revolución social.



6.- LA RUPTURA DE LA UTOPIA REVOLUCIONARIA



Imagen de las protestas de mayo del 68. París.

*¿Nos dirigimos hacia una homogeneidad mundial que engendrará o
revelará un sistema único y absoluto? ¿O bien las diferencias y
resistencias se acentuarán hasta la destrucción de esta estructura?*

Henri Lefebvre

El año 68 evidenció una grieta. Para muchos significó la oportunidad de poder escabullirse e intentar modificar lo que parecía intransformable. Es cierto que a veces se peca de optimismo, que se idealiza aquella fecha a la que suele mirarse como la madre de las luchas de las multitudes enardecidas, indignadas y encabronadas; como el germen que puso en evidencia el deterioro y muerte de la política tradicional y la necesidad de romper con las formas de dominación y constricción desde un punto de vista diferente a como se habían entendido

los procesos de emancipación y liberación. A partir de ese evento, no sólo reducido al panorama francés, se hará patente la importancia de lo espontáneo e impredecible como coordenadas de los nuevos imaginarios dentro del pensamiento político contemporáneo; imaginarios que terminarán explorando el fecundo terreno de la ausencia de programa y de partidos.

Dentro de las prácticas artísticas planteadas desde un marco politizado, el ejemplo de la Internacional Situacionista podría condensar todo este recorrido hacia nuevos supuestos de realidades alternativas. La estela de este movimiento no sólo quedaría plasmada y activada en el 68 francés. Irá más allá de ese año y de esa época. La herencia de este grupo de intelectuales y artistas sigue alcanzándonos. Sus ideas acerca de la función del arte y la necesidad de ruptura con la estructura espectacular del capitalismo persisten en nuestros días. Sólo por poner un ejemplo de esto bastaría con adentrarse en las tesis que defienden el colectivo chileno *DesFace* para poder ver cómo las ideas de Vaneigem y Debord siguen reformulándose en la actualidad. En una de sus hipótesis de lucha contra el campo del arte y del artista, ellos parten de la base, como lo hiciera la IS, de que «el dominio tecno-burocrático combina la cultura de masas (entendida como industria cultural y cultura del espectáculo) con la existencia de una élite artística que perpetúa la distancia entre arte y vida cotidiana» (DesFace, 2012:24).

Pero aunque la Internacional Situacionista se haya convertido, al igual que el propio año 68, en un punto de referencia ineludible a la hora de querer entender cómo se reinterpreta tanto la praxis artística como la política, también es cierto que sus posturas no están exentas de tensiones. El situacionismo fue la bisagra en la que confluyeron los sueños de una estética radical, con pretensiones de transformación total, y la apertura a la concepción de las prácticas como procesos de resistencia que se sitúan en las grietas y fisuras de las sociedades de consumo. Los miembros de este movimiento pretendieron recuperar la llama del surrealismo más cercana a dadá, recobrando la crítica y el espíritu insurgente, pero desechando —aunque esto también sea cuestionable en los situacionistas— el maniqueísmo, casi teológico, que se removía en el interior del surrealismo bretoniano.

La Internacional Situacionista nació en Italia en 1957 después de integrar a diferentes artistas e intelectuales provenientes de La Internacional Letrista, el grupo CoBrA o el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista. Los primeros años del movimiento se centrarían en la experimentación y los intentos de buscar alternativas al sistema del

arte-mercancía y en la exploración y generación de nuevas formas de vida. Esta búsqueda, que para ellos significaba la superación del arte, ya emprendida por los dadaístas y los surrealistas, poco a poco fue mutando en una aguda crítica a la sociedad contemporánea. Pero antes de la radicalización política de una facción de sus miembros, la cual —como el surrealismo de Breton— no dudaría en realizar unas cuantas purgas que supondrían que figuras importantes como Asger Jorn o Constant dejaran el grupo, la IS pasaría sus primeros años en la construcción de un sueño estético y social.

Sin lugar a dudas, la idea y búsqueda de lo que llamaron urbanismo unitario, se convertiría en la apuesta por poder construir esos espacios de libertad, autonomía y nuevas formas de vida. El propósito del grupo, en un primero momento, se concentraría en la provocación de situaciones, es decir: en la producción de nuevos ambientes colectivos. En la *Nueva Babilonia* de Constant —un largo proyecto que durará casi veinte años— se cristalizarán los sueños estéticos y sociales de esta primera fase de la IS. En artículos de esa época, como en el de “Otra ciudad para otra vida” (Constant, 1959), se pueden rastrear las ideas centrales del urbanismo unitario: rehusarse a construir cementerios de hormigón y a trazar las ciudades bajo las ideas de la felicidad burguesa.

El objetivo del grupo en esos momentos que estaban invadidos del fervor de un sueño estético, sería fundar un urbanismo hecho para el placer y para fomentar la creatividad colectiva; el arte tradicional —como Constant lo entenderá al igual que el resto de los miembros de la IS— no tendría lugar en la creación de ese nuevo ambiente colectivo; pero en ese nuevo urbanismo las calles o las «ciudades verdes» tampoco tendrían cabida. La ciudad futura que imaginaban era una construcción continua y permanente de ambientes, un lugar de juego y descubrimiento en el que necesariamente se tendría que explorar aspectos sensoriales como la iluminación o el sonido (*Ibid.*). Lo que se planteaba —o al menos como Constant lo hizo, muy influenciado por los asentamientos de gitanos en el norte de Italia— era poder construir una ciudad nómada llena de espacios de libertad para sus habitantes. Pero para muchos —cosa que propiciará las primeras fracturas del grupo— había que ir más allá de las representaciones e idealizaciones estéticas y sociales; pues para llegar a ese idílico territorio de la *Nueva Babilonia* —como Vaneigem o Debord asumirán—, habría que adentrarse en un sueño político que imaginase la destrucción de las condiciones de dominación del sistema.

En el periodo entre 1962 y 1966 la IS agudizará sus críticas a la sociedad capitalista. El grupo, desde su revista, entenderá que lo que

haría falta sería una consciencia de subversión que se materializara en actos de contestación y sabotaje. El proyecto de la producción social, o de esas nuevas formas de vida, en la IS, comenzarán a radicalizarse en 1967. La única herencia válida que encontrarán, una vez habiendo rechazado el bolchevismo, la socialdemocracia y el anarquismo, por considerarlos solidarios con la explotación y la separación del mundo burgués, será el proyecto de los consejos obreros. Las influencias del grupo *Socialismo o Barbarie* serían notorias dentro de los miembros de la IS; adoptarían el programa revolucionario del comunismo de consejos el cual partía de la base de la posibilidad de que los trabajadores pudiesen «autogestionar su propia producción y ejercer la totalidad del poder social»; este proyecto lo asumirán como la forma más adecuada de la revolución proletaria (Endnotes:2008). «A diferencia de los viejos grupos políticos —dirá Perniola parafraseando las ideas situacionistas—, una asociación revolucionaria de nuevo cuño habrá de ser antijerárquica, pedirá a sus miembros una participación auténtica y creativa, conferirá a su actividad una dimensión lúdica y se regirá por la plena transparencia de los vínculos personales» (Perniola, 1972:125).

Pero los situacionistas también se mantendrán en la tensión interna que Benjamin reconoció en el surrealismo en 1929 —oscilando entre la fronda anarquista y la disciplina revolucionaria, según sus términos— y en la que intentarán mediar. La única diferencia es que la mediación de la IS será un intento de disolver la inactividad resultante de ambos polos —ya sea el aislamiento del artista que persigue un pequeño coto de independencia o la subordinación a la burocracia y a las directrices de un partido— a través de insertar las prácticas sobre el terreno de la vida diaria. Los consejos tendrían que gestarse y gestionarse en esos territorios.

El camino de lo cotidiano no se trataría de una ruta casual; es cierto que algo de experimentación habría en ella —en gran medida esa sería una de las virtudes— pero no se entendería como una decisión fortuita y caprichosa. La revolución proletaria que se había planteado como una auténtica solución, desde antes de la segunda guerra mundial, ya sea por la omnipresencia del partido, de la burocratización o por la mano de hierro de Stalin, había ocasionado un progresivo desencanto. Para comienzos de los sesentas, las críticas al modelo revolucionario soviético, se habían agudizado. Las prácticas artísticas acabarían por agotar —al menos eso se creería—su autonomía hasta los límites más puritanos y aislados, como lo demostraría Ad Reinhardt y, dentro de la crítica y teoría del arte, las posturas asépticas de Greenberg y Read.

Después de todo esto ¿cómo poder hablar, o más bien hacer coincidir arte y revolución? Nuevamente la clave, como lo había acentuado el surrealismo, pasaría por la creación de una nueva consciencia.

La integración que emprenderán los situacionistas, Mario Perniola la sintetiza muy bien cuando señala que la distinción que habían hecho los surrealistas entre «*vida real* (lugar del aburrimiento y de la insignificancia) y *vida imaginaria* (lugar de la maravilla y del sentido)» la reunirán —los situacionistas— como la realidad misma, y otorgándole la característica de poder ser maravillosa (Perniola, 1972: 17). Los situacionistas se opondrán a la separación entre lo real-racional y lo irreal-irracional ya que bajo su juicio esta distinción de los surrealistas seguía manteniendo el *statu quo* al no «considerar la posibilidad de un trastorno profundo y radical de las condiciones de existencia, al no haberse lanzado a la creación colectiva, a la experimentación e invención de modos de vida» (*Ibid.* 18). La verdadera subversión y revuelta tendría que asaltar esa «realidad misma» —integrada—: desplegarse sobre los espacios y lugares de la vida diaria.

Aun así, cierto mesianismo recorrerá el ideario de la IS al presentarse como una especie de vanguardia revolucionaria: «estos son nuestros objetivos y estos serán los objetivos futuros de la humanidad» (IS, 1968:425). La estela de una estética radical aún perviviría en ellos: asumirán su rol de artistas/teóricos visionarios. Y si seguimos la doble acepción del término «vanguardia» que Hal Foster distingue al comienzo de *Malos Nuevos Tiempos* (2015:9), no es difícil adscribir a la IS como un movimiento de vanguardia entendida como superación —alcance de un nivel superior— o innovación radical. Esta acepción —quizás sea por la fuerte herencia hegeliana que supone el avance o desvío hacia un estadio superior— se imprime con un carácter heroico en el que el artista-revolucionario es la única figura capaz de romper de forma rotunda y absoluta con el viejo orden y, por supuesto, poder abrir y enseñar el camino de uno nuevo y diferente.

Muchos podrán asumir que es de hecho esta la función radical de las prácticas artísticas y de sus ejecutores, al entender que si no hubiera sido por estos gestos heroicos de la IS, acontecimientos como mayo del 68 no hubieran sucedido ya que el combustible de la agitación y la insurrección había sido suministrado —en gran medida— por los textos y las críticas de los situacionistas. Pero esto tan sólo puede ser una lectura que ponga el acento en este grupúsculo de teóricos y artistas como pieza fundamental de las revueltas estudiantiles y sociales de aquel año. Sin embargo, aquí no interesa valorar la relevancia de la IS dentro de este

acontecimiento histórico-social, sino más bien poder mostrar los territorios y las tensiones que abrirán y explorarán a partir de cómo ellos relacionaron su pensamiento político con las prácticas artísticas.

La apuesta fundamentalmente del grupo después de 1962 consistirá en no perder de vista, partiendo de las particularidades, de lo cotidiano, a la totalidad. El truco, diría Mckenzie Wark, sería seguir «la línea que une la apariencia de situaciones concretas en la vida cotidiana con la falsificación espectacular de la totalidad» (Wark, 2013: 11). Los situacionistas siempre tendrán en cuenta este plano bidimensional del mundo en el que una estructura o sistema de valores determina y constriñe los modos de vida, y en el que las respuestas y rutas de escape sólo pueden ser efectuadas en la vida diaria a partir de la subversión de las reglas y normas de la lógica dominante. Un doble aspecto que causará muchas tensiones. El escenario revolucionario clásico comenzaría a desdibujarse en la medida en que la idea de los consejos obreros autogestionados escapa al asalto de la totalidad o del aparato de Estado como acto verdaderamente revolucionario. La revolución sólo podría llevarse a cabo con una serie de actos a pequeña escala. Y este giro tendrá sus consecuencias, pues el situacionismo terminaría por «hacer de la realización del arte una actividad clandestina en competencia con el poder oficial» (Perniola, 1972:22), pero también sentará las bases para poder entender la importancia y relevancia de los espacios sociales como verdaderos campos de batalla e impugnación del orden. Los ingredientes para nuevos cócteles artístico-políticos estaban puestos sobre la mesa.

El espacio como problema y campo de acción

En un año tan explosivo como lo fue 1968, dos obras importantes de Henri Lefebvre vieron la luz de las imprentas: *La vida cotidiana en el mundo moderno* y *El derecho a la ciudad*. En estos dos textos, que prepararán el camino para *La producción del espacio* (1974), se intentará mostrar la estrecha relación entre el modelo de producción industrial y la configuración de los espacios urbanos y sociales.

Dos años antes, el panfleto del situacionista Mustapha Khayati, *La miseria en el medio estudiantil*, causaría «el escándalo de Estrasburgo». El panfleto se convertiría en el germen de las protestas de mayo del 68 y se difundiría fuera de las fronteras francesas; su contenido calaría hondo, pues más allá de ser una denuncia del anquilosamiento y esterilidad de la vida estudiantil y universitaria, contendría una corrosiva

y radical crítica de la sociedad contemporánea, que condensaría las principales tesis de la *Internacional Situacionista*.

Aunque Henri Lefebvre nunca haya sido miembro de este movimiento —al menos no de forma directa, salvo algunas colaboraciones en los últimos números de la revista de la IS y su presumible influencia sobre Guy Debord— es cierto que compartirá gran parte del diagnóstico de la sociedad y las críticas que salían de las plumas situacionistas. Tanto la IS como Lefebvre comprenderán la importancia del espacio social y urbano como frente de batalla. «La vida cotidiana», concepto que Lefebvre comenzó a tratar después de la segunda guerra mundial y terminaría a finales de los ochenta, se convertirá en el núcleo central de la acción para los miembros de la IS. Progresivamente, el grupo, a lo largo de la década de los sesentas, entenderá que sólo la vida diaria y sus espacios, —con lo cual desestimarían las fábricas y los lienzos— proveería el terreno adecuado para una verdadera teoría y práctica revolucionaria (Plant, 1992:63). El espacio aparecería como problema y solución: un verdadero campo de conflicto y tensión en el que había que internarse de forma ineludible.

En el último número de la revista de la IS publicada en 1969, se afirmaba que la «conquista del espacio ya no será una “escalada” económica y militar, sino una floración de libertades y realizaciones humanas», terminando de rematar esta idea con toda una declaración de intenciones al advertir que esa conquista no se haría como empleados de una administración «sino como amos sin esclavos que pasan revista a sus dominios: el Universo en un saco para los consejos obreros» (IS, 1969:609). La consigna —si algo como eso pudiese esbozarse— se convertiría en apropiarse los espacios y colectivizarlos. Para los miembros de la IS el acto revolucionario comenzaría por resignificar, imaginar y habitar los espacios de una manera ajena a la lógica de la mercantilización y la opresión, como ya se habían planteado Debord y Constant años antes, cuando exploraron la idea de un «urbanismo unitario».

Pero estas apuestas por querer generar formas y medios de transformación social radicales, que tanto Lefebvre como la IS vislumbraron, no sólo fueron ensayos y proyecciones críticas en pos de una nueva vida libre de la ideología capitalista, del trabajo asalariado y de la colonización de la vida, sino también una necesidad de mitigar el problema de la falta de conexión entre teoría y praxis dentro de las corrientes marxistas. Si Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967) denuncia a la teoría marxista por haber caído en un economicismo, el cual le había impedido comprender el verdadero campo en el que el sistema

capitalista se reproduce —el terreno de los deseos, la cultura y lo simbólico—, Lefebvre echará en falta al marxismo el no haber entendido la importancia del espacio urbano y social, creado bajo los principios del modelo de organización industrial y los modos de relación que produce. Al reunir estas dos críticas lo que resultará es la idea de que las relaciones sociales se dan en y por un espacio, el mismo que condiciona y constriñe a los sujetos y sus modos de vida a través de un sinfín de signos, símbolos e imágenes que están plagados de connotaciones ideológicas: «el espacio y la política del espacio “expresan” las relaciones sociales, al tiempo que inciden sobre ellas» (Lefebvre, 1970: 21).

El teórico francés entenderá que la vida urbana a lo largo del siglo veinte había quedado reducida y definida por la producción industrial y su modelo de organización; toda planificación urbanística y arquitectónica, por más vanguardista y revolucionaria que pudiera ser — porque ni Gropius ni la Bauhaus se escaparon de sus críticas— pudo evitar que las representaciones y modelos de las ciudades modernas rehuyeran de la ecuación: práctica industrial = práctica social. A su juicio «sólo los defensores del racionalismo burocratizado pueden concebir esta realidad a partir del desarrollo y la planificación territorial» (Lefebvre, 1968b:348). La consecuencia de esto para Lefebvre, será clara: comprenderá que el espacio está previamente representado, calculado, racionalizado y acondicionado para un uso y unas prácticas específicas, pues el espacio urbano definiría y configuraría los modos de vida de las personas, desde el momento en el que la lógica industrial conquistó a la vida urbana.

Un ejemplo al que recurrirá Lefebvre en muchos de sus trabajos para mostrar la carga ideológica de los espacios será el ensanche de París que el barón Haussmann llevó a cabo a mediados del siglo XIX. Para él, este proyecto urbanístico que reemplaza calles estrechas por largas avenidas y barrios obreros por barrios aburguesados, no lo hace para moldear espacios vacíos y recubrirlos de la belleza de la geometría y la perspectiva, sino más bien «para cubrir París con las ametralladoras» (1968a:31). Quizás el París de Haussmann no blindaría las calles con ametralladoras y ráfagas de fusiles de forma explícita, sin embargo, sí nacería como un proyecto con la intención de poder evitar insurrecciones populares como la de 1848, al imposibilitar que la gente se atrincherase y cubriera las calles con barricadas. Lo que Lefebvre está considerando en realidad, es que bajo la idea preventiva de la oligarquía, la ciudad comenzaba a diseñarse de otra manera. Si este ejemplo —que puede parecer un tanto burdo— resuena de forma permanente en Lefebvre es

porque ilustra muy bien cómo los espacios urbanos han sido asaltados por una ideología económico-política que persigue unos fines concretos. Pero este asalto no será una cuestión inercial, un rasgo evolutivo, casi azaroso o caprichoso, no. Tendrá otro carácter, otra explicación más material, pues la historia pesa, habla y se presenta en el proceso. Y la historia, para él —como buen marxista—, ha sido escrita y consumada por la voluntad de las facciones dirigentes que poseen el capital y los medios de producción (Lefebvre, 1968a:29).

Más tarde, cuando se plantee a fondo el problema de *la producción del espacio*, Lefebvre no dudará en concentrarse en estos grupos sociales dominantes que ejercen el control a través del empleo, la cultura, las artes, el conocimiento y la ideología, al considerar que la «representación del espacio» determina el modo de «las prácticas espaciales» (Lefebvre, 1974:92). Bajo su análisis, el espacio estará concebido a priori bajo las directrices de una élite dominante, a través de científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas, ingenieros sociales, a los cuales se les concede la tarea de diseñar y representar los espacios urbanos. Estas concepciones previas estarían penetradas por un saber en el que se mezclarían conocimiento e ideología, pues «las representaciones del espacio integran la práctica social y la política» (*Ibid*:97).

Pero no sólo por todos estos factores el ejemplo del barón Haussmann aparecerá en diferentes textos, sino también porque es un punto de inflexión en el que se produce el cambio del modelo de la explotación por el de la opresión. La consecuencia de este proceso será la modificación de los espacios urbanos y de las ciudades, o como él lo llamará, el reemplazo de la obra por el producto (Lefebvre, 1968a:29), que progresivamente se convertirá en la norma. Y si esta sustitución se ha efectuado, entonces podríamos hablar de que la revolución urbana ha consistido en un reemplazo “cosmético” que trastoca a las ciudades y a los modos de relación social desde sus propias bases para integrarlos en las necesidades de la economía política contemporánea. Lefebvre así lo ve; entiende que la nueva lógica que prevalecerá a partir de mediados del siglo XIX y que se establecerá como la norma en el siglo posterior, es la de que el espacio social y urbano formaría parte de la producción industrial y por tanto, mutaría en un producto más. Las ciudades comenzarán a organizarse a partir de las demandas de las industrias y de sus dueños y gerentes y, por supuesto, para evitar cualquier modo de *stásis*.

La burbuja crecería y se sofisticaría. Las avenidas, los ejes y los trazados funcionarían para separar los modos de vida. La opresión pasaría a ser algo casi imperceptible. Las ametralladoras serán reemplazadas por

otros medios de control y vigilancia. A cada actividad se le ofrece un lugar en concreto: las plazas públicas se transforman en centros de ocio y consumo; las grandes vías separan los lugares de trabajo de las grandes superficies comerciales, los lugares turísticos de las zonas marginales y de la precariedad laboral. Y ahora, las ciudades se revalorizan por sus espacios, por su gente creativa, por su capital cultural y humano, por su aspecto *hipster* o *cool*, el cual silencia las verdaderas contradicciones y problemáticas de los entornos, —es decir, la realidad de las relaciones sociales— al revestirlas de un aire de bonhomía y supuesto bienestar.

El reemplazo de la obra por el producto que Lefebvre evidencia, de pronto podría resonar como una manera de explicar la gentrificación, pero también el hecho de que las ciudades, actualmente, sean concebidas como grandes parques temáticos adecuadas para satisfacer la sed de estímulos de los turistas. Entonces sí, si «la obra responde más al valor de uso que al valor de cambio» (*Ibid*), es más sencillo comprender por qué las ciudades modernas se hayan consumado como un producto —una mercancía más— desde el momento en el que responden al valor de cambio.

Siguiendo los pasos de Marx, al que no duda en elogiar el haber arrancado «la máscara de las cosas con el fin de desvelar las relaciones (sociales)» (Lefebvre, 1974:137), él también pretenderá desvelar otros aspectos ocultos que constriñen a los modos de relación social, partiendo del análisis de cómo se produce el espacio y sus prácticas. En ese sentido, intentará mostrar de forma recurrente y por varias vías —ya sean antropológicas, sociológicas, semióticas o históricas— que las relaciones sociales no son abstracciones, ya que poseerían «una existencia social en tanto que tienen existencia espacial» (*Ibid*: 182). Todos los mecanismos de opresión y alienación, más allá de las abstracciones, de las ideas o de la división y racionalización del trabajo, estarían dados en los lugares que habitamos: «el espacio fue producido antes de *ser leído*, y no fue producido para *ser leído* y conceptualizado, sino para ser *vivido* por cuerpos y vidas en su propio contexto urbano» (*Ibid*. 194). Por tanto, el espacio social no será ni inocuo ni «transparente», ya que estará mediado y diseñado bajo los principios del modelo de organización capitalista a los cuales, ni urbanistas ni arquitectos serán ajenos, ya que jamás podrá haber en estos diseñadores y decoradores de espacios una supuesta neutralidad o —como sucede en muchas ONGs— una especie de asepsia ideológica.

No es extraño que gran parte de sus estudios sigan vigentes en teóricos como David Harvey, Edward Soja, Manuel Castells o en Manuel Delgado y, que partiendo de su espíritu crítico, aun en nuestros días, se

pueda afirmar la correlación entre espacio (social) e ideología, además de que se siga evidenciando cómo los espacios públicos se han convertido en espacios de consumo. Irremediablemente las consecuencias de este proceso podrían leerse a partir del análisis de cómo afecta y condiciona los modos de vida de la sociedad y las implicaciones que conllevan la mercantilización y racionalización de los espacios urbanos. Precisamente, la tensión que Lefebvre intentará describir y analizar a lo largo de su trayectoria recaerá en intentar comprender cómo el modelo de producción capitalista crea espacios y modos de relación social muy concretos, además de cómo a través de su configuración se perpetúa un régimen de opresión de los sujetos. Pero sus análisis no sólo serán una bocanada de aire fresco dentro de la teoría crítica marxista al ofrecerle un nuevo enfoque y campo de estudio, sino porque también mostraría las coordenadas para una auténtica práctica revolucionaria ajena a la burocratización y el sistema de partidos. Precisamente, esto último, los situacionistas lo asimilarán muy bien, encontrando en ese terreno aún inexplorado, el de «la vida cotidiana», la reformulación de la idea surrealista de integrar vida y arte, pero también el de poder generar la organización de una nueva sociedad a partir de la autogestión y la extensión de los consejos obreros. Pero también, al mismo tiempo y al igual que Lefebvre, jamás perderán de vista cómo, desde la esfera de la cultura, el sistema de producción capitalista condiciona y determina los modos de vida de las personas.



Imagen de una barricada y de la policía durante las protestas de mayo de 1968 en París.

Combatir al espectáculo. Las trincheras de lo cotidiano.

La idea que perseguirá Guy Debord a partir del concepto de «espectáculo» es poder mostrar que las fuentes de alienación social van más allá del trabajo, ya que se producirían en el terreno de lo simbólico y cultural. El «espectáculo» —dirá (Debord, 1967)— es la forma de relación entre la gente mediada a través de imágenes. Para él, al igual que Benjamin sólo que desde otra perspectiva, las imágenes se convierten en herramientas indispensables dentro las relaciones de producción. Debord contempla, describe y critica el potencial alienante de las imágenes y representaciones. Pero si algo hay en Benjamin es defender el potencial liberador que pueden producir las imágenes —de una técnica transformada—y servir como explosiones revolucionarias. Esta ambivalencia también se hallará en los situacionistas, pero no en el campo de las imágenes y las representaciones, sino en el terreno de la vida diaria: ahí encontrarán tanto los restos de una sociedad alienada como el material potencialmente revolucionario. De aquí, como más adelante se verá, puede comprenderse en qué sentido —como lo pensarán los situacionistas— vida y arte quedarían integrados

Pero antes es necesario ver que el «espectáculo» se concibe como un todo; una estructura que define y condiciona los hábitos y las prácticas sociales; sería algo así como el modo de operar del sistema, sus redes internas, su fuente de alimentación y supervivencia. La estructura del sistema es espectacular en tanto que hace posible que cualquier cosa, intangible como tangible, devenga en mercancía. Si Lefebvre entendía que esta estructura —la lógica industrial— constituía las normas, pautas y fundamentos de los espacios sociales, los miembros de la IS asumirán que no sólo las prácticas y relaciones están condicionadas por los espacios que crea la ideología capitalista, sino también por una serie de símbolos e imágenes de los que se sirve para conquistar y determinar los imaginarios de una sociedad: «el espectáculo es el momento en el cual la mercancía ha llegado a la *ocupación total* de la vida social» (Debord, 1967:24).

La crítica a la «dictadura económica» del «espectáculo» requeriría —si lo que se pretende es revertir sus efectos colonizadores sobre las subjetividades, las relaciones sociales y los espacios urbanos— no atacar sus particularidades, sino más bien ir al fondo: al ataque de sus fundamentos y condiciones de posibilidad. Pero ¿cuáles serían? ¿Cómo identificarlos? ¿Cómo poder desmontarlos y subvertirlos pero no únicamente desde el plano teórico? Todas estas preguntas —al menos en

su carácter político-revolucionario— podrían condensar las líneas que perseguiría el situacionismo.

Principalmente para Debord, la vida cotidiana será la medida de todo: el espacio en el cual se pueden apreciar y entender las relaciones humanas. Y si este espacio se abre con una importancia inaudita y esclarecedora, es porque la vida cotidiana será el terreno de las posibilidades de lo que ha sido fracasado y dominado por el modelo de organización capitalista. Lo que esto denotará será una ambivalencia que va a recaer en cómo se entiende eso que los situacionistas llaman la vida cotidiana; ya que por un lado se lo aprecia como el espacio colonizado, pero también como el verdadero espacio de la emergencia revolucionaria.

Al igual que las técnicas artísticas en Benjamin, la vida cotidiana para la IS será un arma de doble filo. El concepto de «supervivencia» de Vaneigem (1967), expresará el carácter negativo, pues hará referencia únicamente a la subordinación de los sujetos al espectáculo, o lo que es lo mismo: la colonización de la vida cotidiana al imperativo económico-político. De este modo, dentro de los situacionistas surgirá la separación entre «supervivencia» y «vida». Si se tiene en cuenta que para Debord (1967:9) la dimensión espectacular «no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes» y que además el espectáculo «es el momento en el que la mercancía ha logrado la *ocupación total* de la vida social» (*Ibid.*:24), puede entenderse mejor en qué medida se produce la colonización de la vida cotidiana y se origina un contexto de «supervivencia». En este sentido, entenderán que el espectáculo —deseoso de un consumo alienado— no es otra cosa más que la negación y anulación de la «vida». Y aquí, como muy bien apunta Wark (2013:45), el control sobre la imagen y la confusión que produce entre necesidades y deseos, se convierte en la clave del poder del espectáculo sobre el control de lo social.

La revolución de la vida cotidiana a la que apelarían los situacionistas pasaría por intentar desafiar y derrotar este orden de confusión entre deseos y necesidad. La IS planteará que la transformación de la vida cotidiana necesariamente conllevaría el surgimiento de nuevos modos de relación social que eludirían los principios, formas, reglas, etc., del espectáculo capitalista. Pero ¿cómo se originan estas transformaciones?

En el número 1 de la revista de la IS se define la psicogeografía como «el estudio de los efectos precisos que el ambiente geográfico, conscientemente ordenado o no, ejerce directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos» (IS, 1958:13). La deriva será

la herramienta psicogeográfica por excelencia, el arma de exploración y producción de situaciones. Pero la deriva tendrá un aspecto doble: «la renuncia a cualquier objetivo y metas», es decir, «el abandono de las solicitaciones del terreno» y por otro «el conocimiento de las variaciones psicológicas» (Perniola, 1972:25), entender los efectos —las afecciones— que ocasiona el entorno. Los ejercicios psicogeográficos que plantearán los miembros de la IS, será un modo de sustraerse de la lógica espectacular de los espacios sociales y además el poder percibir sus efectos sobre los cuerpos y la psique de quienes los habitan. Para Lefebvre «una sociedad es un espacio y una arquitectura de conceptos, formas y leyes, cuya verdad abstracta se impone a la realidad de los sentidos, del cuerpo, de las voluntades y los deseos» (Lefebvre, 1974:190).

A partir de estas líneas argumentales puede pensarse que el trazado urbano impondría *una* dirección y *un* sentido; que el urbanismo y los diseñadores urbanos intentarían ordenar y condicionar la vida humana, delimitando los espacios de ocio y comerciales, zonas de esparcimiento, lugares de culto y sagrados, zonas mercantiles e institucionales. El espacio se racionaliza y normaliza, pese a todo, a partir de ciertos valores ideológicos. La ciudad, sus habitantes y sus funciones se estipulan y demarcan bajo una serie de representaciones. Los centros urbanos se oponen a las periferias. Los encuentros y las formas de relación estarían previamente condicionados por unas reglas y unas pautas. En cierto sentido las investigaciones psicogeográficas permitirían adentrarse y advertir ese entrecruzamiento de órdenes y desórdenes psíquicos y urbanos, para después intentar abrir otros espacios y formas de relación, es decir: desviarse de las normas de las sociedades de consumo. Los miembros de la IS asumirán muy bien estas ideas. El espectáculo —crearán— modula los hábitos y la forma de vida de la sociedad, su lógica se impondría como norma y criterio y sólo desde ese terreno, el de la vida, la exploración y las derivas, podrá producirse nuevos modos de relación social. Pero en todo esto ¿qué importancia tienen las prácticas artísticas?

Para explicar esto, primero habría que entender que el ideario que desarrolla la IS implica el abandono de la obra artística, entendida como valor autónomo y también como objeto-mercancía. Desdibujar los límites de la obra, su disolución, conlleva pensar que el valor de la creación, más que un objeto terminado, consistiría en el proceso, en lo inmediato y muchas veces efímero. La idea de la obra universal, mistificada por su aura y su carácter eterno e inmutable, queda desdibujada. La práctica artística se entenderá como un proceso ilimitado; un conjunto de

situaciones y eventos que harán saltar por los aires toda creencia y convicción de que las obras son únicas y que —como dijera Heidegger— encierran *un mundo*.

Al desaparecer los límites de la obra —su unidad y autonomía— ésta simplemente se disuelve en un conjunto de prácticas, procesos y experimentos que muchas veces estarán impregnados por lo efímero. Los situacionistas fueron muy conscientes de esta «superación del arte burgués», de sus circuitos y salones, marchantes y de su mercantilización; intentarían en primer lugar, sustraerse del arte como lujo y especulación, que a su juicio sólo eran prácticas de mutilación, inactivación y esterilidad. El arte así —pensarán— no serviría para nada en absoluto, salvo para seguir alimentando la insaciable voracidad del mercado. Para ellos era fundamental romper el valor y sentido tradicional de la obra artística: su carácter único y deificado.

Al despojarla de su aura y su reducción en última instancia a una mercancía de la esfera cultural, lo que quedaría no sería la creación de objetos, sino más bien los procesos de creación —lo que entenderían como lo propiamente subversivo— enraizados en el escenario de la vida cotidiana. Vaneigem (1967:115), resumirá muy bien este propósito que se enfrenta a la esterilidad y desactivación del potencial subversivo de las prácticas artísticas, cuando afirma que sólo así —desde la articulación de estas formas del arte en tanto procesos y situaciones— se puede evitar «la entrada en la gloria fúnebre de los museos»¹.

La disolución de la obra también implicaría la imposibilidad de que el mercado pudiese fagocitar la práctica. Aunque esto pueda ser un tanto ilusorio pues los mecanismos con los que los mercados devoran todo aquello que parece negarlo o contradecir sus directrices, desactivando su carácter crítico y ofreciéndolo como otro objeto más de consumo. Todo artefacto crítico —y ejemplos de esto son abundantes— pueden transformarse en alimento de la maquinaria del espectáculo. El propio situacionismo no ha sido ajeno a esta vorágine de mercantilización de los deseos de crítica y subversión².

¹ También aquí no deja de resonar, como más tarde desde el pensamiento político lo plantearán Guattari y Negri, la distinción entre lo vivo y lo muerto. Los situacionistas definirán a la política como «actividad especializada de jefes de grupos o de partidos que extraen de la pasividad organizada de sus militantes la fuerza opresiva de su poder futuro» (IS, 1965:179).

² McKenzie Wark (2013:14) describe estas ansias devoradoras de los mercados cuando relata cómo el archivo de Guy Debord —que contiene manuscritos originales e inéditos— en 2009 despertó el interés de muchos empresarios que vieron en esos documentos un jugoso negocio justo en el momento en el que el gobierno francés los declaró “Tesoro Nacional”. La crónica Wark señala que en ese mismo año se celebraría una cena de gala con la intención de buscar fondos para la Biblioteca Nacional, a la que acudirían

A partir de aquí, si se pudiera hablar de unos nuevos límites de la obra artística, estarían condicionados por los espacios (sociales) y las formas de existencia. Sólo así puede entenderse que la «superación del arte» que la IS pretendió se planteara —como ya lo habían hecho los dadaístas— en fusionar arte y vida. Pero la carencia de una crítica de la subjetividad, como agudamente señala Perniola (1972; 42), «no consigue superar verdaderamente el arte». Algo faltaba y probablemente tendría que ver con la tensión interna que atravesaba a los planteamientos teóricos de sus miembros.

La IS como el surrealismo, tenderían al aislamiento del grupúsculo iluminado o a la unidad mística, debido a «*la falta de una crítica radical del arte* y por permanecer —a pesar de todo— en el ámbito de la autoconsciencia artística, la cual, al monopolizar en un plano ideal del sentido, sigue presentándose como una totalidad también en el ámbito del proceso histórico» (Perniola, 1972:40-41). La autoconsciencia artística, es decir, el creerse o asumirse como una totalidad realizada, sería el rasgo que tendrían en común la IS y el surrealismo. Los presupuestos ontológicos de esta caracterización de la autoconsciencia artística residirán en pensar el ser, lo que se es, como una entidad absoluta que se efectúa sólo por sí y para sí misma. El artista bajo esta concepción jamás perdería su estatus de omnisciente creador. Esta figura no se desprenderá de un componente sacerdotal: el artista se revela como una especie de obispo de la luz y la verdad que ofrece. El artista aparece todavía como un iluminado que desciende a las tinieblas con la intención de que los otros, aún atados, puedan reconocerse con una idea de unidad y libertad: la que él ofrece. El arte, en ese sentido, sólo tendría la función de comulgar con una idea de otro mundo *siempre* mejor.

Pese a criticar la burocratización y el dogmatismo de los partidos políticos, la IS también se ofrecerá como la vanguardia revolucionaria contenida en un grupúsculo que sigue unas directrices determinadas y que ostenta el monopolio de la consciencia. No extraña que la crítica que

personalidades como «Pierre Bergé (co-fundador de Yves Saint Laurent) o Nahed Ojje (viuda del comerciante de armas Akram Ojje)» y que paradójicamente ese evento sólo dependía de los miembros más destacados de «la sociedad espectacular» (*Ibid.*). Más de diez años después de la muerte de Debord, su legado intelectual se asomaría a la pasarela de la especulación y la prostitución. Y lo paradójico que Wark describe, es precisamente cómo alguien que pretendió entender, criticar y subvertir la estructura del «espectáculo» termina siendo devorado por ella. Sin embargo, aunque esto ocurra, no significa la desactivación o claudicación del legado intelectual de Debord. Pese a todo, y más allá de la especulación que puedan suscitar sus textos y la propiedad de su obra inédita o de ser un «tesoro nacional», el potencial crítico no cesa de reinterpretarse y reactivarse desde los márgenes.

hace Perniola a los situacionistas en este sentido sea mordaz y muy reveladora: «Dejar de creerse a sí mismo una totalidad—dice (1972:50)— es el primer paso hacia la superación efectiva del arte: un paso que los situacionistas nunca fueron capaces de dar». La tensión que resuena de esta crítica es que la lucha contra el espectáculo —esa totalidad, superestructura o velo que todo lo trastoca— sólo puede ser combatido y reemplazado por otra *totalidad* o totalización del sentido. Evidentemente algo así jamás será formulado por los situacionistas; en cierto modo es un reduccionismo de sus compromisos y tesis. Aun así, esta vía *universalista* que se desprende en ellos sirve para mostrar esa tensión interna —la cual, aunque de otra manera, también se hallaba en los surrealistas— entre el arte inserto en la vida y sus prácticas como crítica radical y revolucionaria. Pero quizás el problema de fondo tenga que ver con los propios presupuestos de los que parte la tradición del pensamiento político en el que se inscribe la IS, que entiende lo político como el espacio de la universalidad y la totalidad.

Para Mauricio Lazzarato (2004) el marxismo, al estar sujeto a los presupuestos de la ontología clásica, sería incapaz de ofrecer una teoría de la «producción de lo nuevo», ya que al distinguir entre la existencia empírica de los hechos y su núcleo estructural interno, se entenderá que lo real es el producto de una relación (relaciones de producción y fuerzas de `producción), que indudablemente remitirán a una sustancia, a una esencia o a una estructura determinada. En ese sentido, el conjunto de relaciones que constituyen lo real, la realidad empírica, siempre estará subordinada a una totalidad que la condiciona. La ontología marxista verá la posibilidad de algo nuevo siempre como una relación preconstituida, en la que el capital y el trabajo detentarán «el monopolio de la invención y de los procesos de subjetivación» (Lazzarato, 2004: 24), pero jamás a la inversa. Y quizás la IS no asumiría en profundidad lo cotidiano como verdadero campo de «producción de lo nuevo» ya que al nunca dejar de observar la totalidad espectacular del sistema capitalista como una sustancia o unidad de sentido absoluta, toda praxis, por más subversiva, quedaría reducida a su dominio. Dicho de otro modo: la IS se centraría más en la destrucción de un sistema que en la construcción de espacios autónomos y liberados.

Sin embargo, lo más destacable de los situacionistas consistirá en lo que no previeron y que, por supuesto, escaparía a la *totalidad* de su sentido: el advenimiento de todos sus hijos bastardos que aprendieron a retirarse del eclipse que produce ver constantemente la maldad de la superestructura que gobierna y domina todo. Estas sombras llegarán

hasta nuestro presente mutada en diferentes formas y acciones; su importancia no consistirá tanto en asumirse como herederos legítimos de esta vanguardia, sino en disolver cualquier monopolio de la consciencia y además insertarse en los límites de la vida diaria sin sucumbir al objetivo mesiánico de poder derrocar la totalidad de una unidad de sentido. Porque los hijos bastardos del situacionismo romperán con los sueños de una estética radical, con toda ilusión de una vanguardia revolucionaria. Obra y sujetos terminarán por disolverse en el anonimato.

El gesto que verdaderamente interesa y que es necesario subrayar de los situacionistas —al margen de sus fines y cantos heroicos, de autoasignarse (ya sea de forma implícita o explícita) la tarea de ser la vanguardia revolucionaria— no es precisamente poder revelar lo que se esconde detrás de la cortina de símbolos y representaciones que ofrece el modelo de organización capitalista bajo su faz espectacular, sino más bien el ímpetu de intentar producir diferentes tipos de prácticas sociales y artísticas desde los márgenes de las estructuras de poder y desde la vida diaria. Y pese a que el colectivo chileno *DesFace* no esté exento del delirio de estar siempre mirando la estructura espectacular, homogénea, de las sociedades, como lo estuvieron los miembros de la IS, en ellos puede apreciarse un giro que abandona un pensamiento político afincado en la idea de totalidad y se acerca más a la heterodoxia y el anti heroísmo de Bataille, en el momento en que asumen que «la actividad artística, para trascender su arresto en lo sublime debe abrirse a lo profano, lo que implica su huida de lo estético hacia lo político, su liberación, su conversión en el libre obrar» (*DesFace*, 2012:64). La influencia y relevancia del situacionismo —la posibilidad de poder hablar de una herencia o de hijos bastardos— estará marcada por este gesto que se retira de los márgenes de toda fotografía (imagen) oficial; por esos trazos que trasladan *lo político* y la actividad artística al terreno de lo profano e inacabado.

Lo que vendría a partir de los sesentas dentro de muchas prácticas artísticas y movimientos sociales, será el poder hallar y producir verdaderos espacios de autonomía. Y con ello comenzará el progresivo trasvase de una consciencia revolucionaria a una de resistencia, que pondrá entre paréntesis cualquier idea secularizada de utopía —ya sea con un carácter profundamente teleológico o demasiado idealista, como podría ser el proyecto de la *Nueva Babilonia* de Constant— que aproximará las prácticas artísticas y políticas cada vez más a una noción de heterotopía: la construcción y creación de *otros* espacios alternativos.

EL AULLIDO

En las antípodas de la voluntad de Breton por crear un nuevo mito fundacional, —más influenciados por las paradojas geotemporales que por Vaneigem y Debord—, durante los setentas, los infrarrealistas en México, sin quererlo, invirtieron la fórmula que Bataille tanto criticó del surrealismo. Lo que se puede considerar una mera cuestión nominal, no lo fue, pues determinó la praxis de querer «volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial», como aparecería escrito en uno de los manifiestos infrarrealistas, pero desde una perspectiva más inquietante que la de los surrealistas bretonianos. El prefijo *infra* ya se consideraría toda una declaración de intenciones, no tanto como programa sino como forma de vida.

Volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial no sería una cuestión de crítica etérea, una defensa axiológica o la proclamación de un nuevo orden o de una estética radical, sino sabotear y asaltar lo cotidiano; recalcar la podredumbre y esterilidad cultural; insertarse, como topos, en el laboratorio de la vida y, como muchos de sus integrantes lo experimentaron, perderse en ella sin dejar rastro o, a lo mejor, alguna huella difusa entre la niebla y el barro de los rumores.

Como lo pretendieron los Motherfuckers neyorkinos, o el dadaísmo más hipertráfico y corrosivo, pero por otros caminos, intentaron seguir la senda de la disolución de las fronteras entre vida y arte. Las respuestas y las consecuencias de tal hazaña fueron inciertas. La imprecisa dirección infrarrealista fue un aullido que condenó a sus integrantes al exilio y a la fuga constante, a la búsqueda de un cúmulo de preguntas sin solución que debían experimentarse para poder ser formuladas.

Los detectives Salvajes de Bolaño quizás sea parte de esa búsqueda, pero también una respuesta, tan extensa y compleja como estremecedora, que intente mostrar la fuerza de un movimiento “trepidatorio” y prófugo de la nada. Cientos de voces, de vidas, que se agolpan y testifican; transcurren y desaparecen. Su rastro permanece difuso. ¿Cuál es el sentido, entonces? No lo hay. No existe en ellos, a diferencia de Breton, un amor al poder y la certeza de tener una misión que cumplir. Cesárea Tinajero —la mítica, la fundadora, la primera de todos ellos— es tan sólo un símbolo: la respuesta a una adivinanza que se busca, y que al ser desvelada termina por disolverse en la nada. ¿Eso es el desierto? Todo termina y acaba en el mismo punto, pero ese punto ha dejado de ser eso mismo.

Años después, Mario Santiago Papasquiaro se perdería en la vorágine del desierto de una ciudad, que como la describiría, es “la capital de los humillados a raíz”. “Un antipoeta vagabundo insobornable”, detective del subsuelo que “escribe como camina/ a paso de chile frito. A tranco firme & sin doblarse”. El aullido de Papasquiaro fue un susurro al vacío, una búsqueda incansable, un exceso de vida, una caminata por muchas noches de farras y tugurios, un llamado a la piratería, el canto de una vida anónima que terminaría, como muchas otras, con el golpe certero de un auto.

Lo que los detectives encuentran es tan sólo el espejismo de lo buscado y lo deseado: la presa carece de forma. La correspondencia entre lo que se imagina y lo que se experimenta, discurre en paralelo; si no son ajenas, al menos son distintas. Todo detective experimenta este descentramiento, es lo que lo hace vivir exiliado. Pero entonces ¿cómo convivir con esa suerte de adivinación? La creación tiene algo de brujería, diría Hakim Bey.

Si algo aprehendieron los infrarrealistas, como muchos años antes Bataille reclamaba, es que es imposible la redención de la realidad, como tampoco es posible su beneplácito y aceptación. En ese vaivén permanente, el de una mitología apócrifa y callejera, la vida transcurre.

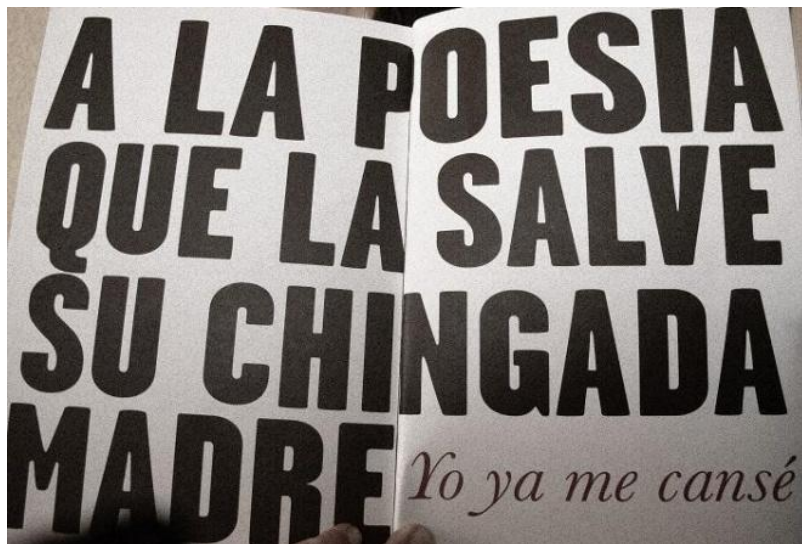
Papasquiario recita versos de Dylan Thomas mientras canta a Jorge Negrete.

Las contradicciones del mundo más que disolverse se agudizan. La única certeza es que no hay una esperanza salvadora. Pero es en esa certeza desde donde se comienza: creación exnihilo, ausencia de dioses, situarse sobre el límite.

La sublevación empieza en lo insólito, en lo absurdo, en lo miserable:

la rebelión es el aullido de esa experiencia.

...Atrás queda la calle Bucareli
el café la Habana
y la cultura.



Fotografía de Mario Santiago Papasquiario sobre un texto suyo. Año (¿?)



DISOLUCIONES

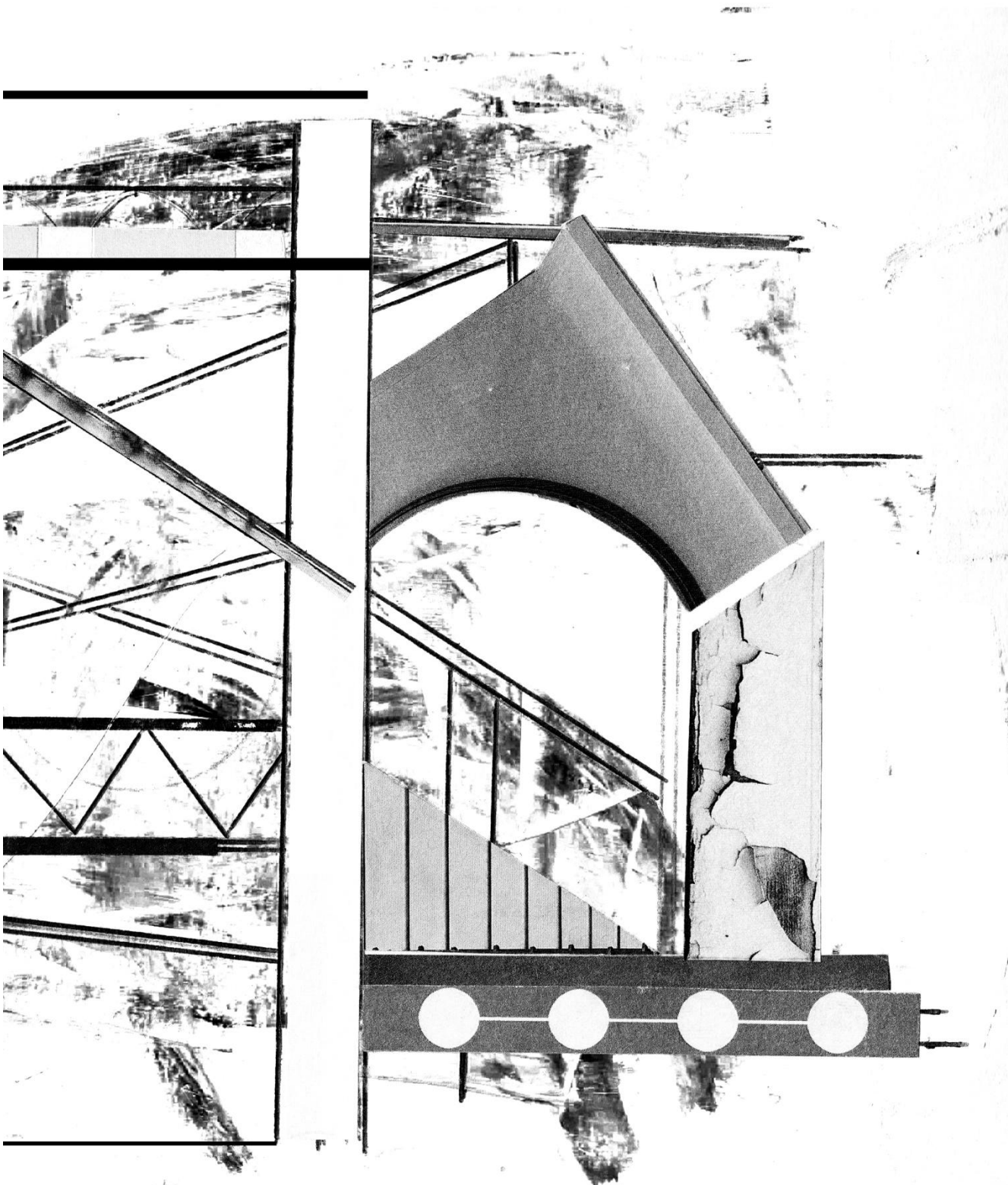
parte

2

HETEROTOPÍAS



Y



RESISTENCIAS

7.- HETEROTOPÍAS Y RESISTENCIAS

*En las civilizaciones sin barcos los sueños se secan, el espionaje
sustituye a la aventura, y la policía a los corsarios.*

Michel Foucault

*Las coordenadas resultantes cobran vida, animadas por remolinos y
brotes de energía, coágulos de luz, túneles secretos, sorpresas.*

Hakim Bey

Quizás hay diferentes acontecimientos sin los cuales sería imposible entender cómo y con qué sentido las prácticas artísticas se han impregnado de un carácter social y político. Para Claire Bishop (2012) la historia del arte político, activista, socialmente comprometido, o como quiera denominársele, no podría ser explicado sin tres puntos precisos de la historia contemporánea: la Revolución rusa, la convulsión del año 68 y la caída del muro de Berlín. Detrás de estos episodios se ha abierto una serie de discursos e interpretaciones de la vida social y política, que indudablemente han determinado el carácter de las prácticas posteriores. Pero también es cierto que esta visión nodal que plantea Bishop —evidentemente siendo ella muy consciente de que sólo constituye un mapa que nos ayuda a orientarnos dentro de los territorios de la socialización del arte—, pudiese abrirse un poco más y nos permita enfocar mejor la amalgama de historias, experiencias, discursos y acciones que se entretajan en nuestro presente. Entonces podría hablarse del 77 italiano, del año 94 del alzamiento zapatista, el 99 altermundista y, por supuesto, el año 2011, año de la primavera árabe y de las insurrecciones multitudinarias a nivel mundial.

Sin embargo, esto no quiere decir que haya que centrarse en ellos y que se los examine de forma concienzuda, tan sólo eso: tomarlos como puntos de partida, para poder ver qué tipo de intensidades, inquietudes y formas de praxis han producido e intentar ver cómo nos aparecen de

forma simultánea. Porque estos puntos de referencia no son una serie de eventos que dibujaran una progresión lineal del tiempo la cual nos pueda hacer pensar, por ejemplo, que los collages de Hannah Höch, las tesis consejistas de Rosa Luxemburgo o los poemas radiofónicos del estridentista Kin Taniya, hayan sido superados y que sean sólo eso: episodios del pasado, trozos viejos que ahora son solo recuerdos. No. Esta historia no es excluyente: esas voces regresan y mutan en otras prácticas, en otros discursos, en el imaginario de otros mundos. Están aquí. Lo difícil es entender cómo y de qué manera lo hacen. Quizás por eso habría que intentar extender una doble mirada con un registro sincrónico y otro diacrónico.

Pero intentando mantener por el momento esa ojeada a gran escala, esa visión nodal que sirve para orientarse, grosso modo, puede decirse que a partir de la Revolución rusa comenzarían a despertar una serie de imaginarios que vincularían el arte y la sociedad desde una perspectiva muy concreta. Los rasgos de este proceso, como se intentó mostrar en la primera parte, dibujarían una concepción utópica-revolucionaria de la relación arte-política, es decir: una concepción radical de las prácticas políticas y artísticas, cuya finalidad no era otra más que la transformación total.

El impulso por esta transformación se condensaría en la posibilidad de alcanzar o llegar a un lugar en el que toda forma de opresión y desigualdad social se anulase. El horizonte era tan lejano como idílico. Las prácticas estaban impregnadas de la impronta del idealismo utópico y de un espíritu dialéctico que creía que el tiempo avanzaba de forma ascendente y virtuosa, asumiendo que el arte y toda acción política, tenía que contribuir a la construcción de una sociedad que superase a la anterior. Pero ¿cómo se hacía? Evidentemente de ahí surgirán múltiples vías y respuestas que se irán mezclando, tejiéndose y reelaborándose hasta nuestros días, como más adelante se intentará mostrar.

Aunque de forma sumamente esquemática, puede decirse que lo que ha caracterizado al pensamiento utópico-revolucionario es la idea de una consciencia dirigida hacia la totalidad, hacia la fundación de una unidad de sentido, ya sea la convicción de la posibilidad de la transformación de una sociedad desde la conquista del aparato de Estado, o desde un punto de vista cultural-artístico en el que se persigue la destrucción de un sistema de valores para reemplazarlos por otros. Lo que se observaba era lo absoluto como horizonte: poder alcanzar lo insuperable.

A partir de los años cincuenta el escenario comenzó a cambiar. Los motivos de esta transformación pueden ser de distinta índole. Pero sólo por intentar desplegar el mapa y trazar algunas coordenadas, podría considerarse que esta metamorfosis se debió a una necesidad de o bien reinterpretar el imaginario utópico-revolucionario a la luz de los problemas sociales y políticos del presente, o bien, criticar sus cimientos ya sea por considerarlos obsoletos, autoritarios o robustamente verticales. La puesta en escena de las sociedades de masas, el viraje del modelo de producción capitalista hacia el sector terciario, las amenazas de una devastación nuclear a causa de la geopolítica bipolar, los procesos decoloniales de África y Asia, la Revolución cubana, el movimiento de los países no alineados o las luchas por los derechos civiles de las minorías que comenzarán a brotar, configurarán el complejo contexto de la situación política y social durante la segunda mitad del siglo. Además de esto también habría que advertir cómo los mecanismos de control de masas comenzaron a sofisticarse y a desplegarse de forma implícita dentro de las sociedades capitalistas después de la segunda guerra mundial. Si este trágico acontecimiento había advertido el serio problema al que podían conducir los totalitarismos en cualquiera de sus vertientes —nazismo, fascismo, las dictaduras militares o el estalinismo— lo que comenzaría a producirse sería un enaltecimiento de los modelos democráticos por su aparente pluralidad y descentralización del poder. Con ello se pretendía evitar el resurgimiento de los regímenes totalitarios. Pero ¿qué era lo que vendría?

El ambiente de paz y tranquilidad tan sólo era una ilusión. Debajo de estas buenas intenciones “democráticas” que pretendieron anular toda forma de poder coercitiva y autoritaria, comenzaría a surgir lo que Jean-Luc-Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe (1981a) denominaron «totalitarismo inédito». Las democracias modernas engendrarían una forma de totalitarismo que se vuelve inédito porque se instala, no en la figura de un soberano, de un Estado fuerte o un «Gran poder», sino en lo inmaterial, en lo más íntimo de las subjetividades. El miedo y la manipulación se convertirían en un arma más eficaz que las porras, e indudablemente los medios de comunicación de masas ayudarán en esta función. La intimidación se acercaba a lo intangible y con ello, la noción de un poder absoluto e inmóvil se disolvía y perdía su cualidad de sustancia y unidad de sentido. Pero eso no significó su desaparición, ya que dentro de los Estados —sin obviar la relevancia de los organismos supranacionales emergentes en este proceso—, mutaría en una serie de mecanismos y prácticas de homogeneización social insertas en la vida.

Fueron surgiendo, usando la terminología de Foucault, nuevas «tecnologías políticas» de control y de dominio de los cuerpos, ejercidas de forma indirecta a través de normas, saberes, leyes, e instituciones. Lo que se anunciaba era una etapa de reestructuración y reorganización social — efectivamente— «inédita», que irá configurando y determinando el desarrollo del pensamiento político y de las prácticas artísticas.

Si la idea de un poder absoluto comenzaba a desdibujarse, al menos como se había concebido hasta la primera mitad del siglo pasado, necesariamente los campos de acción y de respuesta a ese «totalitarismo inédito», también lo harían. Pero ¿cómo? La segunda mitad del siglo anterior estaría marcada por una incesante búsqueda y experimentación que supondría suspender o reorientar las formas de la utopía estética y de la utopía política, fundamentados en la idea de una transformación absoluta. Los cimientos de nuevas coordenadas ontológicas empezarán a construirse.

Para la década de los cincuentas, desde diversos sectores de la izquierda marxista, se irá abandonando la experiencia soviética como un referente revolucionario. Comenzarán a surgir serias críticas al modelo estalinista y al dogmatismo e inmovilismo de los partidos comunistas de cada país. Por ejemplo, en Francia el grupo Socialismo o Barbarie, que influiría notablemente en los miembros de la Internacional Situacionista, sería un foco crítico con la burocratización y la jerarquización que se promovía desde los despachos de Moscú y, defenderían la línea consejista de Rosa Luxemburgo. En México, la Liga espartaquista a la que perteneció José Revueltas, nacería como un grupo crítico con la estrechez e inacción del PCM, e intentaría abrirse a la herencia del anarcosindicalismo de los hermanos Flores Magón. Lo que se hará patente en estos grupos que se mencionan es una fuerte crítica a los poderes centralizados y la búsqueda de otros referentes para la emancipación y la organización social ajenos a la ortodoxia marxista.

Pero también, en otros ámbitos comenzarían a surgir —como había sucedido de forma similar después de la primera guerra mundial con el dadaísmo— un fuerte rechazo a los valores culturales de las democracias liberales y a la atmósfera de felicidad asfixiante de las sociedades de masas. En el fondo, lo que se producirá desde las visiones más críticas y no necesariamente marxistas, será un intento por poder determinar las restricciones políticas, económicas y sociales que imponía la época, para así poder eludir las representaciones homogéneas sobre lo social y también poder dinamitar las estructuras de poder y dominio. Pero ¿desde dónde se tendría que articular esa respuesta? La propia inercia de

las demandas sociales por libertad y otras formas de pensar lo comunitario al margen de las sociedades de consumo y de toda lógica imperialista, trasladaría las luchas de las fábricas a las calles. El año 68 sería la irrupción de las multitudes enardecidas pero también la constatación de que el territorio de la emancipación se cargaba de un tiempo-ahora, que veía necesario consumir el asalto de la vida cotidiana.

Al otro lado de la reorientación del pensamiento político, dentro del «mundo del arte» también comenzaría a producirse un proceso muy similar de descentralización y desplazamiento. Los límites del arte se reajustarían y trasladaría la praxis artística a otros espacios lejanos de los circuitos comerciales. En esa década, Jean Dubuffet se mudaba más allá de los suburbios del arte y de su intelectualismo: se lanzaba al espacio abierto de lo insano, de las calles, de los muros y de los desechos humanos para crear salvajes fiestas que removiesen los límites de la imaginación. Y mientras tanto, Allan Kaprow, uno de los primeros en realizar ese viraje, exigía la necesidad de un arte concreto hecho de cosas cotidianas y desde la vida diaria; con sus happenings abonaría el camino para prácticas performativas y efímeras. Lo que emergerían serían formas de arte enfocadas en la valoración de lo espontáneo. Desde otra actitud, la idea de dadá y de los surrealistas de fusionar arte y vida, comenzaría a resurgir y a perder el aura de la fundación de un nuevo sentido común. Las prácticas se asumieron como parte del devenir.

Aparte de los quebraderos de cabeza que este desplazamiento y viraje supuso para la teoría del arte, pues lo que se anunciaría sería la desaparición del régimen de objeto de la obra, también marcaría la apertura a un nuevo campo de acción para las prácticas artísticas politizadas alejadas de los principios del realismo socialista y de su reducción a la tarea propagandística. El grupo CoBrA sería un ejemplo muy claro de estas exploraciones fuera de los territorios clásicos del arte revolucionario y del dogmatismo soviético en busca de nuevas formas de vida y arte. Lo que muchos artistas reclamarían y reconocerían como una necesidad, sería entender las prácticas artísticas como estrategias y formas de luchas, tanto cultural como política, desde un enfoque divergente con el esquema clásico. Pero estos cambios fueron generados en gran medida por una serie de eventos concretos y experiencias disyuntivas que los alejaría de toda ilusoria proyección a futuro y los arrojaría a las fauces de lo concreto. «La alternativa al sistema burgués capitalista —dice Chevrier analizando el contexto del arte en los sesentas— no se sitúa necesariamente en una “otra parte” utópica sino en lo que se podría llamar literalmente, otro espacio histórico» (Chevrier,

1997:69). Precisamente, el desplazamiento hacia la creación de esos otros espacios será lo que caracterizará a las prácticas artísticas a partir de esa década. El imaginario utópico se va reemplazando por uno heterotópico.

Las prácticas asumirán que no se construye a partir de un no-lugar dispuesto en un más allá ideal, sino más bien desde el poder construir y habitar “este” espacio de otra manera. Lo que se comenzará a atacar no son esas zonas de poder totales, esas regiones del poder en sí mismo, sino revertir sus efectos dentro de lo más cotidiano, combatirlo en sus sombras. La escala cambia. Si la idea de revolución asumía ir de lo macro a lo micro para producir una transformación, a partir de los sesentas comenzará a invertirse esta fórmula, haciéndose patente el pensamiento de que mientras se espera el día venerado de la revolución lo que queda es la insurrección, la subversión, la revuelta y la construcción de los lugares que se habitan. Porque desde un contexto disidente, la noción de heterotopía, necesariamente, llevaría aparejada una práctica o un conjunto de ellas: actos de resistencia.

Heterotopía y resistencia se convertirán en dos categorías importantes a la hora de poder entender el desarrollo y los avatares tanto de las prácticas artísticas como de lo político desde los sesentas hasta nuestros días.

Heterotopía: de los espacios de representación a las descompensaciones.

En 1880 Jean Baptiste André Godin iniciaría en Bélgica un proyecto de vivienda para obreros inspirado en las ideas del socialismo utópico de Charles Fourier. El Falansterio de Godin, muy similar en su forma al panóptico de Bentham, pretendió materializar la idea abstracta de una sociedad igualitaria, asumiendo que la utopía que Fourier había vislumbrado y diseñado era algo posible.

El simple trasvase del idealismo de Fourier a la práctica, en este caso, sirve muy bien para denotar la condición heterotópica de este Falansterio. Dicho de otro modo: la heterotopía puede entenderse como una alternativa a la utopía, pues a diferencia de ésta reproduce el espacio virtual en lo real, es la forma de experimentar lo imaginado. Pues la creación de un espacio (social, cultural, histórico, etc.) requiere de una serie de recursos metafísicos, ideológicos, míticos que imponen su orden y

lógica interna, aunque éstas aparezcan de forma implícita; un lugar se hace a partir de hábitos y costumbres, rituales, ceremonias. Lo que conforma y determina un espacio, es lo que hay detrás de ellos: esa virtualidad que los sostiene y les concede una forma y unos usos específicos en la realidad.

Lo que recubre el espacio de un templo budista, por ejemplo, dista mucho del de un spa o un complejo vacacional a pesar de que todos estos lugares puedan situarse en la cima de una montaña alejada de otras poblaciones humanas. Los espacios son heterogéneos, abundan en elementos y formas de vida. Aunque pueda haberlo como abstracción, no existe un espacio absoluto de lo social, y esta idea para Foucault caracterizará nuestra época, «donde el espacio nos es dado bajo la forma de relaciones de emplazamientos» (), es decir, bajo una compleja red de vecindades entre puntos de diversa índole. La idea general de Foucault es que vivimos dentro de un conjunto de relaciones, de poder, de fuerza, de imaginarios, que definen las funciones de esos emplazamientos. Sin embargo esta no será la única forma de comprender qué es exactamente lo que constriñe y determina a los diferentes espacios y sus relaciones sociales.

Henri Lefebvre, por la misma época que Foucault, también se preocuparía por analizar esos espacios que intentan insertar lo virtual en lo real, pero desde una perspectiva —llamémosla— más universal del poder, ya que entenderá que todo espacio social está determinado por el marco ideológico de la producción industrial. Ningún espacio (social) podría escapar de sus restricciones y condicionamientos. Si hubiera que expresarlo de alguna manera, Lefebvre estaría observando la espacialidad de la época con un telescopio y Foucault con un microscopio; el primero intenta profundizar en aquella totalidad o unidad de sentido —el modelo de producción capitalista— del cual todo emana y también pervierte; el otro observa lo particular, intenta separar los espacios sin tener que subordinarlos a una noción omnisciente del poder, sino más bien a una más plural e inasible, como una red de relaciones, intensidades y fuerzas. Estos dos métodos de observación llevarán el diagnóstico de las heterotopías por caminos diferentes, aunque no antagónicos.

En el caso de Lefebvre hay una distinción triádica de la que partirá su análisis: i) «prácticas espaciales», ii) «representaciones espaciales» y iii) «espacios de representación». Las «prácticas espaciales» serían ese conjunto de relaciones sociales que se realizan dentro de un espacio determinado: una ciudad, un centro económico, una plaza pública, un jardín, un polígono industrial, etc. Lefebvre (1974). A diferencia de

Foucault, Lefebvre asumirá que las «prácticas espaciales» siempre estarán mediadas por una «representación» previa proyectada por urbanistas, arquitectos, diseñadores sociales, políticos, etc. De este modo, creará que toda «práctica espacial» no es neutra ya que estará determinada por una «representación del espacio» cargada de una ideología y lógica muy concreta.

No hay que olvidar que el espacio social que observa este teórico marxista es el del capitalismo: un espacio jerarquizado, fragmentado y homogéneo. Pero si todo espacio está constreñido y controlado por la lógica industrial y mercantilista, entonces, —Lefebvre se preguntará—: ¿dónde podrían hallarse esos resquicios de libertad, esos otros espacios de enfrentamiento y de impugnación del control y del poder? Justamente en los «espacios de representación», esos territorios que expresan simbolismos complejos y que están siempre ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, o como él los definirá: un «espacio dominado que la imaginación desea modificar y tomar» (Lefebvre, 1974:92). Pero los «espacios de representación», son los bosquejos de una realidad posible en el que podrían englobarse tanto las ideas utópicas de Fourier como el Falansterio de Godin.

A diferencia de Lefebvre, que no explorará la importancia de los «espacios de representación», ya que se centrará en desentrañar las formas y medios con los que el sistema capitalista coloniza las prácticas y formas de vida de la sociedad a partir del diseño de los espacios, Foucault irá más allá y se tomará muy en serio la relevancia de estos espacios de representación para poder describir el modo de ser de una época. A partir de ahí, lo que hará, en una serie de conferencias y entrevistas que hasta los ochentas se consideraron minoritarias o poco relevantes, es diseccionar esos espacios para intentar clarificar sus tipos y formas. Aunque Foucault no utilice la terminología de Lefebvre, sino más bien se refiera a los «espacios de representación» como espacios otros, partirá de una misma base general, pero irá a parar a una zona mucho más precisa. Esos otros espacios los entenderá como emplazamientos (lugares) que «suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan por ellos designados, reflejados o reflectados» () y que a su juicio se darían de dos formas:

- a) como Utopías: emplazamientos sin lugar real que mantiene una relación general de analogía directa o invertida y que son esencialmente irreales. Y

b) como Heterotopías: la contestación mítica y real del espacio donde vivimos. (A diferencia de la utopía no toma una forma universal sino más bien, afecta a lo particular, a un espacio en concreto).

Hecha esta distinción —la cual no era muy clara en la noción de «espacios de representación» de Lefebvre, ya que estos dos lugares se confundían y daban la impresión de ser lo mismo— Foucault hará hincapié en que lo que a él le interesa investigar son las heterotopías y no la utopías, es decir, su interés se dirige a los modos y formas de existencia concretas y particulares.

En otro texto vinculado a este tema, Foucault explicará esta diferencia entre utopía y heterotopía diciendo que la utopía es un lugar fuera de todo lugar, donde —por ejemplo— habrá de tener un cuerpo sin cuerpo, un cuerpo que sería bello, luminoso, veloz, de fuerza desmesurada, infinito y protegido, sin embargo, concluye de forma contundente: «mi cuerpo es lo contrario a una utopía: es aquello que nunca acontece bajo otro cielo» (). Con otra analogía corporal, o más bien sobre la paradójica experiencia de verse ante un espejo, Foucault explicará la heterotopía de un modo un tanto paradójico: «me veo donde no estoy». El cuerpo aparece, no en un plano idílico y nebuloso, sino como experiencia, se percibe, pero en ese otro lugar tan virtual como real: el reflejo de un espejo.

Si Lefebvre se centra en el análisis de cómo se producen los espacios urbanos a partir de la lógica capitalista y de sus demandas, Foucault intentará desentrañar los tipos y modos de «espacios de representación» que existen, evidenciando que no hay una lógica ubicua que atraviese la producción de esos espacios, como pudiera ser la lógica de la ideología capitalista. Si para Foucault el presente sólo puede concebirse como una yuxtaposición de emplazamientos, lo que se advierte, a diferencia de Lefebvre, es que el espacio (social) no aparece como homogéneo sino como una pluralidad de lugares que convergen de forma simultánea. A cada espacio le correspondería una lógica interna que regulará el tipo de prácticas. Foucault no entenderá —como sí lo hace Lefebvre— que la construcción de los espacios y lugares son el producto de un poder, o de una lógica, sino más bien la confluencia de una serie de mecanismos y relaciones de poder que configuraran los modos de vida.

Entonces habría que dar un paso más. Las heterotopías para Foucault son ambivalentes; distinguirá dos diferentes clases: i) de crisis: lugares privilegiados, sagrados pero también de desviación, como

pudieran ser las cárceles o los centros psiquiátricos. ii) de transformación histórica: heterotopías de una sociedad en las que distingue dos tipos, una de tiempo, como los museos o los cementerios y otra crónica, como las fiestas o los carnavales.

Una vez descrita la tipología, Foucault destacará los rasgos que caracterizan a las heterotopías:

- a) la yuxtaposición: la heterotopía tiene el poder de poner en un solo lugar real varios espacios incompatibles entre sí, un ejemplo de esto sería el teatro,
- b) Las heterotopías siempre suponen un sistema de apertura y clausura de sentido, como podría ejemplificarse en los centros penitenciarios o de otra manera en los burdeles o picaderos de heroína,
- c) la heterotopías tienen, en relación con el espacio, una función: o bien crear un espacio que denuncia al espacio real como un espacio aún más ilusorio, o crear un espacio tan perfecto, real y meticuloso, función última que Foucault llamará «heterotopías de compensación».

Si Foucault se concentra en analizar estas «heterotopías de compensación» a lo largo de su obra, es decir, esos espacios de control y vigilancia que intentan producir un lugar perfecto y estable, libre de toda posibilidad de stásis, como las colonias puritanas que fundaron los ingleses en el norte de América, o los jesuitas en el sur, o las «sociedades de control» contemporáneas —como las llamara Deleuze—, Hakim Bey explorará la otra cara: esos espacios de denuncia, de fuga, de retirada o que aquí podrían llamarse de «descompensación».

El itinerario heterotópico en estos dos casos es divergente. Porque así como se puede hablar de las colonias norteamericanas del siglo XVII, basadas en los dogmas más intransigentes del cristianismo, —como lo vislumbraría John Winthrop o el terror desatado en Salem— como un ejemplo de «heterotopías de compensación», en ese mismo evento migratorio también se podría apuntar hacia otros exiliados y desterrados que comenzarían a formar colonias ajenas a todo orden meticuloso, dogmático y jerárquico. El “Nuevo Mundo” no sólo se fundaba a partir de la consciencia puritana. Hakim Bey destacará en esa misma época de grandes oleadas de proscritos, las islas y territorios de contrapeso, de la disidencia y radicalidad de «antinomianos, familistas, cuáqueros vagabundos, levelers y diggers» (Bey, 1991:122). Pero también, durante

este periodo, en zonas más al sur, podrán hallarse las «heterotopías de descompensación», o espacios de libertad, de los quilombos y palenques que fundarían los esclavos prófugos del yugo de los espacios creados por los colonos blancos y sus supuestos “amos”.

Esta distinción entre la «compensación» y la «descompensación» de las heterotopías también sirve para poder mostrar su relación con la noción de resistencia. En ambos casos puede comprenderse que esos “desterrados” forzados por convicción propia o por necesidad, decidieran habitar un espacio autónomo a partir de una serie de imaginarios alternativos del que se había salido. En este sentido, las heterotopías de «descompensación» estarían impulsadas por un espíritu escapista y la necesidad de fuga.

Porque lejos del periodo colonial americano, éstas prácticas de éxodo y nomadismo crítico han seguido configurando esos otros espacios alternativos que emergen como focos de resistencia y rebeldía y en los que pueden resonar bajo la misma órbita descentrada y rota —ya en el siglo pasado— la revolución de los consejos de Baviera, el movimiento de inquilinos y prostitutas encabezado por Herón Proal en el Veracruz en los años veinte, la Barcelona anarquista del 36 o los caracoles zapatistas; pero también podrían reverberar otros casos de «descompensaciones» como los asentamientos maquis, las okupaciones de mercados en el París de los setentas, el PS1 antes de ser una sucursal del MoMA, las rutas salvajes de los guerreros del techno y las free parties en los noventas, el apartamento comunal de Sun-Ra y su arkestra, Cherán y las autodefensas de los pueblos michoacanos, la Plaza de Mayo como lugar de la memoria para las madres de los desaparecidos de la dictadura argentina, Rojava o los campamentos del Gurugú de los clandestinos en Marruecos.

En todos estos casos lo que se halla esa necesidad de emprender la huida, «descompensar» y liberar las zonas cerradas y estériles que ofrecen los espacios de dominación. Y esos intentos, que también podrán rastrearse en las prácticas artísticas —sobre todo después de los sesentas— no serán otra cosa más que actos de resistencia.

Resistencia

Habitualmente el concepto de «revolución» ha tenido una fuerte connotación utópica, pues se ha comprometido con la transformación (absoluta) del presente y la construcción de un futuro, siempre, mejor. La utopía es un imaginario que se despliega sobre el tiempo y en su forma más clásica, como puede verse en el socialismo de Fourier o en la *Nueva Babilonia* de Constant, tiene un carácter teleológico, pues se asume como la causa y finalidad de todo movimiento que pretende culminar en el estado ideal de las cosas. A diferencia de esto, el concepto de «resistencia» es más estrecho o limitado, pues se circunscribe a una modificación del contexto, lo particular y lo inmediato. La distinción entre «táctica» y «estrategia» que Michel de Certeau (1979) elabora, podría servir para entender este cambio de registro entre lo que podíamos denominar un enfoque “universal-totalizante” y uno “particular-intensivo”.

En la *Invención de lo cotidiano* de Certeau define la «estrategia» como el cálculo de las relaciones de fuerzas que postula un lugar —ciudad, institución, Estado, etc.— como la base donde un «sujeto de poder» *administra* las relaciones de metas o de amenazas (*Ibid.*:42). De esta forma, la «estrategia» es entendida como un plan de racionalización y cálculo total que necesariamente requiere de un lugar de administración, normalización y dominación. La idea de «revolución» extendida desde la revolución francesa hasta la rusa, sería la idea de un plan o sistema estratégico por antonomasia; la lucha y la batalla es por la totalidad, por controlar ese lugar de poder absoluto. A diferencia de esto, la «táctica» sería un conjunto de acciones calculadas, determinadas por «la ausencia de un lugar propio» y representada por un «movimiento» permanente (*Ibid.*:44). Al carecer de un lugar dominado sus acciones sucederían en el «cuerpo a cuerpo» dentro de los cimientos de un poder. Visto de esta manera es fácil comprender la «resistencia» como las series de «tácticas» partisanas que emprenden diferentes grupos de personas para que su situación se transforme en más favorable.

La resistencia tiene, necesariamente, un carácter espacial, pues es la defensa de un imaginario dado sobre un lugar o la lucha por instalar uno. Pero también tiene un rasgo particular, corresponden a un contexto y a acciones de autodefensa. Por eso muchas veces la resistencia tendrá que ver con la insurrección y las revueltas, tanto en su sentido de combate como en el metafórico. Si la Historia —como dice Hakim Bey— es Tiempo, como pretende ser, entonces la revuelta es un momento que salta por

encima del Tiempo y viola la ley de la Historia (1991:91). La resistencia no pertenece al teleologismo que persigue la abstracción de la Historia, como sí lo es la idea clásica de la revolución, porque no se proyecta sobre un no-lugar en el Tiempo, sino más bien se despliega en un lugar en el espacio; emerge como una intensidad concreta. Es por eso, que el concepto de resistencia puede interpretarse como una anomalía o un conjunto de ellas. El paso de la revolución a la resistencia, Hakim Bey lo explicaría de la siguiente manera: «el mapa es una cuadrícula política abstracta (...) hasta que para la mayoría de nosotros el mapa se convierte en el territorio» (Ibid.:96). Lo que se evidencia con esta analogía cartográfica es el desplazamiento de lo político, de lo trascendental a lo inmanente, a lo concreto y abierto, a un lugar: un territorio.

Bajo el concepto de revolución clásica se encontraría una noción del poder como forma cerrada; la vía es hacerse con él, conquistarlo. A diferencia de esto —y siguiendo de cerca la lectura foucaultiana—, si el poder se configura a partir de diversos mecanismos y dispositivos que no ordenan una estructura cerrada sino permanentemente abierta, es imposible hacerse con ellos. La opción que queda ya no es la lucha estratégica o el combate directo, sino una serie de tácticas: resistirse a su influjo, a su región de dominio y control de forma incesante. Las líneas que se trazan entonces son las de la disidencia, la escapatoria, el éxodo y la retirada. Por eso, convertir ese «mapa en territorio» no implica el desarrollo de un pensamiento estratégico, de un cálculo por el poder y de un lugar de dominación suspendido en el Tiempo, sino más bien implementar una serie de tácticas que intenten revertir o hacer más favorable una situación dentro de un lugar muy preciso.

Desde el punto de vista de Foucault, el poder no puede ser monopolizado por ninguna entidad, ya que se constituye como efecto de «una multiplicidad de engranajes y de núcleos» (Deleuze, 1987:51). Lo que se hace patente es la imposibilidad de un «Gran Poder» centralizado o encarnado en la en la imagen de un Estado, un rey, un soberano, el grupo Bilderberg o los Anunnakis. El poder para Foucault no se puede poseer, es una «situación» que configura un espacio (). Y precisamente esta cualidad de «situación» es lo que lo vuelve inasible.

De este modo, lo político, más allá de la concepción trascendental del poder soberano de Carl Schmitt, aparecerá como una pluralidad de relaciones en lucha por constituirse como fuerzas administrativas de las subjetividades. Esta idea puede parecer más cercana al «agonismo» de lo político que Chantal Mouffe defenderá. Sin embargo, en Mouffe la resistencia únicamente se comprenderá como una acción discursiva por la

hegemonía; es decir, sólo será entendida como cálculo y un plan estratégico, reducido únicamente al campo de las luchas por la administración de las subjetividades. En ella jamás se planteará las «heterotopías de descompensación» como opción de resistencia.

La disolución progresiva de un horizonte “revolucionario” ha implicado la ausencia de una obra (total)¹ o de un plan estratégico de transformación última. Al contrario de esto, la suspensión del *telos* sugiere la entrada a un escenario difuso en el que la noción de «revolución» se ha disuelto en un conjunto de resistencias de diferentes intensidades o, en algo así como una serie de pequeñas micro-revoluciones provisionales. Para muchos activistas la lectura de este contexto podría parecer devastadora en la medida en que se lo lea como la señal clara de que el anarco-capitalismo más voraz se ha insertado en el núcleo de los movimientos sociales y que los ha desactivado a través de la lógica de lo inmediato y desmemoriado. Aunque parte de esta lectura pueda ser correcta y ciertamente inquietante ya que sugiere que las luchas y los movimientos sociales se convierten en una gama plural de productos a elegir, en los que se anula todo espíritu crítico y disidente al perder de vista los problemas sistémicos o estructurales y la posibilidad de una transformación total, lo que no se contempla es la otra cara de este escenario: la importancia de la lucha partisana, del trabajo de base y de las prácticas micro-políticas.

A partir de esto se podría invertir el sentido de esta apreciación, pues independientemente de lo que se quiera entender por «revolución», ya sea como plan estratégico y lucha por el poder o como una serie de subversiones moleculares, ésta no podrá realizarse sin un conjunto de resistencias y prácticas *menores*: son el punto de partida hacia algo, siempre, incierto.

¹ Dentro del propio mundo del arte, el movimiento análogo será la progresiva ruptura del régimen de objeto como obra de arte y su diseminación en una serie de prácticas y redes, muchas veces invisibles por su componente conceptual, simbólico y efímero. Esta ruptura —diciéndolo en términos de Benjamin— planteará la pérdida del «aura» del arte y, por supuesto —cuestión que también podría extrapolarse— de «lo político», en tanto que categorías totales y/o estratégicas.



Imagen de un grabado pegado en la calle. Ciudad de México, septiembre 2018.



Imágenes del Taller de Grabado "La imagen del rinoceronte". Centro de Tlalpan, Ciudad de México.
Fotografías tomadas en octubre de 2018.

EL TALLER DE GRÁFICA POPULAR Y LAS CALLES MEXICANAS

Hace más de ochenta años, un grupo de pintores y grabadores, continuadores del Sindicato de Artistas y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, formaron el Taller de Gráfica Popular en la Ciudad de México. La actividad social y política se convirtió en el eje del taller; desde sus entrañas se discutieron temas y carteles; se debatieron las posturas que había que defender y se emprendió la tarea del bocetaje, la talla y la reproducción de las ideas. La renovación de los contenidos de la que hablara Westheim (2013) continuaba su cauce, pero con mayor fuerza. Los linograbados de Arenal Bastar, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez y de muchos otros, intentaron recoger los valores revolucionarios y las luchas sociales, y así asaltar los muros y las calles para llegar a las voces de un pueblo olvidado y oprimido. El expresivo blanco y negro de la xilografía y el linograbado, reivindicando la crítica sociopolítica que habían emprendido años antes Guadalupe Posada y Manuel Manilla —el gran olvidado como bien diría Jean Charlot—, pretendió recrear los *otros* imaginarios de un pueblo: porque siempre se deseó que la gente hablase y se escuchase a través de la gráfica. Jamás llegarían a imaginarse, después de que los propósitos y el taller perdieran su potencia alrededor de los cincuenta, cómo se enraizaría el grabado y sus métodos en el arte popular mexicano. El diálogo de un pueblo, el relato de esa *otra* historia, sigue siendo la voz del grabado hasta nuestros días.

Porque hasta la fecha —en Oaxaca, Chiapas, Puebla, el DF o Aguascalientes— el espíritu de este taller sigue impregnando las calles mexicanas. Politizados o no, los talleres colectivos de grabado proliferan por los barrios, por las asociaciones civiles, por las luchas sindicales y estudiantiles. Precisamente como sucedería en el 68: la gráfica se convertiría en la imagen de la lucha y de la crítica al gobierno represor y autoritario de Díaz Ordaz. Y a pesar de que las herramientas digitales puedan servir como nuevos medios de difusión y con todas las posibilidades de reproducción que esto acarrea, el grabado en relieve sigue siendo una actividad recurrente dentro de las disidencias y el imaginario popular mexicano. La historia subsidiaria y olvidada se ha convertido en gráfica.

El mundo de la estampa sigue atravesando la vida cotidiana mexicana. Los grabados siguen asaltando las calles; sus contenidos, desde los más costumbristas y tradicionales, hasta los más politizados y reivindicativos pueden hallarse entre las plazas, tianguis y puentes peatonales. La actividad se desplaza de forma anónima, entre los márgenes de la historia oficial, porque, como el grabado de Leopoldo Méndez, en estas prácticas esa *otra* historia y la vida se entremezclan: son respuestas y diálogos; diálogos de un pueblo que se reafirman y se explicitan entre los muros y los transeúntes. Hasta el día de hoy —como puede verse con los grabados de América Rodríguez o Alec Dempster, quien recorre todo el imaginario y cultura del son jarocho— siguen respondiendo y expresando la vida popular mexicana, integrándose en ella.



Grabado pegado sobre un muro cercano a la estación del metro Tlatelolco. Ciudad de México, octubre de 2018.



8.- LAS CONSECUENCIAS POLÍTICAS DE LA DISOLUCIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA

Si algo comenzó a asentarse a raíz del nacimiento de las vanguardias fue la progresiva disolución de la obra artística. Particularmente la década de los sesentas sería un momento álgido en el que se evidenciarían las consecuencias de este proceso. Dentro de este legado de desvalorización de la obra que seguirían los pasos de Duchamp, Jean-Francoise Chevrier (1997) destacará las propuestas de Robert Morris, los *happenings* de Allan Kaprow, *Fluxus* y el neodadaísmo de la década de los cincuenta con John Cage a la cabeza, como los precursores de los dinamiteros que vendrán después. Sin embargo, la genealogía que traza Chevrier también podría abrirse a otra serie de artefactos y prácticas prevanguardistas en las que pudieran sonar las voces de Jacques Vaché, Félix Fénéon, Alfred Jarry o Armand Robin. Pero al margen de cualquier línea que pueda sugerirnos las cepas, raíces y brotes de este proceso, lo cierto es que la idea de la autonomía, eternidad y esencia de la obra artística, en tanto objeto, vuela por los aires: deja de ser un límite cerrado.

El nuevo escenario que comenzaría a dibujarse, como diría Chevrier (1997:19), es uno muy específico en el que la obra deja de ser «la finalidad última de la actividad artística» y «el objeto artístico puede presentarse como una proposición (actividad) contingente, limitada en el tiempo». El espacio que se irá advirtiendo será el de una profunda efervescencia que ofrecen las múltiples posibilidades de un aura desaparecida, de una obra desacralizada. Lo curioso es que las dos vías, aparentemente opuestas, la de la abstracción más pura y la que intenta aproximarse y envolverse de las problemáticas sociales, terminarían por andar el mismo camino: el de la ausencia de objeto.

Desde su acepción más formalista, el arte habría logrado sacar de su “materialidad” a la obra hasta desplazarla a un terreno más abstracto, incluso metafísico. En los sesentas, Joseph Kosuth defenderá que el arte estará determinado por su presentación bajo las condiciones de una idea de arte. Lo importante es la idea y la forma de presentarla y no tanto el

objeto manufacturado. Pensemos en Rothko, sólo que desde una posición más mística, afirmando que sus obras no eran esos grandes lienzos de espectros cromáticos que pintaba, sino algo más impreciso e inmaterial. Para él, la obra en sí, consistía en un suceso: lo que acontecía entre el lienzo y el espectador, esa experiencia. No es difícil comprender que poco a poco el vehículo de expresión de una obra pudiera ser reemplazado por otro tipo de situaciones y artilugios evocadores no objetuales. Los *happenings* de Kaprow explorarán los territorios de los sucesos efímeros y cotidianos con el objetivo de *vivir* el arte.

En medio de este proceso también se hallaría el problema de los indiscernibles que Arthur Danto plantearía en 1964: el objeto de arte se confunde también con los productos comerciales y los objetos más comunes. Tanto Danto como Joseph Kosuth y su desmaterialización marcarán una tendencia intelectualista de esta disolución; el arte o más bien la actividad artística para ellos consistirá más en un trabajo de definición que un hacer en sí mismo. Pero también se abriría otra veta.

Los artistas en los sesentas, al igual que los dadaístas berlineses, pretenderían encontrar una relación más primitiva con la realidad (Chevrier, 1997:35). En ese espacio de fractura surgirá la vía extática; esa vía que exploraría Joseph Beuys y que llevaría a muchos artistas a utilizar materiales cotidianos, a generar situaciones, para producir un extrañamiento del mundo. Según Chevrier los artistas a mediados de los sesentas tenían el deseo de recuperar una relación más directa con la *realidad circundante*, que se presentaba como hostil y en la que la existencia se hallaba entremezclada con los objetos de consumo y los carteles publicitarios: «La actitud más extendida en los artistas de vanguardia en torno a 1967 —dice Chevrier— fue una suerte de mística de lo real. Jamás se había hablado tanto de lo real, como si hubiera que oponer la certidumbre inmediata de una presencia física, material, a una inflación de objetos, de imágenes y de signos» (2013:25)¹.

Al igual que Helio Oiticica se maravillaba de las cosas inacabadas, de lo anónimo y espontáneo, el azar de las calles y las ciudades, para crear instalaciones que generasen diferentes tipos de experiencias —alegorías del mundo en el que vivía—, el imaginario político, rozaría el artístico de un modo insospechado: se desplazaría hacia esos otros

¹ A propósito de este ensayo, es interesante las críticas que Chevrier hace a Henri Lefebvre y a la visión del artista como guerrillero de Germano Celant, acusándolos de nostálgicos del arte revolucionario de calle de los años veinte. En ellos observa cierta obsolescencia de sus ideas respecto a la potencialidad y funcionalidad del arte dentro un contexto en el que la obra se desintegra. Para Chevrier, aunque no lo diga abiertamente, no habría nada más ingenio que un arte de protesta en el que sólo se llama a la revuelta y a la multiplicación de actos de liberación.

espacios y terrenos inciertos en los que, como los situacionistas describieron bajo el concepto de psicogeografía, los espacios se percibieran como un territorio psíquico y social. La invitación a salir, a emprender un éxodo de las ciudadelas del arte convencional se ofrecía como una contundente respuesta y una hoja de ruta digna de ser explorada. Porque la obra dejaba de ser *una* unidad de sentido; se descomponía y fragmentaba en situaciones, instalaciones, experimentos, bufonadas y aparatos críticos.



Helio Oiticica fotografiado durante la exposición de *Eden* en los años setenta.

La calle hablaba y se sacudía. Las voces incrédulas, esas que traían nuevamente el espíritu de las noches incandescentes del cabaret Voltaire, comenzarían a rebelarse contra cualquier forma en el que se asomaran los apéndices de las estructuras de poder. Muchos artistas a partir de los sesentas dejarán de asumirse como fabricantes de objetos, intentarán mudarse de las galerías y talleres a la actividad pública y social. Pero habría una diferencia respecto al horizonte revolucionario y utópico que había sacudido al pensamiento político y artístico durante la primera mitad del siglo. Las prácticas dejaban de ser un motor o vehículo para la consecución de un objetivo último; se insertarían, como los topos

de Bataille, en la vida y lo cotidiano, en sus fisuras y en esos *otros* imaginarios secundarios.

Resulta significativo pensar que al asomarse a las problemáticas sociales, al insertarse en lo vivo de las historias menores, se evidenció la importancia del lugar para las prácticas artísticas (tema que Lucy Lippard retomará seriamente en la década de los noventa). «El espectáculo de la calle —expresa Chevrier respecto a finales de los sesenta— hacía ya mucho tiempo que había entrado en los museos. Pero es en las calles donde tenían lugar las protestas sociales y los motines contra la segregación racial» (2013:31). Y es precisamente de estas protestas y luchas donde las prácticas artísticas se instalarán y de donde sacarán, durante las décadas posteriores, su carácter e impronta política. Poco a poco, lo que se irá gestando es el germen de nuevas formas de prácticas artísticas heterotópicas, críticas y en resistencia, que explotarán de diversas maneras. La disolución de la obra, de ese objeto devenido en mercancía, también será una progresiva contaminación con otros elementos tradicionalmente alejados del mundo del arte y marcará su permanente transfiguración como un proceso dinámico, muchas veces interdisciplinar, con un fuerte compromiso social.

Si los sesentas son vistos como el principio de la desaparición de los horizontes político-artísticos monolíticos, entonces, a partir de ese impreciso momento, se puede decir que lo que se irá produciendo progresivamente en este tipo de prácticas politizadas y comprometidas socialmente, es la ramificación y dispersión de los espacios de acción y de las formas de entender la labor del artista. Por ejemplo, habrá quienes se centren en producir un arte del lugar, línea que seguirá muy de cerca el arte público que Lippard defenderá bajo la idea del artista como activista; pero también habrá quienes entiendan que no basta con el lugar sino que es necesario centrar las acciones en la subversión de los códigos culturales de representación hegemónicos, como lo hará el arte crítico de Martha Rosler, Hans Haacke o Barbara Kruger, y que posteriormente recuperará Gregory Sholette para poder defender una idea de arte político radical en la época actual.

Una nueva clase de trabajadores del arte

En 1965, artistas tan diversos como Irving Petlin, Max Kozloff, Roy Lichtenstein, Ad Reinhardt, Frank Stella, Nancy Spero o Elaine de Koonig, organizarían en Los Ángeles el proyecto *Artist's Protest Committee*. El rechazo a la guerra de Vietnam sería el aglutinante para que este grupo de artistas materializaran su protesta en una gran instalación de estructura metálica cubierta por paneles. Cinco años más tarde, la conocida *The peace Tower*, cobraría mayor relevancia y refrescaría su mensaje tras el surgimiento de organizaciones de artistas como *Art Strike* o el *Artist Workers Coalition* (Bryan-Wilson, 2009:9). Muy pronto este monumento a la disidencia se convertiría en un sitio de peregrinación y exhibición alternativa al margen de las instituciones artísticas. Pero aquí convendría destacar que el carácter político de este proyecto, más allá del mensaje de protesta y denuncia que planteaban los miembros de este comité de artistas, consistiría en el espacio que abriría.

El rechazo a la política beligerante del gobierno de Estados Unidos, la represión, el racismo, la inequidad social, el alistamiento obligatorio que abastecía las fauces de una guerra absurda y que condenaba a toda una generación a ser carne de cañón, o cualquier razón que pueda engrosar esta lista, serían las condiciones que posibilitarían la necesidad de generar espacios alternativos a los discursos de las élites políticas, económicas y militares. El mensaje de *The peace tower* no sólo sería el reflejo de un acto de protesta sino más bien el ejemplo de la posibilidad de un trazado paralelo que se anunciaba como acto de resistencia. Más que la instalación su potencial consistiría en esa invitación.

Durante la década de los sesentas en Estados Unidos, las prácticas artísticas despertarían del sueño de la abstracción para sufrir una drástica politización ocasionada, principalmente, por el contexto de la guerra de Vietnam, pero también por toda la efervescencia social y las luchas por los derechos civiles de las minorías: *Black power*, los derechos de los chicanos, la liberación de la mujer o los derechos de los homosexuales. Para Julia Bryan-Wilson (*Ibid.*:17), trabajos como los de Hans Haacke, Carl Andre, Robert Morris o Lucy Lippard, expresarían muy bien la imbricación entre arte y activismo durante esta época, pero también el nuevo sentido que adquiriría la noción de *art workers*.

Al menos desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del XX, el término *art workers* tendría una fuerte connotación socialista. Pero a diferencia de estas acepciones que concebían el trabajo del artista como

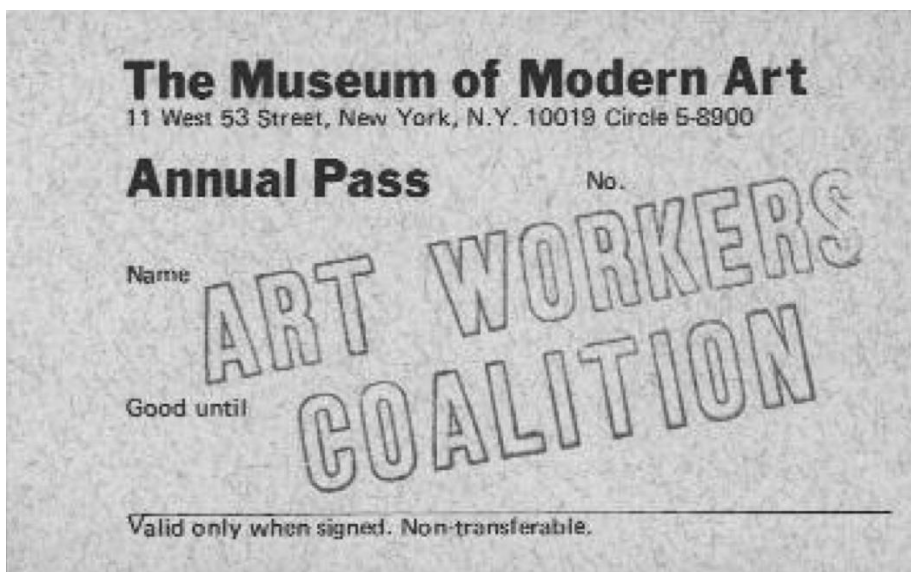
parte de un proyecto social revolucionario, como las que expresarían los constructivistas rusos, los muralistas mexicanos o algunos artistas estadounidenses de la década de los treinta, durante el periodo de la guerra de Vietnam este término no se concebirá como el nexo entre los artistas y las luchas del proletariado. La razón de este deslindamiento se debe principalmente a que el contexto político, social y económico había cambiado de manera drástica después de la década de los cincuenta.

Mientras los artistas estadounidenses de la primera mitad del siglo pasado eran trabajadores asalariados que a través de la lucha sindical conseguirían el reconocimiento de derechos laborales, los de la década de los sesentas gozarían de un respaldo institucional y gubernamental bajo un sistema de becas y mecenazgo el cual habría comenzado a partir del patrocinio del abstraccionismo después del fin de la segunda guerra mundial (Bryan-Wilson, 2009:27). Además de esto, durante las décadas de los cuarenta y cincuenta se producirá dentro de los círculos intelectuales de izquierda estadounidense —ya sea por la mano de hierro de Stalin o por la paranoia del macartismo— un progresivo alejamiento y desencanto con las posturas comunistas. Esto último contribuirá, poco a poco, a alejar el vínculo entre artista y sociedad —al menos desde un plano marxista— de la crítica, la teoría y la práctica artística. Pero además, en esta nueva concepción del término y de las prácticas artísticas, también habría que añadir un factor determinante: el modelo de producción dejaría de basarse en la manufacturación de objetos materiales de consumo para convertirse en un modelo económico enfocado en la producción de servicios y en el que la información y el conocimiento —bienes inmateriales— tendrían gran relevancia.

Los artistas conceptuales de los sesentas rechazarían las “comodidades” del arte, girando hacia prácticas sociales y concentrándose en áreas como la de la información y la vida diaria, tratando de poner en evidencia el arte institucional y tratando de derribar el estatus quo estético y político (Lippard, 2017:xviii) Las tácticas y las estrategias mutarían, también debido a que el artista a partir de esa década «irá transformando su posición social elitista» hacia la de un «trabajador cultural» (Sholette, 2017:23).

La *Artist Workers Coalition*, creada en 1969, será el germen de nuevas prácticas comprometidas políticamente; marcará el comienzo de estas nuevas concepciones, al menos en el contexto estadounidense. Lo que plantearían sería una fuerte oposición al “sistema museístico” al ver cómo el arte era utilizado con fines ideológicos y económicos. Precisamente, esto provocaría que también la AWC comenzara a

cuestionar el modelo de apoyo institucional. ¿Quién pagaba el trabajo y con qué motivos? ¿Cuál era la función de la labor artística dentro del aparato de la industria cultural? Las respuestas que hallarían los miembros de la AWC no podrían obviar la complejidad y los intereses que envolvían a sus trabajos. Las ayudas destinadas al arte hacían sospechar que el mecenazgo, no sólo estatal sino también de grandes fundaciones como la Rockefeller, servían de mecanismo para condicionar su labor a los intereses políticos y económicos de quienes apoyaban la producción artística.



Intervención de un pase anual del MoMA por los miembros de la AWC.

Es por eso que el rechazo a las instituciones y al mercado del arte de estos artistas no fue un mero acto de rebeldía impulsada por superfluos deseos parricidas, ya que surgió de otra parte: de la necesidad de desanudarse y cuestionar su propia posición como productores de bienes para la férrea industria cultural. ¿Cómo luchar contra la lógica de la distribución, representación, comercialización y alienación que genera la industria cultural? ¿Cómo combatir su mercantilización y sus valores ideológicos? Del mismo modo que lo pretendieron los situacionistas, sólo que desde otra perspectiva, este grupo de artistas estadounidenses renunciarán a contribuir en el desarrollo del sistema arte-mercancía y poner en evidencia la supuesta autonomía del arte.

Justamente, quienes defendieron la autonomía del arte y criticaron que se pervertía al mezclarse con lo político, lo social o cualquier elemento “ajeno” a una supuesta esencia pura, perdieron de vista, por su endogamia y aislamiento, todo un contexto que determinaba y condicionaba el medio artístico. El miedo a que el arte se convirtiese en una herramienta, en una actividad subordinada a una ideología, conllevaba trasladarlo a un territorio aislado, mítico: a su sacralización. Y con ello parecía pretenderse, con ciertos anhelos sumamente idealizados, poder introducir esa etérea categoría llamada arte en una habitación con las condiciones atmosféricas adecuadas, libres de cualquier fricción o posible elemento que la erosione —es decir: preservarla al vacío— creyendo que sólo así se podría crear, realizar o conservarse lo más parecido a un arte puro. Pero la cuestión es precisamente que sucedía lo contrario. Sin ser consciente, mínimamente, del contexto en el que se produce y por el cual está determinado, el arte se convierte en una práctica ciega fácilmente manipulable. Y precisamente esto fue lo que la AWC entendería muy bien: «(...) art workers understood the *social and political*, not just economic, value of their art» (Bryan-Wilson, 2009:17). Las prácticas y la labor del artista dentro del mundo del arte estaban, como lo están hoy, constreñidas y determinadas por otros factores externos.

El arte desideologizado que Greenberg defendiera —pero también podría decirse lo mismo de Herbert Read o Ad Reinhardt—, paradójicamente, terminaría siendo una herramienta de propaganda para atraer a las juventudes europeas, seducidas por el comunismo, a abrazar los valores del liberalismo². El arte o más bien su asepsia, como bien diría Barbara Rose criticando la deriva puritana de la abstracción postpictórica de las décadas anteriores, se convertiría en la contrapartida del realismo socialista soviético, en una poderosa arma utilizada durante la Guerra Fría (Rose en Bryan-Wilson, 2009:29).

Del mismo modo, sólo que por otros senderos muy distintos a la heterodoxia marxista de la Internacional Situacionista, los artistas de la AWC, a los que términos como «revolución» o «transformación total» (algo que nunca fue el caso de Lee Lozano) comenzaban a disolverse o a perder su sentido habitual, entenderían los condicionamientos sociales, políticos,

² Aunque aquí no pueda ser abordado, esta tesis es la que Eva Cockcroft (1974) defiende. La idea de Cockcroft es la de que es necesario examinar las especificidades y necesidades históricas, de promoción e ideológicas, en las que surge un movimiento artístico, para poder entender su éxito. A partir de esta idea ella examina el éxito del expresionismo abstracto y muestra cómo dentro de esta corriente artística los intereses de la fundación Rockefeller (élite económica) patrocinadora del MoMA y la batería propagandística de la CIA, se mezclaron para catapultarla a nivel mundial.

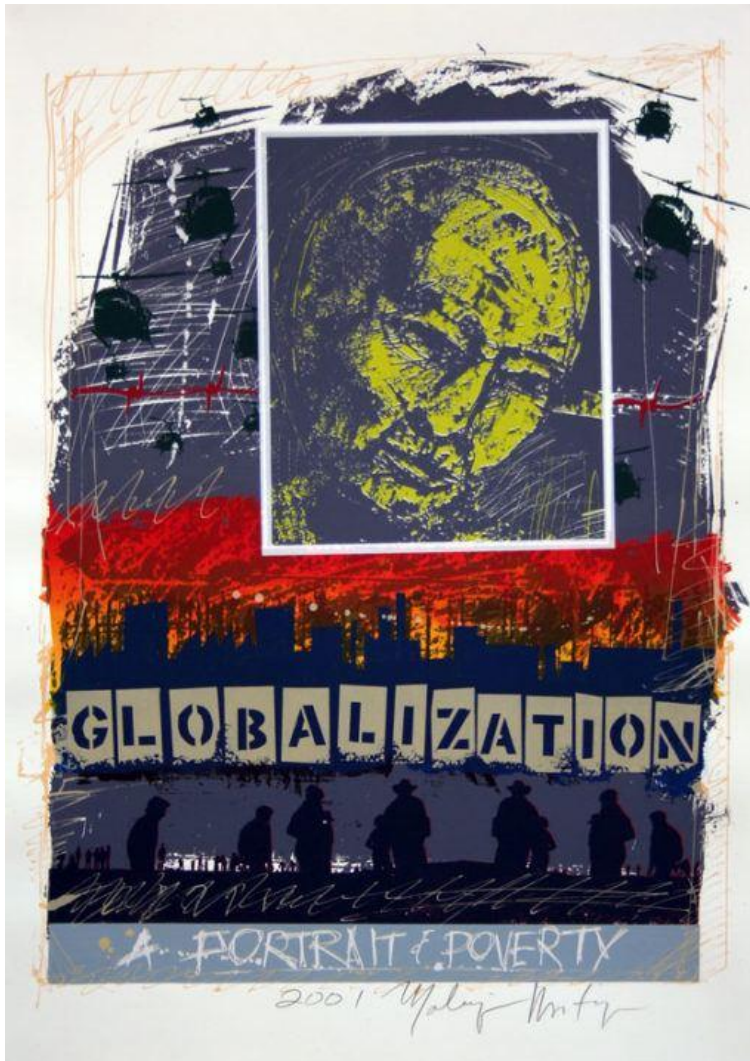
económicos y culturales que envolvía al mundo del arte. Algunos de ellos, en esos pocos años en los que duraría el colectivo, pretenderían abolir o transformar de forma radical la institución museística. Pero ¿Volar en pedazos a los museos y las galerías o reformarlos en otro tipo de espacios más “democráticos”?

Las posiciones respecto a este y otros temas marcarían las tensiones internas que poco tiempo después —en los primeros años de la década de los setentas— provocaría la disolución de esta coalición acéfala de artistas. Sin embargo, el trabajo colectivo y rehusarse a seguir legitimando el concepto de autoría y/o autor, serían una de las principales formas de dar la espalda al mercado del arte. ¡Atentar contra el objeto y la obra única! El salto a la calle, a las revueltas, al apoyo de los derechos de las minorías, en el convulso contexto de los años sesenta, garantizaba que las prácticas artísticas salieran de los circuitos tradicionales del arte y que además dejaran de concebirse como acciones ornamentales para seducir al buen gusto de los salones, sino más bien como dispositivos de subversión y transformación. La fuga a otros espacios, a buscar otras dinámicas de activismo crítico, como el asedio que muchos de sus miembros realizaron al MoMA por esos mismos años, se expresaba como una vía más que razonable dentro del ideario del grupo.

Pero una vez dejado atrás un discurso socialista del arte ¿en qué consistiría la subversión y transformación que la AWC plantearía? Más allá de centrarse en la lucha de clases lo que estos artistas observarían detenidamente, serán los códigos de representación que produce la industria cultural y, en particular, la del arte. Más que una «revolución» proletaria, lo que pretenderían sería una «revolución» a nivel cultural. Sin embargo, al menos como lo señala Julia Bryan-Wilson (2009:30), apoyándose, en una cita de Adolfo Sánchez Vázquez —teórico marxista español exiliado en México—, los miembros de la AWC, al igual que los situacionistas y muchos artistas politizados de la primera mitad del siglo, partirán de la base de que tanto arte como trabajo son dos actividades creativas inherentes al ser humano y por lo cual no pueden ser usados como categorías antagónicas: tendrían que ser integrados y asumidos como parte de la misma ecuación.

Con otro acento, al igual que Benjamin en *El autor como productor*, los artistas de la AWC entendieron que era necesario ser conscientes de la función que cumplían dentro del sistema de producción, ya que el artista no era otra cosa más que un trabajador que producía bienes para la industria cultural. Pero una vez que se es consciente de esa función ¿qué se hace? La respuesta que concibieron era que el arte

tendría que reactivarse desde otra perspectiva: como una labor crítica a ese sistema de producción y como un compromiso con los problemas de la sociedad. La labor, necesariamente, tenía que salir de los círculos del mercado y abrirse a otros territorios. Bajo esta concepción del *trabajador del arte*, que comprendía la labor artística como una actividad situada social, política, económica e históricamente, se abonará el terreno para los nuevos modos de “colectivización” del arte que surgirán posteriormente.



Portrait of poverty (2001). Malaquías Montoya. Técnica mixta

El surgimiento de un arte crítico.

Paloma Blanco describe las corrientes que recibirán la herencia de los *trabajadores del arte* de los sesentas como «toda una clase de formas culturales híbridas entre el mundo del arte, el activismo político y el de la organización comunitaria» (Blanco, 2001:38). Muy en la línea del pensamiento político que en los ochentas plantearía Chantal Muoffe junto a Ernesto Laclau, estas prácticas híbridas se articularán bajo la idea de generar una serie de discursos contra-hegemónicos que funcionen como dispositivos de oposición. La idea que irá surgiendo, siempre mirando y observando las luchas de las minorías, es la de poder crear, desde la crítica al sistema, un espacio más democrático y plural. De ahí, grosso modo, se podrán destacar dos tácticas y campos de acción —no excluyentes— en donde se pretendía realizar la subversión de los códigos culturales de representación hegemónicos: una centrada en los símbolos y signos (plano discursivo) y la otra en la inserción en el espacio público y las comunidades subalternas (plano social).

Si la industria cultural —se pensaba desde este plano que se ha etiquetado como discursivo— es el medio que utiliza el sistema capitalista para esparcir valores como el individualismo y el consumismo y al mismo tiempo generar guetos de marginalización, es desde ahí, desde los medios de producción culturales, donde se podría revertir la fuerza de todo discurso unívoco de la realidad. Se asumiría que toda transformación social necesariamente tendría que pasar por el reconocimiento y difusión de formas alternativas de representar la realidad. Martha Rosler, Barabara Kruger y Jenny Holzer, por ejemplo, ya en los ochentas, utilizarán la retórica de los medios de comunicación para poder lanzar un mensaje feminista, disidente y contestatario a través de carteles, camisetas o escaparates publicitarios. Detrás de todas estas acciones, las tácticas que usarían estas artistas, estaría muy determinada por la desmaterialización de la obra promovida desde el arte conceptual en los sesentas. Las obras que se generarían tendrían un fuerte carácter performativo, en estos casos lo que se realizaba era un *performance* mediático, en el que se evidenciaba que la *obra* no consistía en su objetualidad, sino en el proceso temporal y contextual en el que se insertaba un mensaje crítico y, por supuesto, en el *shock* que producía.

Pero también, fuera de los textos y de esa ingeniería contra-publicitaria —que las *Guerrilla Girls* explotarían— se recurriría a otro tipo de técnicas que se servirían de las herramientas colaborativas de los “artistas comunitarios”, como lo fue el inmenso mural de Judith Baca,

Great Wall of Los Angeles, en el que casi medio millar de personas formarían parte de un proceso que se convertiría en un ejercicio de contra-memoria: la producción de un relato de revueltas, de luchas de trabajadores e indígenas, de deportaciones y discriminación racial; de reivindicaciones del movimiento gay y feminista, de esas otras voces normalmente olvidadas por la historiografía norteamericana universal. En este segundo plano, el de aquellos artistas que plantearon su labor artística desde la intervención social, apelando a la participación de colectivos tradicionalmente marginados para desplegar un discurso crítico con los sistemas de representación social dominantes, como enfatiza Lucy Lippard (2017:xix) el éxito de estas prácticas artísticas comunitarias consistiría en que el proceso de creación y acción estaban más destinados a ser un catalizador que a consumir un plan estratégico. Lo importante era lo que sucedía durante ese proceso y no el resultado final.

De forma muy idealizada podría hablarse de la emergencia de una nueva consciencia del lugar, de la historia y de la comunidad en la que se habita. La función «catalizadora» de estas prácticas iría del reconocimiento de una historia menor a una invitación a producir nuevos tipos de acciones: la práctica artística se convierte en un impulso para el movimiento, en ventanas que ayuden a imaginar otras salidas y otras respuestas. Porque el proceso es también un diálogo y un espacio de comunicación que se abre. Necesariamente, esta función «catalizadora» implica que los límites entre arte y activismo se distorsionen y confundan. ¿Dónde empieza una y dónde termina la otra? En la impugnación, en la revocación de todo sentido homogéneo, en la puesta en marcha de una imaginario colectivo alternativo; una contra-memoria, en reinterpretar el espacio para producirlo de otra manera.

Y quizás, uno de los ejemplos más ambiciosos, «catalizadores» y expansivos por su carácter multidisciplinar e incisivo, en el que se fusionarían tanto el plano discursivo como el comunitario de lo que más tarde se conocería como arte crítico y, por supuesto, en el que se evidenció la fusión entre arte y activismo, fue el proyecto *Tucumán Arde* del Grupo Rosario argentino en 1968. Todos los medios utilizados —graffiti, textos, collages, notas periodísticas, fotografías o pequeños documentales— ayudaron a generar un *performance* de magnitudes sin precedentes que se realizaría durante meses y se extendería por diferentes escenarios y contextos de la sociedad argentina —periódicos, calles, galerías, asociaciones de trabajadores— y en el que siempre estuvo de fondo un fuerte compromiso crítico y social: el apoyo a la lucha de los obreros y campesinos de la Provincia de Tucumán y la denuncia de un Estado en

crisis, autoritario y represor, como lo fue el gobierno del general Onganía. Pero a diferencia de lo que sucedería en Estados Unidos con el arte crítico y del activismo más enfocado a la defensa de una democracia cultural, la agitación política que sufriría Argentina en la década posterior supondría la radicalización de los miembros del Grupo Rosario³. El arte quedó atrás y llegó el momento de las armas y de la táctica de la guerrilla urbana. Tras la dictadura militar de Videla los miembros del colectivo serían asesinados o saldrían exiliados.

En líneas muy generales, el arte crítico que seguiría muy de cerca la idea de los trabajadores del arte, se fundamentaría en dos pilares: la superación del objeto de arte y la puesta en crisis del sistema semiológico (Chevrier, 1997:85). Pero tampoco habría que olvidar que estas formas híbridas de arte surgido en los setentas no pueden ser separadas del activismo y la militancia política, pues será, como lo define Nina Felshin (1995:74) «un intento por desafiar, explotar y borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder».

³ Las guerrillas urbanas en Estados Unidos durante la década de los sesentas y setentas, como *Weathermen*, *The Black Army* o la *May 19th Communist Organization*, no tendrían tanta repercusión e impacto político y social como el de las guerrillas latinoamericanas. El discurso marxista-leninista dentro de los círculos artísticos estadounidenses eran minoritarios si se lo compara con lo que sucedía más al sur. Las luchas de clase y proletarias fueron sustituidas por la lucha por los derechos civiles y por una democracia cultural. En gran medida esto supondrá una distancia sustancial respecto a las prácticas artísticas politizadas y con un carácter social que se desarrollarían en Latinoamérica, pues los discursos, los contextos y las necesidades de emancipación eran muy distintas. Estas diferencias determinarán el modo de entender tanto lo político como los campos de la *praxis*. Quizás, durante los setentas en el caso estadounidense, el colectivo de artistas *Madame Binh Graphics Collective*, influenciados por el Taller de Gráfica Popular mexicano, fue lo más parecido al arte militante latinoamericano de corte marxista.



Caminante sobre el mar de niebla (1818). Caspar David Friedrich. Óleo.

EL RETIRO A LAS PROFUNDIDADES DE LA MENTE COLECTIVA. SOBRE EL ARTISTA-VISIONARIO.

Lo que hace «grande a un artista» —dijo Antoni Tàpies (1989: 76)— no recae sólo en la forma de decir las cosas, en la técnica o en lo que comunica, sino más bien en «la manera de ser y de pensar». Su postura era diametralmente opuesta a la «despersonalización» del artista que los constructivistas rusos pretendieron. Tàpies reivindica la singularidad; esa voz que rehúye de toda servidumbre, de todo compromiso con la opinión pública. Para él, «el origen y sentido del trabajo del artista lo encontraremos siempre fuera de los caminos conocidos, por senderos marginales y solitarios» (*Ibid.*:77). Tàpies defiendía algo así como una mística de la creación. Pero eso sí: es cauteloso.

Habrà que recordar que parte de sus escritos y artículos fueron escritos en plena transición a la democracia. Por eso intenta evitar que a través de esa idea de soledad se le pueda reclamar que profesa el típico escapismo del artista y, para colmo, que permanezca «al margen de los partidos». Una tensión extraña y difícil de remediar cuando se enfatiza la necesidad de «cierto distanciamiento solitario». Con esto pareciera articular una respuesta a sus detractores: que la militancia del artista radica en su distanciamiento, en realizar algo así, como le indicara Juan Matus a Carlos Castaneda, *parar el mundo*, realizar una *epojé*, suspender todo juicio sobre la realidad.

Pero después de ese «distanciamiento solitario» ¿cómo y a dónde se vuelve? La soledad, ese retiro —dirá Tàpies, siguiendo fielmente a Herbert Read— hacen que el artista pueda recoger «todo el material psicológico que le es propio de su trabajo» (*Ibid.*:78). De algún modo ese sumergirse en las profundidades, ese trayecto solitario del artista, para él significa, entre otras cosas, poder sentir con angustia todo lo que bulle en el inconsciente colectivo de su pueblo. Tàpies aboga por el libre pensamiento del artista, por la *singularidad* de su voz. La función de ese artista será la de ser un vigía, una voz en lo más alto de una atalaya, que refleje los problemas del hombre y su sociedad.

Para 1943, con el título de *The politics of the unpolitical*, Herbert Read pretendió señalar que el artista tenía lealtades que trascendían las divisiones políticas de la sociedad en la que vivía. Evidentemente su postura, después del término de la segunda guerra mundial, quedó relegada a un segundo plano. Pero él quería eludir la exigencia bipolar de un «arte comprometido». El arte para él tenía que ser algo más que una adhesión a un bloque. Por eso no dudará en considerar que el artista es una existencia excéntrica, una «genialidad» que —según él—ni los marxistas ni sus opositores podrían explicar (Read, 1963:32). El arte aparece como un espacio autónomo, independiente de la

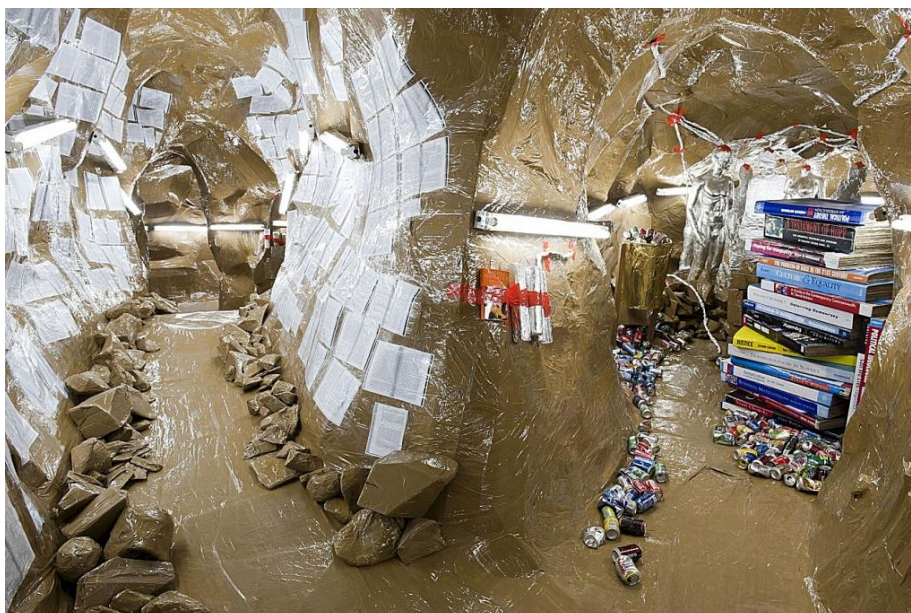
política y, por supuesto, atemporal: sobrevuela por encima de la sociedad. Tiene un lugar privilegiado.

Pero ¿cómo se puede justificar esta «genialidad» y función del artista dentro de la sociedad? Para Read esto no podría resolverse este problema sin antes atender a otras dos preguntas (40): i) ¿qué es lo que aparentemente *separa* al artista del resto de la comunidad confiriéndole un carácter único entre los hombres? Y ii) ¿qué es lo que *reconcilia* a la comunidad con ese individuo? En la primera pregunta parece plantearse que el “artista”, per se, es quien se separa de la sociedad, ya que su naturaleza le empuja hacia ese camino.

Cierto determinismo del más recalcitrante guía sus reflexiones; pues entiende que el genio requiere de cualidades específicamente fisiológicas, para poder justificar la “originalidad” del artista. Pareciera que con esto, el artista de Read está, desde su nacimiento, predeterminado a *separarse* de la sociedad. Tiene un fin: el artista da a la comunidad —en eso radicaría su función social— algo que ella se niega a recibir y a aceptar, algo «difícil de digerir» (43); pues el artista expresa la vida de la comunidad, la conciencia orgánica del grupo: hace que la sociedad sea consciente de su unidad, ya que tendrá acceso a la inconsciencia común.

En este proceso ascético de creación se exigen dos actos, el de separación y el de reconciliación. Imaginémoslo: una pequeña célula de ese organismo social se separa. Desde la soledad o la lejanía, quizás con un invisible cordón umbilical, aquella pequeña célula se nutre de toda esa *angustia* enquistada en las profundidades del organismo. En un pequeño gesto de «genialidad», la célula cobra conciencia de lo no visto, de lo no percibido, dentro de la unidad a la que pertenece. Sólo después de eso, aquella célula puede regresar para reconciliarse y comunicarle su inconsciencia indigerible. La reconciliación exige volver a la sociedad con un antídoto, una revelación o iluminación. El artista sólo puede regresar transmutado en visionario.

9.- DEL ARTE POLÍTICO AL ARTE CON POLÍTICA



El intervalo luminoso (2011). Thomas Hirschhorn. Fotografía de la instalación

Hal Foster en los años ochentas, comienza su análisis sobre el arte político desarrollando una idea: que este tipo de arte ha sufrido un desplazamiento a lo largo del siglo XX. Su intención es analizar cómo se ha entendido el arte político, para así, después de revisar las dos visiones predominantes que a su juicio existen, poder realizar un ejercicio de síntesis y lanzar una aproximación acerca de cómo se podría entender esta categoría dentro de las prácticas artísticas actuales. Este desplazamiento dentro la reflexión teórica, a su juicio, ha supuesto dejar de lado la consideración de clase como sujeto de la historia, para adentrarse en una exploración de la construcción cultural de la subjetividad. Este proceso de cambio ha repercutido en las formas de concebir las prácticas artísticas, al igual que las luchas políticas, las cuales, a partir de los sesentas, comenzaron a entenderse como un «proceso de articulación diferencial»: «(...) el arte político —dice Hal Foster teniendo en cuenta el contexto político-económico-artístico de los

ochentas— no se concibe tanto como representación del sujeto de clase sino como crítica de los sistemas de representación» (1985:139).

Aunque aquí no se pueda uno detener y explicar este cambio de forma escrupulosa, esto ha implicado nuevas formas de entender los movimientos sociales, sus luchas y la relación con el poder. Este cambio de concepción necesariamente implicó una transformación las funciones y posicionamientos del artista político.

En este sentido, Hal Foster distingue dos formas de concebir esta posición y función del artista. La primera es lo que él llama el «discurso moderno» o de vanguardia, que entiende el arte como un instrumento de transformación revolucionaria; discurso que, por ejemplo, Benjamin representaría fielmente cuando en la *Obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* defiende que «el artista debe reflexionar sobre su posición en el proceso de la producción, migrar a la revolución de clase y trabajar desde ahí para cambiar los medios de producción» (2008:34). Evidentemente esta postura durante gran parte de la primera mitad del siglo XX estuvo muy extendida, principalmente por grupos y artistas de corte marxista. El Taller de Gráfica Popular es un ejemplo claro de una práctica que se articuló bajo el «discurso moderno» del arte político, el cual tenía como objetivo llegar a las masas y contribuir a la lucha de clases. Este posicionamiento entre la relación arte-política puede observarse también en los primeros escritos de El Lissitzky y Rodchenko donde muestran esta fuerte convicción social revolucionaria, incluso trasladándola a la propia poética del espacio visual que desarrollaron en sus «fotopinturas», (aspectos que posteriormente el dogma del realismo social impuesto por el estalinismo terminó por condenar).

Después de la segunda mitad del siglo XX, —después de los propios avatares geopolíticos y las derivas “democráticas” totalitarias y autoritarias de muchos países, así como el propio contexto socioeconómico mundial— fueron dando paso a nuevas formas de entender la relación arte política, adquiriendo el arte político nuevos matices que poco a poco se fueron alejando de la «visión moderna». Para Hal Foster hay un desplazamiento claro: «(...) el que va de una teoría que piensa que el poder se basa en el consentimiento social, garantizado por una ideología de clase o de estado, a una teoría en la que el poder opera a través de un control técnico que “disciplina” nuestro comportamiento» (1985:142).

El campo de batalla del arte político deja de ser los medios de producción y se traslada al «código cultural de representación», con lo cual, el propósito del arte adquiere un carácter contextual y se plantea como cuestionamiento y subversión de estos sistemas de representación

de las subjetividades; es decir, el terreno en disputa es el de lo simbólico. Y según esta lógica, —en la cual podremos encontrar el pensamiento de Baudrillard, como enfatizará Hal Foster— se entenderá que la hegemonía de las representaciones no podrá ser contestada únicamente a través de la lucha de clases, ya que la hegemonía operaría más a través de la «sujeción cultural» que mediante la explotación económica (1985:145).

Dentro del terreno artístico, de corte marxista, es quizás Guy Debord uno de los personajes que ejecuta el movimiento y asume este desplazamiento de forma más clara, cuando en la *Sociedad del Espectáculo* (2010) realiza una fuerte crítica al marxismo y a su enfoque profundamente economicista, alegando —influenciado por las posturas heterodoxas de Henri Lefebvre— que el marxismo se ha olvidado de analizar los mecanismos de la producción de la cultura, lugar en el que el capitalismo se constituye y legitima, y a su vez, señalando la importancia de las prácticas artísticas dentro de esta lucha. De este modo, el terreno misterioso de la producción cultural en una sociedad de masas, aparecerá como el epicentro del conflicto. Los ataques, al menos desde el arte —como posteriormente lo entenderán Hans Haacke, Marta Rosler o la *guerrilla girls*, sólo por mencionar a algunos— se centrarán en la subversión de los regímenes de signo que normalizan y moldean la producción de las subjetividades¹.

Y visto así, bajo este segundo modelo, el arte —entendido como una pluralidad de prácticas y expresiones de contrapartida cultural— se consideraría una forma eficaz dentro de estos «procesos de singularización» o de descodificación de las representaciones hegemónicas, como podría verse en la reivindicación que Guy Debord y los artistas críticos y activistas antes mencionados.

Con estos ejemplos también puede verse que la relación entre arte y política, a partir de los sesentas, comienza a convertirse en una red de prácticas más complejas, las cuales, necesariamente, vinculan —de otro modo— a la obra, al artista, al público y el espacio. Sin embargo, aún quedaría esbozar lo que sucedió dentro del pensamiento político.

Del mismo modo que Foster señala la existencia de un desplazamiento o dislocación de la teoría y del arte político —de lo moderno a lo contemporáneo, según su terminología—, este mismo hecho puede decirse

¹ Una posición parecida, sólo que elaborada desde el terreno filosófico, puede apreciarse en Félix Guattari cuando, ya en los años setentas y ochentas, haciendo una crítica al concepto de cultura, habla de «procesos de singularización». Lo que él pretende criticar y dismantelar son estas formas de sujeción, muchas veces interiorizadas y normalizadas, pretendiendo articular y reivindicar nuevas formas de organización política que se le resistan y la perviertan.

que sucede en el propio pensamiento político. De esta manera, el desplazamiento al que Foster apunta puede trazarse en el ámbito teórico como un proceso interno en las reflexiones y en el pensamiento político del siglo XX. El debate entre Chomsky y Foucault en 1971, ilustra muy bien esta tensión y dislocación en el modo de entender los mecanismos hegemónicos de sujeción y las prácticas políticas de contrapartida.

La dislocación, para muchos, tanto en el arte como en las luchas políticas y sociales, tiene un punto de inflexión en la década de los sesentas. Aunque esto también —habrá que decirlo— sólo pueda tratarse de una base cronológica, un peldaño aparentemente seguro por su carácter de lugar común, ya que se podría señalar que este movimiento de cambio en el pensamiento político puede rastrearse más allá de lo que se piensa, como, por ejemplo, podría ser la tensión entre la población hobbesiana y la multitud spinoziana, de la que Paolo Virno (2001) habla. Pero, independientemente del punto del que se parta, lo que queda sobre la mesa, y que aquí se quiere subrayar, son los modos de entender lo político en tanto que movimientos de fuga y resistencia, y no como revolución total y totalizadora. Pues, de igual modo que en la teoría del arte y de sus prácticas, el desplazamiento en el pensamiento político contemporáneo ha adquirido la forma de una pluralidad que se re-define sin cesar, que se busca como actividad permanente contra cualquier totalidad que intenta clausurar, significar y representar los límites. En ese sentido, como podría plantearse en la «visión moderna», todo horizonte insuperable, todo modelo de sociedad idealizada, a partir de los sesentas, comenzará a desquebrajarse. Y con esto, también habrá que advertirlo, surgirán nuevas problemáticas teóricas y prácticas.

Sin embargo, este desplazamiento en las prácticas artísticas para Hal Foster plantea la cuestión de que lo político en el arte contemporáneo sólo pueda concebirse como práctica de resistencia o interferencia debido a su carácter de asumirse como crítica de las representaciones hegemónicas y no como revolución total (1985:146). Pero ¿esto es así? Quizás desde la necesidad de subversión del signo y de los códigos culturales de representación, es decir, desde una postura semiótica del arte y de la política, parecería acertada esta conclusión, la cual puede considerarse —como en muchos proyectos filosóficos de la época, como en el Foucault de *Las Palabras y las cosas*— como una necesidad de ruptura epistémica a través del arte. Y en ese posicionamiento fue donde el movimiento contracultural cobró forma y sentido; necesariamente se entendió que la realidad se transformaba a partir de los mecanismos que la constituían: las formas que representan y condicionan el conocimiento

del mundo, es decir, los regímenes disciplinarios y de control y sus herramientas de dominación y apaciguamiento.

Hal Foster entenderá por resistencia la puesta en marcha de una estrategia deconstructiva basada en un posicionamiento como sujetos dentro de un contexto particular, integrados en un entorno de significados culturales y disciplinas sociales, lo cual no implica *liberación* necesariamente (1985:150). Esto, que más arriba ya sea había mencionado, lo que evidencia es el paso de un modelo de transgresión vanguardista —los manifiestos, y la idea de arte total, así como los pensamientos utópicos revolucionarios de la primera mitad del siglo pasado podrían servir de ejemplo— a uno de resistencia crítica. Las connotaciones y los matices que el arte y lo político adquieren en este proceso de cambio son amplios y bastante sugerentes en muchos planos. Sin embargo, a pesar de este proceso de cambio, hay algo que Foster critica, que es necesario subrayarlo y tenerlo en cuenta por razones que se verán más adelante: «El arte político genérico —dice— cae fuertemente en la falacia de la imagen verdadera y de ahí sólo hay un paso hasta el modo de arte político axiológico en que nombrar y juzgar significan lo mismo» (1985:155).

Esta afirmación lleva a Hal Foster a distinguir entre un *arte político*, el cual lo considera como un modo de prácticas enclaustradas en un código retórico que se limita a reproducir representaciones ideológicas, y un *arte con política*, o tipo de prácticas preocupadas por el posicionamiento estructural del pensamiento y la efectividad inmaterial de su práctica dentro de la totalidad social, el cual busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente (1985:155). Cabe mencionar que esta distinción entre arte político y arte con política que Foster desarrolla, no lo hace solamente como crítica a la visión «moderna» del arte político y para reivindicar el arte crítico o del código. Esta caracterización y crítica es extensible a ambos modelos, que en muchos casos, han caído en esa «falacia de la imagen verdadera» limitándose a reproducir representaciones ideológicas.

Esta apreciación es curiosa por un motivo: si uno piensa en la «visión moderna» del arte político puede entenderse de forma más fácil la crítica de la instrumentalización del arte respecto a la política, ya que se lo presupone como herramienta al servicio de la ideología, como pudiera verse claramente en el realismo social soviético. Esta subordinación ha sido ampliamente criticada, como Foster plantea de forma aguda, por su carácter de «arte político axiológico» o dogmático. Es justamente, en este sentido en el que la propia noción de revolución tiene un gran peso en esta

subordinación, pues se asume que tanto la lucha política como la práctica artística son instrumentos para alcanzar un fin: el acabamiento del proyecto social y revolucionario. El problema en esta visión es el propio concepto de revolución, en tanto que fin último y anulación de todo sistema de injusticia, pues parece adquirir un carácter casi de dogma teológico: más allá de la revolución no hay nada; sólo se halla el paraíso y con lo cual, la utopía —en tanto que revolución total— se convierte en esa suerte de mística de un modelo unitario que guía la *praxis* social, artística y política.

A diferencia de esta visión, pudiera parecernos que la noción de *resistencia*, emparentada con el arte como crítica de las representaciones hegemónicas y de los códigos culturales, careciera de esta pretensión de finalidad, jerarquización e instrumentalización de las prácticas, ya que sólo se articulan como dinámicas de contrapartida o *liberación* contextualizada que poco a poco van ganando espacios. Aunque en cierto sentido esto es así, habría que matizar algunas cuestiones para comprender que la crítica al «arte político axiológico» que Foster realiza, no sólo se aplica a la «visión moderna» o de vanguardia del arte político, sino que también alcanza al arte crítico.

La «falacia de la imagen verdadera», la del artista-visionario que muestra la “verdad” del mundo al espectador, tampoco es ajena a muchas prácticas artísticas inscritas dentro de la crítica cultural y de subversión de los códigos de representación, y más cuando asumen su labor desde la perspectiva de la transformación total. De alguna manera, al igual que el artista-político moderno, el artista crítico, asume su tarea como un compromiso con lo “verdadero”, con la afirmación, ideologizada, del deber absoluto por la construcción de una visión hegemónica del mundo. Dentro del pensamiento político, los planteamientos de Bourdieu pueden ejemplificar esta operación que apuesta por el reemplazo de unas representaciones hegemónicas por otras.

Como muchos artistas de finales de los sesentas, setentas y parte de los ochentas, Bourdieu entendió que la socialización de los medios de producción ya no era la solución para poder lograr una verdadera transformación social, ya que los mecanismos de control y alienación habían dejado de efectuarse desde el ámbito de la propia producción de bienes, o la explotación laboral, como anteriormente se había entendido, sino más bien desde «la violencia estructural que ejercen los mercados» (1999:57). Y esta violencia estructural se entenderá que es ejercida a través de “mecanismos” invisibles o inmateriales. En una sociedad mediatizada y de consumo, —la cual, dentro de las democracias liberales

occidentales, se emprendió ese camino a partir de la década de los cincuenta— el control de las subjetividades se realizará desde el terreno de lo simbólico, desde el ámbito de la cultura. Así, los mecanismos de control y sujeción se han ido sofisticando hasta tal grado en la era digital que algunos teóricos aluden a que nuestro presente es la época del capitalismo cognitivo. Porque en esta empresa ya no sólo se consumen bienes, sino también estados de ánimo, proyecciones, representaciones, ideologías, como comúnmente se sabe. La mercantilización se adentra en el deseo, en lo insaciable y voraz. ¡Todo deviene en espectáculo! Y justo es en ese terreno en el que tendrá que articularse la lucha según Bourdieu: «(...) es preciso combatir la economía dominante con sus propias armas» (1999:59). ¿Espectáculo con espectáculo?

Con esta idea en mente, Bourdieu nos habla de la metáfora de la mano izquierda y la mano derecha. Bajo este esquema, ésta última domina y golpea constantemente sobre la mesa, imponiendo los dictámenes de los mercados dentro de los Estados modernos, sometiendo y oprimiendo a la segunda. Su idea es realizar una partida de contrapeso, que la mano izquierda (trabajadores sociales, artistas, intelectuales, educadores, magistrados de base, maestros y sindicatos) se cierren como un puño para poder enfrentarse y revertir la fuerza de la mano derecha. Pero este contrapeso, a su juicio, sólo puede realizarse desde la apropiación y subversión de los medios de producción simbólica, desde la creación de otro marco de “sentido común”, el cual necesariamente pasa por el control de los medios de comunicación, asumidos en su carácter propagandístico y pedagógico.

No se niega la buena voluntad de Bourdieu y de su internacionalismo crítico, pero a pesar de ello, lo que aquí se pretende enfatizar —y lo cual evidencia esa postura axiológica, al menos en este planteamiento político— es que solamente se entiende el proceso de transformación y *liberación* como el reemplazo de un marco simbólico por otro. No supone un cambio en realidad: la estructura de la obra seguiría operando bajo la misma lógica binaria, bajo el modelo vertical que entiende que solamente se puede transformar la sociedad haciéndose con el poder, con el control de los bienes de producción, en este caso, en su dimensión simbólica y cultural. Pero como muchos artistas críticos y activistas que asumieron su práctica como una necesidad semiótica, la idea de Bourdieu plantea la apuesta, casi a ciegas, por el poder de una mano, es decir, por la totalización de *lo político* al plantearse como «imagen verdadera» y no como una articulación permanente que se *retira* de esta lógica de poder.



New York Landscape (woman pressing finger down) (1971) Anita Steckel. Técnica mixta.

Precisamente, este posicionamiento de la «imagen verdadera» Foster la considera en algunas prácticas y posturas del arte crítico que han recaído en el dogma de la «apropiación» de los signos culturales, intentando revertir los significados colectivos dentro de una cultura de masas casi de forma obcecada. Pero entonces ¿cuál es el camino? ¿Desde dónde y cómo articular las respuestas y la resistencia, cuando parece que los horizontes de una revolución total parecen haberse difuminado tanto en la *praxis* política como en la artística, y más aún, cuando el propio sistema capitalista fagocita toda forma de disidencia y crítica convirtiéndolo en mercancía, desactivando todo su potencial reivindicativo, como posteriormente le sucedería al arte crítico al entrar en los circuitos museísticos y comerciales durante los años noventa?

Teniendo esto en mente, Hal Foster se pregunta: «contra esta operación de apropiación ¿qué prácticas de resistencia son posibles? En el frente contracultural la vieja consigna izquierdista-liberal llama a “apoderarse de los medios”, pero esta estrategia ignora la dominación inscrita en las mismas formas de los medios (es decir, el hecho de que estructuralmente no podemos responderles)» (1985:153). La respuesta de Lucy Lippard a esto será muy clara: para ella no basta con los intercambios simbólicos y con la crítica de las representaciones hegemónicas —a llevar a cabo una mera «revolución de Palacio»—, sino a

pasar a la acción directa y a la protesta pública y hacer visibles, en el propio espacio que se habita, las condiciones históricas opresivas de las personas que comúnmente han sido desprovistas de voz (2001:49). La respuesta de Foster, no tan clara y combativa como la de Lucy Lippard, sino más bien algo *sui generis*, intentará conciliar dos posturas que pueden resultar chocantes en su conjunto.

Por un lado, señala que las nuevas coordenadas del arte político tendrán que atender dos nociones fundamentales: *lo menor* de Deleuze-Guattari y la *revolución cultural* de Jamenson. En este sentido, *lo menor* para Foster se trataría de una práctica cultural que sobrepasaría tanto la lógica del código como las categorías convencionales de la sociología, ya que distorsiona las funciones oficiales e institucionales del código. No habría, en esta noción, deseos de cumplir estilos de la cultura mayor, ya que Foster entenderá que en *lo menor* no hay sujeto, sólo agenciamientos colectivos² de preferencia, lo cual supondría una experiencia postindividual que conlleva la muerte del autor. Por otro lado, la noción de *revolución cultural* plantearía una actividad crítica que reactiva la historia conflictual de los sistema-signo, lo cual permite irrumpir en la lógica del código hegemónico de representación. Bajo este doble posicionamiento, o esta síntesis, Foster finalmente intentará ir por una vía intermedia, concluyendo que «lo que debemos enfatizar —en el arte político— es la necesidad de conectar lo enterrado (lo no-sincrónico), lo descalificado (*lo menor*) y lo que aún está por venir (lo utópico, lo deseado) en prácticas culturales concertadas» (1985:156).

Esta unión entre nociones, que pueda parecer un tanto extraña, es un intento que Hal Foster emprende para prevenir todo tipo de nihilismo político promovido desde el posestructuralismo, es decir, intenta paliar esa ausencia de futuro o de programa, esa carencia de orden de fines, que muchas veces se desprenden desde estas coordenadas del pensamiento filosófico contemporáneo. Pareciera que entre líneas Foster reclama —de igual modo que Chomsky lo hacía con Foucault— la necesidad de tener enfrente un horizonte, una estructura, por más difusa que sea, a la cual mirar para seguir adelante.

La propia noción de *lo menor*, implicaría, en gran parte, el reconocimiento de la ausencia de una utopía, en el sentido de no poder plantear y articular las prácticas, artísticas y políticas, en función de un más allá, de un orden de fines o un canon establecido. Precisamente,

² Posteriormente habrá que aclarar qué se entiende por «agenciamientos colectivos» y lo que esto supone en las prácticas artísticas contemporáneas.

desde las ontologías posestructuralistas hay una renuncia a todo modelo trascendente de representación como pudiera ser lo utópico, pues no se concibe el movimiento, la vida y la historia como un ser teleológico. Y este punto, precisamente, será la fuente de tensión entre las dos nociones que Foster intenta reunir y que pudieran parecer irreconciliables, pues: ¿cómo se podría hablar de un pensamiento utópico conectado con esas prácticas menores que rehúyen de todo posicionamiento absoluto, programado y esencialista? Sin embargo, es posible que esta tensión pueda relajarse en función de cómo se entiende la propia noción de utopía.

Si se lo hace desde un punto de vista moderno, como lo asumían las vanguardias artístico-políticas bajo la idea de revolución total (la *Nueva de Babilonia* de Constant puede representar este pensamiento utópico como finalidad última, como ese lugar ideal al cual se pretende llegar), entonces sí es normal que la tensión entre estas dos nociones sean muy agudas e irreconciliables. Aun así, cosa que Foster no desarrolla del todo durante los ochentas, puede dejar de entenderse la utopía en ese sentido moderno, en tanto que fin absoluto en sí y para sí mismo, y más bien considerarse como un proceso inacabado, como por venir permanente —idea muy cercana al mesianismo de Derrida,— que sencillamente arrojaría toda práctica al terreno de la paradoja y de lo imposible. ¿Esta es la hazaña que Hal Foster pretende que el arte político realice?

Quizás sí. Y su respuesta la hallemos de forma implícita casi treinta años más tarde cuando destaque la importancia del «arte archivista» y la «visión utópica» de Tacita Dean por ser algo fundamentalmente heterogéneo y siempre incompleto (Foster, 2015:63). Al detenernos en sus análisis de este «arte archivista» se puede comprender que el utopismo de Foster no se trata de un más allá siempre mejor al que hay que llegar, sino más bien un estadio híbrido entre el pasado y el futuro, un ejercicio de contra-memoria, es decir, «ese deseo de explorar un pasado extraviado, de cotejar algunas de sus huellas, de averiguar qué queda para el presente» (*Ibid*:78).

Si algo deja entrever este impulso archivista es precisamente cómo se desplaza el pensamiento utópico dentro de las prácticas artísticas hacia una concepción de lo real como fragmentario. Y es posible que sea en este sitio paranoide en el que navegan los archivistas, en esos intersticios o «puntos ciegos de la historia», en donde pueda encontrarse la conciliación que Foster busca entre la crítica cultural de Jameson y las prácticas *menores* de Deleuze-Guattari. El arte de archivo, en su afán «de recuperar lo retardado en devenir, de recuperar visiones fallidas», hace posible que surjan «sitios de construcción» para hacer posibles tipos

alternativos de relaciones sociales (*Ibid.*:80). La «resistencia formal» que Foster defenderá, la cual sintetizará su noción utópica dentro del arte, — tomando como referencia no sólo a los archivistas como Chris Marker o Sam Durant, sino también a Thomas Hirschhorn y a Hugo Ball— es la de obras que sean capaces de «constelar no sólo diferentes registros de experiencia (estético, cognoscitivo, crítico) sino también diferentes órdenes de temporalidad» (*Ibid.*:179).

Siendo así, parece que sí, que la noción de utopía se re-traza, despojándola de su sentido racionalista, como proyección programable y calculable, trasladándola a un espacio intermedio, a un territorio inhóspito: el de la ausencia de programa, de direcciones, de futuro seguro y siempre mejor. La paradójica hazaña quizás consiste en situarse permanentemente en lo imposible, en esos «puntos ciegos de la historia», en las fracturas y problemáticas que constituyen y hacen ser a las prácticas humanas; pero también en responder a ellas y no subordinar la *praxis* a la conquista del poder y a una «imagen verdadera». De esta manera la utopía se consideraría como anulación de toda representación y significación, es decir, como la disolución de todo «horizonte insuperable», pues se trataría de un *por venir* y *actualización* permanente en el que se inscribirían las prácticas artísticas y políticas.

Pero a diferencia de este posicionamiento, gran parte del arte crítico no se asumió en este terreno de extrañamiento; cimentó sus prácticas en la visión de una meta: en el reemplazo de los códigos de representación cultural hegemónicos por otros, lo mismo que pasaba con la metáfora de Bourdieu de la mano derecha e izquierda, o incluso con Podemos cuando apela a la necesidad de un nuevo “sentido común”. Estos modelos siguen recayendo en las lógicas que defienden una imagen única del mundo; entienden que la transformación social sólo puede ser garantizada a través del control y dominio de los medios de producción simbólica y de los círculos de poder. Sin embargo, al margen de esta postura «axiológica» y si seguimos intentando considerar esas dos nociones que Foster pretende reunir, el dilema ya no se compone en transgresión o instauración de un orden, sino en la *retirada* e interrupción permanente de éste. Las *praxis* de resistencia consistirían en esos movimientos y dinámicas de desarticulación y ruptura; en entender la transformación y la acción artística como micropolítica; desde la vida cotidiana y no desde Palacio.

HISTORIA DE DOS EDIFICIOS



Merzbau (1923-1943). Kurt Schwitters. Técnica *merz*.

1971. Alanna Heiss camina por la ciudad de Nueva York. Recorre viejas fábricas y edificios; todos esos márgenes y retales que han sido olvidados y abandonados. Una ciudad encima, llena de contradicciones, de voces, de gente, de una fuerte actividad telúrica. Los espacios son perecederos, las ruinas no. La geología de Nueva York se asemeja al universo poliédrico de Escher. Capas y sedimentos de diferentes épocas que se agolpan al mismo tiempo. Siempre hay una ventana. Ella se adentra, camina: continúa realizando su prospección, un ejercicio de psicotopología. La idea de Alanna es seguir el rastro de espacios potencialmente autónomos y alternativos; reconvertir el olvido y el polvo de los inmuebles en centros para la creación artística. No museos, no galerías, sino espacios experimentales, zonas de encuentros, de emergencias, de experiencias: lugares para la imaginación y del arte in situ. Cada edificio que examina puede ser un territorio insólito; un aneurisma en las arterias de la urbe. Alanna inspecciona; encuentra un edificio... El PS1 nace ajeno al mundo del arte. Comienza a ser habitado por extraños seres provenientes de diversas latitudes del planeta. Sus inmensos espacios y habitaciones se convierten en estudios, talleres y lugares de exposición. De las ruinas ha emergido un pequeñísimo volcán. Crece, aumenta sus recursos, conforme sus habitantes esparcen intangibles nutrientes... Alanna camina a través de los años. El PS1 funciona. 1997. El MoMA lo adquiere y lo transforma en la institución del arte contemporáneo.

2014. Helge Hommes ha forzado la entrada del inmenso edificio de correos de Leipzig. Ha permanecido abandonado desde la caída del muro. Algo se remueve en su interior. Pueden ser recuerdos, recuerdos de otras noches, de esas que marcarían el preludio de la reunificación. El edificio de correos, no tan protagonista como la iglesia de san Nicolás, también fue testigo de la Revolución pacífica. Aquella línea fronteriza entre el este y el oeste hoy es difusa, por no decir invisible. Una señora de Kassel recuerda que justo al atravesar la línea comenzaba a percibirse un intenso olor a alquitrán: ella siempre creyó que ese era el olor de la Alemania del este. La historia, a veces recrudescida y latente, permanece despierta y casi un cuarto de siglo es todavía tiempo de cicatrización para algunos o un ligero viento que jamás ha entrado en su casa para otros. El viejo edificio de correos permanece como un fantasma del pasado: está lleno de historias, de dramas y deseos de antaño, pero también de sueños, visiones, de hoy y mañana. Helge lanza una invitación a los habitantes de Leipzig para que lleven toda clase de trastos y “basura”. Su intención es construir una instalación gigante; reconvertir el viejo edificio en un inmenso tocón de madera, en una especie de catedral de la luz creada con todos los desechos y sobras de una ciudad que todavía mantiene los recuerdos y reflujos de haber estado en el este. Durante meses la gente acude. Construyen una *Merzbau* colectiva, un símbolo anómalo de la reunificación... La instalación durará el mismo tiempo que tarde el dueño en darse cuenta que el edificio ha sido asaltado.



Imagen de las brigadas de rescate, formadas por voluntarios anónimos, después del terremoto del 19 de septiembre de 1985 en la Ciudad de México.



Imagen de las brigadas de rescate, formadas por voluntarios anónimos, después del terremoto del 19 de septiembre de 2017 en la Ciudad de México.

INTERLUDIO II

«¿Cómo surge un movimiento social? Desde fuera, parece un accidente de la voluntad, la generación espontánea de efectos cuyo vigor minimiza cualquier vaguedad o la precariedad de la vida cotidiana. Desde dentro, la impresión es diferente: en el momento justo cristalizan experiencias y necesidades de años, y un sector excluido decide no delegar ya pasivamente su representación y condensa de golpe exigencias y manera de ser. El auge sucede ante públicos con frecuencia difusos, y las demandas (concretas, puntuales, fragmentarias) se satisfacen a medias o se convierten en el programa de otro movimiento social. Pero nada atenúa las sensaciones del impulso que crece, del esplendor de la multitud animada por fines idénticos, de los prolongados efectos sobre la vida de los participantes, que “ya no serán los mismos”, que modificarán su visión del mundo, persistan o no en el empeño».

Carlos Monsiváis

10.- CABALLOS DE TROYA: ARTE, ACTIVISMO Y COLECTIVIDAD



Imagen de una pinta callejera, parte del proyecto *Tucumán Arde* del Grupo Rosario. Argentina, 1968.

I've spent a lot of my life looking, but less of it looking around. Art history and the art world "make progress", focusing on an invented vanishing point, losing sight of the cyclic, panoramic views. And of course, it's not easy to be visionary in the smog.

Lucy Lippard

Más allá del «mundo del arte»

Las preocupaciones de Arthur Danto por poder definir lo que es y no es arte dentro del contexto de la década de los sesentas, en el que los cánones y las pautas heredadas desde el Renacimiento habían saltado por los aires —¡todo podía ser arte!—, lo orillaron a elaborar una fórmula que,

en apariencia, resultaba sencilla para poder resolver el problema de lo indiscernible: x es una obra de arte si y sólo si, x encarna un significado.

Lo que parecía fácil de demostrar en realidad era algo más complicado, pues: ¿qué es exactamente *encarnar* un significado? Porque no bastaba con salir por ahí y saturar la variable x con cualquier objeto encontrado para poder determinar si encarnaba un significado o no, y a renglón seguido poder concluir con total certeza que se trataba de una obra de arte, de un artículo exclusivamente para consumo doméstico o de una pieza útil para incrementar el volumen de los desguaces y vertederos. El problema que Danto planteaba no se reducía al ámbito de la lógica proposicional y a la verificación de los valores de verdad del enunciado. La definición apuntaba a una dimensión pragmática del significado. Siguiendo la teoría de los juegos del lenguaje de Wittgenstein, Danto entendió que la *encarnación* de ese significado dependía únicamente de un contexto en el que se enuncia o se da x . Lo cual pudiera traducirse de otra manera: sin una galería, sin un mercado del arte, sin una teoría, normas, pautas, una historia y un público ilustrado, ese *significado* carecería de sentido: no habría “obra de arte”.

La fórmula de Danto pretendió considerar el problema de los indiscernibles desde este enfoque pragmático, en el que la categoría «arte» quedaba sujeta a una serie de juegos discursivos, teorías y espacios especializados de enunciación. Para Danto no podría haber obra de arte sin una reflexión previa acerca de lo que un artista produce y sin una relación con un marco teórico en el que se inscribiría la obra. «El mundo del arte», entonces, determinaría el estatus ontológico de las obras; este «mundo» externo se convertía en la condición de posibilidad para que una obra pudiese *encarnar* un significado. Dicho de otro modo, podría expresarse que: x es una obra de arte si y sólo si el «mundo del arte» le concede ese estatus; por tanto, no puede haber arte —siguiendo los términos de Rancière— sin un «régimen del arte», es decir, sin un conjunto de prácticas, discursos y reglas que lo legitimen como tal.

Pero hay que destacar que este «régimen» no es un sistema cerrado de signos y códigos; los discursos cambian y se modifican. Hay “obras de arte” hoy en día que hace cincuenta años no podrían ser etiquetadas como tal. Es absurdo, como Danto intentó mostrar después de quedar extasiado con las cajas *Brillo* de Warhol, que pueda hablarse y discutirse sobre la esencia del arte como algo inmutable y dado en sí mismo. A diferencia de esto, la noción de «mundo del arte» que acuña en 1964, intentará dar cuenta de ese vasto conjunto de teorías y reflexiones que funcionan para definir, conceptualizar y legitimar lo que es arte de lo

que no. Sin embargo, Danto obviará lo que recubriría y, también, encubriría a ese «mundo del arte», ya que su respuesta se restringe al esbozo de los límites y márgenes; jamás llega a plantearse lo que representa y *encarna* ese «mundo» dentro de un modelo de organización y producción social tan específico como el capitalista.

A diferencia del intelectualismo de Danto, desde el final de la década de los sesentas, algunos artistas dejaron de lado la pregunta acerca de qué es el arte y se preocuparon más por intentar responder qué era y qué representaba ese «mundo del arte». Muy pronto entendieron que no se trataba de una esfera autónoma de la sociedad y, por tanto, que no podía ser pensado, mucho menos construido, sin tener en cuenta el contexto económico, ideológico y político en el que se originaba y vivía. Si ese conjunto de discursos, teorías y prácticas forman las reglas implícitas de lo que es el arte —muchos de estos artistas se preguntarán—: ¿a qué intereses (ideológicos, políticos y económicos) responden este conjunto de prácticas, discursos y teorías que componen al «mundo del arte»? y también ¿qué implicaciones tendría socialmente?

A partir de estas cuestiones surgirán fuertes críticas al «mundo del arte» y a la propia función y posición del artista, como se ha visto en el apartado anterior sobre la *Art Workers Coalition*. Pero estas posturas no carecerán de contradicciones y tensiones internas. Por ejemplo, las apuestas de Joseph Kosuth por abolir el objeto de arte y quebrantar el sistema de mercado fracasarían al no haber considerado las cuestiones políticas y sociales como objeto posible (Felshin, 2001:70), y haberse limitado a circunnavegar los márgenes conceptuales del «mundo del arte». El problema de Kosuth, como sucedería con *Fluxus*, a juicio de los hermanos Wise, —ex miembros del grupo subversivo *King Mob*— (en: *Motherfuckers*, 2009:76) fue no atender los peligros de una «economía estética» que fagocita el arte de vanguardia al considerarlo un activo muy valioso.

Aun así, habrá muchas formas y vías artísticas que asuman el desafío de intentar disolver la categoría «arte» y su «mundo» a partir de una serie de prácticas impregnadas con un fuerte carácter político y social, y que marcarán su posición antagónica a los circuitos comerciales, a las instituciones museísticas y al propio modelo de producción y representación social del capitalismo avanzado.

Muchos años después que Danto, Gregory Sholette (2010) inscribirá las acciones y dinámicas de estos grupos de artistas políticos hasta el presente, en lo que él denominará una parte de la «materia oscura» que compone al «mundo del arte». Pero antes de él, una

compañera suya de acciones y proyectos, Lucy Lippard, explorará otra vía de estas dinámicas, la de un arte activista, principalmente centradas en la transformación cultural y en visibilizar las luchas y demandas de las minorías. Como veremos, los caballos de Troya, —es decir: el arte activista y político posterior a las tesis de Danto— son artefactos que irán más allá del «mundo del arte».



Theresa May. Anónimo. Intervención digital.

Arte activista y arte político

A mediados de los ochentas Lucy Lippard acuñará el término «arte activista» para referirse, por un lado, a una serie de prácticas artísticas implicadas socialmente, que desde los sesentas fueron amasándose y cobrando fuerza, pero también para poder analizar cuál es la relación y distancia entre el «mundo del arte» y la organización política.

Al igual que el caballo de Troya de la antigüedad helénica, para Lippard el arte activista sería el que asedia las murallas y fortalezas del «mundo del arte» (Lippard, 1984:341); pero esta red de energías y guerreros que intentan invadir las ciudadelas del arte, pese a que su actividad —a su juicio— no era algo novedoso durante los ochentas, ya que pertenecía a una larga tradición de luchas e intentos de asalto, en esas fechas recobraría una gran fuerza. Pero entonces ¿qué es exactamente lo que les confería fuerza a esas prácticas “activistas” dentro del «mundo del arte»? ¿Qué había cambiado? La respuesta de Lippard es concreta: el movimiento por una democracia cultural, un movimiento que cuestiona los cimientos de la cultura dominante y reivindica los derechos

de las minorías. A su juicio, la fuerza de este movimiento impregnaría a los trabajadores del arte comprometidos políticamente y los envolvería en un estado de consciencia que se levanta y organiza (*Ibid.*:342)¹.

La idea del arte activista que Lippard sostiene es la de una hibridación de elementos y formas, de prácticas y medios, que no se podrían definir únicamente por la “oposición” a un adversario, sino también como una serie de dispositivos críticos en el que diferentes culturas se comunican entre ellas a partir de imágenes alternativas, metáforas y la información basada en la ironía, la indignación o la compasión, con el objetivo de hacer que esas voces —tradicionalmente silenciadas y olvidadas— sean escuchadas y visibilizadas (*Ibid.*). No se podría hablar del arte activista sin poder aludir a la subversión de los códigos culturales de representación hegemónicos y al empoderamiento de las clases subalternas.

A diferencia de Sholette y de su arte radical, centrado más en la transformación de las condiciones materiales de la sociedad, en la crítica al sistema de producción capitalista y al «mundo del arte» —como se verá más adelante— el arte activista de Lucy Lippard estaría circunscrito a una idea de autoexpresión y autodeterminación: a una transformación de la cultura. El artista deviene en activista, al menos desde la apreciación de Lippard, en el momento en que se compromete, trabajando desde el propio terreno, a intentar derribar los muros de la “colonización” que se le imponen a las identidades y culturas no hegemónicas.

El objetivo de este arte y del artista, si algo así puede ser considerado, sería la liberación de las representaciones y de los discursos alienantes. En este sentido, el arte activista no supondría una ventana

¹ No hay que olvidar que ella habla desde el contexto neoconservador de Reagan en el que se impulsó una defensa ciega por el individualismo y el libre mercado, además de un fuerte discurso belicista. Este tipo de valores “democráticos” que desde Washington se intentaba exportar a nivel global bajo las pretensiones de universalidad, curiosamente se desquebrajaban desde dentro ya que sólo representaba a una parte de la sociedad estadounidense: la clase media-alta y blanca. Detrás de esto, lo que se ocultaba eran las brechas y desigualdades sociales en los que esos valores democráticos y de libertades se cimentaban. Indirectamente, lo que se había ido produciendo, como hoy en día también sucede sólo que con otros mecanismos, era un sistema de exclusión y marginalidad: la idea de ciudadanos de primera y segunda categoría. Los disturbios de Watts en 1965 mostrarían la gran inequidad existente en la sociedad estadounidense. En los ochentas gracias a una estupenda maniobra de la CIA la epidemia del crack avasallaría los barrios pobres, en su mayoría negros, por todo el país, posiblemente para evitar que situaciones como la de Watts pudiesen repetirse. Pero cuando en esta década vuelve otra epidemia, la de los opiáceos, la cual ataca principalmente a la clase media blanca, no se obvia el problema y se criminaliza y estigmatiza a una parte de la población como sucedería con la crisis del crack, sino que se declara desde la casa Blanca una “emergencia de salud pública”. La verdadera emergencia no es tanto la epidemia sino a quién afecta: a esa parte de la población en la que Estados Unidos proyecta su imagen de seguir siendo un pueblo tocado por la mano de dios: *whitetrash* y *rednecks*. Pero como le sucediera a Bush, muchas veces atender el susurro de esas voces divinas que piden acabar con la tiranía de Irak, pueden atragantarse por la magia de un *pretzel*. La imagen del *pretzel* se asemeja mucho a la de los caballos de Troya.

privilegiada para observar la verdad de lo real, sino más bien sería una cadena de dispositivos de impugnación y revocación de los discursos de poder. El carácter «catalizador», que Lippard encuentra en la subversión y empoderamiento de este tipo de prácticas, residirá en querer mostrar otras formas de imaginar y representar el mundo y los lugares que se habitan. Lo que se dibuja es un tipo de prácticas dialógicas, que navegan —como diría Benjamin—, dentro de una «experiencia especulativa» que lo que intenta es construir una batería de nuevos imaginarios que disuelvan la ilusión acartonada que ofrece toda representación homogénea y unidimensional de la sociedad.

La subversión consistiría en evidenciar la pluralidad, mítica, cultural, social, etc., del mundo y de sus fuerzas secundarias. La hazaña de los caballos de Troya se encontraría en ese punto de entrada, apertura y ruptura del sentido. Es por eso que para Lucy Lippard todo arte activista es un «proceso orientado» hacia las actividades más cotidianas de la sociedad; actividades en las que se pueden observar esos mecanismos, muchas veces inaprehensibles, donde se perpetúa la alienación, el olvido y la normalización de la opresión y la injusticia. En ese sentido, Lippard (*Ibid.*:344) destaca el trabajo artístico de Suzanne Lacy no sólo por la investigación social que implican sus proyectos², como un largo proceso de estar en un lugar entrevistando gente, compartiendo experiencias, generando material visual y documental, sino además, por lo que implica: una fuerte denuncia a las condiciones de explotación en el trabajo, la violencia sexual, el racismo o la inequidad de género. En Lacy hay un compromiso con la denuncia y la crítica social, pero también halla algo muy importante: la creación de brazos y redes dentro de una comunidad específica. Sin esa creación de lazos sociales, sin ese «empoderamiento», no podría hablarse un arte activista situado y envuelto sobre el terreno. La importancia de ese “estar situado”, además de ser la clave del compromiso del arte activista, para Lippard también se vuelve el rasgo necesario para alejar este tipo de prácticas del «mundo del arte», pues, según su visión —como dirá ya en los noventas— la localidad, o lo local, no cabe dentro del sistema de distribución del arte convencional ya que dentro de este campo: «(...) *art must be relatively generalized, detachable from politics and pain*» (Lippard, 1995:114).

Recordando que Lucy Lippard escribe *Trojan horses* hacia mediados de los ochentas, en pleno contexto del conservadurismo de la

² No sólo en el caso de Suzanne Lacy, sino el de muchos otros artistas de la época de los ochentas, puede verse ese interés investigador que supuso la idea o visión del artista como antropólogo o sociólogo que Lippard pone indirectamente sobre la mesa.

presidencia de Ronald Reagan, ella destaca que este tipo de dinámicas artísticas, comprometidas socialmente, tuvieron más visibilidad dentro de asociaciones políticas que dentro del «mundo del arte». De aquí surgirá una idea que tendrá gran repercusión durante las siguientes décadas: el arte, o la actividad de un artista, no estará confinada a un contexto único bajo el control del mercado. La actividad artística se expande. La consecuencia de este fenómeno, al menos desde una postura como la de Lucy Lippard o la de la historiadora del arte Rosalyn Deutsche (en Mouffe, 2001), es que al ir dinamitando las estructuras de poder, lo que aparece, mediante esta pluralidad de voces y encuentros, no es sólo una expansión de la vida artística, sino también de la vida democrática y cultural.

Para Lippard el poder del arte es más subversivo que autoritario (1984:346). Dentro del «mundo del arte», dice Lippard, el poder del artista consiste en su nombre y en la imposibilidad de poder separarlo del objeto, funciona como una marca, una etiqueta y su poder se reduce a lo comercial. A diferencia de esto, el poder del arte activista, tanto su «poder-mágico» como su «poder-político», se debe a que en ese “objeto” se comparten las necesidades y reclamos de una comunidad y del artista (*Ibid.*) De algún modo, lo que Lippard sugiere es que ese objeto, esa “obra”, se convierte en la síntesis de un imaginario diferente y antagónico a la representación hegemónica de la sociedad; una voz que intenta susurrar a los silencios para devolverlos al mundo, hacerlos visibles como denuncia de su contexto, pero también como fuente de autodeterminación. El objeto de la síntesis parecería decir(nos): “¡Aquí estamos!” De igual modo que los surrealistas, sólo que desde otro contexto y otra perspectiva, el arte activista que Lippard describe, también tendrá como objetivo alterar el orden de lo real, crear fisuras en el statu quo, eludir el control y la idea de un poder dominante y coercitivo. La imagen de ese “objeto” de síntesis es la de un mundo abierto que no pretende instaurarse como un poder o sentido-común, pero eso sí: habla desde un lugar muy preciso y concreto.

Para Lippard (1984:348) el arte activista es el producto de tres esferas separadas: i) la de los artistas de vanguardia experimentales que generalmente trabajan dentro del circuito del “arte elevado”, ii) la esfera de los “artistas políticos” que tienen un pie dentro de organizaciones políticas y el otro en el mundo del arte convencional y iii) aquellas comunidades de artistas que trabajan fueran del mundo del arte con grupos de base.

Aunque aquí todavía no se pueda ver en profundidad la noción de «materia oscura» de Sholette, partirá de una idea muy similar de esferas separadas como las que Lippard propone. La única diferencia, pero muy importante, será el campo de acción donde ellos sitúen la emergencia de los “caballos de Troya” del arte; diferencia que podría condensarse en una pregunta: ¿Cuál es y en qué consiste la *subversión* de las prácticas artísticas divergentes? Porque las respuestas, aunque parezcan similares, se bifurcan: uno defendería un arte-político (*preocupado* por los problemas sociales) y, la otra, un arte activista (*involucrado* en los problemas sociales). Y aunque a simple vista esta distinción terminológica que hace Lippard parezca algo difusa —pues muchas veces es imposible discernir entre el artista político del artista activista, como sucede en el caso de la *Art Workers Coalition*, o inclusive como pasa con el propio Gregory Sholette—, lo cierto es que son dos formas de entender la relación entre el arte y lo político y que determinará tanto las maneras de hacer como los objetivos de las prácticas.



Sin Título. Nancy Spero

En el caso de Lucy Lippard jamás se perderá de vista la importancia de la tercera esfera, la de esas comunidades de artistas que trabajan desde fuera del mundo del arte y que están *involucrados* en las problemáticas sociales realizando un trabajo de base. La posición de Gregory Sholette y de su arte radical como oposición y contrapartida al modelo de producción y organización social neoliberal, aunque no lo diga de forma abierta, estará vinculado a la segunda esfera que Lippard

distingue: la de aquellos artistas que militan en organizaciones políticas y al mismo tiempo utilizan la estructura y plataformas del «mundo del arte» para hacerlo estallar desde dentro mediante la difusión de un mensaje crítico.

Lippard, al igual que Hal Foster, es muy consciente del problema de un arte «axiológico» del que intenta prevenirse; es por eso que va a intentar considerar el potencial político de las prácticas artísticas-activistas desde otro punto de vista que no sea el puramente ideológico, un problema que encuentra en esos “artistas políticos” que conforman la segunda esfera: el de ser creaturas de un pensamiento, generalmente de izquierdas. Y con esto Lippard traza una genealogía del arte-activista que la alejará en intenciones y principios del arte-político, pues para ella, el arte activista vendría más de la consciencia subversiva del arte conceptual y minimalista, que de los puños y las “estrellas” rojas de la izquierda revolucionaria (Lippard, 1984:350). En ese sentido ella destacará la «fabricación» y la «desmaterialización» como dos estrategias que utilizaron los minimalistas que contribuirían a desmitificar la labor del artista y de sus obras durante los sesentas y que los artistas activistas de los ochentas heredarían.

Aunque Lippard reconoce que estos movimientos artísticos de la década de los sesentas nunca trabajarían fuera de las sombras de las galerías, lo importante es que sentaron las bases para un imaginario y una retórica contracultural que recobraría fuerza y un sentido inaudito. Cuando ella habla mirando hacia lo que sucedía en los ochentas, lo que encuentra es una amalgama de artistas que intentaban combinar la acción social, la teoría social y la tradición de las bellas artes, con un espíritu de integración y multiplicidad, más que con uno de «opciones estrechas» (Lippard, 1984:342).

Si algo distingue el pensamiento de Lippard y su visión del arte es el de estar permanentemente situándolo sobre un lugar y un contexto, un arte que indaga y se envuelve del entorno; que no plantea su práctica bajo una función totalizadora, sino más bien mantiene una naturaleza expansiva que se adentra en la multiplicidad, las contradicciones y las problemáticas sociales de los lugares de los que emerge. Con un aire un tanto idealista y metafórico, Lippard responde a su interlocutor imaginario, el mismo que oblicuamente le plantea por el hipotético poder transformador del arte, que es posible el cambio social en la medida en que se entienda la labor del artista y de sus prácticas desde su enraizamiento con las problemáticas del lugar desde el que habla y al que contesta. De algún modo, la labor del artista se emparentaría más con la

de un jardinero que poda hojas, remueve las malas hierbas, que con la de un ingeniero que diseña y reordena los lugares.

Sin ser visiones antagónicas, la crítica y transformación cultural que realiza el arte activista que Lippard defiende, tendrá diferencias con la posición del arte radical que intenta explorar Sholette. Lo que los distancia es el lugar al que apuntan, y pudiera ser, al menos planteado como hipótesis, que esta pequeña imprecisión de los puntos de vista entre ellos se deba a la tradición social, artística y política a la que apelan. Si Lippard encuentra la herencia del arte activista en el conceptual y en el minimalismo de los sesentas, pero también en el movimiento contracultural norteamericano y en las luchas por los derechos civiles de las minorías, Sholette intentará reunir esta tradición artística de la que parte Lippard, con la herencia situacionista de la crítica al espectáculo y con el pensamiento postmarxista de Negri y de los movimientos autonomistas italianos de los setentas.

Los caballos de Troya que intentarán describir y construir serán artefactos con diferentes funciones y modos de construirlos. Aunque puedan parecer semejantes, que sean compañeros de experiencias y proyectos —como el *Political Art Documentation and Distribution* en el que participaron al inicio de los ochentas—, los dos dibujan trazos distintos de lo que es la *resistencia*. Para Lippard el lugar, lo personal, la historia, el cuidado de una comunidad, configuran el espacio de lo político; y es justo desde ahí, desde el terreno que se habita, desde donde se *resiste* y donde el arte activista encuentra su sentido como arma dialógica y de potencia imaginativa. Sholette, pese a no obviar ni desestimar la importancia de los lugares particulares, de sus luchas y los procesos de singularización, con una visión más marxista, jamás dejará de observar el territorio de los discursos, símbolos e instituciones de poder que determinan las relaciones sociales; el campo de lo político lo situará en el plano de una superestructura; para él, el ataque, confrontación y crítica a la totalidad de ese sistema, a su sistema de producción y representación, serán las bases de un arte radical y de toda forma de *resistencia*.



The Illuminator (2016). Gulf Labor Artist Coalition. Intervención sobre la fachada del Guggenheim de Nueva York.

La «materia oscura» del «mundo del arte»

Para entender las críticas, los proyectos artísticos disidentes y la noción «materia oscura» que Gregory Sholette defenderá, es necesario atender cómo expande el sentido tradicional del «mundo del arte» y lo comprende desde una doble dimensión. La idea fundamental de Sholette es salir de un enfoque reduccionista como el que ofrecía la noción del Danto, para así poder entenderlo desde un plano económico, político y laboral, pero también para poder dar cuenta de otros actores, prácticas y discursos, que permanecen ausentes o en la sombra, pero que forman parte de ese «mundo». Por un lado, Sholette definirá «el mundo del arte» —en su sentido amplio y desde un punto de vista puramente economicista— como la práctica cultural que se rige mediante una serie de relaciones comerciales dentro del mercado. La otra acepción, más particular, la definirá como lo que limita con «cuestiones críticas».

Aunque aquí todavía no pueda mostrarse, esta doble acepción encierra las bases de las críticas políticas y del «arte radical» que Gregory Sholette intentará defender. A diferencia de Danto, para él, el «mundo del arte» no será un manejo de prácticas, discursos o subculturas con

diferentes grados de autonomía, sino algo más complejo: un sistema de (re)producción integrado (Sholette, 2017:17). En cierto sentido, la noción de «mundo del arte» más general que ofrece Sholette se asemejaría a lo que Mckenzie Wark (2013) —siguiendo muy de cerca las tesis de Debord— definiera como el «sistema del arte», es decir: un sistema total o superestructura espectacular que hace posible la perpetuación de la lógica del arte-mercancía. A partir de aquí uno puede hacerse una idea de que el activismo de Sholette estará inscrito en la línea de una crítica a ese «sistema» como totalidad, pero también al tipo de relaciones sociales que produce.

Una de las tesis centrales en Sholette es la idea de que la producción artística se vincula necesariamente con la producción social (2017:23). La labor del artista, desde este punto de vista, estará determinada por un contexto político, histórico y económico. El arte, independientemente de lo que se entienda y se legitime como tal, estará sujeto a una serie de constricciones ideológicas. Estas conjeturas muestran de manera muy clara cómo en Sholette resuenan las voces y el espíritu crítico de aquellos artistas estadounidenses, que a finales de la década de los sesentas, se asumieron como «trabajadores culturales» y que, como se ha señalado anteriormente, lo que pretendieron fue intentar revertir la función del artista como un medio que funciona para alimentar la industria además de servir a los intereses de empresarios, políticos y especuladores.

Alguna lectura devastadora sobre el proceso y las derivas de estos colectivos y artistas podría plantear que todas estas prácticas antagónicas al «mundo del arte» fracasaron en su intento; que perdieron su batalla contra un monstruo colosal que aniquiló y debilitó sus fuerzas o sencillamente que los devoró para hacerlos parte de sus entrañas. “¡Nada se ha revertido ni anulado! ¡Lo de los sesentas es un juego de niños comparado con lo de hoy!” Podría exclamar cualquier persona escéptica que perciba cómo esa extraña creatura “arte-mercancía” ha crecido hasta ir sofisticando los tentáculos del espectáculo, hasta llegar a convertir todo, o casi todo, en un objeto de consumo, en un objeto artístico. El escenario sería demoledor y más si uno está de acuerdo con las corrosivas palabras que Mckenzie Wark lanza cuando intenta readaptar el pensamiento de Debord al contexto actual: «ahora, el mandato del espectáculo desintegrado es: ¡RECICLA! Como una ameba marina asfixiándose en una bolsa arrugada de la compra, el espectáculo sólo puede ir hacia adelante a partir de hacer evolucionar la habilidad de comer su propia mierda» (Wark, 2013: 4)

El diagnóstico de Sholette, aunque mucho más sutil que de el Wark, también proyectaría este contexto de autofagia sistémica: «el delirio y crisis del capitalismo es también el delirio y crisis del mundo del arte» (Sholette, 2017:27), pues, aparte de que «capitalismo» y «mundo del arte» se identifiquen como caras de la misma moneda, esa «crisis» y «delirios» serían los medios y modos de su evolución y subsistencia. Lo delirante es que el «reciclaje» es posible sólo a partir de esas fases de crisis que le permiten a este “sistema espectacular” ensancharse a través de la ingesta desmedida de sus propios desechos. Ese es el delirio. Pero aunque esta extraña bestia se describa como descomunal e insaciable, no por ello se puede afirmar que esas «cuestiones críticas» que plantearon los «trabajadores culturales» y los diferentes grupos que fueron surgiendo posteriormente, hayan fracasado. Dentro de esos periodos críticos de «reciclaje» lo que ha sucedido es que los límites y márgenes “no iluminados” del «sistema-arte» se desplazaran hacia otros territorios.

Pensando en esta experiencia agrídulce en la que el mercado termina por devorar y desactivar los discursos y prácticas en un principio críticas y subversivas, Sholette distingue los grupos de artistas activistas que disuelven la categoría del arte, de las prácticas artísticas con un carácter social, que a su vez han sido integradas e incluidas en las agendas de las instituciones museísticas más importantes a nivel global. Entonces sí —podría pensar— es cierto, y es necesario reconocer, que ciertas prácticas han sido disueltas dentro de las relaciones comerciales en las que están inmersas las grandes instituciones museísticas, sin embargo, eso no quiere decir que no se sigan llevando a cabo prácticas que sistemáticamente intenten dinamitar la categoría de «arte» desde circuitos, contextos y compromisos completamente ajenos a los comerciales. Los caballos de Troya siguen existiendo.

Para Sholette es fundamental mirar hacia esas zonas que permanecen en las sombras del «mundo del arte» pero que necesariamente lo hacen posible³; lo que pretenderá será desarrollar una mirada disidente que recoja «el arte desde abajo» («*art from below*»), no solamente centrado en prácticas artísticas, sino también en los trabajadores asalariados, especializados y no tanto, que se requieren

³ El punto de vista de Gregory Sholette acerca de todo lo que «el mundo del arte» encubre puede condensarse de forma clara en la siguiente cita: «(...) when I look at a monumental work produced by Jeff Koon’s studio, or a diamond-dotted platinum skull by Damien Hirst, what I see is a very real ailment puffed up to the size of our too-big-to-fail twenty-first-century reality. And what strikes me, as it does so many people, is not the presence of a powerful idea or a remarkable manifestation of artistic expressivity, but the raw accumulated resources of money and wage labor necessary to bring this work into being» (Sholette, 2017:30).

para dar forma a las instituciones y las grandes obras de arte. El «mundo del arte» que Sholette intenta describir no sólo se abastece de obras, grandes firmas y espacios de transacciones, sino de una serie de actores que viven en las sombras. Porque el «mundo del arte» según Gregory Sholette, partiendo de una analogía astrofísica, estaría compuesto en un 95% por «materia oscura», es decir, por un montón de materia perdida e invisible que conformaría ese vasto universo de la actividad artística dentro de las sociedades contemporáneas (Sholette, 2017:160). Estas «fuerzas desconocidas» se compondrían por tres campos específicos muy similares a los que Lippard describía en los ochentas, pero con diferencias en el enfoque: el primero, integrado por estudiantes de arte, el conjunto de trabajadores, asistentes, instructores que forman parte del aparato de reproducción que cobija a artistas millonarios, la industria museística, marchantes, consumidores de arte, etc. El segundo estaría conformado por creadores informales, no profesionales, comprometidos en prácticas creativas centradas en el placer, la fantasía y las redes comunitarias. El tercer campo quedaría reducido a un número de artistas y grupos que explícitamente vinculan sus prácticas con una transformación social y política radical y que tradicionalmente se han situado en los márgenes del arte institucional.

Está claro que Sholette ubica su proyecto y sus críticas dentro de este último campo de la «materia oscura» y que, evidentemente desestima el resto de las fuerzas marginales que componen el «mundo del arte», pues parecería creer que en esos otros campos no existe ni se articula ninguna respuesta crítica, radical y que, por tanto, —podría seguirse de todo esto— el “despertar” y la consciencia crítica que resiste, sólo puede hallarse en ese reducido número de artistas y grupos vinculados al activismo político.

En 2011, siguiendo la estela de la extinta *Art Workers Coalition*, Sholette, junto a artistas como Sam Durant, Hans Haacke o Ashok Sukumaran, formará parte de la *Gulf Labor Coalition*. Preocupados por denunciar las condiciones de miseria que encubren las construcciones de los grandes sitios del lujo a nivel mundial, principalmente edificados con mano de obra de migrantes a los que de manera metódica se les niegan sus derechos, el colectivo en 2016 comenzaría el proyecto *Occupy Museums: The Illuminator*. El objetivo de estas proyecciones sobre edificios prestigiosos de Estados Unidos, como el Guggenheim de Nueva York, podría resumirse en la pregunta: ¿Qué hay detrás de este edificio o de esta ciudad? La respuesta que articularán también será sencilla: nada, salvo un sistema de explotación que, entre otras cosas, persigue el dogma

del crecimiento económico a cambio de producir una profunda brecha social.

La labor del arte en Sholette —o más bien lo que él denomina «arte radical»— necesariamente tendría que mantener un espíritu crítico ante el modelo de producción y organización capitalista⁴. Sin este compromiso, sin este rechazo y confrontación con el sistema de producción, toda labor artística (radical) dejaría de tener sentido.

El giro social y la vuelta al mito de la caverna

Durante los años ochenta muchos productores culturales que atestiguaron el desdibujamiento de la nueva izquierda y cómo se asentaban las políticas conservadoras y neoliberales, dejarían de lado el análisis de clase y la concepción del capitalismo en tanto totalidad o supraestructura para explorar la identidad personal como forma de resistencia. Al contrario de este fenómeno, durante la década de los noventa, el colectivismo cultural, heredado de la década de los sesentas y setentas, junto con el denominado arte activista, volverían a emerger; las prácticas colectivas, participativas, relacionales, colaborativas, etc., y vivirían un momento de gran efervescencia. Siguiendo la terminología de Claire Bishop (2012), estas «prácticas postestudio» marcarán el punto de partida de lo que se conocerá como el giro social en el arte. Una de los propósitos centrales de estas prácticas, aparte de entenderse como un ejercicio de crítica y resistencia, sería el de poder romper con la idea de una obra de arte finita, comercializable, hecha por un productor individual, para reemplazarla por un proyecto continuo, con un fin incierto y en el que el espectador se convierte en coproductor (*Ibid*:13).

Estas prácticas cimentadas en el entorno de la comunidad, las historias locales y de las luchas sociales no se inventarían en los noventas. Desde los setentas muchas de estas prácticas comenzaron a asentarse en diferentes barrios y ciudades norteamericanas y europeas.

⁴ La trayectoria dentro de colectivos artístico-políticos de Gregory Sholette es amplia dentro del panorama estadounidense. A principios de los ochentas, junto a Lucy Lippard y Margia Kramer, participaría en el PAD/D (*Political art documentation/distribution*), un colectivo de artistas y teóricos del arte que intentó vincular las prácticas artísticas con la sociedad y como plataforma alternativa para el desarrollo de nuevas formas de arte ajenas al sistema mercantil. A finales de los ochenta y durante los noventa, formaría parte de REPO/history, un proyecto multidisciplinar en el que participaron artistas visuales, escritores, historiadores, centrado en recuperar las historias y narrativas olvidadas y sepultadas por los planes urbanísticos de la ciudad de Nueva York. Actualmente Sholette, como se ha mencionado, forma parte del colectivo artístico *GULF*. Si se pudiera hablar de un eje central en los proyectos artísticos y políticos que Sholette ha llevado a cabo, sería la necesidad de analizar cómo el modelo neoliberal ha transformado el «mundo del arte» en un fenómeno mundial de consumo de lujos, influenciado por el capital financiero.

El *Docklands Community Poster Project*, que se desarrolló en el este de Londres con el propósito de reactivar la consciencia política y hacer visibles las problemáticas de una de las zonas más deprimidas y pobres de la capital inglesa, y en el que los artistas —Peter Dunn, Sandra Buchanan y Dini Lallah— trabajaron junto a las asociaciones vecinales y sindicatos durante una década (1981-1991) para generar material gráfico y documental reivindicativo, sería uno de los proyectos precursores de estas dinámicas «postestudio» socialmente comprometidas.

La proliferación de colectivos artísticos y activistas que llevarían a cabo una serie de «prácticas antagonistas» en los noventa —muchos de ellos influenciados por el *cyber* activismo promulgado por Hakim Bey al final de los ochentas— ampliarían su espectro y modos de actuar al utilizar la estructura y las redes de comunicación del propio sistema. En palabras de Sholette este fenómeno consistiría en «tomar ventaja del “capital postfordista”» (Sholette, 2017:153).

Todos estos grupos, que de algún modo recogerían el espíritu de las *Guerrilla girls* y de los *Indios Metropolitanos* del setenta y siete italiano, se vincularían a la guerrilla de la comunicación y a la *Tactical media*, asaltando el ciberespacio y el espacio público, con la idea de transformar el uso habitual de los medios, pero también para denunciar su función alienante. Colectivos como *The Yes Men*, *Electronic Disturbance Theatre*, *RTMark*, *Ubermorgen*, *Institute Applied Autonomy*, *Critical Art Enssamble* o el nombre múltiple *Luther Blisset*, serían algunos ejemplos de estos grupos de artistas que durante los noventa y principios del nuevo milenio, fueron sembrando “desordenes” dentro de los medios de comunicación de las sociedades capitalistas avanzadas. Detrás de estos colectivos, aparte de la experimentación artística, disolver la categoría «arte» dentro de una respuesta crítica ante el contexto social y político de la época del fin de la guerra fría y de la escalada mundial del libre mercado, lo que se escondía era una fuerte preocupación por poder explorar nuevos modos de organización social desde un enfoque más horizontal.

Con la caída del bloque soviético, el triunfo del liberalismo, a pesar de que en muchos casos se hablase de la orfandad de la izquierda, el contexto dio la oportunidad —o quizás es más preciso decir: obligó— a emprender búsquedas para plantear nuevos imaginarios y modos de producción social basadas en una horizontalidad colectiva. A diferencia de los ochenta, con esta experiencia muchas veces anónima —por supuesto sin olvidarse de lo que supuso para los modos de organización de los movimientos sociales y de colectivos artístico-políticos el alzamiento

zapatista en Chiapas— se dibujarán nuevos territorios y formas de resistencia. La imaginación se asomaría como una realidad posible.

Pero aunque este tipo de arte afincado en la comunidad, inicialmente recluido en las periferias, haya sido devorado por el «mundo del arte»⁵ y también se haya convertido en un fenómeno mundial, para Gregory Sholette será el punto de partida y la clave para poder entender las formas de resistencia política y de organización colectiva, tanto de sus posibilidades como limitaciones, en el siglo XXI. Como muchos otros teóricos y artistas, los problemas sobre la colectividad se convertirán en un tema medular para poder analizar y enfatizar la importancia de este tipo de prácticas artísticas y activistas. Aunque de forma explícita no lo afirme, —muy influenciado por las primeras obras de Antonio Negri y en general por el posoperaismo italiano— Sholette se comprometerá con la idea de que toda organización colectiva debe seguir como idea regulativa el concepto de «desestructuración» que, grosso modo, se puede definir como una serie de acciones de resistencia espontáneas mediante las cuales se expresaría la colectividad misma (2017:165). Pero ¿qué quiere decir con esto?

En *Verdades Nómadas* (1989), Negri y Guattari parten del supuesto de que la fuente de todas las irracionalidades actuales radica en el trabajo y su organización capitalista —también critican el modelo socialista por las mismas razones— los cuales crean sistemas de reproducción y constricción que llegan a infiltrarse en la conciencia. A partir de aquí, concluyen que en vez de trabajar por el enriquecimiento de las relaciones de la humanidad y su entorno natural, el hombre trabaja por la exclusión de la humanidad misma mediante los procesos de mecanización (*Ibid*:51), cuestión que para ellos, al igual que Sholette, es necesario revertir. Partiendo de esta base, pretenderán ampliar y configurar una nueva concepción de comunismo que escape de los postulados clásicos y del modelo estalinista. Su reinterpretación del comunismo consistirá en crear las condiciones que posibiliten la emergencia *permanente* de la renovación de la actividad humana y de la producción social, a partir de la generación de procesos de singularización, autoorganización y autovaloración. Su intención es trazar el recorrido de

⁵ Para Claire Bishop, que estas prácticas comenzaran a ser fagocitadas e integradas dentro de los cánones institucionales, se debió en gran medida a la publicación de la *Estética Relacional* (2002) de Nicolas Bourriard ya que posibilitó que los proyectos discursivos y dialógicos de estas prácticas se hicieran más flexibles, digeribles y consumibles para los museos y las galerías (Bishop, 2012:12)

procesos colectivos que rechacen y rompan con el «cerco de la organización capitalista y/o socialista del trabajo» (*Ibid.*)⁶.

Los cimientos teóricos que Sholette perseguirá con la «desestructuración» irán muy en consonancia con esta línea de pensamiento. La «emergencia *permanente*» que Negri y Guattari plantean, fácilmente puede traducirse en esas «acciones de resistencia espontáneas» que describe Sholette. La colectividad, dentro de este nuevo marco de comunismo se expresaría en esos procesos de autoorganización y singularización. Lo que se comparte, lo que hace que *emerja* la colectividad, desde el punto de vista de estos autores, es el modo de relacionarse, más no la relación en sí misma. La expresión de la colectividad se convierte en una intensidad, o como planteara el Consejo Nocturno (2018:74), en una «política heterogénea» basada en la «potencia» que permite pensar la colectividad como un «índice siempre autónomo» y no como una simple aglomeración consanguínea o familiar de individuos. Lo que surge a partir de esta noción de colectividad o de un nuevo comunismo sin cabeza, al que Sholette se adscribe, es un modelo apartidista, no burocratizado y anti jerárquico, en el que las tácticas primen frente a las estrategias.

Pero Sholette habla de este modelo con un doble acento: uno teórico y otro práctico-vivencial. Con un ojo no deja de observar como ejemplo modélico de organización colectiva a los movimientos autonomistas de la clase obrera italiana durante la década de los setentas y las corrientes de pensamiento que surgieron a partir de este periodo. Sin embargo, por otro lado intenta no perder de vista sus propias experiencias como miembro de diferentes colectivos de artistas y activistas que desde los ochentas y hasta el día de hoy, siguen operando en Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos. Pero conciliar la teoría y la experiencia siempre resulta un camino laborioso.

Aunque las tesis colectivistas de Sholette se planteen como un modo de prevención ante la organización jerárquica y vertical y quieran asumirse bajo la lógica autonomista de lo espontáneo, su postura cae en la idealización de un reducido número de personas —esa minúscula parte de la «materia oscura» consciente— al defender un movimiento de vanguardia que se situaría a la cabeza de la crítica y la “resistencia”.

⁶ La liberación del trabajo y de la opresión que ellos distinguen, en líneas generales, tendrían dos partes: a) el aumento de la singularización y b) el enriquecimiento de las potencialidades colectivas. Bajo estos aspectos el comunismo que plantean encerraría todo el conjunto de las prácticas sociales de transformación de las conciencias en el ámbito de lo político y social, lo histórico y lo cotidiano, de lo colectivo y lo individual. (Guattari, Negri, 1989:20-22).

Tomando algunos ejemplos de las narrativas posapocalípticas de los ochenta y también de principios del nuevo milenio, en los que generalmente aparecen pequeñas células «humanas organizadas» que activamente resisten contra «invasores hostiles» (2017:172) Sholette pretende esbozar su visión sobre la «colectivización» dentro de las prácticas colaborativas del arte radical subrayando el carácter heterogéneo y multicultural que se dan en estas nuevas formas de colectividad. La segunda parte de *Matrix* —en la que Sion, el último resquicio de resistencia de la civilización humana, se vuelve parte fundamental del argumento de la película— Sholette la convierte en la alegoría perfecta que condensa las nuevas formas de lo colectivo y de las luchas contemporáneas.

Pero aquí el problema no se trata tanto de esa “heterogeneidad”, “multiculturalidad” y “multiracialidad” como rasgos de las resistencias colectivas que Sholette intenta defender, sino más bien la sublimación de *Matrix* como modelo de representación de estos movimientos. Sabiéndolo o no, reformula el mito platónico de la caverna. La diferencia es que ya no es un individuo el que logra salir y ver más allá del conjunto de las sombras proyectadas, sino un grupo heterogéneo de personas que —mientras siguen el camino correcto de la luz que marca el fin de la cueva y el descubrimiento de una realidad exterior—, resisten en las profundidades contra un colosal poder que intenta neutralizarlos.

El problema de esta concepción es que asume sólo dos opciones como vías: “la píldora azul o la roja”, “permanecer en *Matrix* o vivir en Sion”, “sucumbir al mundo sensible o trascender a lo suprasensible”. El resultado es una realidad que se divide en lo verdadero y en lo falso. En este escenario fantástico los *zombies*, vampiros, *aliens*, hombres de negro o máquinas asesinas, representarían a los espectros de la alienación y la comodidad de un no-vivir eterno, o más bien: un vivir dentro de la falsedad de un mundo plagado de sombras. Estas figuras de la ciencia ficción para Sholette se traducirían en las fuerzas reactivas que esconden el neoliberalismo y las sociedades de control en las que vivimos. La gente adormecida es la que ha ¿decidido? vivir en el somnoliento placer de *Matrix*, y es muy fácil encontrarlas —según sus palabras— cuando camina por Broadway (Sholette, 2017:175). Pero dentro de la caverna —pudiera pensar Sholette— hay una pluralidad de seres que han despertado y han decidido seguir el camino de la verdad cumpliendo un mandato: resistir y despertar al resto de cavernícolas que aún permanecen dormidos.

El mesianismo individualizado del rey-filósofo se abandona para colectivizarse. Pero a diferencia de la narrativa helénica, en la actual —la de Hollywood—, en vez de sombras producidas por la luz de una hoguera, lo que hay dentro de la caverna es una luz enceguecedora que impregna todo los rincones; una luz que al ser tan fuerte y ubicua impide que los habitantes, encandilados, puedan percibir las sombras sobre los muros, pero sobre todo esa ansiada *única* salida que algunos conocen. La luz que brilla tan radiante y fulgurosa es la luz que desprende un falso sol llamado neoliberalismo.

Pero un mundo tan maniqueo, tan serio y solemne, rápidamente se convierte en un sitio apto para toda clase de mártires obcecados, que sin muchos miramientos, pudiesen afirmar que son los únicos seres despiertos dentro de una sociedad de fantasmas adormecidos por el consumo. ¿Quién está despierto realmente? ¿Qué significa despertar? Pareciera que estar “comprometido”, en pie de lucha, lo sitúa a uno en una especie de terreno de lo *bueno y justo*; en un camino ético invulnerable en el que la consciencia se lava a través de encarnarse una y otra vez en un *neo*-Prometeo que ofrece el poder del fuego a los seres humanos. El componente platónico persiste. Sea individualizado o colectivizado, el mesianismo que se promueve tiene el mismo objetivo: ofrecer la posibilidad de salvación: “*El que bebe mi sangre y come mi carne tiene vida eterna*”. El mito se reproduce: algunos cuantos —el núcleo vanguardista— asume su función chamánica de poder despojar el velo de la realidad para mostrar(nos) la verdad que se esconde. Los discursos político-artísticos “comprometidos” en esta línea convierten su actividad en pócimas y lenitivos, en remedios contra la somnolencia de la falsedad. Pero este tipo de prácticas sociales, como Hal Foster critica del arte de corte gramsciano o situacionista más ortodoxo (2015:178), irremediablemente se reducen a la publicidad y al poder, a la apuesta ciega del reemplazo de un mundo (falso) por otro (verdadero).

Es muy común hallar fórmulas de este tipo en nuestros días: hacer un voluntariado en cualquier país subdesarrollado para enseñar a ver a aquellos pobres seres cómo es en realidad el mundo que habitan; creer que pintar muros en barrios marginados convierte al “arte” en una herramienta eficaz para la construcción de espacios de convivencia intercultural; o que una cámara en manos de aborígenes o marginados es el germen para una *verdadera* transformación social y una ciudadanía educada en valores democráticos. Algo común en estos ejemplos es que jamás se pone en cuestión la propia posición y labor del “colaborador” y

“facilitador”: la enseñanza sólo se realiza en una sola dirección⁷. En esta forma de “compromiso” social lo que se perpetúa es la figura de un misionero moderno, muchas veces apoyado y financiado por organismos públicos e instituciones filantrópicas⁸, sólo que en vez de llevar a otras tierras las enseñanzas de Cristo —como lo hicieron los misioneros renacentistas llevando la cruz enfrente y por debajo el yugo y la espada—, lo que hace es pregonar los valores y padecimientos de las sociedades avanzadas mediante una serie de metodologías de acción participativa. Queriendo o no, este nuevo misionero se convierte en un ser omnisciente que opera siempre desde fuera dictando las pautas y justificando sus actos mediante una moral tan inquebrantable como exigua.

Pero si el imaginario platónico sólo produce un mundo bipolar, jerarquizado, habitado por unos cuantos iluminados y un montón de seres atados; un mundo en el que uno es irremediamente víctima o victimario —nunca las dos—, entonces ¿cómo pervertirlo y desprender al pensamiento político y a las prácticas artísticas “comprometidas” de su influjo y orden de valores? Necesariamente haría falta hacer efectivas otras cosmogonías, mitos, ficciones y realidades: otras coordenadas ontológicas a través de las cuales se pueda repensar y re-trazar tanto la praxis política como la artística.

De forma también alegórica, muy lejos del universo *Matrix*, podría complejizarse el mito de la caverna despojándolo de su gradación de órdenes y esferas concéntricas para abrirlo a algo parecido a un “multiverso cavernoso”, en el que —recuperando el espíritu de Giordano Bruno— existan tantos soles como cuevas interconectadas entre ellas: ¡Toda salida se convierte en entrada y al revés lo mismo! Lo que se atestigua y experimenta es la tragedia o la ironía de la paradoja; lo que emerge es la concepción de un mundo múltiple y elástico, en el que se revoca toda idea de una humanidad heroica que, tras vencer el “mal”, espera poder redimirse en una verdad última, en una existencia eterna y

⁷ Conviene señalar que en el caso de Gregory Sholette no hay una defensa de este tipo de “compromiso” social tan ingenuo. Estos ejemplos tan sólo se mencionan para poder mostrar en su grado más exagerado el mesianismo redentor que puede hallarse dentro de estos discursos que tienen un fuerte carácter social. Pero a diferencia de estas prácticas que se ven despojadas de todo componente crítico, principalmente por su institucionalización y defensa de lo políticamente correcto, la postura de Sholette abogaría por otro tipo de compromiso y prácticas más radicales, lo cual se traduciría en acciones que mantengan una línea de rechazo y lucha contra el modelo de producción y organización neoliberal. Si estas condiciones no se cumplen, para Sholette no se podría hablar de activismo ni de prácticas artísticas comprometidas. Y si él mira a un pequeño grupo de personas como el núcleo de la vanguardia activista y crítica es precisamente a este tipo de gente comprometida. Pero es justo en este último punto donde los discursos, ya sean críticos o no, se solapan por su compromiso con un “platonismo” que promueve la idea de un héroe o un mesías redentor.

⁸ Este fenómeno es analizado por Claire Bishop de forma muy precisa y aguda en *Infiernos Artificiales* (2012).

libre de sufrimientos. No. La naturaleza, como lo real, es un *pharmakon*: es ambivalente e indeterminado; un estar en medio permanente.


Dice Paul Westheim al hablar de Tezcatlipoca —el dios del sol de la noche de los pueblos mesoamericanos— que su imagen es el reconocimiento «de la fragilidad e inseguridad de toda vida humana», que es forjador de desdichas, que «destruye sin motivo y sin motivación ética»; que su poder destructivo está previsto en el plan del cosmos y que es una fuerza natural que «vaga por el mundo con su espejo que humea la “ciega fatalidad”» (Westheim, 1953:34). Tezcatlipoca es la incertidumbre y la angustia permanente, pero también este dios destructor «es uno de los dioses creadores», ya que «la destrucción contiene el germen del nuevo nacer» (*Ibid.*:35), lo cual hace imposible la idea de una redención total: cada renacer es imperfecto.

Visto de esta manera, desde la idea de ese «espejo humeante», el juego dialéctico se anula: no hay una síntesis virtuosa ni la culminación absoluta, como quisiera comprender el más férreo hegelianismo, porque se habita y se es parte de los restos de algo que todavía no existe, de algo que está por venir *siempre*. ¿Píldora azul o píldora roja? ¡Ninguna de las dos! Más que despertar y señalar la dirección correcta, lo que se vuelve imprescindible es explorar, moverse, escapar, retirarse. Sólo así los misioneros, mesías y visionarios que promulgan el *ethos* religioso de la expiación y redención total a través de la persecución de la incandescente luz de la verdad, se disolverían entre hordas de desheredados, huérfanos y piratas que, al percibir el aliento de Tezcatlipoca susurrando las palabras de Pessoa: «yo soy los suburbios de una ciudad que no existe», han decidido ensanchar el mundo; explorar y construir, entre grietas, hoyos y fisuras, otros espacios.

Más allá de los misioneros, visionarios y caballeros antineoliberales se esconden las formas comunitarias de los filibusteros, estraperlistas y de magos anónimos que conforman una señal aleatoria, un ruido de fondo, una fuente de entropía que vive y *resiste* sin ninguna pretensión de trascendencia última y de victoria. No hay *verdad* en su movimiento: crean, ensayan y destruyen. Quizás sean caballos de Troya invisibles e imperceptibles; artefactos que se van construyendo con los restos y escombros; trozos flotantes que se abren y se cierran; que habitan las inter-zonas y crean «heterotopías de descompensación». No conforman, ni por asomo, ese reducido territorio de la «materia oscura» que resiste a un “mal” de forma activa y radical. Son, como lo pretendería el EZLN, ese «espejo rebelde que quiere ser cristal y romperse».



Francisco Toledo volando uno de sus papalotes (cometas) de los 43 desaparecidos de Ayotzinapa. Oaxaca, 2015.

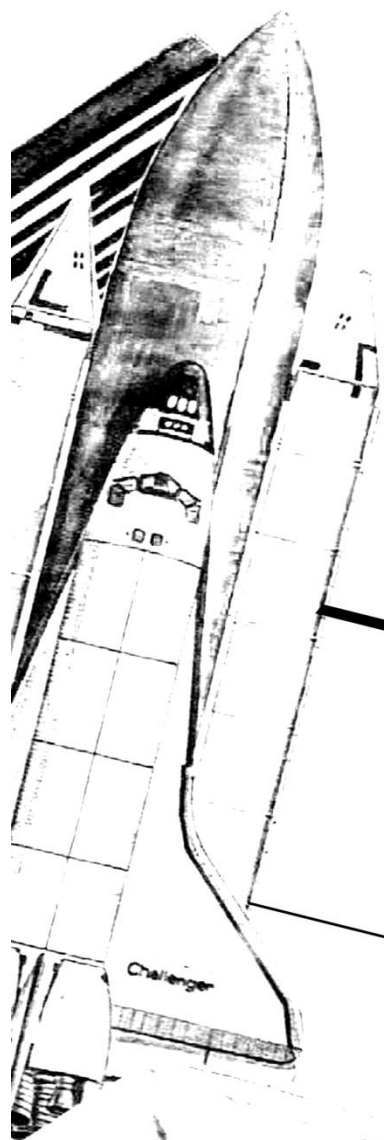


DISPERSIONES

**PARTE
3**

ΣΟΦΟΧΕΪ





ע

ס פ ד פ ר י ת פ ר
ס פ ד פ ר י ת פ ר

SCHWITTERS A MERZBOW: LOS TRAZOS DE LA BÚSQUEDA DE UN ARTE PIRATA.



Imagen de una cinta de cassette del artista sonoro japonés *Merzbow*.

A mediados de los años ochenta el artista sonoro japonés Merzbow, llamado así en honor a la obra más famosa de Kurt Schwitters (*Merzbau*) y también por su afición a construir su trabajo a partir de las sobras y retazos urbanos, se dedicó a grabar en *cassettes* ruidos y sonidos de las urbes japonesas. El material que recolectó lo fue editando y manipulando hasta obtener diferentes cintas llenas de extrañas atmósferas y paisajes. La ciudad y sus sonidos se fueron descomponiendo.

Aquellas cintas se convirtieron en un proceso de extrañamiento del mundo; pero también en una práctica que se fue extendiendo por otros artistas experimentales. El tráfico de las cintas y las grabaciones comenzó: Merzbow cambiaba sus grabaciones y ediciones con amigos; el circuito de intercambio se fue ensanchando y convirtiéndose en algo inacabable. Pues habrá que imaginarlo: el conjunto de posibilidades, tan sólo de una muestra, podía ser infinita. Los sonidos se reeditaban, se desconfiguraban para crear nuevos ambientes. El ruido anodino y monótono de una calle cualquiera podía servir como atmósfera para uno, o para construir un patrón rítmico o una siniestra melodía, para otro. Cada muestra era potencialmente una nueva y diferente, un ser singular-plural, un hongo liberando infinidad de esporas. La edición se convertía en un proceso de creación anárquica y azarosa (¿Un modelo político?). Muchas veces del error nacía la gracia de los experimentos: absolutamente toda muestra de audio, aunque se

considerara un desperdicio, podía ser útil para crear una narración sonora, un relato quimérico del mundo.

Aunque pudiera parecer una apreciación un tanto alegórica, lo que estos viajeros sonoros realizaban era la construcción y experimentación de *otras* ciudades. De alguna manera, Merzbow y sus amigos fueron creando un collage sonoro incesante, sujeto a cambios y modificaciones: una obra jamás terminada, un organismo indefinible. Y la cosa se hizo incluso más compleja. Porque estas experimentaciones, en algún momento, dejaron Japón; cruzaron miles de kilómetros hasta que los sonidos de Tokyo se fundieron con los parisinos, o éstos con aquellos —¡vaya usted a saberlo!—. Las muestras se fueron combinando hasta generar, o degenerar, en nuevas situaciones y lugares; en nuevos sedimentos sonoros. Incluso años después todavía se puede especular, casi con cierto aire mítico, la forma en la que esta práctica se fue desarrollando, pues alguna vez oí a un parisino decir que el intercambio de esos cassettes realmente se hizo de forma *underground*, que todas estas grabaciones se intercambiaron en las catacumbas y que esos extraños paisajes y texturas urbanas durante muchos años recorrieron las profundidades de esa urbe.

Pero al margen de estos halos misteriosos y enigmáticos, la cierto es que era muy complicado que estas grabaciones pudieran salir de los pequeños estudios y de las catacumbas urbanas para comercializarse. Merzbow siguió experimentando como muchos otros. Después, ya en los 90, aparecerían dentro de los circuitos de la música electrónica el *glitch* y el *noise*, recuperando y reivindicando, aunque no se fuera consciente de ello, los experimentos subterráneos que habían comenzado en los barrios japoneses en los ochentas. Sin embargo, si menciono este ejemplo es precisamente por esa cuestión *alegórica* o metafórica señalada arriba. El ejemplo sonoro de Merzbow me ha planteado la posibilidad de poder pensar los modos en que se construyen y producen nuevos espacios y nuevas dinámicas artístico-sociales, es decir, nuevas formas de vida que dis-locan y asaltan tanto el tiempo como los lugares, y que se articulan en los márgenes institucionales y político-sociales, como una red invisible de agentes.

1.- EN MEDIO DE LOS MÁRGENES



Imagen de Rafael Guillén (Sub Comandante Marcos), pintando huevos. Fotografía tomada antes de 1994.

Más allá de la política: dinámicas de resistencia y autodefensa

En el libro *Incluso un pueblo de demonios: Democracia, liberalismo, republicanismo*, Félix Ovejero alude a que el modelo de democracia liberal, sólo puede ser entendido bajo, lo que él llama, una Teoría económica de la democracia (2008:79). Esto quiere decir que el modelo de administración adopta un enfoque de las tesis económicas liberales en las que se fomenta el libre mercado, por una mano invisible, y en la que el Estado mínimo desempeña esa labor de posibilitador y regulador de las dinámicas de relaciones de intercambio, es decir, no coacciona y no tiene derecho a injerir sobre la vida privada de sus ciudadanos. De aquí surgen diferentes tesis contrarias y críticas a lo que

supone el modelo de democracia liberal en la que se insertan la mayoría de las actuales democracias occidentales.

El fundamento representativo de las democracias liberales se tiende a poner en cuestión principalmente porque se alude a que la toma de decisiones de los políticos, muchas veces no corresponden con los intereses de los ciudadanos a los que únicamente se les garantiza la participación cada determinado tiempo cuando depositan su voto en la urna. Salvar la democracia moderna —como lo plantea Fernández Buey— obliga a profundizar la democracia representativa, o indirecta, realmente existente en un sentido participativo. Esto por un lado. Pero también las críticas podrían ir más allá y centrarse en el propio fallo del modelo, llegando a considerar que lo que se fomenta es una creciente desigualdad y polarización social, debido a las salvajes exigencias competitivas del mercado en las que están insertas las democracias liberales a consecuencia de promover como principio del modelo únicamente la libertad (en términos materiales), y dejando en segundo plano los principios de igualdad y de justicia. En este sentido, Ovejero centra su crítica en la justificación antropológica de la que parte la democracia liberal, —en la que se entiende al ser humano como egoísta y racional, constantemente en competencia—, apostando por el sentido republicano, participativo de democracia, de conciencia ciudadana, que contrasta en su justificación antropológica del modelo liberal al entender al ser humano como un ser racional y político; es decir, que ejecuta en la colectividad y en la toma de decisiones, (la vida política), su responsabilidad como ser racional. Tanto Ovejero como Fernández Buey abogan por el incremento y fomento de una democracia participativa en el que se ponga en cuestión, o al menos se debilite, la representatividad y el profesionalismo de la clase política, y en el que se retome el sentido clásico de democracia como *res pública*, en el que la toma de decisiones políticas tengan un peso dentro de la propia ciudadanía y no quede en manos de un pequeño grupo de representantes.

Pero entonces, ¿cómo producir una transformación, nuevas formas de producción social? ¿Cómo crear dinámicas de singularización dentro de este contexto de democracias liberales representativas? Ahí se plantea el juego y el reto.

El modo tradicional de entender esta transformación, al menos desde los círculos marxistas ortodoxos, ha sido el de seguir la fórmula de hacerse, por medio de las armas, con el poder; se sobreentendía que sólo asaltando la cúpula de poder es posible cambiar una sociedad. De este modo, al igual que la política en mayúsculas, que aquí acotaremos y

entenderemos como democracia liberal y representativa, el modelo de transformación recae en una visión vertical, en la que se entiende que las transformaciones sólo se pueden realizar a través de la obtención del poder: solamente de arriba abajo, ya sea por los mecanismos democráticos, por la vía armada o por el control de los medios de producción cultural.

Las prácticas micropolíticas rehuirían a estos métodos. Si algo hay en este rechazo es el hecho de oponerse a seguir instaurando los mismo sistemas de desigualdad y de injusticia, de cristalización del poder. Por eso, se asumirá que los verdaderos cambios sólo podrán plantearse en el terreno de la vida cotidiana, en la práctica diacrónica de la política planteada a menor escala, donde se procura la participación activa de todos los actores que integran una comunidad. Las prácticas micropolíticas, se entenderán entonces, como las formas de generar nuevos espacios políticos que ocurran al margen del modelo de organización capitalista y que renuncien al modo de ser de la política tradicional: actuar en paralelo a las instituciones, buscar un afuera, repensar lo común partiendo de la base del nosotros y generar de modo permanente prácticas de desterritorialización, al menos ese es el reto¹.

Las Fuerzas de Liberación Nacional, a diferencia de todos los grupos armados que irrumpieron la vida política mexicana en la década de los setentas, optaron por otra forma de guerrilla que a la larga resultaría más efectiva. Para este grupo tomar el poder por medio de las armas no era lo fundamental, sino más bien trabajar desde la base, juntar fuerzas en silencio e ir tejiendo una red sólida de resistencia y autogobierno, y así crear una «producción social» al margen de las instituciones, del Estado, como forma de liberación de las clases sociales más oprimidas. Este grupo entendió muy bien que la lucha armada sólo era un mecanismo de autodefensa necesario contra las acciones represivas del gobierno. Precisamente, esa base, a pesar de su casi por completo aniquilamiento por parte de las Brigadas Blancas de la Dirección Federal de Seguridad a mediados de los setentas, fue la que recuperó el EZLN pocos años más tarde: encontraron en ellos una forma de actuar, de construir nuevos espacios sociales y de justicia, otra forma de restaurar la democracia y lo común.

La sexta Declaración de la Selva Lacandona es una reafirmación de esta tesis. A partir de su enunciación en el año dos mil cinco, el

¹ Véase como ejemplo y amplia exposición de este término y de su alcance práctico: VERCAUTEREN, D; CRABBÉ, O; MÜLLER, T (2010).

movimiento zapatista renunció de forma explícita a enmarcarse con el hacer político tradicional, apostando por la búsqueda de nuevos espacios de autodeterminación y autogobierno, nuevas prácticas que operarían en paralelo al Estado y a las instituciones democráticas, entablando diálogo con otros movimientos en lucha y resistencias de todo el mundo. La *retirada* de la política tradicional y de su modelo de organización, es lo que caracterizaría a las prácticas micropolíticas y por lo cual, el EZLN se ha entendido como un ejemplo claro de estas prácticas que renuncian a la toma del poder para transformar la sociedad.

Al decir esto no se pretende poner el movimiento zapatista como paradigma de estas prácticas, sino tan sólo vislumbrar que hay modos y formas concretas de estos procesos antirepresentativos y antijerárquicos que son viables y que realmente contienen una gran fuerza de oposición y resistencia ante el modelo cultural que constriñe las políticas y relaciones sociales a escala global. Esto no quiere decir que el zapatismo sea el culmen, no. Sólo se expone por la dimensión que ha alcanzado su lucha; por eso no hay que olvidar que estos procesos de contrapartida de lo político operan muchas veces en silencio y en la sombra, pues no son respuestas con pretensión hegemónica, sino más bien dinámicas de resistencia y autodefensa.

En España quizás se piense que lo más concreto y definido que surgió a partir del 15M ha sido Podemos. Sin embargo, la base, los movimientos y asambleas de barrios, las movilizaciones locales, las reivindicaciones de colectivos, sus luchas, muchas veces no escuchadas e ignoradas, persisten al margen de una supuesta representación política: ocurren en los límites de ésta. Y precisamente, esas fuerzas y dinámicas siguen operando en la sombra, día a día. Sin ir más lejos, en el barrio de Casería de Montijo de Granada, la toma de tierras de la asociación de parados —la cual empezó años antes del dos mil once— sigue en pie y en lucha ofreciendo a los desempleados del barrio los alimentos que ellos mismos cultivan.

Entre los márgenes políticos, la vida cotidiana y prácticas artísticas

Un paisaje es semejante a un rostro.

En el contexto neoconservador de los años ochenta de Reagan y Thatcher, Negri y Guattari pensaban que la vida cotidiana se hallaba recorrida por el estremecimiento del miedo (1999:21), produciendo una especie de parálisis social. El panorama que pintaban resultaba tiránico y demoledor. Ellos creyeron hallar la génesis de este miedo en la base del modelo de organización del trabajo, tanto en su vertiente capitalista como socialista. En ambos casos —afirmarían— se habían creado sistemas de reproducción y constricción de las conciencias. El miedo era silencioso y transversal; la opresión y la alienación dejaron de ejercerse a través de mecanismos disciplinarios y policiales, a través de la represión directa, trasladándose al ámbito los deseos: a lo más profundo de los sujetos. Y muy acorde con los nuevos tiempos democratizadores, el miedo se convirtió en una estructura trascendental, en la propia condición de posibilidad de un sistema de organización y producción social.

Poco después de de la caída del muro de Berlín, Francis Fukuyama aseguraría que se había llegado al fin de la historia. El juego dialéctico, según su lectura del mundo contemporáneo, había terminado. Lo que se proclamaba era la victoria del liberalismo democrático, de un pensamiento único y el fin de las ideologías y con esto —se creía— se anulaba todo marco de contradicción y oposición, como lo habían sido los casi cuarenta años de guerra fría. Sin embargo, el escenario parecía aún más adverso: más espectacular y mediático, por supuesto, también por el ensanchamiento a escala global del colonialismo económico. Lo indeseable se afirmaba como verdad: se hacía ley y justicia. El miedo y el terror pasarían a ser las sombras de las sociedades.

Habría que reconocer, quizás, que todos los imaginarios posapocalípticos, y todas esas distopías *cyberpunks* de esa década, fueron una de tantas formas de expresar un estado de ánimo pero también la exaltación de una arrolladora intuición de lo que pronto vendría. Toda opción a futuro parecía cancelada; el progreso, con todos sus demonios, se había desvanecido: no había promesa mejor que la destrucción enardecida. El sentimiento era de agotamiento y de asfixia, de aburrimiento y cansancio. ¿Las luchas sociales de años anteriores habían servido para algo? ¿Qué se había transformado? Las respuestas podían

ser un tanto escépticas y más cuando se observaba cómo los mecanismos de dominación se iban sofisticando, haciéndose invisibles, hasta consolidar —como ya observara Deleuze a principios de los noventas— auténticas sociedades de control.

No es de extrañar que ese miedo que Negri y Guattari describían, correspondiera a este malestar socioeconómico y político de finales del siglo pasado, el cual —a su juicio— había expropiado la palabra colectiva por los *mass media*. En su descripción del mundo contemporáneo entendieron que «la política tradicional» era el brazo político del modelo de organización capitalista, por medio del cual este modelo regula y perpetúa la opresión, la sujeción y la constricción de los individuos. Para ellos esta forma de política no sería otra cosa más que «la expresión de dominio de las estructuras muertas sobre los *phylum* de la producción viva» (1999:30). En su caso, la «política tradicional» estaría determinada por las instituciones, las leyes del mercado, las democracias modernas (representativas); sería la forma que adopta la política en tanto límite de sentido, pues pudiera parecernos que más allá de ella, de su estructura, no hay nada; al igual que más allá del mercado, de las sociedades de masas, tampoco lo habría, como bien lo creería los círculos más conservadores que años más tarde llevarían a Estados Unidos y algunos países europeos a agitar las banderas de una guerra civilizatoria.

Pero entonces, ¿cómo creer en la gloria del fin de la historia o en los modelos democráticos liberales, cuando esos mismos regímenes, a costa de réditos y beneficios territoriales y económicos, siguen fomentando la exclusión de la humanidad bajo un modelo de organización social jerárquico, opresivo y explotador?

Las respuestas que se buscaban y se siguen haciendo, como muchos de los imaginarios distópicos menos pesimistas de los ochentas, son y fueron apuestas por abrir opciones más allá de las revueltas, la destrucción total y los incendios, (aunque a veces sean más que necesarios); pero también más allá de cualquier lógica e ideología unitaria que defendiera una revolución total o una de Palacio. Porque desde esos años cada vez ha quedado más claro que la lucha y la resistencia pasa por el asalto de la vida cotidiana, a articular tácticas relativas a situaciones particulares. Pero para haber llegado a considerar el terreno de la vida y de lo cotidiano como verdadero caballo de Troya, habría que pasar por muchas acciones y por muchas reflexiones.

Desde finales de los años cincuenta, pensadores como Lefebvre o historiadores de la escuela de los anales, motivados por realizar un estudio de la vida cotidiana dentro del capitalismo, comenzaron a sentar

la base de una *praxis* artística y política desde los usos de espacios y prácticas aparentemente irrelevantes tanto para la propia historiografía como para la reflexión crítica. Años después, Michel de Certeau (1979) exploraría ampliamente esta zona imperceptible de haceres y prácticas, como podría ser el uso de revistas del hogar para la decoración de muebles, ejemplo aparentemente absurdo, pero muy ilustrativo. Pues lo que de Certeau pretendía resaltar eran esos modos en los que se transformaban y re-significaban los objetos en su uso diario, queriendo con ello apuntar a esos “desórdenes” cotidianos que desarticulan las lógicas y sentidos habituales. De algún modo, a través de estas prácticas lo que se hace es impugnar tanto los espacios como los modos unidimensionales de uso. Y poco a poco, la objeción a todo un sistema a partir de estas prácticas casi invisibles, se ha ido acentuando. Al igual que Negri y Guattari, que habían planteado que el verdadero espacio de lo político y de su producción ocurría en lo vivo, al margen de toda «estructura muerta», de Certeau verá en ese mismo terreno la posibilidad de transformación.

Dentro de la esfera de las artes, al igual que estos teóricos, a partir de los años cincuenta, esta idea de transformar la realidad se trasladó a lo vivo y cotidiano. El situacionismo y el arte conceptual de Alan Kaprow podrían ser ejemplos fieles de este propósito. Evidentemente, las posturas de estas dos corrientes artísticas son divergentes en muchos aspectos, principalmente en la tensión política que se podría derivar de sus postulados. Sin embargo, independientemente de los caminos que tomaron, si se alude a ellas, es porque de algún modo sentaron las bases para inscribir el arte en la vida cotidiana, renunciando por completo, aunque muchas veces esto pueda ponerse entre comillas, a la estructura muerta de la institución museística. Sus apuestas fueron de *retirada* y crítica. Tanto la realidad, como lo político y lo artístico, comenzaron a rozarse, confundirse.

Como Nina Felshin describiría (2001:73), a partir de los años sesentas se dio el inicio de una serie de «prácticas culturales híbridas». Estas prácticas impregnadas del activismo y las luchas sociales adquirieron ciertos rasgos. Primero, los métodos de las prácticas artísticas comenzaron a provenir fuera del mundo del arte, como el uso de métodos colaborativos y participativos, generalmente adoptados por organizaciones civiles. Con esto, el propio proceso de realización y recepción se volvió más significativo que la ejecución final de la obra. Los objetos artísticos y el autor, pronto pasaron a terrenos volátiles y resbaladizos.

Además de estos rasgos, Nina Felshin señala que para estas nuevas «prácticas culturales híbridas» los emplazamientos públicos y la intervención temporal se convirtieron en dos aspectos muy importantes que permitieron asumir estas dinámicas como cuestionamientos de la autoridad y de las instituciones de poder (2001:75). Para ella el *performance art* (por ser una técnica híbrida y efímera) y el *arte feminista* (como defensa, autorrepresentación, toma de conciencia e identidad comunitaria) fueron dos grandes ejemplos del arte político y público que tomaron fuerza a partir de la década de los ochentas. Y esto no es gratuito. Felshin compartirá la perspectiva “asfixiante” y demoledora de esa década, antes esbozada, de Negri y Guattari, pues planteará que estas dinámicas híbridas del arte activista «florecieron» gracias al contragolpe conservador de los años ochentas, «cuando la participación pública en el proceso democrático queda restringida repentinamente y cuando la sociedad se polariza descaradamente entre los poderosos y los no poderosos, quienes son escuchados y quienes son silenciados» (2001:90).

A partir de Felshin se puede observar cómo las prácticas artísticas, cargadas políticamente, comenzaron a dispersarse y articularse de forma paralela a las instituciones tradicionales, como contragolpes o contrapartidas a la opresión y la normalización. De este modo, las prácticas artísticas fueron derivando hacia la búsqueda e incidencia sobre los espacios urbanos, replanteándose los modos de “hacer” arte, hasta originar procesos estéticos contextuales, relacionales, prácticas colaborativas, que irán más allá del autor y de la consumación de “la obra”, pues lo que se crearían serían más bien «ecologías culturales» —según los términos de Laddaga (2010)—, dinámicas y procesos que requieren de redes y de diferentes actores para llevarse a cabo de forma permanente.

Y este proceso de desplazamiento hacia lo cotidiano y las implicaciones que conlleva, comenzaron a agudizarse a partir de los noventas, sugiriendo nuevos escenarios e imaginarios artísticos y políticos: ¡nuevas formas de vida disidentes! La renuncia y compromisos que estas prácticas establecieron son claras. Por un lado hay un enfoque y defensa de la creación como mecanismo de transformación, pero también, la base teórica del pensamiento político en el que se inscriben: el contexto de *resistencia* y no de revolución total, permitió que las prácticas se concibieran como insurrecciones infinitas o *por venir* permanente. Por ejemplo —y aunque se pueda estar en desacuerdo con este planteamiento— la estética relacional que Nicolas Bourriard (2008) defiende, partiendo del materialismo del encuentro de Althusser, asumirá

que a raíz del contexto político-económico contemporáneo, el arte se ha centrado en enfatizar las formas mutantes de la vida en sociedad, es decir, en la «contingencia del mundo» el cual no tiene ni origen ni sentido que le anteceda, ni tampoco una razón que le asigne un objetivo, llegando a concluir que «no existe un fin de la historia, ni un fin del arte puesto que la partida se sigue jugando, variando en función de los diferentes contextos» (2008:52).

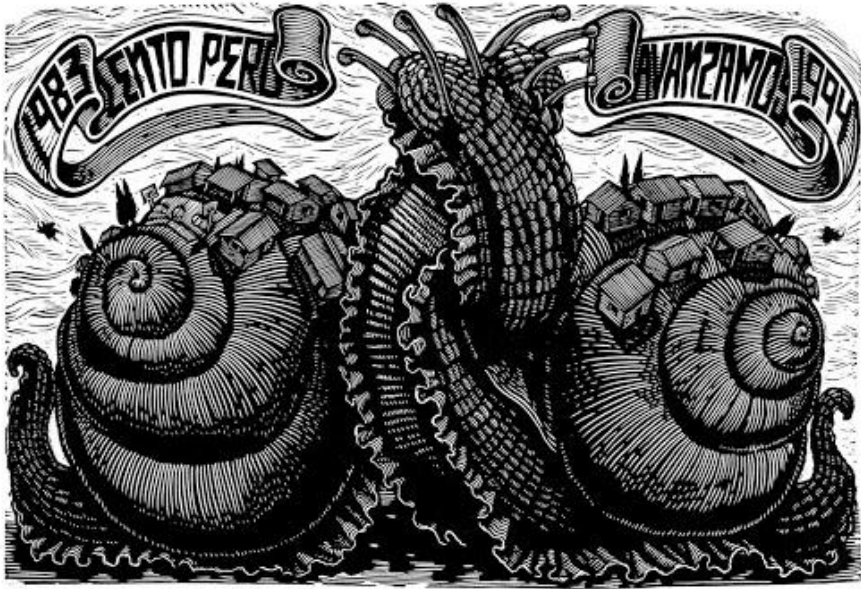
Que las prácticas artísticas y políticas comiencen a desplegarse desde la base, a plantearse al nivel de suelo, desde la realidad de la vida cotidiana, independientemente de las formas y maneras de concebirse, implica una cuestión sumamente importante: la ausencia de obra —entendida en tanto que totalidad— política y artística. La producción y transformación, se entenderá, sólo puede realizarse desde lo vivo, al margen de las «estructuras muertas» como las instituciones políticas, los museos o las galerías. La noción de obra —artística, política— se desintegra, comienza a entenderse como devenir. Las coordenadas temporales, racionalizadas comúnmente bajo la idea teleológica, y muchas veces darwinista, de progreso, se reemplaza por el aquí-ahora, en responder e intentar transformar el presente. Es por eso que las prácticas comienzan a circunnavegar esos márgenes y límites del propio contexto en el que se vive; a responder a sus problemáticas y contradicciones. Las prácticas que comienzan a surgir se vuelven registros de diferentes experiencias y expresiones, tanto estéticas, como críticas y epistémicas: resultarán irrupción y experimento, un hacer inacabado.

Justamente, Waldberg respecto de la *Merzbau* de Kurt Schwitters dice que se trató de una obra intransportable, indefinible, incongruente y mágica, ya que se trataba de «una escultura formada por protuberancias y cavidades, que tenía la propiedad de crecer como un organismo vivo» (2004:27). A pesar de que en mil novecientos treinta y cuatro Schwitters abandonara su casa y *Merzbau*, de que después ambas fueran aniquiladas por los bombardeos aliados, y de que se convirtiesen en ruinas y rastros difuminados por la historia, su «trazo» sigue alcanzándonos. De algún modo, las prácticas artísticas contemporáneas se han ido contaminando del espíritu *merz*; como esos ejemplos de prácticas y usos cotidianos que de Certeau describía, se han apropiado de los deshechos, despojos y ruinas de la sociedad —en todos sus sentidos— para crear desórdenes y obras infinitas.

El arte urbano ilegal, muchas veces etiquetado como postgraffiti, es un ejemplo claro de estas disidencias anónimas y anómalas que intentan impugnar los usos de los espacios que habitamos. Pero este no es

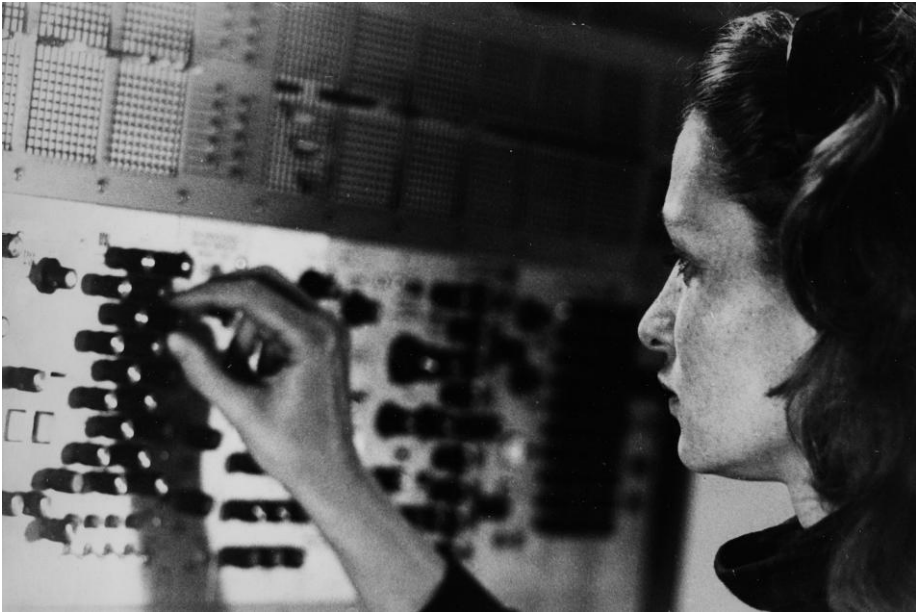
el único caso ni el modelo de práctica artística que se busca.: tan sólo es parte del «trazo». Porque no olvidemos que muchas veces el arte urbano —despojado de su mayor fuerza: la ilegalidad— ha servido como herramienta gentrificadora, y por tanto, que ha sido devorado por la mercantilización y las lógicas de dominación de los espacios urbanos y de sus habitantes. Si se le menciona es porque lo que interesa es precisamente resaltar «esa propiedad de crecer como un organismo vivo» del arte en nuestros días; en subrayar que esa misma fugacidad y permanente éxodo del orden, la lógica y las imposiciones de las sociedades capitalistas avanzadas, son dinámicas disidentes que navegan en las sombras, en los límites, como hordas de nómadas y piratas, asaltando el sentido común y los miedos que la «política tradicional» impone como norma. Así, lo político y sus prácticas artísticas pueden asemejarse como una industria *Merzbau* que va creciendo como un organismo inacabado e imposible. ¡Esa es la utopía!

Y es precisamente ese tipo de movimiento el pretendió Merzbow, el artista sonoro japonés en la década de los ochentas, retorciendo y produciendo nuevas ciudades a través de sus ruidos más cotidianos. Precisamente, estos *collages* sonoros, a lo largo de la investigación, me han sugerido un eje de ruta sobre este tipo de prácticas que se insertan sobre la vida diaria, que realizan sus labores completamente al margen de las instituciones y de los cánones, y que al mismo tiempo, no asumen su papel de “artista” desde el pedestal del visionario que nos enseña cómo es el mundo, sino que más bien producen *otros*. Lo político, en tanto que acontecimiento cotidiano y vivo —del mismo modo que estas prácticas artísticas piratas— es mágico e intransportable como tal a otras geografías y contextos; cada movimiento corresponde a una serie de problemáticas que las atraviesan y a las que responde desde su tiempo-ahora, como sucede con el grabado y las calles mexicanas. El propio proceso político, de autoorganización y lucha, así como el propio arte, se vuelve indefinible: lo vivo no tiene un programa, pertenece a lo infinito. Intentar acotarlo, reducirlo, programarlo, inevitablemente conlleva su mutilación y condensación en un régimen de muerte o esterilidad, o a lo político y al arte como defensa de una imagen verdadera del mundo.



Lento pero avanzamos (¿?). Gráfica zapatista (anónimo). Xilografía

12.- ESTÉTICAS DEL ERROR: *GLITCH*, *NOISE*, *SAMPLEO* Y MUCHO TECHNO.



Fotografía de la compositora Eliane Radigue. 1974.

De vuelta al Cabaret Voltaire. Hugo Ball sacude el ambiente: recita *Karawane* y *Gadji Beri Bimba*. La poesía fonética surge como un ensayo sonoro; se anuncia la ausencia de la palabra, la pérdida de su sentido. El lenguaje se desdibuja entre avalanchas de ruidos, sonidos, tonos, desgarros guturales e intensidades. Lo que queda es la energía de la voz desnuda operando como pura sonoridad. En el caso de Ball puede que todo se tratase de una forma de expresar lo inefable, un intento de huida y de desahogo; de una reafirmación —desde otra ventana— de su teología negativa. La palabra se desvanece ante el misterio. La experiencia —como dijera Breton pocos años más tarde— está confinada en una jaula y el verdadero mundo, lo real —podría pensarse—, es precisamente todo aquello que se nos escapa.

La vía mística de Hugo Ball no es la misma que recorrerá Kurt Schwitters. El campo de exploración será mucho más mundano. Los invisibles límites de la jaula sólo pudo percibirlos desde las sombras y despojos; desde las ruinas, los desechos y los residuos humanos. Las prácticas *merz* de Schwitters nacerán de la yuxtaposición y el contraste. Aquello recóndito e inasible se experimentaba a través de la desmesurada misión de intentar poner en relación todas las cosas del mundo. Entre esos enlaces, entre la fábula de la simultaneidad de las cosas, lo que se avistaba es una incendiaria ruptura con toda forma de jerarquía. Despojar de su sentido todo apriorismo ¿político? Sí, también. Algo sucede cuando se descubre que el mundo se descompone y se fragmenta: el juego es infinito. La poesía de Schwitters no sería un “arte” con un fin en sí mismo, sino una reivindicación de la experimentación, de lo imperfecto y del error. Se construye a partir de restos, de lo que no interesa, de lo olvidado y obsoleto. Todo se integra y cobra vida como un ser amorfo y fractal... Comienza la malversación del mundo y los primeros pasos hacia anómalas pistas de baile.

Porque más allá de entender las “obras” de Ball y Schwitters, lo que permanece son los invisibles hilos de sus gestos. El sabotaje al mundo de los significados unívocos persiste en los subsuelos de una supuesta linealidad histórica. En las orillas, en el polvo y los sondeos: en las irregularidades del mundo. Las invenciones nacen en la profanación de los límites. Esas son las huellas, sus rastros. Una serie de gestos que irán marcando el ritmo y la imprecisión de los pulsos frenéticos de aquellos que decidirían salir a navegar las honduras de lo cotidiano. Imaginarios creados de los desperdicios, lo aparentemente trivial y anodino: todo eso que pasa fugaz y desapercibido. El mundo transmuta en collage. La prospección de submundos, diferentes, a veces alienígenas y apócrifos; mutantes e irrisorios. Ruidos, ambientes, atmósferas: extrañamientos. La magia estalla ahí, en esos encuentros que nos permiten advertir —como diría Federico de Goyarts (2018)— la elasticidad de la realidad, pues no está dada, sino más bien se construye. Las exploraciones sonoras son un buen ejemplo.

Pierre Schaefer en la década de los cuarenta, inundado del espíritu *merz*, se disfrazaría de arqueólogo de la nada, de científico de la yuxtaposición y la simultaneidad. Las islas que recorrería las bautizaría como “música concreta”. Desde otro registro también crearía una nueva poética sonora, pero bajo la premisa de poder hacer música con los sonidos más habituales y cotidianos. La composición no sólo consistiría en grabar y recoger trozos del mundo, sino también en el juego, en la manipulación,

en crear secuencias atmosféricas; en mezclar ruidos, acortarlos, editarlos. Schaeffer, como Schwitters o Ball, renuncia a la estructura y se interna en la propagación de las texturas, en la aprehensión del mundo. En 1958 fundará junto con otros «alquimistas» el *Groupe de Recherche Musicale*. Ariel Kyrou describe las andanzas del grupo en estos términos: «graban las vibraciones de un peine y de una lima para las uñas. A veces salen en expedición a las fábricas, a los desguaces de coches o a los Rastros y vuelven a su antro con chapas, objetos de metal o herramientas rotas, desechos de la industria o de la vida diaria» (Kyrou, 2002:53).

Las investigaciones de este grupo se situaron en los márgenes, en esos terrenos experimentales e indescifrables. Pero «vuelven a su antro» para confirmar que su tarea está ausente de resultados y conclusiones definitivas; las indagaciones siempre derivan en algo imprevisible. Porque así como se vuelve, también se sale. No hay método, de hecho se exige lo contrario: el asedio a la sorpresa. Y ante eso, el reino del decir y significar se anula con el despertar de los ecos sucios de los errores y las pruebas. Los experimentos sonoros mostraban la posible multiplicidad relacional del mundo, se ponía en tela de juicio su supuesto orden. ¿Qué puede generar el ruido de las teclas de una máquina de escribir junto al rechinado de un balancín o el ligero susurro de las hojas de los árboles sacudiéndose mientras de fondo sonaban las oscilantes notas graves de sintetizadores? Sus exploraciones, ese arte de los ruidos y los desperdicios, serían invitaciones a aprehender la realidad de múltiples formas, pero también a manipularla y deformarla, sin tener que remitir a una estructura o a un orden de fines.

Pocos años más tarde, Eliane Radigue también se lanzaría a la aventura sonora, sólo que trasladará la música callejera de Schaeffer a un estudio de ensayos donde explorará sus *Islas Resonantes*. Dentro de su laboratorio ella continuaría el rastro dejado por el futurista Luigi Russolo y sus esperpénticos *intrarumori*, sólo que dando paso a la indagación de sintetizadores y módulos de sonido. Radigue se acercaría a una visión más minimalista que excedida, a una vía mucho más mística, cercana al ascetismo de Hugo Ball, como lo será su mapa sonoro de los ochentas *trilogía de la muerte*.

Y antes que Kraftwerk y Tangerine Dream, Moston Subotnick dejaría puestas las bases para la futura música electrónica y las acéfalas leyes del *techno*. Llegaba la hora de *Silver apples of the moon* y la invasión de las entrañas, ritmos espaciales y frecuencias retorcidas de las máquinas. Para muchos esto significaría la posibilidad de poder anular toda forma de antropocentrismo en la creación, como afirmaría Tom

Jenkinson (2002) —mejor conocido como *Squarepusher*— años más tarde. La máquina anunciaría la imposibilidad de la trascendencia, la confirmación del «vacío intangible, carente de dimensión». El proceso de creación con máquinas sería la expresión de la paradoja: un intento de ocultar, pero también de invitar al descubrimiento (*Ibid.*). Pero en su caso se rozarían las áridas superficies de la deificación de la máquina; aun así, mejor quedémonos con esa paradójica invitación: con el aterrizaje al vacío y la anulación de toda trascendencia; una invitación que sin lugar a dudas pudo haber sido ofrecida por Raoul Hausmann o el propio Kurt Schwitters.

Pero en todo este movimiento de razias y expediciones salvajes hacia las provincias de esa “nada” donde todo puede ser posible, se consumaría un atentado: «el artista no sirve al progreso, lo inventa y lo reinventa contra el desprecio de los hábitos y de las buenas costumbres» (Kylou, 2002:41). El recorrido era otro, pero también terminarían por desacralizar todo sentido heroico de las obras y los sujetos. Esa era la magia del *sampleo*, la variante sonora de los collages, que se convertiría en el arte de los alquimistas de los nuevos tiempos: recoger trozos y toda clase de muestras de audio para transfigurarlas en extraños artefactos, ya sean para el baile, la recreación extrasensorial o la investigación acústica.

Pero estas exploraciones e infidelidades de los artistas también se impregnarían del espíritu del *free jazz*: de las formas extraterrestres de Sun-Ra y la experimentación psicodélica de Miles Davis tras el *Bitches Brew*. En estos brujos de los sonidos lo que cabría es la falta de previsión, es decir: su compromiso con la improvisación. En la creación, el azar jugaría un papel muy importante. Desde sus trincheras se abandonarían a ondear cualquier tipo de estandarte que los identificara como los portavoces de la vanguardia. Si algo podrían gritar más bien sería lo contrario, el ser un accidente, los residuos de combatientes irregulares que se dedicaban a reutilizar y a acumular las sobras sonoras de la sociedad y de la industria musical.

En un salto estratosférico, todas estas pistas comenzarán a pavimentar el suelo sonoro y experimental de la década de los ochentas. Pero además del azar, a toda esta fórmula del *sampleo* y el juego de máquinas, sintetizadores y cajas de ritmo, también se añadiría la repetición: los *loops* y las cadencias mecánicas. Los *soundsystem* que comenzarían a salir del Bronx durante los setentas, harían su aparición y convertirían las calles en pistas de baile. La mezcla de sonidos daba paso a la de los ritmos y los tempos. Sería el momento de la ingeniería rudimentaria, de desempolvar viejos y olvidados vinilos, de la fabricación

casera de consolas y de los ensayos de bajo coste en estudios improvisados. De las *block parties* a los rituales clandestinos de Detroit comenzaría a brotar una nueva serie de artesanos y amantes de la música y el collage. Pero ¿cuál era el propósito?

Mad Mike, uno de los continuadores de la herencia de Juan Atkins y del *techno* de Detroit, entendería su posición desde un plano muy similar a la de los artistas críticos con los códigos de representación hegemónicos de la década de los ochentas. Para él, el mundo estaba plagado de «programadores» que por medio de sonidos e imágenes lograban controlar y manipular a las masas. La «misión» de *Mad Mike* no es otra más que intentar «desprogramar a los espíritus programados» (en Kyrou, 2002:181). Pero bajo su criterio esas desprogramaciones sólo podrán ocurrir a partir de la construcción de zonas liberadas y alejadas del control ¿policial, sacerdotal, parental? No se sabe. Sin embargo, los ritos iniciáticos, las desconexiones y decodificaciones necesariamente tendrían que realizarse en aquellos lugares relegados y defenestrados por el progreso. El imaginario del *techno* se forjará en las sombras, en los polígonos industriales, en los descampados, entre laberintos de asfalto: en las ruinas de las ciudades. Toda creación mutante en esta historia, precisamente, carece de programación y de instrucciones.

En la asfixiante década de los ochentas todas estas dinámicas convergerán con las demandas por los derechos y las luchas contra la represión económica y policial. El contexto exigía la posibilidad de abrir puertas y hallar válvulas de escape. Sin horizonte, las visiones más nihilistas —o mejor dicho: pos-apocalípticas— sintetizaron las justas dosis de la anulación del futuro con los deseos de libertad en todas sus formas. Experimentar también requería de la participación de los cuerpos. Si no se podía gritar a un mundo sordo, para muchos lo que quedaba era abrirse a la destrucción, a la creación y a la fiesta. Pero los aires carnavalescos de buena parte de los paisajes tecnologizados y desolados de los ochentas —porque parece que volver a esa década necesariamente se tiene que hacer a través de los ojos de William Gibson, Philip K. Dick o de Ursula K. Leguin— dejaron en entre dicho la supuesta fastuosidad y gloria de la civilización humana. Ante los cantos y odas de los medios de comunicación y los gurús de las bolsas y los mercados, en los suburbios, en los barrios negros y obreros, para los que atestiguaban la cancelación del futuro, llegaría un momento de renuncia, de revueltas y mucho baile: «(...) sobre el lecho de rebelión artística de la música industrial se diseña ya una nueva “Internacional”, premisa de la internacional *techno* pura y

underground, con sus iconos independientes, su reivindicación del “Do it yourself” y sus símbolos para iniciados» (Kyrou, 2002:160).

Las mesas de mezclas y las cajas de ritmo asaltarán naves industriales; nuevos templos para la herejía y las fiestas salvajes: el éxtasis de la desmesura y de la huida del tiempo. A ras de suelo, generalmente a cuatro cuartos, los ruidos comenzarían una larga expansión hasta desembarcar en Bristol, Goa, Ibiza, Chicago o en Tokio. Volarán los altavoces con la acidez plástica del *techno*, pero también con los sub graves, los ritmos rotos y las texturas del proto *drum and bass* que comenzaban a acelerarse y también a anunciar los caminos del *hardcore*. Nuevos ritmos, nuevos géneros: otras mezclas y un sinfín de muestreos. El mundo, por decirlo de forma alegórica, se fundía en una amalgama de experimentos y manipulaciones: ¡todo podría ser de otra manera!

De algún modo no tan casual, esta práctica del *sampling* también se trasladaría a los espacios: si las posibilidades de una muestra de audio son casi infinitas —se pueden retorcer, trocear, alargar, bajar la resolución, fragmentar, crear patrones rítmicos o densas atmósferas polivalentes— lo mismo podía hacerse con hangares, iglesias, descampados o naves abandonadas. Los espacios, como sus formas de vida, también podían ser manipulados y reinventados hasta la saciedad.

De otra forma se reinterpretaría la potencia de la sonoridad pura: la ausencia de palabras y de significados; se crearán prácticas de hibridación y mestizaje. En palabras de Michelle Gaillot, comenzará a surgir una recomposición en la que se agudizará el problema entre la «representación» y la «participación»; nuevas formas de ser-en-el-mundo y de ser-en-el-cuerpo; la música *techno* —al menos desde su punto de vista— responderá a la profunda transformación de las sociedades de finales del milenio y constituirá una respuesta a esas formas vanguardistas y revolucionarias que se asumían como forjadores de la historia (Gaillot, 1998:19). Adiós a las cometas y a los estandartes, a las ilusiones de un lugar prometido suspendido en el tiempo. Porque si algo reventarían de forma rotunda las fiestas clandestinas y las exaltaciones de ruidos y sonidos durante la década de los ochentas y de los noventas, sería la noción de orden y de utilidad. A falta de un horizonte, la respuesta sería una línea adyacente: explorar —muy por debajo de las alas y los sueños de Ícaro— las llamas de las *infra*-historias de una sociedad en decadencia. La “chusma” comenzó a ocupar y a constituirse a partir de la creación de inter-zonas.

Dentro de la escena *rave*, la ilegalidad se convertiría en su sustrato. No habría mayor forma de resistencia que la transgresión de la

ley. Colectivos como *Underground Resistance* o *Spiral Tribe*, contribuirían a expandir los territorios de formas de vida y espacios alternativos a través de la música electrónica. Pero para hacerlo, literalmente, había que romper vallas y cristales, saltar muros, construir improvisados refugios y huir de la policía. El terreno de la experimentación subterránea, artística y política, estaba abonado. Desde finales de la década de los ochentas, la escena de las *free parties* se fue convirtiendo en un incesante ruido de fondo. Nostálgicamente se suele referir a este momento álgido de prospecciones festivas y comunitarias como el “segundo verano del amor”. Un largo verano de más de un lustro, que terminaría, al menos en el Reino Unido, tras la ilegalización en 1994 de todas estas fiestas masivas y de los ritmos repetitivos.

Pero la epidemia pronto se esparciría. Las furgonetas y los *soundsystems* se lanzarían a recorrer media Europa. Caravanas de nómadas *cyberpunks* se desplazarían de un lugar a otro para configurar una serie de islas abanderadas por la música *techno* y los reclamos de libertad. No es exagerado pensar, como lo hace Gaillot, que todo el fenómeno *raver* y de bailes clandestinos, pueda comprenderse como «un laboratorio (político y artístico) del presente» (Gaillot, 1998:61), en el que pueda rastrearse el comienzo de las dispersiones “moleculares” de pequeñas tribus y grupos situados sobre lo efímero y volátil; diásporas que estarían siempre motivados por el deseo de experimentar, expresar y crear algo diferente, sin soportes ni referentes monolíticos.

El «laboratorio» político-artístico que surgiría de estas dinámicas trazaría de forma muy nítida la idea de una serie de personas que se niegan a ser representadas de forma homogénea. Trabajar, comprar, endeudarse y jubilarse. No. Había llegado el momento de imaginar otras hojas de rutas. Explícitamente no se puede hablar de una lucha frontal contra las instituciones y los aparatos de control de los gobiernos dentro de estos nuevos piratas; sus prácticas, sencillamente ignorarían los límites de la medida y “sentido común” del puritanismo democrático que se extendía —al igual que ahora— dentro de las nuevas sociedades capitalistas que abrazaban los principios del libre mercado mientras quedaban seducidas por los tecnócratas eufóricos que ofrecían la extremaunción a cualquier modelo económico-político antagónico. Porque, para muchos, el socialismo había muerto y sus resquicios —cuestión de paciencia— terminarían por ser ordenados y reducidos por el implacable pulso del fin de la historia. Pero dentro de esa presumible anulación de toda dialéctica histórica, la respuesta era sencillamente desconocer los límites y los marcos legales del orden, como también renunciar a

emprender el camino hacia la toma del poder. El peregrinaje de estas hordas de desheredados, sería un trazado en paralelo, intentos de situarse en los márgenes de toda idea mesiánica de refundación estatal o nacional. De algún modo, como lo fuera B. Traven, lograrían reivindicar con convicción y orgullo su derecho a existir como marginados ante la autoridad estatal. Las palabras de este célebre misterio biográfico lograría resonar con fuerza entre estos parias y navegantes sin rumbo muchísimas décadas después: «Democracia es mayoría, mayoría es dominio. La mayoría es la vestidura debajo de la cual el que no es ser humano oculta el puñal. La mayoría es la célula cerebral de los que no saben pensar. La mayoría es el cetro de los embaucadores y canallas» (Traven en Guthke, 1987:220).

El imaginario *techno* disolvería el encantamiento de un mundo cerrado y absoluto; las migraciones y prácticas de todos estos fugaces asentamientos, como incluso sigue realizándose hasta la fecha, tan sólo pueden expresar la necesidad de crear y habitar «heterotopías de descompensación», anunciando con sus prácticas y juegos, la crítica y convaleciente situación de la política y de sus dominios. De otra manera más mutante y extravagante, volvería el espíritu de Dubuffet por querer producir salvajes fiestas que removiesen los límites de la imaginación. Lo que cambiaría serían las muestras y residuos recogidos para producir ese ansiado explosivo coctel de rarezas y singularidades.

El éxodo y la retirada a otras zonas, más allá de la defensa acérrima de un ideario estratégico, se convertirían en las coordenadas de un pensamiento político que intentaría alejarse de la sombra de cualquier dogma y pretensión de trascendencia. Lo político, más que emparentarse con la utopía y la revolución, se aproximaba cada vez más a la experimentación de lo imaginario, a reproducir lo virtual en lo real; se convertiría en una práctica *merz*: en la creación de espacios escénicos simultáneos, que —como dijera Kurt Schwitters respecto a la función del arte *merz*— intentarían «equilibrar las oposiciones y distribuir los puntos de gravedad» (Schwitters en Marchán Fiz; González García; Calvo Serraller, 1979:224).

Ensayo y error. Exploración. *Sampling*, collage; otras categorías para la imaginación y creación de lugares y situaciones. Llegaban los noventas cargados de categorías dispersas, simultáneas y mezcladas. Pero los encuentros sólo podrían hallarse de forma subrepticia, anónima y oculta. Los rastros de estos movimientos se encontrarían en los submundos de la sociedad transformados en fanzines, radios piratas, redes de desconexión, incendios discursivos y musicales. Las prácticas de

estos imaginarios requerirían de un nuevo método arqueológico fundado en los principios del caos y la entropía. Excavar en el presente, en sus ausencias y pliegues para producir otros lugares. La mirada y las pesquisas se lanzarían, como ya lo hubiera hecho Schaeffer en los cincuentas, hacia esos otros lugares, hacia el rescate y recuperación de los desperdicios y recortes como fuente de material subversivo e imaginativo. Pero estos impulsos sediciosos sólo podían entenderse bajo el tamiz de la anulación de toda pretensión última. El juego estaba confinado por el azar. Las prácticas artísticas y políticas se impregnarían de una metodología extraña y desordenada: las formas y posibilidades que ofrecían los inverosímiles campos de la emergente estética del error.

Fuera de los *teknivals* y de las fiestas limítrofes y paganas, durante la década de los noventa comenzarán a explorarse las zonas sónicas más experimentales. Dentro de los procedimientos técnicos para la creación musical aparcería un nuevo término: *glitch*. El ruido, las interferencias, los fallos en las grabaciones, las minucias y los desperdicios se utilizarían para crear nuevas texturas y ambientes. El error aparecería como principio creador. Los pequeños estudios caseros mutarían en laboratorios digitales. *Aphex Twin*, *Pan Sonic*, *Oval*, *Mouse on Mars*, *Autechre* o Ryoji Ikeda serían algunos de los nombres que se lanzarían al inhóspito territorio de los ruidos, las bajas resoluciones y las altas frecuencias. Y las exploraciones tendrían diferentes registros que oscilarían entre la experimentación más pura y abstracta, el incendio y la crudeza de ambientes oscuros y caóticos o para diseñar cadencias rasgadas que hiciesen temblar a los cuerpos y a las extensas sombras del *techno* y del *acid house*. Precisamente, en esta última línea, el *micro-house* de principios de la década de los dos mil, sería un trabajo más quirúrgico y preciso. Pequeñísimas muestras de estática, *clicks*, interferencias, grabaciones de objetos cotidianos —como en algún momento lo haría *Akufen*— servirán para crear un intrincado ambiente en el que se mostraría el trabajo de cirujanos del baile y de las texturas mínimas.

Pero fuera de sus connotaciones estéticas, el *glitch* también se asemejaría a una suerte de fundamento de lo político, a la consumación de otro crimen. Como *Merzbau*, el movimiento de muestreo e hibridación fue generando en un extraño monstruo desprovisto de toda misión redentora. El trazo político de este movimiento, se constituiría en la deserción y en su *retirada*. Más allá de poder realizar una exaltación de estas movilizaciones “despolitizadas” y de enajenados —como lo sería para muchos alérgicos a los descampados y las *raves* por la abundancia de

drogas y el ensimismamiento de los asistentes— es el poder entrever estos escenarios como la cancelación de todo sentido de trascendencia y verdad última; como gestos, quizás alegóricos, idealizados o muy generalistas, en los que se ensayan nuevas formas de vida y la creación de zonas autónomas. No está demás insistir en la ilegalidad y en los errores como principios metodológicos; en mostrar el nomadismo que muchos colectivos emprendieron con la intención de asaltar, liberar nuevos espacios y crear nuevos imaginarios. Si algo se fue buscando, desde Detroit hasta los garitos más extravagantes de Berlín, era el poder ser de otra manera; ser fuera de todo lo restringido y controlado.

La técnica *glitch* se convierte en *stásis*: en ignorancia y desobediencia; en un permanente ruido blanco aleatorio e impredecible; en una serie de errores, flujos y cortocircuitos, en mareas acéfalas; o como dijera el Comité Invisible al definir los destrozos y las revueltas de la primavera francesa de 2016: en un «gesto destituyente», en el *gesto* de la «deserción y ataque, elaboración y saqueo» que desafía «al mismo tiempo las lógicas admitidas de la alternativa y el activismo». (Comité Invisible, 2017:93). Lo *glitch* como gesto político sería una serie ininterrumpida de interferencias y desbordamientos que se nutren de los desechos y los errores de lo más cotidiano.





Digna Rabia (2014). Argeo Mondragón. Miami. Acrílico y aerosol. 40 x 10 m.

13.- PRÁCTICAS Y RE-TRAZAMIENTOS



Imagen de la performance *Sleepers* (1998). Francis Alÿs. México DF.

Espacio público y la producción de la ciudad

Henri Lefebvre (2013:83) describe muy bien cómo a partir de la segunda mitad del siglo XX, tras la consolidación de los Estados a escala mundial, se han impuesto medidas de organización “racional” y homogeneidad de los espacios urbanos. Para él, el Estado moderno (el cual necesariamente hay que pensarlo bajo un marco económico capitalista), se impone como centro estable, como fin y sentido de la historia, que se constituye como una superestructura codificada la cual «fija el alfabeto y el lenguaje de la ciudad» (Lefebvre, 2013:106). De este modo se seguiría que esta superestructura (Estado-capitalismo), devenida en código, en ideología, es el marco que determina y constriñe los espacios

y las prácticas de las ciudades. Aún así, reconoce agudamente la contraparte de este movimiento. Pues esta planificación y programación racionalizadora suscita contestación: «la violencia subversiva responde a la violencia del poder» (Lefebvre, 2013:83). La tensión palpita entre la apariencia de la normalización y la ruptura e interrupción de estos espacios. Pero, ¿cómo se articulan estas prácticas y qué sentidos tienen?

Nancy, a diferencia de Lefebvre, asume esta tensión en su dimensión ontológica-existencial, lo cual tiene una consecuencia a la hora de responder por dónde emprender una salida. Cree imprescindible una práctica teórica como forma de desmantelamiento y crítica de los sistemas hegemónicos, como lo será para él, la propia tradición —institución— del pensamiento occidental. Esto plantearía que para sustraerse de la ciudad moderna (que aquí podría emparentarse con la superestructura que conforman el Estado y el capitalismo, según Lefebvre) lo primero sería retrazar, deconstruyendo, los principios que la hacen posible. Nancy entiende que lo que sostiene a la ciudad —su civilidad, soberanía, el ser templo de una religión civil— son fundamentos teológicos y metafísicos que la han presupuesto, al igual que al *ser*, lo político o la comunidad, como una unidad absoluta; y es justo ahí, en sus cimientos teórico-fundacionales, donde habría que empezar para poder pensar y crear *otros* mundos.

A diferencia de esta postura, Lefebvre asumirá la tensión y la crítica desde una dimensión material. Para él el espacio (social) es un producto (social). Con esto lo que se afirma es que el espacio social —más allá de su abstracción o subjetivación—, a partir del crecimiento y expansión de las ciudades modernas, ha adquirido los rasgos del modo de producción actual (Lefebvre, 2013:86), y esto, como agudamente ha señalado Manuel Delgado (2011), ha supuesto que el espacio público se haya mercantilizado y efectuado como ideología. Pero entonces ¿dónde se articula una respuesta? ¿Dónde está la *praxis*?

Dentro del estudio de Lefebvre, no hallaremos de forma explícita una. Su trabajo constituye un análisis crítico-descriptivo, que, al igual que Nancy, está guiado por una necesidad (que a lo mejor mayo del 68 pudo haber agudizado) de sustraerse de la obra política, de su instrumentalización de lo social —de lo común— y de sus fines. Sin embargo hay algo que sí puede plantearse como respuesta a partir de Lefebvre: si las prácticas sociales están determinadas, representadas y condicionadas espacialmente, entonces, necesariamente es desde ahí, desde el espacio (social) y sus prácticas, desde donde se articularían las respuestas; es decir, para cambiar los modos de vida, habrá que producir

nuevos espacios. Pero entonces ¿cómo incidir y transformar los espacios?, ¿cómo re-trazar el espacio dominado, monopolizado y jerarquizado más allá de la deconstrucción teórica?, ¿cómo imaginar nuevos espacios de representación?

Esto nos conduce a las prácticas que re-trazan los espacios de la ciudad en tanto que obra. Pues si la ciudad se desobra es gracias a estas prácticas que la interrumpen y la extralimitan. Llegados a este punto se podría hablar de un sinfín de prácticas que se mueven en el interior de las ciudades, que se articulan en paralelo y que surgen como respuesta a la normalización e institucionalización que restringe y produce los espacios, mal llamados, públicos. En gran medida todas estas explosiones o irrupciones vecinales, sociales y artísticas pueden expresarse como prácticas que intentan re-trazar los propios modos de vida y relación impuestos por *una* finalidad política. Precisamente esta característica es la que permite entender a estas prácticas como una experimentación real y efectiva que se *retira* de las pretensiones absolutas sobre lo político.

Si pensamos en esas prácticas que Guattari (2005) denomina “micropolíticas” lo que se evidencia es el re-trazo y la *retirada*, en este caso, de la democracia teológica, representativa y jerarquizada. Aunque se sepa o no, lo que se intenta en todas estas explosiones —por decirlo con Nancy— es abrir la democracia a su sentido infinito y asumir lo político, no como programa, sino como una tarea constante de la cual se participa, se está en contacto y no se mira desde la lejanía.

Pero aquí, al margen de los movimientos sociales, lo que se intenta es ver las prácticas artísticas que re-producen o re-trazan el espacio urbano y cómo lo hacen. Con esto no sólo se pretende enfatizar el situacionismo, el nuevo arte público surgido en los setenta y detonado en los noventa, ni tampoco restringir estas prácticas a las actividades semióticas que han pretendido subvertir los discursos hegemónicos a través del uso de herramientas publicitarias como lo han hecho las *guerrilla girls* o Martha Rosler, o incluso hacer una apología de los principios de la ilegalidad del *street art*¹. Aunque todas estas prácticas

¹ El artista urbano mexicano Argeo Mondragón, aka Sero, en una conversación que mantuvimos debajo de un puente en un puesto de tacos de la Ciudad de México, decía que una de las cuestiones más relevantes del *street art* era haber transgredido el paradigma del concepto o de lo conceptual en el arte y haber puesto como principio la ilegalidad. Defendía que en eso consistía la importancia de las acciones del *street art*: en la ruptura de las instituciones y de la propiedad privada e intelectual, en transgredir literalmente las normas. A carcajadas afirmaba que eso era lo que muchos teóricos y gente del mundo del arte no habían entendido, y por lo cual se podía hablar de Banksy como el nuevo Picasso. (Mondragón : 2015) También es importante señalar los espacios secuenciales en los que en la actualidad este artista trabaja en la Ciudad de México y en otras partes del mundo, como podrían ser sus ilustraciones de *Los Cantos de Maldoror*, en los muros de

que proliferan en los márgenes sean impugnaciones de los espacios e interrupciones de las instituciones legitimadoras, la pregunta aquí no se restringe a ellas, sino al espacio (tanto ontológico, como material) que abren y producen este tipo de prácticas concretas.

Al menos desde los años setenta se ha asumido, en mayor o menor medida, que las prácticas artísticas ligadas a las lucha política, intentan responder a la pregunta de hasta qué punto nuestra experiencia contemporánea de la realidad está condicionada y conformada por los medios comunicación y los discursos hegemónicos. Evidentemente, más allá de las respuestas y dispositivos artísticos que responden a esta cuestión, muchas de las prácticas, de este llamado arte crítico, se han asumido como subversiones. Aquí, el término “subversión” pudiera alcanzar un sentido bastante amplio, pues en primera instancia podría identificarse en su registro más semiótico, identificando a las prácticas artísticas, que asumen estos principios, como subversiones de los códigos culturales o como contrapartidas y crítica de los discursos hegemónicos de representación la realidad. Pero también, la subversión puede considerarse desde la propia praxis, emparentándose más a dinámicas de resistencia, a un conjunto de prácticas micropolíticas de redes, a dinámicas inacabadas y performativas que requieren de infinidad de actores. Así, a la pregunta anterior podría añadirse un factor relevante que la reformularía: hasta qué punto, ya no sólo los discursos hegemónicos y los medios de comunicación, sino también las ciudades que habitamos, son espacios creados y diseñados por una misma lógica que intenta perpetuarse, condicionando y determinando nuestros modos de relación y de existencia. De este modo se apreciaría que la ciudad y sus espacios constituyen prácticas determinadas para fines concretos, y que como señalaría Manuel Delgado (2011) o Henri Lefebvre (2013), el espacio público no es neutro ya que está cargado ideológicamente. De este modo, las respuestas que surgen no sólo se asumirían desde un punto de vista simbólico, sino también como crítica de la representación y como transposición y dislocación de los espacios públicos.

Sin embargo, quedaría una cuestión pendiente: si el arte crítico, es decir, el arte como subversión de códigos culturales, —como Lucy Lippard (1995) señala abogando por la necesidad de un nuevo arte público— ha sucumbido ante lo que se oponía y el propio mercado y sistema dominante lo ha engullido, pues la crítica de la representación se ha vuelto una

diferentes ciudades o también su intervención en el edificio de Radio UNAM y en el Centro Cultural España.

nueva presentación del sistema, entonces parecería necesario articular una nueva “revolución” que vaya más allá de los límites institucionales. La cuestión de esta nueva reformulación del arte como subversión, de esta “revolución”, no sólo pasaría por una transgresión de las propias obras e instituciones, o por una reforma interna que se replanteé la propia participación y acciones artísticas, sino lo que requeriría sería asumir la práctica artística desde nuevos presupuestos sobre lo político (presupuestos necesariamente ontológicos) que conciban la relevancia de la transformación, transgresión e impugnación del espacio y, por supuesto, de las subjetividades.

Digo esto por una simple razón: no se puede reducir el arte y lo político a la acción directa, a la protesta pública, pues todo pasa por la creación de nuevos modos de percepción y de relación. Es por eso que el vínculo entre el arte y lo político es más estrecho y transversal. Del mismo modo que se puede criticar la insuficiencia del arte del código por haber sido engullida por el mercado del arte, también se podría aplicar a la acción directa y a la protesta, ya que se asumen como proyectos o modelos donde la acción político-artística se concibe como un programa de fines que intentan contraponerse a otro orden de fines; con esto, lo que se manifiesta es que esos programas se plantean como un ser teleológico que intenta consumarse por sí y para sí mismo, con lo cual, la acción artístico-política, se piensan como un absoluto, como un ser delimitado. Es en este sentido en el que se señala que es necesario replantear las prácticas artísticas a partir de otros presupuestos ontológicos sobre lo político. Sin embargo, con esto no se niegan sus virtudes y sus hazañas, sino simplemente se intenta ir un poco más allá de hallar un *sentido* al arte político ya sea como crítica, deconstrucción o protesta. Y este ir más allá implica no sólo centrarse en acciones propiamente “artísticas”, llevadas a cabo por una intención concreta, sino más bien en la articulación de un sinfín de prácticas cotidianas, mayoritariamente marginales y desapercibidas, que en su conjunto alteran el orden y los límites de los espacios urbanos y por tanto re-trazan y *producen* la ciudad de otra manera. En eso consistiría la transversalidad de lo político, entendido como el verdadero espacio público: carece de orden y fines; siempre es la ruptura de un límite, al igual que el arte, se trata de una finalidad sin fin, de una insurrección infinita, que necesariamente interrumpe las significaciones unidimensionales e identitarias

Arte, utopía y piratas



Huelga! Strike! Support the UFWA (1976). Ricardo Favela (Royal Chicano Air Force). Serigrafía.

Hace más de una década que Yves Michaud (2003) supo ver que en una sociedad productora de experiencias estéticas, en el que «la belleza está por todas partes», el arte tenía que luchar con la producción industrial de bienes culturales. El panorama resultaba desolador, anunciaba nuevamente, con otro cariz, mucho después de Danto, un nuevo apocalipsis del arte, al menos, de su régimen como objeto. Porque ahora, decía Michaud, el arte tenía que ganar espacio en un terreno inmaterial, simbólico, en la raíz de las sociedades de consumo; terreno resbaladizo en el que fácilmente se podía confundir un producto vacío y servil a las necesidades del mercado, con una obra de arte. ¡Vaya dilema!

A lo mejor —puede ser planteado como hipótesis— el arte ha desaparecido, se ha evaporado en el mercado o transmutado en la etérea unidad arte-mercancía. Si esto ha sucedido, realmente no importa. Lo que verdaderamente interesa son las utopías y heterotopías de las prácticas artísticas.

Desde el nacimiento de las vanguardias, independientemente de los caminos que cada una de ellas fue tomando, como por ejemplo: paradójicamente ser engullidas por el mercado, hubo una tendencia clara a ir en contra de la institución del arte como tal. Las prácticas artísticas se independizaron, se fueron consolidando como herramientas de autoexpresión, movidas por una voluntad de emancipación, de subvertir la consciencia dominante y la experiencia normal. Como la *Nueva Babilonia* de Constant, fue prevaleciendo la idea de explorar y crear nuevas islas estéticas, perceptivas, sociales... Las prácticas artísticas convencidas de remar a contracorriente sobre los márgenes de las sociedades, de las instituciones, de las ciudades, se convirtieron en hordas de piratas. Vida y arte comenzaron a rozarse, a solaparse, a actuar en paralelo, a ir por su cuenta. Y entre tanta descentralización y exploración, las prácticas artísticas comenzaron a socializarse y a situarse sobre el terreno; desde el constructivismo ruso, pasando por los grabados del Taller de Gráfica Popular de México, los *happenings*, hasta el arte subversivo y crítico de los 70 que explotó en las grandes ciudades norteamericanas, se consideró verdaderamente la fuerza de las prácticas artísticas para construir nuevos mundos e incidir en la *experiencia pública*. Llegó el momento, como años más tarde el arte urbano demostraría, de asaltar los espacios. Aun así, en este proceso, no importa tanto la socialización, sino la expansión: el situarse sobre el núcleo de las ciudades y sus lugares.

Lucy Lippard, es quizás una de las primeras personas que entendió la importancia del lugar como problema y soporte. Ella (Lippard, 1995) partió de la base de que la cultura apolítica y la ignorancia ha dejado sin lugar a la gente; el terreno que se habita, en el que se anda, sólo aparece como vacío, sin memoria². Abogaba por un nuevo arte público; una forma de situar las prácticas artísticas sobre los lugares y sus conflictos, al margen de las instituciones políticas y museísticas: llevar el arte a la vida cotidiana. Para romper con esta amnesia era imprescindible centrar la atención en el lugar y crear un arte-sobre-el-lugar, pues Lippard pensaba que el lugar es el recipiente de lo humano y por lo tanto sólo podríamos conocerlo cuando lo experimentamos y lo aprehendemos en su sentido histórico. El artista tenía que concebirse como “trabajador cultural”, un trabajador que investiga visual y verbalmente el lugar: «como “visionarios”, los artistas deberían ser

² Precisamente, esta amnesia social podría verse como la otra cara de lo que constituye la «ilusión de transparencia» que Lefebvre (2013:87) critica de las ciudades contemporáneas.

capaces de (...) hacernos conscientes de las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen el lugar» (Lippard, 1995:70).

La acción artística colectiva que proponía, quizás por su carácter inacabado, por su intención de mostrarnos lo oculto y contradictorio tanto de nosotros como de los lugares que habitamos, escaparía por completo a la dinámica hegemónica del arte institucional. Pero ¿es así realmente? Para Lippard evidentemente lo era por una razón muy sencilla: el arte dejaba de ser elitista y comercializable. Pero ahora, ¿Son solamente “trabajadores del arte” los que pueden mostrar las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen tanto al lugar como a nosotros? ¿Son sólo estos “trabajadores” los que pueden «interrumpir» o incluso pervertir los espacios mostrando sus tensiones y contradicciones, construyendo nuevos espacios y modos de relación? No necesariamente.

Las *free parties*, guiadas por los principios del TAZ (*Temporary autonomous zone*) sin pretenderlo, sin concebirse como una práctica de trabajadores del arte, se revelaban, efectivamente, como asentamientos y prácticas de “visionarios”, en este caso visionarios *cyberpunks* experimentales, que al tomar y ocupar un lugar (una vieja fábrica, una iglesia, etc.) lo que hacían era poner en evidencia las contradicciones y construcciones ideológicas que atravesaban esos sitios. Puede debatirse que en este caso, las *free parties*, no se traten de prácticas artísticas. Pero si se mencionan es sólo para intentar mostrar un trasfondo: que en las prácticas que re-trazan y producen la ciudad importa tanto su espacialidad, su ser en un espacio, como también su espaciamento, es decir, el espacio, el mundo, que abren. Y este mundo no es otro más que una impugnación y dis-locación de todo sistema, una revocación del sentido, pues se tratan de aventuras y apuestas por imaginar y construir un espacio radicalmente diferente al que se habita. O como diría Marcuse (1978:81) respecto a los poemas de Mallarmé: «hacen añicos la experiencia cotidiana y anticipan un principio de realidad diferente», expresan una «conciencia de crisis».

Evidentemente, como Lippard muy bien enfatiza, el lugar es un punto de partida importantísimo, ya que los modos de relación necesariamente están condicionados y determinados por el lugar. Sin embargo, el “artista” no tiene por qué reconvertirse en antropólogo o historiador, en un “trabajador cultural”, ni tampoco su objetivo tiene que ser conocer y aprehender las construcciones históricas de los lugares, no. Puede ser todo o nada, en resumen: un experimentador. Lo que nos interesa resaltar son prácticas del subsuelo, prácticas que podrían ser catalogadas como *Merz*, es decir, prácticas que mutan, que se construyen

con los retazos y desechos de las sociedades citadinas; prácticas del error que transforman y transponen los espacios urbanos y que, más allá del finalismo o porvenir que Lippard plantea para el arte, no distan mucho de lo que ella, e incluso Hal Foster (1985), apostando por la necesidad de reelaborar la relación entre arte y política, superando el problema del fetichismo del código de la visión posmoderna y recuperando la utopía como crítica de la cultura, reivindican. No se pretende hacer un listado de estas prácticas, tan sólo mostrar su carácter, su huella —en ese sentido derridiano—; porque no se trata de *una* práctica, de *una* serie de patrones, sino de modos infinitos de hacerse, de llevarse a cabo, porque no operan, desarticulan, y es justo en ese extrañamiento sobre lo *real* en donde se encuentra su potencial político.

Hay una relación recíproca, según Ardenne (2002: 24), entre el interés de los artistas por el contexto y su alejamiento del mundo del arte, lo cual implica que la investigación del espacio urbano se efectúe como crítica y necesidad de transformación, es decir, una práctica ético-política y por supuesto, que la actividad artística se desplace hacia el «el corazón del mundo», comprometiendo las prácticas con el reparto y la creación colectiva. Quizás, teniendo en cuenta la estética contextual que defiende Ardenne, en la que el artista se convierte en un explorador urbano, puede señalarse como algo descabellado su similitud con las interpretaciones que Louis Aragon (2001) hace sobre los collages de Ernst, Hearthfield o Groz, ya que parecerían dos cosas completamente distintas. Sin embargo no lo es tanto.

Lo maravilloso, dice Aragon (2001:34) se opone a lo maquinal, a lo que no se hace notar, cosa que hace creer que lo maravilloso es una negación de la realidad, un rechazo a ésta, la cual hace surgir una nueva relación. Sin embargo, lo relevante es que lo maravilloso toca lo real, lo acompaña y transforma. Para él (Aragon, 2001:40), y en eso consistirá la genealogía de John Hearthfield, trastocar lo real se trata de un acto maravilloso, de un acto, que como dirían los surrealistas, consiste en un “descentramiento”, en «el milagro como desorden inesperado». Precisamente es este milagro, este “descentramiento”, el que el artista urbano de Ardenne pretende; el artista interrumpe las representaciones hegemónicas tanto sociales como espaciales. A través de la intervención y la participación explora lo real y lo trastoca.

La ciudad entendida en tanto que obra de una racionalidad o lógica que determina y constriñe los modos de vida (Lefebvre, 1968:27) puede ser descrita como lo que Aragon llama lo «maquinal». La *otra* ciudad, la extática, ese ser-en-transito, sujeto escindido o dis-locado, como

la llamará Nancy, puede ser visto como el lugar del acontecimiento, del *milagro*. ¿En qué medida —podría entonces preguntarse— las prácticas artísticas re-trazan y producen a la ciudad? En primer lugar, porque surgen como dinámicas de interrupción de lo real o del conjunto de representaciones que lo constituyen, ya que se juegan en el límite de la obra y de su historia, creando nuevos espacios, nuevas lógicas de relación: son los milagros que atraviesan la realidad cotidiana, muestran el «corazón del mundo». Los órdenes jerárquicos se descomponen, como en el collage, y como lo pretendieron Rodchenko y El Lissitsky al crear nuevas formas y estructuras espaciales, nuevas formas de vida, a través de la *fotopintura* (Leclanche-Boulé, 1984). Los talleres colectivos, las calles y la gráfica mexicana, hasta el día de hoy siguen siendo un ejemplo de este tipo de prácticas que se mueven en los límites (históricos y sociales) de las ciudades y que a diferencia de los “trabajadores del arte” de Lippard, no existe la figura del artista-visionario que enseña cómo es “verdaderamente” el mundo. La renuncia a la seriación y a la firma, como ya lo habían hecho los artistas del Taller de Gráfica Popular, hace que las ediciones de los grabados que surgen de estos talleres impregnen las calles de estampas, que al igual que los fanzines que se distribuyen por las sombras, de forma anónima, dan voz a lo comúnmente silenciado. Las calles hablan, al contrario de instalaciones sonoras de Max Neuhaus que programan el espacio, muestran un contexto de disidencia que anticipa «un principio de realidad diferente», la posibilidad de otro mundo, articulándose como una serie infinita de procesos efímeros.

La ciudad es el espacio práctico por excelencia. Y estas prácticas se rebelan creando su propio espacio y lenguaje: transforman las ciudades impugnando su historia. Como prácticas “maravillosas” asaltan lo real desacralizando los espacios (de consumo, de sentido, de ordenación); son contrapartidas que abren y se abren en el espacio público, entendido éste en su dimensión ontológica-existencial y además como territorio urbano. Pensemos que estas prácticas artísticas pertenecen al subsuelo de las ciudades, a esos márgenes, a esas contradicciones, que intentan desconfigurar la opresión, racionalidad y homogeneidad que se impone. Por eso se tratan de prácticas piratas, prácticas micropolíticas, evidentemente no institucionalizadas y difíciles de catalogar (¿se podrá hablar de una historia callejera del arte?), las cuales re-trazan la ciudad y sus formas de vida.



Hombre corriendo (1953). Sabine Weiss. Fotografía. París.



Plan de la carte routière.

Maroc - Espagne



Mapa de rutas hacia Norda (2019). Cesar Tachiwo.

ENTRE LA MUJER DEL MAR Y SALAS DE ESPERA

Antes de que caiga la noche, sentados en viejas vigas de tren sostenidas por dos pilas de llantas, refugiados entre muros de tela y plástico, voces, humo y velas, en un pequeño punto dentro del campamento, un joven me pregunta si sé cómo se dice gueto en español. Le respondo que se dice igual, que es un término común en todas las lenguas. Sonríe levemente, quizás porque puedo entender lo que esa palabra expresa y lo que él quiere decirme.

Al lado de la estación de trenes de Fes se encuentra una de las tantas salas de espera que se extienden por el territorio marroquí; una más: silenciada e invisible. En medio de la ciudad están varadas más de mil personas de distintos países de África.

A casi seiscientos kilómetros de la frontera, agotados, desterrados, despojados y desesperados, aguardan pacientemente a que llegue el tiempo en que puedan cruzar. Entre los muros que los separan de la ciudad, de la vida marroquí, del mundo, las voces se envuelven entre el francés, el wolof, el bambara o el douala. Dentro del campamento se espera, se ríe, se piensa y se anhela; uno, dos, cuatro, cinco, son los años que se agolpan en cada uno de ellos. Parece increíble que se pueda aguantar tanto tiempo; golpea constantemente los medios y las circunstancias. ¿Hacia dónde puede uno mirar? Alguno de ellos, cargado de buen sentido del humor, vocifera que ese pequeño territorio, olvidado, no es otra cosa más que la república de los clandestinos.

Por la tarde un senegalés, de los pocos que hay por el campamento, dice que antes de intentar seguir su camino hacia el norte, hacia Europa, estuvo trabajando durante tres años en el negocio del oro en Guinea Conakry. Un trabajo duro, no sólo por lo complicado de encontrar y limpiar las pepitas, sino por todo lo que hay después de este proceso: todas las mafias y redes de contrabando que se tejen a su alrededor. El oro, comentaba, después de ser sacado de Guinea de forma irregular, lo llevaba a Senegal para venderlo sobre todo a europeos y sirios adinerados. El principal problema que encontraba era eludir a todos los intermediarios. Le era muy difícil tener cierta autonomía, pues sin un padrino o un jefe, el cual evidentemente exigía comisiones, era prácticamente imposible poder vender el oro o conseguir un buen precio. La mayoría del dinero que ganaba se iba en sobornos y en pagos para establecer buenos contactos. Sin muchos beneficios volvía a Guinea y el círculo volvía a empezar. Cansado de esta situación decidió emprender su travesía hacia el norte.

Seis años son los que lleva en Marruecos. Al principio tenía pequeños trabajos que le permitían intentar cruzar, pero de un tiempo para acá, más o menos dos años, la situación ha empeorado para la gente que no tiene papeles. El trabajo, por más

precario que sea, es inexistente. Como muchos otros de los que viven en el campamento, a la deriva en un país hostil, vive únicamente de lo que la gente les puede dar a las afueras de las mezquitas.

«Tiempo es tiempo», el amigo senegalés me dice, un tanto reflexivo, después de que le mencionara que seis años eran bastantes; después de que intentara preguntarle si valía la pena esperar, dejar a la familia atrás, no poder verla y, por supuesto, no poder regresar. «Tiempo es tiempo», una frase sencilla y concisa, para muchos vacía por su ambigüedad; a él le ofrecía esperanza, firmeza, una corazonada. Pero nadie sabe qué pasará. ¡En eso consiste el impulso, la gracia! Porque entre tantos misterios sólo existe una gran verdad: estamos condenados a morir. ¡Ésa es la hazaña! La dialéctica del tiempo es vida o muerte, así sin más. Mientras tanto, antes de la llegada de esa certeza, lo que queda es seguir un sueño, seguir adelante... y esperar. Pero ¿bajo qué circunstancias se espera? ¿En qué clase de mundo estamos montados? ¿Hacia dónde voltear? ¿Hacia dónde gritar? ¿Qué es lo que se espera, mientras proliferan los discursos hipócritas que apelan a la igualdad, o cuando los derechos humanos suenan y resuenan de aquí para allá? ¿Cómo uno puede calmarse cuando se sabe que Europa, y todas las potencias económicas, requieren de latifundios, de masas trabajadoras sobre la cual sentarse para poder disfrutar de la comodidad, el orden, de su “bendita” democracia, dar por un lado y quitar por el otro mientras se sacuden con golpes de pecho?

La impotencia late en la sombra.

Los dos fumamos. La gente, sentadas en las vigas contiguas, habla. Él le da una calada a su cigarro y, quizás para profundizar en el tema del tiempo, me cuenta una pequeña historia.

Al salir de Senegal cruzó por Mali, una tierra difícil por los conflictos que la asolan y por la profunda y estricta religiosidad de muchos de sus habitantes. Antes de partir y llegar a aquel país, alguien le aconsejó que cruzara con su pasaporte en un bolsillo y con el Corán en el otro. A los pocos días de llegar a Mali y de ir siguiendo su ruta hacia Marruecos lo detuvieron en un retén militar. El oficial que estaba a cargo lo inspeccionó. Miró su pasaporte y al registrarlo encontró el Corán. Le preguntó si lo leía; él contestó que sí, que lo hacía habitualmente y por eso lo llevaba consigo. Aquel militar supo muy bien a dónde iba y por qué, así que le preguntó: «¿A qué vas a Europa? ¿a beber alcohol, a olvidar tu religión?». Él no contestó. Sin decir nada le indicó que subiera a su jeep. No sabía a dónde lo llevaba. Después de un rato se detuvieron en una casa; bajaron del jeep y entraron. «Mira», el militar le dijo de pronto, «ésta es mi mujer y ellos son mis hijos». La inesperada presentación del núcleo familiar pretendía ser una terapia de choque, una terapia que intentaba hacerle ver que había cosas más importantes que llegar a Europa. De alguna manera el militar lo adoptó; permaneció cerca de seis meses con él y su familia. A pesar de que le ofreció trabajo y una casa, un día

decidió continuar su camino. Así se lo hizo saber y aquel hombre no dijo más; sólo le ofreció su mano y dos mil dólares.

Al terminar de contarme la historia, sentado, sonrío y me dice que sigue teniendo comunicación con el militar de Mali, que de hecho ese día lo va a llamar por teléfono. Después de decírmelo vuelve a sonreír; me mira como si me estuviera preguntando si lo veía, si lo comprendía. Lo único que puedo hacer es devolverle la sonrisa. A lo mejor no había entendido nada y quizás por eso vuelve a hablar para decirme que pudo haberse quedado en Mali ganando mucho dinero, que el negocio del tráfico de armas, al que el militar se dedicaba, era muy rentable, pero que eso no lo quería, que quería otras cosas. «Qué más da si muero aquí o si lo hago en el mar», me dice de pronto, «he estado en el desierto, he estado en muchas partes, en cualquier parte puede llegar: tiempo es tiempo, sólo hay que continuar».

Días antes, en un bar camerunés, escondido en la periferia de Tánger, otro hombre de mediana edad, me comentaba que todos los que emprendían el viaje —y señaló a la gente que estaba ahí reunida bailando, comiendo y bebiendo (cosa impensable en Marruecos)—, sólo tenían dos opciones: cruzar o morir, como muchos de sus hermanos, en las manos de las tropas marroquíes o en las fauces del gran pez que habita en el mar. «Porque sí», me decía dolido después de que me explicara brevemente el relato bíblico de Jonás y la ballena, «mucha de nuestra gente que ha intentado saltar la valla ha sido asesinada y enterrada por Marruecos sin que sus familias sepan dónde están; pero también hay más hermanos que no han llegado, que se han ahogado. Aquí nadie dice nada».

Porque aquí y allá, las muertes y los asesinatos se ignoran. El shock que ocasiona Marruecos en muchas de las personas que permanecen ahí, aguantando, soportando un sistema que los reprime, provoca que muchas preguntas surjan, que la gente se politice.

Aquel hombre camerunés no podía comprender, como muchos otros, por qué no podían desplazarse de un lugar a otro; por qué las fronteras estaban cerradas para unos y abiertas para otros; no podía entender cómo era posible que después de tantos años de explotación y sumisión, de algún u otro modo, las cosas parecieran ser las mismas. «La esclavitud no ha terminado», dijo un amigo suyo después de oírlo, aludiendo a la deuda colonial que Europa tiene con todos los países de África.

Al llegar la noche, en el campamento de Fes, sentados en las mismas vigas de tren, resguardados por los mismos plásticos, mientras las velas dan un poco de luz al refugio y se espera que la comida esté lista, otro camerunés me cuenta la leyenda de la mujer del mar que habita en una de las playas de Douala.

—Dicen que su encuentro trae buena suerte, que puede cumplir cualquier deseo; dicen que habita en las profundidades. Muchas personas intentan buscarla, y por

eso se sumergen, nadan lo más hondo que pueden; muchos nadan tanto, con tantas ganas de verla, que terminan ahogándose.

Su voz se extiende suave, casi como un susurro. Las velas le iluminan un costado del rostro.

Del otro lado, sentados en las vigas de enfrente, la gente conversa.

En silencio, pienso en la mujer del mar; intento imaginar a todas esas personas que han ido y en las que irán en su búsqueda. El gran pez, la ballena de Jonás, aparece en el Mediterráneo. La mujer del mar se esconde... más allá de aquella playa de Douala.

La gente espera que caiga la noche. Fuman, cantan, ríen.

Otro día... uno más.

Callado, pienso en Nador, en un año atrás, cerca del Gurugú... recuerdo otra sala de espera...

—Dentro del bosque se espera, ¡sé está tan cerca! Se espera tanto que a veces quema. Arden los ojos cuando se mira al cielo, cuando el sol sale de nuevo. Agota saber que los días pasan, que nada se mueve. Desespera ver a los niños entre los árboles, silenciosamente apresados, jugando y riendo, ignorando que se aguarda la llegada a un nuevo sitio; asusta contarles historias maravillosas que suceden, sucederán y han sucedido fuera del bosque... Pero lo que más agota es ser presa del miedo, de saberse siempre vigilado; siempre huyendo, en alerta, como un animal encerrado en un coto de caza. Asfixia tener que esperar a que llegue el tiempo en que se pueda cruzar y que la buena voluntad de dios aparezca. Rezo todos los días mientras espero, mientras la noche y el frío me recuerdan que aquí sigo: un mes más, un año más... ¿Cuánto tiempo?

Abajo, fuera de los límites del bosque, justo ahí donde una carretera regional se aleja de Zengangan, la gente inunda la calle desde temprano: esquivan motos, llena autobuses y taxis. Los carritos de verduras tirados por burros viejos y cansados peregrinan por las esquinas, mientras a las terrazas llegan hombres a beber té. Hace unas horas que ha resonado el llamado al primer rezo del día. La actividad ha comenzado: cambio de divisas, transacciones, rebajas y aumentos de las cotizaciones, productos de buena calidad, de segunda mano, de imitación...

Arriba, en el monte, se espera.

Cada noche, cada día, el bosque crece. Y como la naturaleza del hombre es sabia, racional y ordenada, al igual que la gloria de un dogma, para evitar que aquellas sombras que se mueven entre los árboles aumenten desproporcionadamente, como una plaga, como la peste negra, gendarmes y policías hacen de la noche el día y con ayuda del fuego y palos las ahuyentan para que no vuelvan más. Aunque pueda verse a lo lejos el ascetismo de los árboles que cubren los relieves del monte, en el fondo, en sus profundidades, el bosque no deja de moverse. Avanza y se repliega.

Para llegar al bosque hay que andar un largo camino. Normalmente se llega descalzo, con la piel curtida y llena de llagas, con la mirada y la ropa arañada, cubierto por el fino polvo rojizo del desierto, pero sobre todo por el de la impotencia; se llega a él habiendo descendido lentamente por las áridas planicies de la Historia, escalando sus escarpados límites y nadando por sus estancados cenagales. No es fácil, el camino es confuso y contradictorio. Por eso se llega como se puede: riendo al ver en el horizonte el mar, perseguido por el hambre y por la muerte, pero también desolado ante el hecho de haber llegado a un punto en el que es imposible poder regresar.

14.- LA BARRACA TRANSFRONTERIZA¹

Una tarde, cerca del puerto de Ceuta, Laura pone el contexto:

«El 6 de febrero de 2014 unas 300 personas, la mayoría migrantes de origen subsahariano, intentaron acceder a Europa por la frontera de Ceuta. Lo hicieron a nado, por el paso fronterizo de la playa del Tarajal. Para impedirlo, un grupo de agentes de la Guardia Civil Española empleó material antidisturbios (pelotas de goma, gases lacrimógenos) disparando a las personas, que se encontraban en el agua, en disposición vulnerable. Al menos 12 personas fallecieron ahogadas. Este caso quedó archivado durante años, dejando impunes a los agentes de la Guardia Civil que operaron aquella noche. En memoria de las personas que perdieron la vida en la playa del Tarajal y como un acto de exigencia de reparación y justicia para este caso y todos los casos similares que se hayan dado en la frontera sur, se celebra cada año en Ceuta la Marcha Por La Dignidad, una manifestación convocada a nivel nacional» (Ganado, 2019).

La Barraca Transfronteriza, o como ellas la definen: «un laboratorio audiovisual ambulante de nuevos imaginarios», es un colectivo que surgió por un error lingüístico. No hay mejor comienzo para poder definir sus acciones y sus movimientos. Un error sería el detonante de un ser-plural impredecible y lleno de vida. Alguna vez oí a una de ellas contar que todo surgió cuando gente de *No Borders* Alemania les pidieron que durante la marcha del Tarajal de 2017 realizaran un *screening*. Por esos vericuetos de la comunicación, ellas creyeron que lo que se les pedía era hacer un video.

Marina relata lo que hicieron aquel día:

«Esta intervención audiovisual consistió en crear espacios de comunicación transfronterizos, uniendo a los manifestantes de la marcha que tenía lugar en Ceuta, con las personas migrantes que se hallaban en Marruecos y no tenían la posibilidad de asistir a la marcha. En el primer caso, “4 février 2017”, se grabaron mensajes individuales de apoyo durante la marcha que estaba teniendo lugar en Ceuta. Los mensajes

¹ Este capítulo comprende una serie de entrevistas de los últimos años a las integrantes del colectivo La Barraca Transfronteriza. Sus voces son las protagonistas.

motivaban, alentaban y mandaban ánimos a aquellos quienes estaban bloqueados por la frontera. Este video se difundió posteriormente en diferentes contextos de Marruecos. Así; campamentos, barrios y espacios habitados por comunidades y grupos migrantes» (Riera, 2018).

En otra entrevista, casi un año después, cuando tuve la oportunidad de reunirme con algunas de ellas, les pregunté por el origen de la Barraca. Saida respondió:

«*La Barraca Transfronteriza* emerge del trabajo en la red No Borders Granada/No Borders Morocco, dedicada a la denuncia de situaciones intolerables y vulneración de derechos sufridas por las personas que intentan migrar. *La Barraca* surge como herramienta audiovisual, funcionamos como un canal de comunicación o un catalizador de experiencias; elaboramos relatos visuales, musicales, poéticos, artísticos; con cualquiera que quiera narrar una historia y durante todo el tiempo que se pueda. Todo lo que hemos creado y proyectado lo hemos hecho desde cerca, intentado crear vínculos basados en el intercambio y el cuidado; siguiendo la filosofía del pasivismo radical. No tenemos financiación, no difundimos nuestros trabajos en las redes, no tenemos web. Lo que presentamos aquí son iniciativas, un decir haciendo; no son proyectos, algo intangible, lejano; sino que cada creación continua el compromiso con las personas y los contextos de donde surgieron (Gómez, 2019)».

En esa misma entrevista, Ana intervino para complementar lo que Saida había dicho:

«*La Barraca Transfronteriza* la formamos un grupo autogestionado de artistas visuales, investigadoras, activistas con el objetivo de crear canales de comunicación a través de la frontera mediante prácticas audiovisuales colaborativas. Nuestra barraca graba, edita, proyecta con gente en muchas ciudades de Marruecos y España. Como un imaginario cine-tren llevamos en un coche, o bien en la mochila, equipo técnico para desarrollar estas actividades de manera independiente, tenemos hasta un generador. Hemos conocido por Marruecos, principalmente a migrantes de otros países de África en tránsito a Europa; los aventureros del desierto, la república de los clandestinos... artistas musicales, guionistas y sobre todo personas con una gran pasión por contar y con un arma en el bolsillo: la cámara del móvil. La imagen, y más aún, la creación de imágenes, se ha convertido en un aspecto cotidiano de la comunicación y en un lenguaje común. Entre rodajes y proyecciones llegan personas con historias documentales, imaginarias, musicales; y trabajamos con estas ideas, junto con estas personas, para posteriormente seguir proyectándolas. *La Barraca*, también nómada, se construye en el camino (Estrada, 2019)».

Un año antes, Marina había definido el propósito de la Barraca de esta manera:

«Queremos potenciar imaginarios por doquier que se cuelen por los huecos de la valla, que se enreden desde ambos lados. Creemos en crear para crecer, para resistir a un único imaginario uniformado (Riera, 2018)».

Pero después de la marcha del Tarajal de 2017 y en medio de la del 2018, la Barraca se lanzaría a la aventura de un nuevo proyecto impredecible, en colaboración con Cesar Tachiwo, un cineasta camerunés, que lleva más de cinco años en Marruecos:

«Los Aventureros del Desierto es una saga ambientada en una geografía imaginaria, Norda, una isla con forma de tiburón que se encuentra entre África y Europa. En ella, además de sus habitantes, han llegado los aventureros del desierto por medio de un desfallecimiento alucinatorio, a través de un oasis. Una isla amurallada y de la cual sólo se podía salir con una fuerza sobrenatural llamada “la teoría del BOZA”. Su personaje principal es César, un aventurero que ha recorrido a pie el Sáhara Occidental. Durante su travesía por el desierto perdió la orientación y el conocimiento, se despertó entonces, en un lugar desconocido; había llegado, sin saber cómo, a la isla de Norda (Gómez, 2019).

«La Barraca y César Tachiwo; un migrante camerunés, se encontraron y trabajaron juntos en la realización del guión que César había desarrollado, en el que propone una geografía imaginaria (una isla llamada Norda que aludía a Marruecos, donde habían llegado los aventureros, migrantes subsaharianos). El objetivo inicial de realización de este guión era para César el acercamiento de estos dos grupos a partir de una experiencia biográfica, el intento de César de acceder a un trabajo en Marruecos con una documentación falsa. *Les Aventuriers du Desert* es el resultado de un proceso de conocimiento e intercambio entre personas de distintas procedencias que se encuentran en un contexto concreto durante un tiempo determinado: Tánger (Marruecos) durante el verano de 2017. Aquí emergen distintas voces narrativas que cuentan en primera persona su realidad, sus experiencias, sus recorridos. Y lo hacen poniendo el cuerpo, la voz y la imagen delante de una cámara, a través de entrevistas y de interpretación teatral. La película utiliza un imaginario de ficción basado en el cine de aventuras para enmarcar el encuentro de los diferentes relatos que conforman la trama. Esta película está inacabada, deja un final abierto que abre un espacio a las posibilidades interpretativas, a la reflexión y a la transformación (Estrada, 2019)».

En una entrevista con Ana definió la Barraca, de forma muy rápida, como un ser-plural. Esa idea me pareció muy sugerente porque en ella se condensaba el espíritu acéfalo y espontáneo del colectivo. Cuando tuve la oportunidad de estar con ellas en Marruecos, creo recordar que fue la primavera de 2017, una de las cosas que me sorprendió fue el modo imprevisible de organizarse y de llevar a cabo las misiones que iban surgiendo; me llamó mucho la atención ver cómo el caos era parte del aprendizaje y de la intensidad de los quehaceres. La idea más descabellada era la que se llevaba a cabo. De repente todo se ajustaba; cada una tomaba rumbo y cuando menos se esperaba, la creación de un nuevo proyecto o misión estaba en camino. La idea de la Barraca Transfronteriza como una multiplicidad de formas, saberes e imaginarios fue algo que nunca dejó de asombrarme. Y eso, precisamente, esa libertad y diferentes formas de concebir el colectivo me interesaron.

Para las últimas entrevistas que pude hacerles a las últimas que me faltaban, ya llevaba unas preguntas preparadas:

1. ¿Qué es para ti la barraca transfronteriza?

«Para mí la Barraca es una idea. La Barraca es el pensamiento de una conjunto de personas que se quieren y que se respetan epistemológicamente; y que persiguen visibilizar mediante la construcción conjunta y con material audiovisual, una narrativa alternativa a la hegemónica, sobre las personas en tránsito migrante en la frontera sur (Fuentes, 2019)».

«La barraca transfronteriza tiene algo del espíritu Do It Yourself o de la gente *friki* que lleva hasta el final cosas que a otras personas le parece suficiente con pensar (como llevar a cabo un campamento de Harry Potter). Un poco así. Hablamos del nombre y a mí me generaba dudas porque me parecía pretencioso y/o superficial... Otra vez Lorca. Pero daba igual, nos gustaba, tenía espíritu de lo que queríamos, así que qué más da lo que pudiera parecer, echó a andar. A eso me refiero. La capacidad de proyectar algo y tirar para adelante. ¿Te imaginas que ese fuera el logo de la Barraca? No, bueno, sí, pero no solo me lo imagino, lo hago. Y ya lo es. Mi sensación es que yo todavía estoy pensando alguna cosa y mis compañeras ya han pasado esa fase y están por la siguiente. Imagínate, que yo vengo de un activismo muy estructurado, con mi amigo Anto, que donde lo ves tan loco, como coordinador es un no parar. Publicaciones diarias programadas en la página, periodicidad para el blog, contestar y contentar a todo el mundo... He tenido que ir desmontando todo eso. A veces dudo de nuevo de cuál es la fórmula, pero me gusta que haya algo

colectivo y no estar demasiado fuera de onda, así que prefiero amoldarme a las nuevas formas, o a la ausencia de forma... (Fajardo, 2019)».

2.- ¿Qué es lo que crea la Barraca? ¿Cuál es su función?

«Es imposible saber su función ni su alcance. Nunca hemos pensado de una forma estructurada ni a largo plazo. Construimos sin plan de trabajo, sino que más bien, construimos por estímulos mentales conjuntos. En cuanto a que crea la barraca, pues... se complica aún más, nosotras pensamos que los movimientos de personas desde el Sur Global al Norte Global se han construido bajo una narrativa colonial, paternalista y patriarcal, y, nosotras creemos que existen alternativas narrativas para cambiar el marco narrativo de la migración (Fuentes, 2019)».

«La idea es crear narrativas contrahegemónicas de la migración, siendo más importante el proceso que el resultado. Es decir, que si no sale algo tan contrahegemónico, pero al menos ha sido colaborativo y en el proceso de producción algo ha cambiado, da igual si el visionado a este lado no lo hace. Tenemos la suerte de tener dos orillas y de poder ir de una a otra. Nuestra idea es manchar este lado del otro, el otro es la tinta y la vida y aquí el lienzo está en blanco. Pero a veces intentamos lanzar desde allí la pintura y no llega. Da igual, porque en el proceso de prepararla hemos estado juntas y con César y con otra gente a la que vamos conociendo. Ya llegará (Fajardo, 2019)».

3.- ¿Qué importancia tiene lo audiovisual en sus acciones? ¿Por qué la ficción?

«Importancia máxima, nosotras construimos desde lo audiovisual ficcionado porque esta es nuestra verdad. La ficción es nuestra verdad. Honestamente, creo que no tendría sentido la construcción de una narrativa audiovisual desde otra óptica. La barraca es realismo mágico (Fuentes, 2019)».

«Lo audiovisual es una forma de estar juntas y en activo. Porque parece que los negros solo pueden hablar de ser negro. Y además, en primera persona y desde el realismo. Al final hablamos de eso también, claro. Pero por lo menos dejamos claro que se pueden crear otras cosas, que no es solo drama puro. A través de la ficción salen otras cosas, lo tangencial a veces saca más realidad que lo directo (Fajardo, 2019)».

4.- ¿Cómo se organiza la Barraca? ¿Qué han aprendido?

«Funcionamos por el autocuidado. Nosotras le metemos energía — cuando la tenemos— a las acciones de la barraca, y ante las problemáticas que surgen aplicamos el consenso presente; es decir, toman las decisiones grupales las personas que están presentes en ese momento. La clave de la

organización de la barraca es que no exigimos responsabilidades a ninguna de nosotras. Nosotras proponemos las acciones y cada una de nosotras aporta lo que puede y quiere en ese momento. Podemos estar ausentes durante meses y luego reactivarnos, y por esa fases, hemos pasado cada una de nosotras (Fuentes, 2019)».

«La organización, como sabes, es difusa. Está basada en la confianza en el momento presente, en disfrutarnos y en la espontaneidad. Una búsqueda improvisada de presentes intermitentes. He aprendido a habitar con más tranquilidad la incertidumbre y la complejidad (Fajardo, 2019)».

5.- ¿qué es lo político y cómo se relaciona con la barraca?

«Quizá esto sea más personal que del colectivo, yo creo que todo es político. La barraca realiza el pasivismo político (Fuentes, 2019)».

«Lo político es la configuración de poder. La barraca se da de bruces todo el rato con eso. Primero, porque desde un primer lugar lo que quiere es cambiar esa configuración. Pero también porque se la encuentra todo el rato: el poder del género cuando un grupo de chicas se presentan en entornos masculinizados; el poder de las diferencias de ser euroblanca en entornos del sur global; el poder de las autoridades marroquíes, y de su sistema de vigilancia formal e informal... Como barraca queremos que todos esos poderes valgan menos, pesen menos, existan menos, aunque sea por un tiempo, lo que dure el videoclip o el corto (Fajardo, 2019)».

Manifiesto pasivista.

Declaración de intenciones y principio de incertidumbre.

Proponemos encuentros que interrumpen el ruido de la información. Pasivista, porque no alza la promesa de un mundo mejor ni figuras heroicas que nos salvarán.

Porque lo que hace es abrir mundos habitables, lugares comunes en los que vivir de otras maneras.

Pasivista porque no quiere quedar preso de la periodicidad ni del activismo.

Porque quiere acoger a tantas historias y vidas como quieran, allá donde surja. No es un proyecto, es un catalizador de experiencias. Cada cuando sea y todo el tiempo que se pueda.

No somos, *sucedemos*. El suceder sucede entre todos y con todos. Y así, pensar el mundo como sucesos, encuentros en constante transformación.

Habitamos el conjunto porque es la única forma elaborar experiencias emancipadoras y habitables por todos. Habitamos la razón estética. Y razón estética es razón ética porque es anterior a toda moral. Habitamos un principio de indefinición; no producimos saberes. Producir es esclavizarnos, los saberes son trayectorias coaguladas, y nosotras, ahora, estamos en el trayecto.

Hoy no hay referentes, sólo simulación, representación o simulacro. Si no tenemos un referente único de lo que llamamos realidad, eso quiere decir que tenemos *mundos*. Mundos en plural. Mundos que hace falta abrir. Mundos más habitables. Que todavía están por pensar.

Será como un sueño, atropellado de vigiliadas. El pasivismo acepta la muerte que llega con el alba, con el sentido; pero va más allá de la nostalgia y tampoco fuerza las situaciones; más bien estas son devenires inconscientes, llenos de vida, que no responden a un cronograma ni a una planificación.

Pasivistamente uno se escapa por los pliegues, donde las fronteras son espacios del entre.

El pasivismo habita el entre porque nació de una raja, de trazados de rutas que llevan siempre al movimiento, son compañeras de viaje.

El pasivismo es un sujeto plural, no hay otros generalizados ni nombres propios

El pasivismo es siempre movimiento.

Necesitamos ser pueblos nómadas para liberarnos de las cárceles en las que nos encierra la propiedad privada.

La Barraca Transfronteriza

CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación se ha construido a partir de intentar responder cuál es la relación entre prácticas artísticas y lo político. Una pregunta tan amplia y vasta, al menos como se planteó al inicio, necesitaba partir de una indagación “arqueológica” que nos permitiera relacionar, —aunque no se haya hecho de forma explícita— los diferentes modos de entender esta relación, desde principios de siglo pasado hasta lo que va de este.

A lo largo de la investigación se ha tenido en cuenta —hipótesis (ii) — que el modo de entender lo político necesariamente determina el carácter y los diferentes sentidos de las prácticas artísticas. Uno podría preguntarse, por ejemplo, cuáles son las distancias y los nexos entre Tania Bruguera y Bertolt Brecht, cuando a ambos se los etiqueta como referentes de un arte político y comprometido socialmente. Evidentemente se podría apelar a que la distancia entre estos artistas radica en los contextos en los que se inscriben. Algo que puede ser cierto. Aun así, lo que se cruza aquí son concepciones diferentes, no antagónicas, de lo que es lo político y la función social de la práctica artística.

El teatro épico de Brecht exigía la denuncia y el compromiso social, pero también pretendía generar una agitación en el espectador que le permitiese reflexionar sobre su posición dentro de las fuerzas de producción. Detrás de todo, el teatro se entendía como un catalizador, una potencia revolucionaria. El arte útil de Bruguera, en cierto sentido no estaría muy alejado de esta idea de agitación y de confrontación del espectador. En ella también se exige la necesidad de poder generar una transformación real en la sociedad, ya sea de forma legal o política. Sin embargo, la distancia entre ellos —lo cual, no necesariamente es una cuestión puramente contextual o de un época— se encuentra en los diferentes registros que tienen acerca del espacio de lo político y de las categorías en las que se basan para caracterizarlo.

La transformación que van buscando se ubica en diferentes zonas: una, la de Brecht, muy marcada por la idea de revolución, entiende la lucha y la praxis artística sin dejar de observar la posibilidad de una transformación total de un sistema de organización y representación social; la otra, la de Bruguera, más determinada por la idea de lo político dentro de un marco de heterogeneidad democrática, entiende que la lucha y el sentido del arte consiste en poder ejercer presión a las instituciones

políticas para que desde ahí se puedan generar transformaciones efectivas tanto sociales como legales. Estas diferencias de registro acerca de lo político, que de forma somera pueden advertirse en este ejemplo, son las que han guiado el trabajo, es decir: intentar entender las diferencias y posiciones de colectivos y artistas respecto a lo político, más que pretender realizar una crítica y teoría del arte.

Pero aquí habría que puntualizar algo respecto a este procedimiento: en el transcurso de la investigación siempre se ha tenido muy claro —lo cual comprendería la idea general de la hipótesis (i), muy apegada al concepto de historia de Benjamin— que toda distancia entre interpretaciones en la relación arte-política no conlleva una superación. No se puede afirmar que el pensamiento de Brecht y de la Internacional Situacionista, son concepciones pasadas e inoperantes en la época actual. Sus ideas han mutado y siguen funcionando dentro de colectivos y artistas; los discursos revolucionarios —muy marcados de una impronta marxista y de una concepción de lo político como totalidad— continúan empapando los imaginarios políticos de muchas formas del arte, como pueden ser las intervenciones de Gregory Sholette y los planteamientos —aunque desde otra perspectiva más excéntrica, con nociones más cercanas a lo político defendido desde el posestructuralismo— del colectivo chileno DesFase.

Durante el trabajo se volvió indispensable atender estos solapamientos entre prácticas y discursos, sabiendo que no dependen exclusivamente del contexto, ya que muchas veces aparecen de forma simultánea y, que de cierta manera, están determinados por una serie de trayectorias, herencias e imaginarios que se convierten en un espejo, en ese quién o quiénes a los que se recurre para poder posicionarse frente al presente y el mundo, pero también para dar sentido a las prácticas. Es por eso que en este trabajo se ha insistido mucho en hablar de gestos, de trazos o de huellas, como material de búsqueda, porque a partir de ellos se ha intentado entender cómo se interpretan las problemáticas sociales y los modos en los que se posicionan la labor artística y la función de las prácticas en sitios y contextos diferentes. A partir de aquí, la hipótesis (i) ha ido cobrando una mayor fuerza: la historia no es una progresión lineal, sino una enredadera; una serie de actos antropófagos que entretejen una maraña plagada de fuerzas e intensidades y que anuncian nuestro presente.

Recurriendo a otro ejemplo que pudiera ilustrar esto, en los años setentas, cuando el colectivo chileno de artistas callejeros Brigadas Ramona Parra señalaba en uno de sus manifiestos que empezaron

pintando murales en las calles no para inventar una nueva técnica o una temática novedosa, sino más bien una nueva *actitud* que —bajo su visión— requería trasladar las artes plásticas a las calles para darles un alcance masivo y un sentido comunicativo con un contenido profundamente popular y reivindicativo (González en Esche, 2007: 204), lo que estaban haciendo, casi cuarenta años después, era readaptar —con todo su fuelle marxista y revolucionario— el espíritu de los muralistas mexicanos y del Taller de Gráfica Popular a las calles de Chile. Pese al tiempo, en estos casos, la posición acerca de cómo se entiende e interpreta la labor de la práctica artística y del artista respecto a la sociedad, es similar: apuntan al mismo sitio.

Teniendo en cuenta este entrecruzamiento de ideas y de poder afirmar la imposibilidad de toda superación histórica de los discursos y de las prácticas artísticas, lo que se ha pretendido es poder trazar un mosaico de formas y sentidos paralelos y divergentes acerca de la relación arte-política que nos permitiera rastrear, contextualizar e interpretar las formas más habituales de entender esta relación, pero sobre todo, poder caracterizar —como se ha intentado realizar en la tercera parte de este trabajo— otras formas, normalmente alejadas de los circuitos comerciales y de las instituciones, en las que las prácticas artísticas se impregnan de un gesto profundamente político algo *sui generis*. Pero si lo que se pretendió desde un inicio era poder mostrar y caracterizar este amplio espectro de posiciones respecto al arte, además de poder interpretar e identificar otras formas no tradicionales del arte y lo político, necesariamente había que empezar por aclarar qué es y qué se entiende por este último término.

La primera parte de este trabajo, la cual puede ser la más árida y difícil de atender¹, se ha planteado como el sustrato teórico de la investigación. Lo que se hizo fue intentar abrir una pequeña caja de herramientas teóricas que sirviera para ver diferentes interpretaciones sobre el concepto de lo político y que, posteriormente, ayudaran a poder categorizar y comprender mejor los diversos registros y las zonas del pensamiento político en el que los artistas han ubicado sus prácticas.

¹ Sabiendo que esta parte de la tesis iba a ser la que tendría un mayor peso teórico y en la que se tratarían temas más abstractos, procuré que la lectura y las explicaciones fueran lo más sencillas posibles sin tener evitando un análisis exhaustivo del pensamiento político de los autores ahí tratados. Sé que para los profesores de filosofía y expertos en la materia, el resultado de este capítulo es insuficiente y superficial; el propio tema y la comparativa entre el pensamiento político de Schmitt, Mouffé y Nancy, daría lugar a una tesis muy amplia. Sin embargo, la intención nunca se planteó como un trabajo pormenorizado y hermenéutico profundo, sino como algo orientativo que pudiera servir para poder entender, de forma general, las diferentes concepciones acerca del concepto de lo político, evitando —cosa que espero haber conseguido— que la exposición se convirtiera en algo denso y farragoso.

En ese apartado se partió de las tesis teológicas-políticas de Carl Schmitt por ser quien acuña y define el término por primera vez, pero también para poder mostrar que su visión acerca de lo político sigue operando dentro de las instituciones de gobierno y en los defensores de la *Realpolitik*. Su distinción amigo-enemigo y la posibilidad del aniquilamiento físico del adversario —es decir, la guerra— como esencia de lo político pueden observarse fácilmente como rasgos y pilares de los Estados modernos y de la geopolítica contemporánea. Pero más allá de poder entrever esta situación, lo que planteaba abordar el nacimiento de este concepto, con el acento profundamente autoritario que le imprime Schmitt, era también caracterizar una forma de pensar lo político como la fuente que permitía forjar una unidad de sentido nacional. Lo político se entiende como una estructura trascendente que hace posible la unidad y la cohesión de un Estado y, por supuesto, un gobierno fuerte y estable. La visión de Schmitt asume que todo Estado-Nación está dotado de una identidad única, la cual los enemigos potenciales pretenden aniquilar y sólo es posible mantenerla reconociendo muy bien al adversario y perseguir, bajo el poder de un soberano, una misma e idéntica voluntad. Lo político, desde esta postura, se convierte en el fundamento y base de la idea de Estado, de poder y gobierno en tanto que totalidad; se asume como la esencia de la comunión entre los individuos que comparten una misma nación.

El siguiente paso consistió en abordar las interpretaciones que Chantal Mouffe hace del concepto de lo político años más tarde, recuperando los análisis de Schmitt. El objetivo de esta parte fue mostrar dos cuestiones: las distancias y similitudes de los enfoques de Mouffe y Schmitt, pero sobre todo, poder observar cómo ella entiende que lo político no es una cuestión externa de los Estados, sino más bien la esencia y posibilidad de las democracias modernas, es decir, es una condición puramente interna de los Estados. Para ella, intentando trasladar el término a un contexto que llama posmoderno, lo político será el espacio de conflicto y del disenso; y sólo a partir de estas tensiones se podría hablar, desde su posición, de la buena salud de una democracia, ya que desde su «agonismo» se intenta evitar cualquier tipo de autoritarismo de las ideas y las opiniones. Con esto parecería que la posición de Mouffe se deshace de toda pretensión de unidad de sentido rígida y monolítica —como podría ser la voluntad de un soberano o de un partido—, y que se desmantela la idea de razón única y de Estado, pero no es del todo así. Por eso, otra cuestión que se intentó subrayar, es que más allá de un enemigo y de la posibilidad de la guerra, Mouffe al mantener la noción de adversario, pero

reduciéndola a un plano discursivo —lo que actualmente se entiende como la lucha por el relato—, sigue concibiendo lo político como una totalidad, bajo la idea de un poder central, desde el momento en que entiende que la batalla —discursiva— es por la hegemonía. Aunque parezca algo imposible, debido a la pluralidad de las opiniones dentro de las «democracias agonísticas», a lo que apela es a construir, desde el marco parlamentario y de las instituciones, un nuevo sentido común más inclusivo.

La última parte de este capítulo abordó una tercera interpretación de este concepto, la que hacen en los años ochentas Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe. En esta tercera acepción proveniente del posestructuralismo, se intentó mostrar cómo desde estas coordenadas del pensamiento, el concepto de lo político se replantea más allá de todo esencialismo y sentido último. Si Chantal Mouffe y Carl Schmitt consideraban el concepto entendiéndolo ya sea como condición de posibilidad de un Estado fuerte o de una democracia sana, en el caso de estos autores, lo que pretenderán será abrir el concepto más allá de toda proyecto que lo asuma como sostén de un sentido común; su objetivo, consistirá en realizar una crítica a los totalitarismos que se esconden detrás de las formas tradicionales de pensar lo político, formas ancladas en los principios, de lo que ellos llaman una metafísica de lo absoluto, y que han servido de base para la construcción de categorías como Estado, ciudad, nación, sujeto, arte, democracia, etc. Para ellos, lo político ha solido pensarse a partir de categorías identitarias. En ese sentido, se aludió a su postura como un crimen debido a que lo que intentaron fue sustraerse de toda forma de pensar lo político bajo la idea de una común-unidad o unidad de sentido.

Despojada de ser y tener una esencia absoluta y determinable, lo político para Nancy y Lacoue-Labarthe se entendió como una actividad permanente, como un re-trazamiento constante de sus límites; a diferencia de Mouffe y Schmitt, no se asumió como la condición de posibilidad de un Estado o de las instituciones democráticas sino más bien de las interferencias y rupturas, de las disidencias y los desordenes. Teniendo estos elementos, se intentó mostrar que esta tercera acepción de lo político, en tanto forma de *retirada*, designa la interrupción y deserción de toda idea redentora de identidad, nación, raza, historia, comunidad, etc., y su caracterización sirvió para acercarnos y comprender mejor las prácticas *menores* o micropolíticas, las cuales operan en paralelo a las instituciones y han renunciado a la lucha por el poder.

Aunque a veces árida y abstracta, esta triple aproximación al concepto de lo político se planteó como una forma de aproximar y hacer más fácil las zonas y posiciones en las que se inscribían las prácticas artísticas cargadas políticamente. Continuando con el ejemplo mencionado arriba, es más fácil acercarse al posicionamiento de Tania Bruguera a partir de la idea de lo político que defiende Chantal Mouffe. En ambas se comparte la idea de que la lucha, y en eso consistiría la labor del artista y de su compromiso social desde esta perspectiva, tiene que realizarse en un plano simbólico-discursivo, el cual intenta revertir las ideas dominantes y también transformar de forma efectiva la realidad social mediante la presión y asedio de las instituciones y de la clase política, siempre con el objetivo de incidir sobre la modificación de las leyes y la defensa de derechos.

Las posiciones de los surrealistas y de los situacionistas serán divergentes a esta postura. En cierto modo, la idea de lo político que hay detrás de estos movimientos estaría más emparentada a la forma de lo político entendido como totalidad. Breton hablará de la necesidad de fundar un nuevo mito; Debord y Vaneigem jamás perderán de vista la posibilidad de aniquilar la estructura «espectacular» de la sociedad. Y aquí, sólo como cuestión especulativa, podría plantearse hasta qué punto las posiciones marxistas más ortodoxas están ancladas a una visión de lo político como una unidad de sentido última, como un imaginario que jamás deja de observar una estructura total; un sistema muerto que gobierna, define y determina todo lo que vive en su interior. Si esto es así, puede verse mejor en qué medida, gran parte de las prácticas artísticas con una tendencia marxista muy marcada, han entendido que su labor consiste en la lucha por la transformación total de un estado de cosas y la producción de uno completamente diferente.

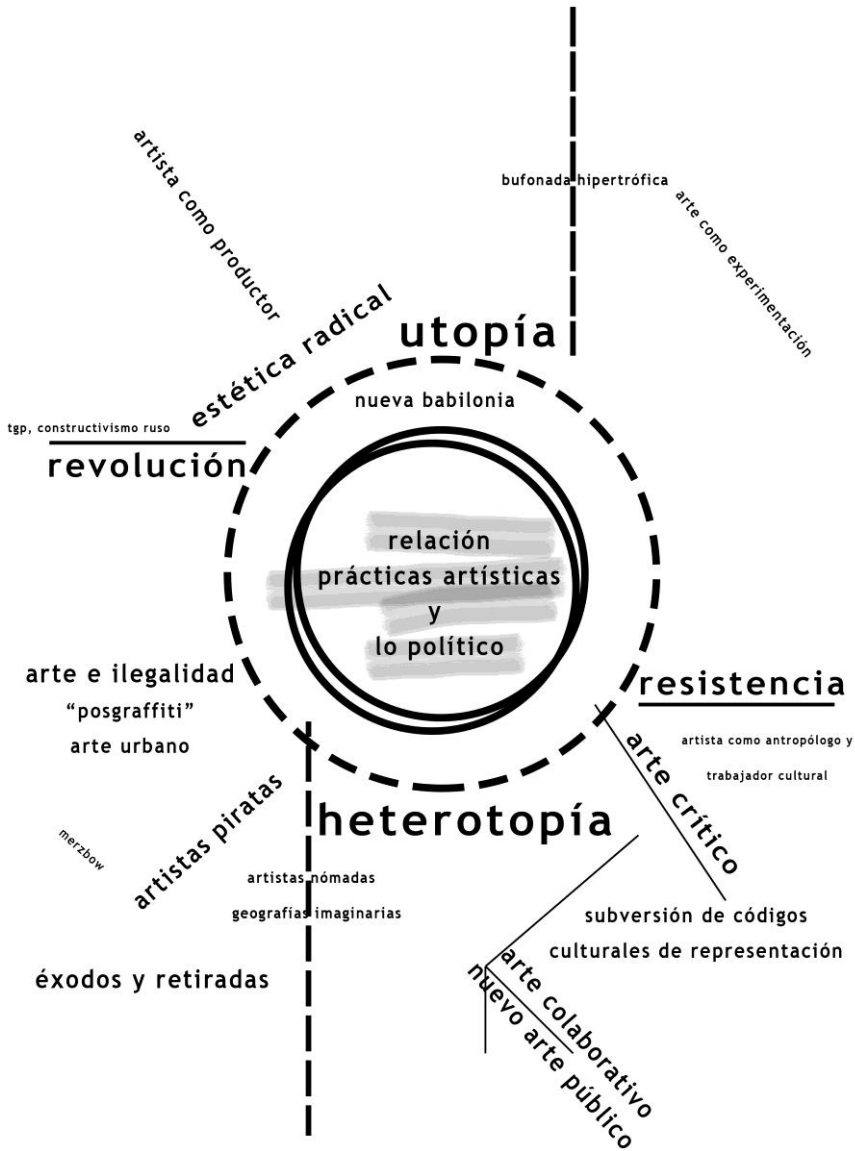
Una vez planteada esta diversidad de campos de acción y de interpretación de la praxis artística-política —pues no es la misma postura la de John Hearthfield la de Barbara Kruger, Francis Alÿs y Thomas Hirschhorn— fue necesario que la investigación se planteara cómo poder entender mejor estas diferencias y en qué consistían, no solamente apoyándonos en el concepto de lo político y sus diferentes acepciones, ya que esto sólo servía como una panorámica para poder comenzar a identificar los distintos posicionamientos y modos de ver el mundo. Lo que hacía falta era poder hallar otros rasgos y características más específicas que ayudaran a situar mejor el carácter y sentido de estas prácticas.

La tarea no fue fácil. Requirió de mucho trabajo de reflexión, de esquemas y de mapas enrevesados que más bien tenían una forma de galimatías, pero que poco a poco fueron asentándose y aclarándose. Porque a partir de aquí se planteó la idea —la cual puede entenderse como la tercera hipótesis de este trabajo— de que nociones como la de revolución y resistencia son determinantes a la hora de entender la relación arte-política, como también lo son las de utopía y heterotopía.

Estas categorías permitieron ubicar de mejor forma no sólo los posicionamientos de las prácticas artísticas, sino además sus mutaciones, pero sobretodo los tipos de imaginarios y espacios (sociales, físicos, culturales, ontológicos) a los que se abrieron a lo largo del siglo pasado y de lo que va de este.

Pero dicho esto, aquí habría que advertir una cuestión muy importante y que espero no se haya percibido así a lo largo del trabajo: este cambio de “paradigma” no significa que se pueda afirmar que el modelo utópico-revolucionario, muy en boga en la primera mitad del siglo XX, haya sido reemplazado por uno heterotópico y de resistencia. Si algo se ha querido mostrar es que a partir de los sesentas —ya sea por el contexto y la agitación social de la época, las críticas dentro del marxismo y las corrientes filosóficas posestructuralistas— hubo una tendencia a replantear la praxis artística y el pensamiento político desde un enfoque diferente al del utopismo revolucionario, pero esto no supuso su abandono.

Estas modificaciones, como se ha querido expresar en el capítulo dedicado a la Internacional Situacionista —movimiento en el que se puede observar muy bien las tensiones entre estos dos enfoques—, comenzaron a abrir los espacios de acción y de imaginación más allá de las instituciones y de las galerías y, sentaría las bases para las futuras prácticas que vendrían en los ochentas y los noventas. En ese sentido se ha querido subrayar, principalmente en la segunda parte del trabajo, la importancia de las calles y de lo cotidiano como sitios donde se plantearía la necesidad y la emergencia de las prácticas artísticas y políticas. Estos rasgos que se mencionan, ayudaron a poder apuntar al carácter heterotópico de estas prácticas, es decir, la importancia de trasladar lo virtual en lo real, a habitar y construir otros espacios, como alternativa a la utopía. Pero también en este proceso, el cual no necesariamente supuso el abandono del imaginario utópico-revolucionario, sino más bien el ponerlo en cuarentena, requirió que el compromiso de las luchas de activistas y artistas se trazara bajo la idea de resistencia.



Esquema general del tipo de relaciones entre prácticas y lo político.

En cierto sentido, a partir de este giro se podría hablar de una “espacialización” tanto de las prácticas como de los imaginarios. Los análisis e interpretaciones de Lucy Lippard, quien abiertamente inscribe su militancia política y artística en la tradición del movimiento por una democracia cultural y en el conceptual de los años sesentas y no en el marco de la tradición de la izquierda revolucionaria, es muy consciente del nuevo carácter de las prácticas. El lugar, el contexto, las pequeñas historias, los espacios de los olvidados, conformarían los ingredientes del trabajo de base de los artistas y de cierta manera los orillaría a entender su labor como la de un antropólogo o la de un sociólogo. Lo que puede entreverse en el arte activista de Lippard, pero también en Hans Haacke, Martha Rosler y en colectivos de los noventas como el *Electronic Disturbance Theatre*, es que sus acciones al estar determinadas por un lugar y un contexto social específico, operan bajo una noción de resistencia y no de revolución.

Si algo se ha intentado aclarar en la segunda parte ha sido cómo a partir de la IS, del arte crítico y del arte activista, la idea de un no-lugar más allá, ese horizonte insuperable y absoluto, comienza a desdibujarse como parámetro regulador de la praxis artística y política. Las prácticas, al espacializarse, al trasladarse a los lugares y a la vida cotidiana, lo que hicieron fue cargarse de un tiempo-ahora, a ofrecerse como respuestas y soluciones a las problemáticas y conflictos del presente. Explicar esto, permitió entender cómo muchos artistas entendieron su labor como subversión y crítica de los códigos culturales de representación —ya sea haciendo uso de las técnicas de los medios masivos de comunicación o trabajando con la gente desde las calles y los barrios— pues más que querer transformar la totalidad del sistema, lo que pretendieron fue intentar adherirse a luchas particulares y comenzar a modificar los espacios y los modos de vida de sus habitantes. Con esto pudo concluirse que el imaginario heterotópico y de resistencia, abrió un abanico muy diverso de formas de arte y militancia, pero lo fundamental es que invirtió el punto de partida, ya que a diferencia de las vanguardias y de toda concepción de un estética radical o de un compromiso político-revolucionario, la transformación se asumió como una tarea a pequeña escala y como una serie de tácticas y dinámicas concretas.

Antes se había mencionado que este cambio no supondría la superación y abandono del pensamiento utópico-revolucionario. En el capítulo dedicado a Hal Foster, se intentó hacer hincapié en cómo este teórico comprendió que era necesario recuperar el espíritu utópico dentro de las prácticas artísticas intentando reunir dos tradiciones de

pensamiento aparentemente irreconciliables: «lo que debemos enfatizar — en el arte político— es la necesidad de conectar lo enterrado (lo sincrónico), lo descalificado (*lo menor*) y lo que aún está por venir (lo utópico, lo deseado) en prácticas culturales concertadas» (Foster, 1985:156). La postura de Foster no intentó recuperar la idea utópica a la que apelaron las estéticas radicales de las vanguardias artísticas, sino más bien pretendió, como se explicó en ese capítulo, reinterpretar esa noción para darle otro sentido, con la intención de que se pudiera eludir toda forma de mesianismo y redención absoluta, como lo sería la acepción clásica del término. Por un lado, Foster intentaría prevenirse de cierto nihilismo que a su juicio se esconde detrás de las prácticas artísticas que abanderan la idea de resistencia, debido a que muchas veces, al inscribirse únicamente en un tiempo-ahora y en las problemáticas de un lugar específico, suelen tener una visión a corto plazo, carente de futuro y de programa. Indirectamente, lo que Foster hizo fue una crítica a las corrientes posestructuralistas. Sin embargo, algo beberá de estas formas del pensamiento filosófico contemporáneo, ya que su idea de utopía, de modo paradójico, se entenderá como un híbrido entre pasado y futuro, como un ejercicio de contra-memoria, que necesariamente observa la importancia de *lo menor*. Más que un objetivo, o un fin último, la reinterpretación del utopismo que hace Foster, se entendió como una especie de idea regulativa móvil; un punto al cual mirar para no perder la perspectiva. Como se vio, para él, artistas archivistas como Tacita Dean, Chris Marker o Thomas Hirschhorn serían ejemplos claros de la utopía que defiende dentro de las prácticas artísticas; persiguiendo obras que sean capaces de «constelar no sólo diferentes registros de experiencia (estético, cognoscitivo, crítico) sino también diferentes órdenes de temporalidad» (Foster, 2015:179). Su noción de utopía, precisamente estaría condensada en este poder «constelar diferentes órdenes de temporalidad». Aunque describa la realidad como «el devenir presente del pasado» o «la actualidad de una figura histórica» (*Ibid.*: 180), estas mismas definiciones en las que se intenta reunir lo diacrónico con lo sincrónico, también se pueden aplicar como definiciones para la utopía que él va buscando dentro de las prácticas artísticas. Hal Foster intentó readaptar el espíritu utópico dentro de lo que él considera el arte con política. Desde otra perspectiva, mucho más marxista, Gerald Raunig, en esta década y la anterior, ha pretendido hacer lo mismo pero con el concepto de revolución.

Brevemente, me gustaría decir que este tema sugerente e interesante se ha quedado en esquemas y apuntes; el capítulo dedicado a

Raunig estaba contemplado para el final de la segunda parte, a continuación de los “Caballos de Troya”. Lamentablemente no se ha podido incorporar al grueso del trabajo. Es por esta razón que creo conveniente esbozar algunas de sus ideas principales aquí para entender de mejor forma cómo los discursos, las ideas y las prácticas vuelven para encarnarse en el presente con otro sentido y fuerza.

Si Hal Foster intentó reinterpretar el concepto de utopía conciliando el pensamiento de Deleuze-Guattari con el de Fredric Jameson, Gerald Raunig recurrirá a una tradición marxista muy precisa, la de Benjamin y Negri, pero también acudiendo a Deleuze y Guattari, definiendo su herencia como la de un «posestructuralismo revolucionario». La idea principal de Raunig es despojar el concepto de revolución de su carácter universal, de su connotación esencialista y universal, de ser un asalto a la totalidad o de entenderlo como el estado último de cosas que se pretenden alcanzar. A diferencia de esto, para este teórico austriaco, el concepto revolución es un «proceso molecular incompleto e incompletable» (Raunig, 2005:26). De cierto modo, esta idea de «revolución molecular» que atraviesa su obra y, que bebe del operismo italiano, principalmente de Negri, pero también del concepto «máquina de guerra» de Deleuze-Guattari en *Mil Mesetas*, lo que hará es invertir el sentido clásico del término. Para él lo importante no es ese lugar-más allá al que se pretende llegar, ese espacio de consumación y común-uniión en el que todo problema y conflicto queda anulado. Raunig antepone el punto de partida al de llegada: lo que verdaderamente le interesa resaltar son las *emergencias*: los procesos de dispersión y desobediencia no serviles (Raunig, 2014:6).

En ese sentido, como también lo sería la noción de resistencia con la que se ha trabajado en la segunda y tercera parte de este trabajo, el concepto de revolución de Raunig es fundamentalmente antiteleológico: no se persigue un fin ni un programa. Precisamente, esto último supone una distancia respecto a la posición utópica de Foster, quien va buscando —aunque sea en esos ejercicios paradójicos de contra-memoria y de traer el pasado al presente— la sensación de un suelo y la luz de un horizonte, por más difuso y móvil que sea, como anclaje de las prácticas artísticas. Y si esto es así, es porque en Raunig la estela y las disoluciones del posestructuralismo están muy presentes: constituyen la lógica interna de sus tesis. Pero además, en su modo de enfocar la relación arte-política también repercute muchísimo una impronta marxista que le obliga a observar de forma permanente las fuerzas de producción capitalistas de las sociedades actuales. Y ante esto nos encontramos con una postura muy definida: necesariamente, toda praxis «revolucionaria» actualmente,

para él, se inscribiría en la lucha y dismantelamiento de las fuerzas opresivas y de constricción de las subjetividades.

De cierto modo, la visión del arte-político que Raunig defiende estará muy cerca de la de Gregory Sholette, pues en ellos se compartirá, con una marcada influencia de Benjamin, que uno de los componentes fundamentales del arte-político debe ser el situar las obras en las propias relaciones de producción (Raunig, 2014:8). Los ejemplos que él toma para ilustrar su idea de «revolución molecular» dentro del arte— que también podrían ser los de Sholette— son las micropolíticas feministas, las autoorganizaciones migrantes críticas con la representación, pero también los conceptos como *site-specificity*, situación, contexto o crítica institucional. En todos ellos habría un posicionamiento crítico frente a las relaciones de producción de las sociedades contemporáneas y una apuesta por generar nuevos modos de relación social que impugnen la alienación, el individualismo y el «narcisismo de la personalidad creativa». Las intervenciones de Sholette y otros artistas en el Guggenheim de Nueva York hace pocos años, denunciando el sistema de explotación que perpetúa la institución al construir una sucursal en Dubái, o sus críticas a la especulación financiera dentro del mundo del arte y a la precariedad laboral que provoca a pesar de ser un negocio muy rentable, hace que el arte político que Raunig defiende resuene de forma muy contundente en este artista y teórico estadounidense. Sus visiones son muy parecidas.

Pero aquí, cuestión que se ha intentado desarrollar al final de la segunda parte y que ha quedado sin ser abordada, es poder comprender que:

i) dentro de la relación arte-política se solapan y entrecruzan diferentes formas de entenderla, que parten de al menos tres tradiciones de pensamiento. Por un lado, se puede distinguir una línea genealógica que apela a los movimientos por los derechos y la contracultura de los años sesentas, la cual defenderá una visión de la praxis político-artística, muy en la línea de la lucha por la hegemonía planteada por Chantal Mouffe. Por otro lado, estaría la línea de la tradición marxista, la cual entenderá que el arte político consistirá en que el artista tome consciencia de su función dentro del sistema de producción y que sus acciones se conviertan en una crítica y lucha por la transformación de las fuerzas de producción del sistema capitalista; en esta tradición, dicho de forma muy general, lo político se entiende como totalidad, como una estructura trascendental. La última línea que se puede

distinguir es la del posestructuralismo, la cual entenderá que el arte político no es una categoría sino más bien un proceso inacabado, una insurrección infinita o un hacer permanente; una serie de dinámicas híbridas que más que ofrecer una idea o la defensa de un dogma, lo que hacen es interrumpir y revocar toda imagen de lo absoluto.

Una vez mencionadas estas tres líneas generales de pensar la relación entre las prácticas artísticas y lo político, es necesario precisar que todas estas tradiciones se entrecruzan y solapan. Es imposible que se pueda afirmar que la postura de un autor pertenezca exclusivamente a una tradición de pensamiento; al contrario, muchas veces éstas aparecen mezcladas —como se ha visto en el caso de Raunig, de Sholette o Lippard— y eso hace que las nociones y concepciones de esta relación se conviertan en algo complejo y lleno de matices. Pero aunque todas estas líneas se solapan, también, es necesario entender:

ii) cómo la influencia del posestructuralismo para la teoría política del arte en el presente —como se ha visto en las reinterpretaciones de los conceptos de utopía y la revolución que hacen Hal Foster y Gerald Raunig— ha hecho posible, gracias a la inversión de los órdenes de partida, el despliegue de un nuevo marco epistemológico y ontológico, el cual intenta pensar lo uno a partir de lo múltiple. Esto ha propiciado que todo proceso —en este caso, artístico y político— se asuma en una dimensión antiteleológica. Este, dicho de forma muy burda, lo que plantea es la anulación de todo orden de fines y conlleva pensar todo fenómeno a partir de las condiciones de su emergencia. Las consecuencias de esta inversión —llamémosla ontológica— pueden rastrearse en el plano político pero también en el artístico en el presente, cuando poco a poco se comienza a entender que lo más importante es el proceso de creación, los modos de relación, la emergencia de un hacer, más que la prefiguración y acabamiento de toda actividad. Lo que se atestigua es el fin de la obra, y la imagen de un hacer permanente que bordea los límites de las obras, las ciudades y de las instituciones.

A partir de estas circunstancias se puede entender de mejor manera la importancia de la “espacialización” que conlleva esta inversión, cuando se plantea que la creación y la construcción de algo nuevo y que está por venir, comienza en el caos y en el desorden, en esa multiplicidad

inasible e indeterminada, en los territorios y lugares concretos, en el trabajo de base. No es extraño, como lo ha sido en el caso de Raunig, que muchos teóricos hayan concebido el año 2011, año de las insurrecciones pacíficas populares a escala mundial, como el ejemplo de ese nuevo replanteamiento de lo político como una emergencia de un ser-común diferente, que camina desde abajo, en las sombras, al margen de las banderas y de los partidos y que se convierte en algo impredecible e indescifrable. ¿Cómo se gestionan estas fuerzas? Es imposible. El proceso, como dirían los surrealistas, se convierte en algo maravilloso, en una sorpresa; en una irrupción espontánea que interrumpe y revoca los límites de todo sentido común.

Desde otro ángulo, esta inversión también la esboza Ranabir Sammadar (2009), cuando plantea que los sujetos y sus prácticas políticas hacen a la teoría y a sus abstracciones y no al revés, como se ha entendido en la tradición del pensamiento occidental en la que una categoría, dígame ciudadano, por ejemplo, previamente funciona como imagen y representación universal de un fenómeno. Esa categoría serviría para definir y ordenar las anomalías de un acontecimiento, pero como puede verse con un diccionario —pensando en un plano semántico— el significado que ofrece de un término no agota todos sus sentidos, irremediablemente siempre hay algo que se le escapa. Para Sammadar —siempre observando el proceso de independencia de la India—, es necesario cambiar el enfoque sobre la política, pues ésta no es una reflexión abstracta sobre el yo, la libertad, los derechos, etc., sino más bien sobre la acción, sobre esos usos, esos sentidos que escapan a la definición. Concebir al sujeto político, entonces, es entender la política en el trasfondo de tales prácticas y acontecimientos, los cuales son los que modifican y hacen ser de otra manera. Lo puramente político, que es lo que constituiría al sujeto y a sus acciones, más allá de las abstracciones, no podría ser entendido sin recurrir a los textos menores, a sus intensidades, fuerzas y afecciones; a ese conjunto de prácticas y eventos que arrojan y dan sentido a las revueltas, las resistencias y a las formas anónimas de creación colectiva.

Si algo se ha intentado en la última parte de este trabajo, es poder explicitar algunos imaginarios que han desplegado algunas prácticas artísticas sobre estas coordenadas del pensamiento político fundado en lo múltiple, lo inasible e indeterminado; en esos territorios limítrofes, a los cuales se los puede caracterizar por sus acciones y movimiento, más que por sus abstracciones. En eso ha consistido —recurriendo a la

terminología de Paolo Virno y Jean-Luc Nancy— poder hablar de ellas como éxodos y retiradas.

Pero para descubrir y hallar esas fisuras —muy en la línea del planteamiento de Sammadar, pero sobre todo siguiendo muy de cerca las ideas de Jean-Yves Jouannais (2009) sobre la posibilidad de una historia no convencional del arte, que se remueve entre las crónicas adyacentes, en las sombras de la memoria y en las hazañas anónimas— fue necesario recurrir a la búsqueda de esos textos menores. Porque en todo este tiempo de investigación se ha asumido, que toda lucha y revuelta está plagada de acontecimientos y fuerzas que la historiografía obvia, pero que dicen más de lo que una enciclopedia puede condensar: un panfleto, un pequeño comunicado, un poema desconocido, actas de las reuniones clandestinas de brigadas de información, relatos de actores secundarios, notas de prensa, testimonios de transeúntes, recuerdos.

Una exploración de estas características lo que hace es desplazar la temporalidad de los fenómenos y acontecimientos históricos para comprenderlos y situarlos desde sus grietas y espacios. Precisamente, del mismo modo que en la última parte, todos esos fragmentos que fueron apareciendo, intercalándose entre algunos capítulos a modo de microescenas —además de tener la función de interrumpir el hilo conductor del trabajo— se plantearon siguiendo este propósito: poder indagar en esas voces y crónicas limítrofes, en esas historias y vidas anónimas que se entrecruzan y muchas veces pasan desapercibidas, pero sobre todo, poder ver en ellas las huellas de lo político. Es por eso que la idea que se persiguió de forma recurrente fue que —aunque fuera de forma oblicua— estas pequeñas escenas pudieran respaldar y contextualizar de mejor manera el sentido de la tercera parte de este trabajo. De este modo, es necesario reiterar, que esta investigación ha exigido, del mismo modo que lo ha pretendido Hal Foster, el despliegue de una mirada tanto sincrónica como diacrónica, que nos permitiera comprender de manera más rica y compleja la relación entre arte y política, pero sobre todo, poder descubrir otros imaginarios imprecisos y escurridizos de las prácticas artísticas y desplegadas sobre lo político.

Si algo se ha pretendido en este trabajo, es poder hacer una apología del juego, la experimentación, la creación y la imaginación; un reconocimiento a todas esas formas de vida que habitan los espacios operando en paralelo, juntando fuerzas en silencio, construyendo algo nuevo, renunciando a toda lucha por el poder. Hablar de algo así, en estos tiempos parece ingenuo y etéreo; una visión —como podrá parecerle a muchas personas— abocada a la esterilidad por su falta de compromiso y

posicionamiento, ya que las circunstancias y el contexto actual —dirán— exige responder de forma crítica a las problemáticas y conflictos sociales que nos acechan. Cualquier militante convencido podrá achacar que bajo esta postura no se cambia absolutamente nada ya que lo que se hace es seguir perpetuando el orden establecido. De forma estructural, evidentemente no se puede decir que algo se cambie y modifique, pero esa es la gracia. Porque la cuestión de fondo es poder entender que esas exploraciones, esos juegos, esas creación sin pretensiones mesiánicas y redentoras, lo que enseñan es la posibilidad de vivir y habitar otros mundos; la posibilidad de generar otros lugares de encuentro, de subvertir, aunque sea de forma eventual, las reglas y normas. Si para algo debieran servir las prácticas artísticas, y con ello se pudiera hablar de su potencial político, es para abrir caminos y romper vallas. El principio de este andar es, como lo definieran las integrantes de la Barraca Transfronteriza, un pasivismo radical.

Al decir esto, lo que se manifiesta es un punto de partida, el cual puede ser entendido como una conclusión en todo este proyecto: *lo político y las prácticas artísticas se vinculan en ese anonimato*, en esa despersonificación; se hacen en ese movimiento que transforma e interrumpe la identidad y las subjetividades. La fuerza, la energía, diciéndolo de forma abiertamente romántica, es la vida: planos de afección y deseos. Lo político y las prácticas artísticas se viven, se experimentan, de lo contrario sólo se vuelven categorías estériles y muertas.

ANEXOS



El proyecto *Propaganda*, en el que venimos trabajando este último año, surgió de forma espontánea. Una cosa ha llevado a la otra y al final de cuentas ha ido cobrando una vida que no me hubiese podido imaginar. ¡Lo que puede ocasionar una pregunta y las ganas de ir más allá de una persona! Porque sin la dedicación y el esfuerzo de estos últimos meses no se podría hablar de él como un proyecto de cartelería callejera, el cual ha requerido de un gran trabajo de investigación teórica-técnica y que, por supuesto, ha sido un gran estímulo para el desarrollo de la tesis. Pero antes de todo, para explicar lo que es exactamente, creo que es mejor describir cómo ha sido el proceso y el rumbo que ha ido adquiriendo.

Hace más de un año, unos amigos de Barcelona me comentaron que en esta ciudad había un taller de gráfica que a veces utilizaba tipos móviles para sus carteles. Lo que ellos sabían es que todos los tipos los habían conseguido a partir de donaciones y de búsquedas por antiguos talleres e imprentas que los tenían arrumbados. La idea de recuperar los tipos móviles como material para el diseño y la estampación de carteles me pareció muy buena; se trataba de otra técnica de impresión manual que podía combinarse con el grabado y la serigrafía. Recuperar los procedimientos analógicos de estampación, conocerlos y trabajarlos, es algo que he tenido muy presente durante toda la investigación, ya que he

visto en ellos el vehículo perfecto para poder llevar a la práctica muchas de las cuestiones más teóricas y abstractas que han atravesado el grueso del trabajo. Necesariamente había que mancharse las manos.

Por esas fechas, en una tutoría con Pedro Osakar le pregunté si conocía algún lugar donde pudiera conseguir tipos móviles. Él ya conocía mi interés por la gráfica popular mexicana y por los carteles de la propaganda política de los años setenta y sesenta, principalmente la que muchos artistas cubanos crearían para la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL) y, yo también sabía de su interés por el tema de los carteles políticos. En ese momento Pedro me expresó que no se le ocurría nada, pero que preguntaría a Francisco Vela el encargado de la imprenta provincial de la diputación de Granada y responsable de la La Oficina Tipográfica de Diputación de Granada¹. Después de unas semanas volví a acercarme a su despacho para hablar del proyecto de investigación. En esa ocasión me comentó que le había estado vueltas al tema de los tipos móviles y que tenía una idea: «Si no los podemos conseguir —me dijo— por qué no los fabricamos». Su propuesta era muy sugerente e inesperada. Jamás había contemplado esa opción. Pero entonces, ¿cómo lo podríamos hacer?, ¿qué material utilizaríamos, porque el plomo parecía algo descabellado?, ¿por dónde empezar?

Pedro me explicó que los tipos móviles, no metálicos, estaban hechos con maderas muy duras como la de los cerezos o los perales y que trabajar con ellas iba a ser muy complicado ya que nos llevaría demasiado tiempo tallar cada pieza de forma fina y precisa. En vez de este tipo de maderas, la idea fue trabajar con DM, un material más económico y que además tenía una notable ventaja: se podía cortar con el láser del laboratorio de imagen de la facultad. Con esta idea se agilizaba el proceso y además se podían fabricar las piezas de manera más homogénea, a diferencia del resultado que pudiéramos conseguir tallando cada una con

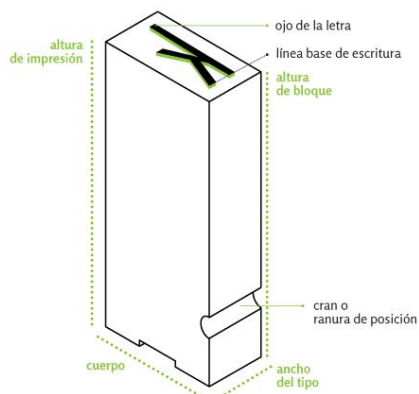
¹ La Oficina Tipográfica nace del empeño de Manuel Benavides y Francisco de Paula por conservar y dar a conocer las Artes Gráficas más tradicionales. Es un proyecto auspiciado por la Delegación de Cultura y la imprenta de la Diputación de Granada. Todos los años plantean actividades e imparten talleres dentro del contexto de la Feria del Libro de Granada. Disponible en <<https://vimeo.com/41343525>> [consulta: 15.02.2020].

una gubia. Aun así, faltaban más cosas por descubrir y también entender. Porque una vez teniendo resuelto, al menos de forma hipotética, la fabricación de los tipos móviles, había que tener más elementos en cuenta.

La propuesta de Pedro contemplaba no sólo fabricar los tipos, sino también crear y diseñar una tipografía única que le otorgara un carácter muy determinado a los carteles que imprimiríamos en un futuro, ya que si la tipografía es una manifestación visual del lenguaje, su forma y estilo, también sería parte del mensaje. Dicho así sonaba muy bien, la cuestión era ponerse a diseñar una tipografía y para ello, primero había que abrir libros y adentrarse en el vasto universo de los remates, los estilos y las fuentes. Pedro me recomendó que utilizara algunos programas para crear tipografías que se podían encontrar por internet. Pero después de muchos intentos y, sobre todo, de peleas con softwares de esta clase, decidí recurrir al lápiz, la regla y el papel. El resultado fue espantoso. La tipografía que había engendrado estaba llena de aristas y serifas exageradísimas: si lo que se quería era anunciar una película de serie B o una fiesta cutre de Halloween, esa tipografía hubiera estado a la altura. Pero lo cierto es que esta desastrosa experiencia serviría para descubrir que algo que, a priori, parece muy sencillo, más bien no lo es ya que requiere de mucho conocimiento y de un trabajo meticuloso, complejo y delicado. Esta fallida misión se la comuniqué a Pedro, pero no supuso ningún obstáculo ya que en ese momento estaba muchos pasos por delante y me manifestó que no me preocupara, que no había ningún problema y que siguiéramos con el proyecto.

Él me informó que el *cuerpo tipográfico*² de los tipos móviles tienen medidas estándar: una altura de 27,5 mm. Me explicó que estas medidas las deberíamos de tener en cuenta para que los juegos que fabricáramos los pudiésemos combinar en un futuro con otros y además, que pudiesen ajustarse a cualquier componedor tipográfico.

² El concepto de cuerpo tipográfico proviene del sistema de impresión con tipos móviles. Es la medida vertical de la cara frontal del tipo, tomando el bloque de plomo completo, no el área de impresión de una letra en particular. Por lo tanto, este valor resulta igual para letras mayúsculas, minúsculas, números, signos de puntuación y demás componentes de la caja, tengan ascendentes y descendentes o no. El cuerpo, medida estandarizada mensurable en el bloque de plomo, incluye las alturas variables según la familia, la altura de las ascendentes, la altura de la equis, las descendentes y una pequeña separación (llamada hombro) para que no se toquen las descendentes de la línea superior con las ascendentes de la línea siguiente. Decimos que estas áreas son variables porque dependen del diseño de la familia. Consultado en Open Educational Resources for Typography y disponible en <<http://www.oert.org/cuerpo-tipografico-unidades-e-instrumentos-de-medicion/>> [consulta: 15.02.2020].



Partes de un tipo móvil

También me hizo comprender que cada juego no contenía una sola pieza por cada letra, ya que si lo que se quería era construir un texto había que tener suficientes vocales —por ejemplo— para poder formar el mayor número de palabras posibles. Así que cada juego debía de tener, no treinta piezas, sino más de quinientas, incluyendo los signos de puntuación, las minúsculas, las mayúsculas y algunos símbolos. Conseguimos una combinación numérica de piezas de cada letra que teníamos que hacer. Además de esto también teníamos que llegar a estipular algunas cuestiones sobre el tamaño. Desde un principio se planteó poder trabajar con carteles en formato A3 y A2. Con eso en mente, acordamos que había que construir dos juegos con diferentes tamaños, además de un componedor que nos permitiera trabajar con esas dimensiones.

Después de saber que no había una tipografía diseñada para el proyecto, nos propusimos comenzar a utilizar una que ya existiese y que de alguna manera fuese lo más neutra posible, como pudiera ser alguna de la familia de la Helvética. Eliminar la espera que podía ocasionar la creación de una tipografía propia tenía una ventaja: comenzaríamos a ponernos manos a la obra en el laboratorio e iríamos conociendo el proceso técnico y sus problemas, siempre pensando en la posible fabricación de otros juegos de tipos móviles en un futuro.

Así que una vez acordado que empezaríamos con una tipografía de la familia de la Helvética, resolvimos otro problema que no habíamos contemplado: el láser del laboratorio de imagen tenía un límite de corte.

Era imposible que pudiese cortar un taco de DM de 27,5 mm. Valoramos el hecho de que había láminas de DM con un grosor de 25 mm y otros más finos de 2,5 mm. ¡Sumados daba la medida exacta! Así que el taco más fino —25mm— era muy fácil que la máquina lo pudiese cortar y así tener las letras y los símbolos sueltos. La otra parte del proceso consistiría en pegar estas piezas a los otros tacos de madera más gruesos, obteniendo la medida estandarizada de los tipos móviles.

Una vez contemplado estos problemas técnicos, tuvimos que estipular el tamaño de los dos juegos completos que íbamos a fabricar. Aparte de que trabajaríamos en formatos A2 y A3, la idea de tener dos juegos de tipos con diferentes tamaños también permitía intercalar piezas y poder generar composiciones de textos visualmente más ricas. Los tamaños que elegimos para el juego más pequeño fue de una altura de 45 mm y para el grande 110 mm. En estos dos tamaños se contemplaban algunos milímetros extras que nos permitirían crear un interlineado.

abcdefghijklmnopqrs																		
233	249	232	250	242	142	205	233	96	108	234	96	350	235	245	254	255	163	227
tuvv /xyz&-.,'()																		
148	235	240	330	232	233	196	271	132	73	76	76	158	158					
ABCDEFGHIJKLMNPO																		
282	270	281	290	246	243	293	277	104	146	264	234	338	305	298	258			
QRSTUVWXYZ																		
299	259	273	224	289	272	386	273	259	248									
1234567890																		
133	246	260	270	257	259	217	257	257	284	273	273							

For notes on the use of this alphabet refer to Sheet 1/10.

Medidas en mm del ancho de la colección completa de tipos Helvética.

Antes mencioné habíamos conseguido una tabla de la tipografía que íbamos a utilizar en la que se indicaba el número de letras que teníamos que fabricar. Por ejemplo, de la letra “e”, que es la vocal más recurrente en las palabras en español, había que hacer veinticuatro

copias de la minúscula y el mismo número de las mayúsculas. Pero además de esto, esa misma tabla, que se convirtió en nuestra guía, contenía las medidas de la anchura de cada letra de la tipografía que habíamos elegido. Aquí he de decir que si algo me sorprendió fue descubrir que cada letra tenía una anchura única y, que ésta cambia según el diseño de las letras y de cada tipografía. Si menciono esto es porque para mi conocimiento de principiante, me parecía algo más que obvio pensar que, por ejemplo, la “c”, la “o” y la “d” tenían la misma anchura y que solamente letras más finas como la “i” o la “t” tenían una distinta. Comprendí que uno de los grandes fallos que había tenido al intentar diseñar una tipografía, aparte de la extravagancia de los remates, había consistido en no haber contemplado que, efectivamente, cada carácter es único y diferente y que la combinación de estas diferencias es lo que le confiere al texto los rasgos de un conjunto armónico y atractivo o, si se desea, todo lo contrario.

Pero este problema, al margen del diseño de una tipografía, también se revelaba en su dimensión práctica, ya que planteaba que cada taco del DM más grueso tuviese una anchura específica para cada letra y símbolo. Así que la precisión a la hora de fabricar nuestros juegos, no sólo se requería en el cortado de las letras, sino también tenía que contemplar la anchura específica de cada tipo. Hablamos con un carpintero, el cual le había dicho que no era complicado cortar el DM más grueso en tacos de diversas anchuras por más milimétricas que fueran las diferencias entre cada uno. Lo único que había que hacer era organizar la cantidad de tacos necesarios por cada letra y etiquetarlos muy bien para no confundirlos.



Proceso de fabricación de la colección de tipos móviles de madera.

Creo que era septiembre cuando Pedro me comentó que ya tenía todos los tacos, tanto del juego pequeño como del grande, cortados y muy bien organizados dentro de unas cajas. Una cosa era hablar e imaginar más de mil tacos de madera de diferentes anchuras, pero otra era verlos, tenerlos enfrente y sostenerlos. ¿Dónde almacenaríamos los juegos de los tipos móviles asumiendo su peso y volumen?

Ya con todo el material, lo único que faltaba era empezar a cortar y a pegar las letras y los símbolos utilizando, como guía y registro, la misma tabla expuesta arriba pero con las proporciones exactas de cada juego. De esta manera, la tabla nos sirvió también para ir ajustando la precisión del corte y el tamaño adecuado para que cada una pudiese pegarse en cada taco respetando las dimensiones. Menciono la “precisión” del corte porque también tuvimos que tener en cuenta que el láser al cortar la madera tienen un margen de error: se come unos milímetros. Pero después de unas pruebas, expandiendo y contrayendo el archivo digital que leía la máquina, conseguimos que las letras cortadas correspondieran con las de la tabla. Y una vez hecho esto, ya pudimos comenzar a pegar y cuadrar cada letra, número y signo en su respectivo taco de madera, labor que nos ha llevado más tiempo de lo que habíamos pensado.

Hasta aquí me he detenido mucho en los aspectos técnicos y prácticos que han rodeado la fabricación de los juegos de tipos móviles.



Mueble móvil en el Laboratorio de Imagen con las dos colecciones de tipos de madera.

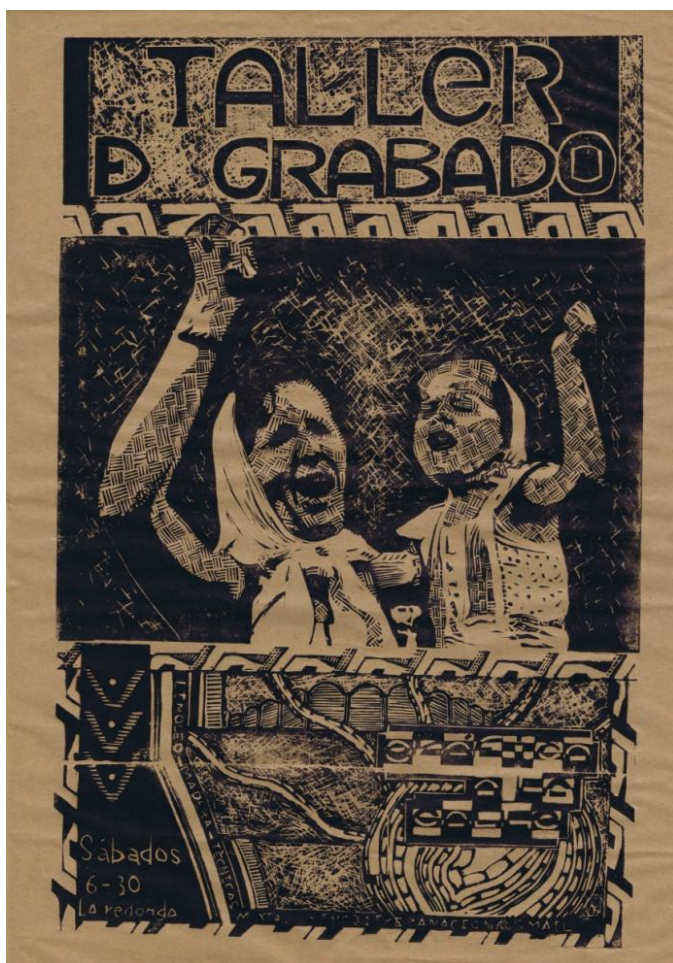
Propósito general y cómo se fue perfilando el proyecto *Propaganda*.

El proyecto de construir una colección de tipos móviles parte de cuatro ideas fundamentales:

1. Auna nuestros conocimientos básicos de impresión artística tradicional y la posibilidad de unir imagen y palabra de manera rápida e instantánea. Permite la improvisación y la experimentación con lo textual. Los procedimientos y las técnicas son los mismos.
2. Ponemos en juego el poder de la palabra. Es muy antiguo el poder de la prensa escrita en la construcción de relatos interesados³. Por otro lado la palabra se convierte en imagen.
3. La información es convertida en propaganda. El arte y la política han compartido intereses. El arte se ha puesto al servicio de la propanganda en su sentido más amplio. La historia está llena de importantes ejemplos en donde ética y estética se dan la mano y obtienen resultados espectaculares.
4. Permite compartir y comprometer de manera sencilla a personas y colectivos que quieran utilizar el proyecto como herramienta creación artística o bien de propaganda, comunicación, protesta o disidencia.

³ Los sindicatos de impresores, tipógrafos y cajistas han sido históricamente colectivos muy bien organizados que han hecho valer su poder en los tradicionales medios de prensa escrita desde el siglo XVIII.

GRÁFICAS LA REDONDA



Taller de Grabado (2019). Gráficas la Redonda. Linograbado. 42 x 29 cm

El taller de grabado y serigrafía Gráficas la Redonda comenzó formalmente en marzo de 2019. Muy en la línea de los talleres que había tenido la oportunidad de visitar en México —Oaxaca, Aguascalientes, el DF y Puebla— la propuesta inicial consistía en que el espacio sirviera para que diferentes colectivos y movimientos sociales pudieran producir su propio material gráfico y que éste asaltase las calles. Pero un año después de haber iniciado el proyecto, salvo colaboraciones con el colectivo *No Borders Granada*, el taller ha cobrado otro matiz, mucho más

experimental, debido a circunstancias un tanto imprevistas y que relataré más adelante. Evidentemente, en todo este proyecto resonaba la estela del Taller de Gráfica Popular, como, de forma indirecta, sigue vigente en los talleres —politizados o no— de México. La idea principal, aparte de poder generar el material gráfico callejero, también residía en realizar un trabajo colectivo de producción y creación.

Creo recordar que por ahí del 2015, había intentado formar un taller de grabado en una asociación cultural aquí en Granada. En ese momento el proyecto duró muy pocos meses por la escasa participación y también porque me encontré con un problema que jamás contemplé: la gente, a diferencia de México, no estaba familiarizada con el grabado y mucho menos con su función política. De forma ingenua había dado por hecho —pues lo había imaginado muchísimas veces— que la gente llegaría con ideas muy concretas, se debatirían y después comenzarían los bocetos, la talla y el proceso de estampación. Pero esto no fue así.

No bastaba con la invitación a grabar, había que contextualizar la técnica, hablar de su historia como medio de reproducción de ideas y también poder ofrecer múltiples ejemplos que pudiesen servir como punto de apoyo y como detonador. Sin embargo, esta situación fue muy enriquecedora porque me obligó a intentar profundizar en la historia del grabado —principalmente el grabado en relieve (xilografía y linograbado)— para poder mostrar su potencialidad. También es cierto que gran parte de todas estas búsquedas e indagaciones se centrarían en el carácter popular y político que esta técnica ha adoptado en México, y que a final de cuentas es de lo que he estado bebiendo durante muchos años. Porque inevitablemente, para mí, hablar de grabado, más allá de Durero, Holbein o Cranach, significa hablar de Manilla, Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, Arnel Bastar, María Izquierdo, Adolfo Mexiac y de muchos otros más. En España, fuera de Josep Renau, quien trabajaría de cerca con Siqueiros, la obra de Helios Gómez ha estado muy presente.

Una de mis preocupaciones —la cual hoy sigue siendo la misma— era poder transmitir a quienes se acercaran al taller, la enorme riqueza y fuerza del grabado en relieve. En ese sentido, la tarea siempre ha sido la de una invitación a descubrir una técnica habitualmente entendida como secundaria. Aquí no podré entrar en este tema, pero sí me gustaría decir algo al respecto: precisamente ese carácter secundario o subsidiario es uno de los gestos políticos más importantes del grabado en relieve. Siempre he tenido presente poder entender que, más allá de los dispositivos digitales y las formas tecnológicas actuales de impresión, hay

medios sumamente artesanales, a veces precarios y rudimentarios — ¡pues se puede trabajar con un sinfín de materiales cotidianos!— que permiten ejecutar un trabajo sumamente expresivo y sin necesidad de grandes medios técnicos y mecánicos para transmitir un mensaje. ¡Se puede realizar con un trozo de cartón, madera reciclada, tintas caseras y una cuchara! En eso consistía la invitación: trabajar con los recursos que se tienen a mano, pero también en poder descubrir lo gratificante de todo el proceso. ¿Qué hay detrás de una estampa?

El aprendizaje de este primer taller fallido fue muy útil. Al final había que indagar más en la técnica y explorarla desde casa para poder transmitir no solamente ideas e historias de tramas y mucho blanco y negro, sino también su fuerza y dimensión expresiva.

A modo de paréntesis muy breve, me gustaría decir que algo que me sorprende muchísimo es que los trabajos dedicados al grabado — independientemente de si se trata de grabado en hueco o en relieve— estén reducidos a manuales muy pormenorizados sobre cuestiones puramente técnicas o historiográficas. Hay muy pocos trabajos teóricos sobre grabado y si los hay, en su mayoría, provienen del mundo anglosajón y son recientes. (En la última parte de este anexo aparece, en la forma de un ensayo ficcionado, todas las ideas que estuve rondando por esa época acerca de una especie de teoría político-metafísica del grabado). Pero dejando estos temas al margen, lo que puedo asegurar es que en todo este proceso hubo cuestiones que nunca dejaron de perseguirme: ¿Para qué el grabado? ¿En qué consiste su gesto político?

Ahora mismo me parecen preguntas innecesarias. Es absurdo responderlas, pues creo que es más importante ponerse a grabar y descubrir sus posibles “respuestas” durante el proceso. No obstante, si han servido de algo fue para indagar y organizar ideas, para seguir buscando y conocer talleres y diferentes posibilidades; para pensar en sus condiciones y medios, tanto formales como de difusión. Así que en uno de esos momentos efusivos, creí que se podía recuperar la idea del taller de gráfica cuando comencé a colaborar con el colectivo No Borders Granada en la elaboración de camisetas y carteles.

En enero del año pasado decidí escribir a la coordinación del centro social okupado y autogestionado La Redonda para proponerles el proyecto de un taller de grabado. Sabía que ahí se reunían muchos colectivos y gente activa dentro de los movimientos sociales de Granada, así que me pareció un sitio idóneo. Muy pronto recibí su respuesta. Me comentaron que podía utilizar el viejo taller de serigrafía que tenían, el cual estaba en desuso y que llevaba algún tiempo sirviendo como

almacén. Jamás me imaginé que el espacio que ofrecían tenía tanto potencial. En mi imaginario había previsto algo más modesto: una mesa, una serie de planchas y gente trabajando en el diseño conjunto de un cartel que impregnaría las calles de la ciudad. Pero lo cierto fue que el propio lugar sugería algo diferente.

Eran dos habitaciones amplias más una pequeña que había estado habilitada como cuarto oscuro.

Después de afinar detalles sobre cómo se llevaría a cabo el taller y de algunos temas de organización, pues el taller era gratuito y pensado como lugar para acercarse al mundo del grabado —no era un curso o una serie de clases sino más bien un proceso autodidacta—, en marzo de 2019 se abrieron las puertas. En un principio se comenzó a trabajar con trozos de linóleo y madera, tintas caseras —hechas con pigmentos y aceite vegetal— y papel estraza para estampar. El taller comenzó de forma improvisada en la primera habitación, el resto de las habitaciones seguían llenas de cosas. Del mismo modo que los materiales de grabado, el espacio contaba con algunas tablas y mesas recicladas.

Impregnado del furor y de que la gente respondía de forma positiva —los asistentes eran flotantes, sí, pero iban muy entusiasmados y con ganas de grabar y mancharse las manos— vi conveniente intentar construir un tórculo para poder agilizar el proceso de estampación. Evidentemente adquirir uno, aun siendo de segunda mano, era algo inviable por su elevado coste.

El primer prototipo de tórculo se hizo con una estructura de madera, las patas de una mesa como rodillos y rodamientos de bicicleta. Estaba pensado para poder estampar como máximo un A3. Tenía muchos problemas, principalmente con la rigidez de los rodillos y con la presión, pero dicho de forma resumida: funcionaba con planchas pequeñas a pesar de ser muy precario.

Entre la adaptación del espacio y la construcción del tórculo pasó el primer mes. En ese momento, fijas, sólo hubo tres personas que le dieron vida al espacio y una magia inesperada. Más allá de poder “politizar” el taller, de poder generar un material gráfico “combativo” o como quiera decirse, lo que había era una serie de lluvia de ideas y de tanteos sobre cómo experimentar con diferentes materiales. El ambiente era de juego y exploración: algo se estaba construyendo, advertir qué era o de qué se trataba, realmente no tenía importancia. Lo principal era resolver problemas y jugar: vamos a ver qué pasa si tallamos este material, si probamos con café y remolacha como pigmentos, si en vez de usar gubias usamos cuchillos mal afilados o lijas o clavos; vamos a probar

si podemos generar otras tintas que tengan una mejor consistencia que la del carbón molido mezclado con aceite, etc.

Después del primer mes sucedería algo que cambiaría el rumbo del taller. En junio de 2019 se celebraría en la Redonda un festival de autoedición. Nel, uno de los organizadores del festival se acercaría al taller para poder trabajar con algunos grabados para el festival. Sin proponérselo surgió un muy buen equipo. Él venía cargado de ideas y de intereses muy afines; impregnó el taller con su experiencia en fanzines, ilustración, papel reciclado, encuadernación y un sentido más pragmático a la hora de gestionar el taller. Comenzamos a experimentar con la fabricación de papel para abastecer las necesidades del taller y a tomar muy en serio el DM como un soporte que podía sustituir al linóleo. Así que nos dedicamos a reciclar cualquier trozo de este material que encontrábamos por la calle o por la propia Redonda. Pero también comenzamos a proyectar lo que se podía hacer con las otras dos habitaciones que aún permanecían sin usarse.

Por esas fechas, en la Redonda se organizó un ciclo de arte y política en el que participaban serigrafistas de Valencia y el colectivo Títeres desde abajo. En ese evento tuve la oportunidad de conocer al colectivo Entramados, un colectivo de gráfica que opera en Granada. Su descubrimiento fue algo asombroso, pues permitió hallar gente sumamente comprometida y dedicada a las artes gráficas. La labor que realizan me recordó muchísimo a los talleres mexicanos, tanto en su modo de trabajar como en el contenido de su obra. Después sabría que junto a Nel, ellos también formaban parte de la organización del festival de autoedición. De algún modo se fue creando una relación de complicidad y de intercambio de ideas que nutriría la experimentación y el trabajo realizado en nuestro taller, (como sigue sucediendo hasta el día de hoy en el que estamos intentando crear una red de talleres en la provincia). Su experiencia y conocimiento del grabado y la serigrafía nos abriría nuevas ventanas para la experimentación con estas técnicas. Sus consejos y apoyo han sido muy valiosos.

Como suele suceder en Granada, el año termina en julio; no hay uvas ni campanadas pero sí se da el cierre de un ciclo aunque sea de forma simbólica. Después de dos meses fuera del tiempo, el año se reinicia en septiembre, mientras la ciudad vive su repoblación constante. Había que aprovechar ese intermedio para adaptar el espacio. El verano lo dedicamos a reestructurar el taller, a darle mejor forma. Teníamos claro que una de las habitaciones tenía que ser una especie de recibidor con material de exposición —planchas, grabados, libros, cuadernos, etc.—

pero también un área de trabajo: principalmente para la talla y el dibujo. La otra habitación estaría destinada para entintar y estampar. Y la última, la más pequeña, para instalar una futura insoladora y una bañera con agua para poder limpiar herramientas y las pantallas de serigrafía. El verano de 2019 lo dedicamos a pintar y a limpiar. Pero también a Nelse le ocurriría la idea de fabricar otro tórculo más grande que nos permitiese estampar en formato A2, y al mismo tiempo poder corregir los fallos del que teníamos.

Describir este proceso es innecesario. Lo único que puedo decir es que nos llevó más tiempo del planeado y muchos, muchísimos, quebraderos de cabeza. Pero al final pudimos construir un nuevo tórculo únicamente con materiales reciclados. Los rodillos los fabricamos con tubos de PVC rellenos de hormigón y una varilla de acero como eje; la estructura la hicimos con la base de una cama y listones de madera que fuimos encontrando por ahí y por allá; y para el mecanismo de elevación y giro, volvimos a recurrir a los viejos rodamientos de bicicletas que abundan en la Redonda.



Proceso de fabricación del tórculo y tórculo terminado en el taller.

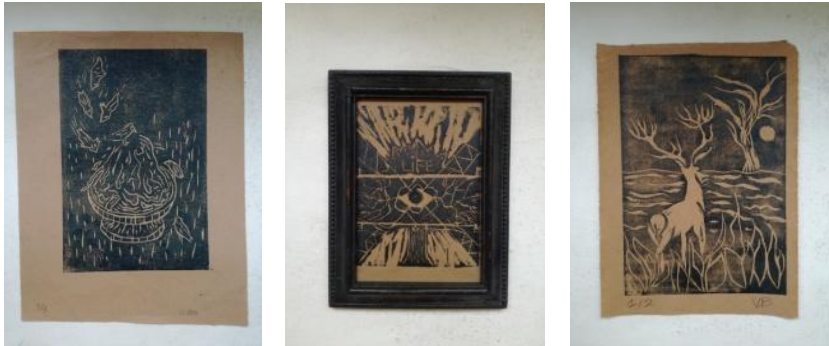
Para septiembre de 2019 el taller se abrió a la gente con una nueva habitación habilitada: ¡Ya contábamos con un espacio para estampar y entintar! El agua y la luz vendría al poco tiempo, gracias a la buena mano de Carmen. Además de esto, también recibimos algunas donaciones de muebles que le dieron un aire más acogedor al taller. Desde esa fecha hasta hoy, se ha abierto todos los jueves. El espacio está vivo. De momento funciona como sitio para la experimentación y el aprendizaje, pero también para generar el material gráfico de la Redonda, como los carteles de los comedores y de los eventos que se van a realizar en el espacio.

Si hubiera que decir algunas cosas sobre cuál sería el balance general de este año, lo primero que podría apuntar es que es fascinante ver cómo la gente se acerca y sin estar familiarizada con el mundo del grabado quedan atrapados queriendo regresar y empezar una nueva plancha. Es muy gratificante ver cómo el taller comienza a asentarse y a cobrar un nuevo rumbo e inesperado; porque van surgiendo pequeños proyectos de creación colectiva, como algunos fanzines o pequeños libros ilustrados. Al final de cuentas, la gente que pisa el espacio es muy heterogénea, se cruzan diferentes inquietudes y eso, además de ser un sitio de exploración y aprendizaje, se ha convertido en una gran virtud del espacio. Es muy emocionante observar cómo el grabado cobra fuerza y un sentido completamente imprevisto por su carácter expansivo; cómo la gente resuelve problemas de modos completamente distintos. Y ante esto pueden mencionarse la importancia de todos los pasos, casi artesanales, que recubren el proceso de creación: se descubre lo que hay detrás de una estampa.

Hace pocos meses una chica del país Vasco que estaba de paso en Granada visitó el taller. Por lo visto ella venía de bellas artes. Su concepción del grabado era la que había conocido en la facultad: una especie de técnica rigurosa, llena de misterio y reservada para algunos cuantos entendidos que tienen los materiales y los medios técnicos adecuados para ejecutarla con una precisión escrupulosa. Al ver el tórculo, la precariedad de los materiales con los que trabajábamos y la poca atención respecto a la seriación, a la firma y a la pulcritud de las estampas, elementos que persigue a rajatabla la ortodoxia de esta técnica, descubrió que se podía hacer grabado sin tanta pompa y rimbombancia. Lo único que había que hacer era mancharse las manos y explorar, pues si no hay tórculo, siempre habrá una cuchara a mano, y si no hay una tinta profesional, siempre quedará la opción de fabricar alguna con materiales cotidianos y de uso doméstico. Semanas después de su visita y de que nos dejara un grabado a dos tintas, un amigo suyo nos comentó que había vuelto a Bilbao y había empezado a montar un taller de grabado.

Más allá de poder crear un arte militante y comprometido o una gráfica combativa, si se pudiese hablar del gesto político del taller, esta anécdota aparentemente trivial, me ha hecho pensar que ese gesto radica en el espacio que abre. Sin la agitación fervorosa de una bandera y de una ideología, lo importante ha sido el trabajo colectivo, la proliferación de redes de comunicación y la labor anónima: lo que sale del taller se firma con un nombre múltiple o se deja en blanco. De algún modo, el espacio y las preguntas que surgen nos van creando mientras lo alimentamos y lo

impregnamos de imaginarios, de emociones y de inquietudes. Soy consciente de que esta apreciación es un tanto etérea e idealizada, pero si es así, es porque concibo que lo “político” del taller es precisamente algo tan intangible e invisible como lo son las afecciones, las intensidades y las relaciones: la experiencia de vivir la construcción de algo que muta y crece a partir de sus inquietudes. Ese es el espacio que abre, la experiencia.



Sin Título (2019). Anónimo. Xilografía sobre DM. 15 x 21 cm.

Sin Título (2019). Anónimo. Xilografía sobre DM. 15 x 21 cm.

Sin Título (2019). Anónimo. Xilografía sobre DM. 21 x 29 cm.

Pero ésta no podría ser posible sin la experimentación —la base del “gesto” político del taller—, y que sin lugar a dudas es la fuente de su expansión y de la posibilidad de producir, como sucedió con aquella chica del país Vasco, un contagio.

Toda la gente que participa y construye el espacio de la Redonda, es plenamente consciente de que en algún momento podrá aparecer en la puerta una orden judicial que anuncie el desalojo. ¿Cuándo pasará? ¿Un año, dos? No se sabe. Lo único que queda es disfrutar y rehabilitar los espacios para el encuentro, el diálogo y el aprendizaje. Cuando llegue ese día, las puertas del taller y de toda la Redonda se cerrarán; el tórculo y el material se quedará adentro, esperando a que unos presuntos dueños decidan demoler el sitio para construir apartamentos o simplemente los dejen ahí hasta que los consuman el polvo y los años. Sin embargo, como se diría coloquialmente: nadie podrá quitarnos lo bailado; quedará la experiencia y tarde o temprano germinarán otros talleres y otros espacios.

Es fascinante ver cómo, poco a poco, desde las sombras, desde habitaciones abandonadas y olvidadas, una creatura plural, inadvertida e imprevisible emerge. Eso es lo maravillosos de la experiencia. De forma

invisible se forma un tejido, otras redes, otros encuentros, que podía asemejarse a una estampa inmaterial; de alguna forma nosotros nos grabamos, nos impregnamos de las tintas de otras personas; nos manchamos de preguntas y de nuevos imaginarios. Que el grabado en relieve tradicionalmente haya sido relegado a un segundo plano, a ser entendido como el hermano menor de las bellas artes, es la mayor de sus virtudes. La obra no es única sino múltiple; el taller es un ser singular-plural y ese carácter es el que le imprime a sus asistentes.

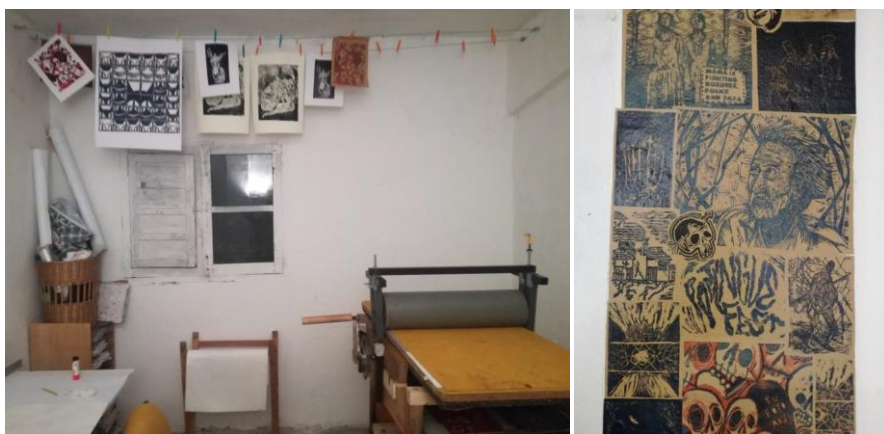


Imagen del taller y **Collage de Grabados pegados en un muro.**
(2019). Varios Autores.



Posada en su taller (1954), Leopoldo Méndez. Xilografía.

BREVE ENSAYO SOBRE GRABADO Y UNA ARTISTA INEXISTENTE

Desde principios del siglo XX, el grabado en relieve ha sido el principal medio en el que se han plasmado y difundido las transformaciones políticas y sociales en México. Eso le ha otorgado un rasgo muy característico; como explicara Paul Westheim, «el grabado en madera de Gauguin y Munch arranca de una renovación del oficio; el mexicano, de la renovación de los contenidos». Desde un comienzo se asumió como arte popular, aunque sería mejor precisar: la revolución mexicana determinó este rasgo que lo conduciría a la convicción de que el artista no puede desvincularse de la sociedad. Ya en 1922, en un manifiesto del Sindicato de Artistas, se afirmaba que sólo pintarían sobre muros o sobre papel de escusado, enfatizando este propósito de extender el arte a las masas. No es necesario adentrarnos en este aspecto; el muralismo mexicano —con Siqueiros, Orozco y Rivera a la cabeza— habla por sí solo. Lo que nos interesa, aparte de sus connotaciones político-artísticas, es cómo el grabado ha permanecido, hasta el día de hoy, como un diálogo permanente de un pueblo consigo mismo, y lo que esto significa.

Libertad Turam



Autorretrato (?). Ediviges Traum. Xilografía

Es difícil —como todo en esta historia— aventurarse y ofrecer una clara explicación de por qué dejó de editarse la revista *Fuzzy s-Prints, engraving magazine* después de su séptimo número. He de reconocer que —¡cómo no!— su hallazgo fue un hecho fortuito e inesperado. Eso fue muchos años después de sus publicaciones, cuando estaba de visita por Estados Unidos realizando un reportaje sobre arte chicano y rastreando obras poco conocidas de Malaquías Montoya. En algún momento de aquel viaje —donde también me encontré, en el este de Los Ángeles, con algunos grabados que no podían ser de nadie más que de Eduviges, y también con los restos de un grandísimo mural que supuestamente lo había pintado una artista mexicana de apellido Traum— una vieja amiga archivista me regaló un ejemplar de esa extraña revista. Ella me la ofreció como una curiosidad, como una valiosa reliquia que mostraba la existencia fehaciente de un pequeño grupo de artistas piratas. Emocionada, me dijo que la había encontrado en una librería de viejo de San Francisco. Evidentemente ella no se imaginaria —como hace poco me hizo saber— la relevancia de su hallazgo.

Fuzzy s-Prints, —así lo he creído todo este tiempo— se convirtió en la pieza clave para entender a Eduviges, principalmente por dos razones. La primera —llamémosla puramente contextual— es su carácter único respecto al mundo del grabado. Se trató de una publicación dedicada a la reflexión teórica y práctica sobre este medio y sus posibilidades políticas. Jamás había encontrado algo parecido, pues lo más común son los manuales sobre historia o sobre pormenorizadas descripciones metodológicas de las diferentes técnicas de estampación. Los ejercicios teóricos son escasos, por no decir que casi inexistentes. Y esto —como muchas veces se enfatizará en los artículos de Libertad Turam, pseudónimo que utilizó Eduviges en esta revista— es sólo el reflejo del abandono al que ha estado sometido el grabado, pues a lo largo de la historia se lo ha considerado con mucho desprecio —como lo hizo Raphael Mengs— una práctica subsidiaria del gran arte. La segunda razón es más concreta: son los escritos de Libertad Turam que aparecen en la revista. En ellos he encontrado las palabras que Eduviges siempre ha relegado al silencio; son esas huellas que han permanecido, que no han sido devorados por el paso del tiempo. Porque al final, son las únicas palabras que existen de Eduviges y que nos muestran sus reflexiones y convicciones sobre el grabado y sobre la historia de esta práctica en México.

Al señalar esto —a mi parecer— nos encontramos con una doble reinterpretación y reflexión de la historia: la del propio grabado como técnica e historia, pero también la de sus usos y prácticas en México y en la actualidad. Precisamente, estos elementos han sido los ejes que me han permitido pensar sobre la obra de Eduviges.

Los escritos de Libertad Turam, muchas veces teóricos, otras veces incendiarios y reivindicativos, poco a poco van tejiendo una visión

muy particular de lo que es el grabado y de su propia historia. Pero también, en ellos, se desdibujan sus límites y sus aprisionamientos. Por decirlo de algún modo más conciso: el grabado para Eduviges es un proceso de «diálogo» con el mundo, pero también una nueva mirada que rompe con él, como podría sugerirnos en otra parte de ese mismo artículo con el que comenzamos este apartado.

La xilografía de Leopoldo Méndez sobre Guadalupe Posada siempre me ha parecido un claro ejemplo de que la historia, esa *otra* historia mexicana, desde comienzos de este siglo, ha dejado de ser oral o escrita y se ha convertido en gráfica; y que desde ahí, esa propia historia nos habla, extendiéndose y reinterpretándose continuamente. Ya sólo ese grabado entabla un diálogo: Posada, el imaginero de lo profano, desde la ventana de su taller, contempla un país enardecido y oprimido que reclama justicia, mientras detrás de él, los hermanos Flores Magón, los grandes libertarios, preparan una edición del *Hijo del Ahuizote*. En ese grabado la historia y la vida se entremezclan: se funden. Leopoldo Méndez habla a través de unas voces, supuestamente lejanas, para denunciar las injusticias sociales de su propia época; acude a ellos para recrear todo un imaginario colectivo que se rebela contra el presente.

Pero éste «diálogo» es sólo un ejemplo del que nos habla Libertad Turam, o más bien: Eduviges. Más allá de él, lo relevante, es que estos diálogos, politizados o no, hasta el día de hoy —como puede verse con los grabados de América Rodríguez o Alec Dempster, quien recorre todo el imaginario y cultura del son jarocho— siguen respondiendo y expresando la vida popular mexicana.

Evidentemente, Eduviges Traum es una grabadora que puede encasillarse dentro de toda esta larga tradición mexicana; del mismo modo, también puede afirmarse que, ineludiblemente, responde a ella: que sus diálogos son con Lola Cueto y María Izquierdo; con ese silenciado mundo social al que Méndez, Arrenal Bastar o Pablo O'Higgins, jamás dejaron de observar; que sus trazos y tramados están ahí, como los de muchos otros, siempre excavando en las sombras, en lo invisible, hablándonos de esa *otra* historia para descubrirnos un mágico y enigmático mundo... Sí, también de eso se trata: Eduviges no puede ser pensada sin tener en cuenta la historia de la gráfica mexicana.

Sin embargo, Eduviges ha ido más allá, en cierto sentido la rebasa; o más bien, la ha reinterpretado de tal manera, tan singular, que ha roto con sus límites... pero ya no sólo de esta tradición, sino también del grabado. Y esto no sólo se debe a una cuestión puramente estética, formal o conceptual —como en su momento lo pretendió Carlos García Estrada,

girando completamente a la abstracción para romper con sus maestros del Taller de Gráfica Popular— sino porque el grabado, y conducida por esa profunda necesidad de «diálogo», sencillamente, lo ha integrado a la vida, lo ha disuelto en ella,

Un paso audaz, sin lugar a dudas, sin embrago, muy difícil de atestiguar debido a su fiel compromiso con el anonimato y la fugacidad de sus obras. Porque entre todas las cosas, Eduviges Traum es una artista itinerante, volátil, escurridiza y multidisciplinar; su sombra y su estela es lo único que puede percibirse: ésta es su obra, la única huella que, aunque muchas veces confusa, puede seguirse hasta ella. Y es confuso porque casi no existe registro; la mayoría de sus grabados, monotipos, *collages* y *collagraphs* se han deteriorado entre las calles, se han perdido con el paso del tiempo. Llegar a ella cuesta porque normalmente se reduce a esporádicos encuentros, a pequeñas sorpresas. Por eso es importante detenernos un poco en *Fuzzy s-Prints* para poder dilucidar todo aquello que ella se ha negado a decirnos.

En un fragmento de “El grabado como gesto político”, un artículo que aparecía en el número dos, puede verse ya la reinterpretación de la historia y de las posibilidades —políticas— de la técnica, que Eduviges emprenderá a lo largo de su carrera.

(...) Si en todo ese tiempo el grabado se ha tratado de un arte menor, dentro de esta escala de jerarquía estética, la xilografía ocupó el último sitio. Para los puristas el aguafuerte siempre fue más fiel al dibujo; tenía más posibilidades para los juegos de luz, la perspectiva y el volumen. No es hasta principios del siglo XX cuando la gráfica, pero sobre todo la xilografía y el recién estrenado linograbado, adquiere una nueva fuerza: ese viejo soporte robusto, burdo, se revaloriza por su espíritu expresivo, por su intensidad y alto contraste, pero también por su bajo coste y capacidad, casi infinita, de reproducción. El grabado en relieve salió de su aprisionamiento, de su condena de ser una anecdótica artesanía, un arma reducida a la técnica y la reproducción de las cosas que han de ser difundidas, según la lógica de las grandes oligarquías. En este proceso algo cambió. Y muchos apuntarán a la figura de Picasso y a los experimentos que comenzaron en pequeños talleres parisinos a principios de siglo, y en los que las vanguardias se adentraron de lleno creyéndose artesanos, nuevos maestros del oficio. Se podrán decir muchas cosas que apunten, en mayor o menor medida, a que el inicio de todo este proceso se debió a una necesidad de búsqueda por generar rupturas, por reentender tanto la plástica como sus expresiones. Sin embrago, lo importante de todo esto es que el “artista” tuvo que mancharse las manos.

Pero ¿qué quiere decirnos con «mancharse las manos»? Para mí, en esta frase se condensa todo el trabajo de Eduviges; es esta — llamémosla— consigna, la que siempre ha perseguido. A partir de ese momento en el que el artista-artesano, se «mancha las manos» es cuando la práctica realmente roza la vida, cuando no le queda otra cosa más que entablar ese «diálogo» con la historia, consigo mismo, con su época y con su espacio. Y aquí, es ineludible el carácter político que se le imprime. Y es que *Fuzzy s-Prints*, desde un principio, se planteó como un medio que se ocuparía de la tarea de reflexionar sobre el grabado —como se ha mencionado— y al mismo tiempo servir como espacio para el pensamiento político.

Desde el primer número, en el texto introductorio, firmado por Libertad Turam —y que podríamos considerar como un manifiesto—, los propósitos son explícitos y reveladores para entender el mundo y la obra de Eduviges, pues lo que se pretendía era que la teoría del grabado que desarrollasen sirviera como modelo de prácticas políticas; es decir —y por extraño que ahora resulte esto— el grabado (sus cuestiones formales y procedimientos técnicos) lo asumirán como la base teórica para la imaginación y experimentación de nuevos espacios políticos.

Si el grabado atenta contra uno de los pilares del mercado del arte y de la cultura occidental, la sacralización de la obra única (razón por la cual, a lo mejor, se le ha relegado a un segundo plano dentro de las *beaux arts*) es justo esa subversión (oculta) que hay en él, la que hoy reclamamos. Con ello no pretendemos destruir el mercado del arte, mucho menos prevenir a las masas sedientas de imágenes y de representaciones unitarias del mundo. Eso no nos interesa ¡Dejemos que mueran de un shock anafiláctico! (...) Tan sólo queremos eludir las reglas y añejas visiones de las supremas artes mayores. ¡Decimos no! Porque nos movemos en ese segundo plano, en esa historia olvidada, subsidiaria y artesana; en las impurezas y en los registros de lo incalculable, de lo imperdurable; en las tinieblas de la cultura y de sus estandartes. Renunciamos a sus momias embalsamadas y conservadas. Ignoramos (porque somos muy ignorantes) su vacío y su sentido. Decimos no a sus obras únicas, sencillamente porque somos originales-múltiples. Por eso no es tan descabellado plantearnos como expresión política que renuncia e ignora la jerarquización, la seriación y la estandarización en todas sus formas.

Y continúa más adelante desarrollando esta última idea, sólo que con un tono más lírico y dramático:

(...) El grabado en relieve requiere pensar el mundo de forma doblemente invertida¹ Hoy nos asomamos al mundo con esa mirada invertida y pervertida de grabador. Arriba ya nos es arriba sólo una locución de lo siniestro; abajo son miles de lados, laberintos que persiguen nuestros pasos; porque ya no hay brújulas que guíen a los barcos, ahora son jinetes-forajidos que descienden de los astros; nuestras voces ya no son palabras, son incisiones y tallas, desgarraduras y grietas en los grandes edificios; la luz se ha convertido en la más extenuante sombra, en el sueño de los justos, en hongos atómicos, en Vietnam, la Moneda y Tlatelolco.

Eduviges, revestida del personaje de Libertad Turam, radicaliza lo puramente formal del grabado en relieve y lo traslada más allá de las estampas y de los talleres: lo convierte en principios para la praxis. Porque, efectivamente, ella se «asoma» con esa visión de grabadora y con el aprendizaje de esa «historia subsidiaria», la reinterpreta y la recorre por caminos paralelos; dibuja una posición política antiinstitucional, antijerárquica y anónima. Y es quizás por lo cual ella siempre ha intentado escapar a los nombres, ha intentado renunciar a ellos y, como sus grabados, disolverse en el mundo.

Porque la desposesión de la obra, su desvalorización, es uno de los principales planteamientos y motores de Eduviges Traum. Como señalaría Libertad Turam en alguno de sus artículos: «las obras están condenadas a muerte; no cabe en ellas ni la eternidad ni la divinidad». Y esto es así porque las concibe como trozos profanos —también profanaciones—; «pequeñas bestias infrahumanas; quimeras escupidas y regurgitadas», expuestas a su deterioro y en las que la seriación se convierte «en su jaula», pues se trata de la imposición del mercado y las instituciones.

Una edición pequeña acapara más la atención pues reduce el número de personas que la pueden adquirir. Sin embargo, la reproductibilidad —en el caso del grabado, su carácter de obra múltiple— es su gran virtud y no hay por qué limitarla: posibilita su diseminación, su publicidad y reiteración: su anarquía; y estas mismas

¹ Eduviges aquí alude de forma implícita a una cuestión primordial que hay que tener en cuenta a la hora comenzar a realizar un grabado. A diferencia de cuando uno dibuja con un lápiz, que empieza por los delineados, las sombras, concibiendo el dibujo o boceto a partir del negro, en el grabado en relieve (xilografía, linograbado, etc.) se parte de lo opuesto. En el momento de tallar una plancha, lo que se talla no es lo negro, sino más bien lo blanco; en ese sentido, el modo habitual de entender el dibujo se invertiría. La segunda inversión (la cual se aplica a todas las técnicas de grabado) se refiere a la del proceso final de estampación. Después de pasar la plancha por un tórculo, la imagen que se transferirá al papel queda vista en espejo. El mejor ejemplo para ver esto es pensar en un sello: en el momento de transferir la tinta, sus inscripciones aparecerán de forma invertida.

condiciones hace que se vacíen y vomiten, que afecten y se vean afectados por los espacios; que el grabado pueda disolverse. (...) Al final Ad Reinhardt —el mayor de los puritanos y buen conocedor del valor y la mercantilización— tenía razón: siempre, menos es más. Y si esta es la máxima, lo mejor es andar por caminos paralelos.

A partir de aquí puede entenderse por qué muchos monotipos y *collagraphs* —que se consideran obras únicas— hayan sido colocados directamente sobre las calles de muchísimas ciudades, y también por qué, realmente, la obra de Eduviges haya ido navegando por esos «caminos paralelos» que se alejan de la seriación y la preservación, y que, inevitablemente, la condenan a muerte.

Para muchos artistas esta clase de acciones son impensables; equivaldría a quemar y a reducir a cenizas eso tanpreciado y valioso dentro del mercado del arte: las obras únicas. Pero este proceder tiene una explicación: la renuncia a la conservación como cuestión de principios. Para ella no se puede tratar nada como si fuera una momia, no se permite a sí misma embalsamarlas: se desprende de ellas, las arroja al mundo. Ese carácter único —de los monotipos y *collagraphs*— es precisamente su virtud, más no su valor.

Esa idea es la que le ha permitido a Eduviges jugar con este tipo de “estampas originales”, al exponerlas en la calle. Sí, ante un público, distraído, ensimismado y vagabundo, pero, quizás, eso no importa tanto como exponerlas al ritmo y frenesí de las ciudades. La estampa expuesta sobre un muro, un puente peatonal, en las baldosas, en pasillos del metro... no constituye la obra, sino parte del proceso: su nacimiento, exposición y desaparición entre los transeúntes. Sus huellas, sus rastros, sus restos, son las únicas voces que hablan de ella.

En eso consiste —a mi parecer— la genialidad de Eduviges. Ya no sólo en su calidad estética y crítica, a veces ácida y corrosiva, o en ese mundo encerrado en ella, como dirían algunos críticos de arte, sino más bien, en que ha transgredido los propios códigos del grabado y de la estampa. Ha ido más allá de ellos: los ha desinstitucionalizado, rompiendo con los pocos acuerdos tácitos habidos. Y es que en esas series efímeras, la estampa deja de ser el resultado final, como comúnmente se entiende, es decir: ese proceso técnico y creativo que culmina con una mancha o un gofrado sobre el papel. No. Después del trabajo del bocetaje, el traslado a la plancha, su talla, entintado y su prensado en un tórculo, se lanzan a un nuevo proceso más amplio y complejo: el del azar.

Con eso Eduviges —sabiéndolo o no— desacraliza el valor de la estampa original; juega con sus principios y los lleva hasta el límite: la estampa se convierte en algo más que una mancha sobre el papel. Su propio deterioro se convierte en las verdaderas huellas y marcas que deja *un* grabado. Con lo cual —¡cosa que siempre, desde, que lo entendí, me ha

parecido magnífico!— se reinterpreta el propio concepto de «grabado» al involucrar en el proceso —más allá de los aspectos técnicos y estéticos— al tiempo, a la historia y las circunstancias, que en definitiva, son las que terminan por *grabarnos*. Eduviges convierte el grabado en algo inmaterial, o como lo diría Libertad Turam en su artículo “Arte cinético y la transformación de la superficie”, con una escritura bastante áspera:

El principio básico del grabado es la transferencia. La presión es condición de posibilidad de la transferencia. Y la presión equivale a la fuerza del contacto, la cual determina el carácter y la intensidad de la transferencia.

Sin presión no hay transferencia, por lo tanto: no hay estampa.

Pero ¿qué es lo que se transfiere?, ¿qué es lo que entra en contacto? Si pensamos el grabado sólo como un proceso mecánico, el contacto y la transferencia se dan entre dos elementos: una matriz y un soporte en el que se registra su información.

Fuera del punto de vista técnico y mecánico, podemos afirmar la existencia de un grabado inmaterial. La estampación es cotidiana, se hace a diario. Somos contacto, somos transferencias, somos originales múltiples.

Pero este grabado «inmaterial», «cinético» ¿Tendría alguna función social —como tradicionalmente se ha entendido en México, en tanto que el grabado es un arte popular— o sólo se puede ver como una forma alegórica de entender tanto la vida como la política, al asumirnos como «originales múltiples» que no cesan de «transferirse»? Para mí la respuesta es ambivalente, pues se trata de esa reinterpretación y radicalización de la historia de la gráfica mexicana, su continuación, pero al mismo tiempo se trata de una ruptura con ella, que nos orilla a un territorio un tanto escurridizo, pues se podría plantear como toda una teoría sobre la sociedad vista desde el movimiento y desde la visión «doblemente invertida» del grabador.

En algún momento pensé que la obra de Eduviges tenía cierta familiaridad con los propósitos del constructivismo ruso. Guardando las distancias y las épocas, supuse que en ella también había esa inquietud y necesidad por plantear la relación entre el artista, la obra y la sociedad. Si lo pensé es porque hay algo de utópico en su discurso gráfico, —aunque también puede percibirse en los textos firmados por Libertad Turam—, pero sobre todo en su obra callejera. Pero a diferencia del arte político de la primera mitad del siglo XX, particularmente comprometido con la lucha de clases y la transformación social, en Eduviges, puede decirse, hay un rotundo escepticismo y desconfianza con toda promesa de transformación total.

Si hay algo claro, es que su trabajo es la de una disidente. Pero ¿a qué me refiero con esto? El trabajo de Eduviges no aboga explícitamente por la transformación social; no se ancla en esas pretensiones modernas que conciben el arte como una herramienta indispensable para la lucha de clases, para la emancipación de las subjetividades normalizadas y oprimidas por todo un sistema económico-político, como se ha entendido tradicionalmente en México con el arte militante desde principios del siglo XX. Eduviges —a mi entender— compartiría la visión de Adorno de que la función social del arte es no tener función.

De algún modo, estaría más cerca del *art brut* y del *art autre*, que del arte crítico de los setentas, al sustraerse de las restricciones sociales, económicas e históricas del arte, y al trasladar sus prácticas a la vida callejera, así sin más, sin pretensión alguna. Al igual que Wols, Eduviges se maravilla con lo cotidiano, con los misterios del ser humano y es justo en ese terreno en el que libremente juega. Con ello renuncia, a través del anonimato, a los canales de comunicación tradicionales del arte: ignorándolos los suprime y anula. Sin lugar a dudas, para mí, su disidencia comienza ahí, en se «gesto político» que se lanza a la propia vida; justo ahí es donde permanece, donde ella puede ser descubierta: en lo vivo y fértil, en lo que ocurre fuera de los salones y de los palacios de cristal: en los roces y las miradas de histeria, entre las voces que se mezclan y se reclaman; en la confrontación y el palpitar del sublime terror de las grandes urbes; se siente en los tugurios, en el metro, en las pulquerías... porque Eduviges cree en la poesía y la fuerza de los muros... en las profanaciones. A eso es a lo que ella responde.

A diferencia de muchísimos artistas, su afán no es pedagógico: no pretende enseñar, o enseñarnos, la supuesta verdad del mundo que nos rodea; no pretende desenmascarar, —subida desde el supuesto pedestal del artista-visionario— los engranajes y discursos que tejen y alimentan nuestros sueños, nuestras consciencias, nuestras sociedades capitalistas avanzadas, y ofrecérselo como ese preciado cáliz de la verdad. Para ella no existe maniqueísmo alguno. No hay juego de contrarios; tan sólo hay vida, movimiento: un mundo plagado de esas *otras* historias. Por eso, Eduviges estaría más cerca de Jean Dubuffet que de la politización del arte benjaminiana, pues, al igual que el francés, ella pretende «crear fiestas grandes y extraordinarias» para remover los límites de la imaginación; creyendo siempre en la emergencia de mundos posibles, mas no en la defensa de uno solo.

Eduviges puede ser considerada, entonces, —como me comentaría años más tarde un buen amigo pintor en el café la Habana— heredera del espacialismo de Lucio Fontana, de un arte libre. Sí, pero salvando una gran distancia. Partiría de esa misma posición de querer enfrentarse al «auténtico espacio del mundo», nada más que ella renunciará al simplismo e ingenuidad de acuchillar los lienzos para lograrlo, pues como dirá a finales de los ochenta, recubierta por el personaje de Camille

Nevart en una pequeña nota editorial de *Revuelta*²: «si hay que rasgar nuestro tiempo, dejémonos de conceptualizaciones y salgamos a la calle». Porque la ciudad, en la obra de Eduvigés, es actor y escenario; la ciudad es la naturaleza de uno; cada paso, cada avenida, grito, aullido, claxon, rumores, vapores... nos atraviesa. La ciudad nos hace, nos hacemos con ella, en cierto sentido nos *graba*, pero también nosotros a ella. Cada ciudad construye y produce su ritmo y modo. El peregrinaje e itinerancia por diferentes épocas, contextos sociales y lugares, han marcado su obra. No puede entenderse sin atender las confrontaciones, las contradicciones, los relatos voraces de tantas metrópolis que la han atravesado y abierto en canal: el DF, Los Ángeles, Londres, Oaxaca, San Francisco, Xalapa, Guadalajara, La Habana, Madrid, Nueva York... Las ciudades han constituido el laberinto propio de Eduvigés.

Muchas veces sus obras etéreas y fugaces nos reconocen como eso mismo: seres y productos ciudadanos que juegan con la suerte. En cierto modo la ciudad, sus espacios, se recubren de una cualidad divina, como Libertad Turam denunciaría. Sí: son omnipresentes y son quienes nos ordenan y reconfiguran, determinan nuestro destino. Ese es otro de los juegos de Eduvigés; intenta mostrar que esa serie continua de monumentos, edificios, estilos y arquitecturas, avenidas suntuosas, calles hechas para el deleite, muros que tejen, geometrizan y ordenan, son sólo la ciudad en su forma explícita: estructura, belleza y diseño; son una operación, una adición, aparentemente, virtuosa que tiende a la perfección. Pero —como aseguraría Libertad Turam—, «la divinidad de los espacios y de las ciudades, al igual que las obras, debe ser profanada, porque es poder, norma y adoctrinamiento».

Y ese llamado de Camille Nevart, que citábamos antes, opuesto a la prudencia, medida y corrección política defendidos por Enrique Krauze y Octavio Paz en *Vuelta*, evidentemente tenía un componente incendiario y corrosivo, una respuesta a ellos, que indudablemente tuvo consecuencias prácticas a través de un “vandalismo simbólico” que atentó contra edificios públicos —a veces actos muy cercanos al terrorismo— durante todo el gobierno de Carlos Salinas. Precisamente eso nos demuestra el alcance y fuerza que tiene el espacio para Eduvigés; porque para ella, si no se pisa el terreno, sino se lo agrede y rasga, si uno no se «mancha las manos» sencillamente, no hay arte, no hay grabado, ni «transferencia». Es justo eso lo hace que Eduvigés, a mi juicio, pertenezca a ese reducido grupo de grabadores —que como diría SW Hayter—

² A mediados de los noventas, en la pequeña biblioteca de una amiga, encontré, entre muchas otras revistas y viejos periódicos, un número de *Revuelta*, una revista muy poco conocida, que se publicó en el DF, (creo que en los años ochenta y ocho y ochenta y nueve) y que sirvió como un medio que respondía de forma contundente a las visiones artísticas y políticas defendidas en la, por aquel entonces, prestigiosa y reconocida revista *Vuelta* de Octavio Paz. Esa revista estuvo dirigida por Camille Nevart, que como tiempo después tuve la oportunidad de saber por diferentes fuentes, era otro pseudónimo de Eduvigés Traum. Desafortunadamente no he podido encontrar más números, tan sólo conservo ese, del que he extraído la cita.

participan del pensamiento de su propia época y no nos ofrecen un simulacro de tiempos pasados.

«Mancharse las manos» para Eduviges no es volver al taller para grabar y entintar planchas; mancharse se convierte en ese acto de profanación que involucra al artista-artesano con la transformación de su espacio: el grabado sólo *es* en la calle. ¡Mancharse, despertar, grabarse!... Soñar, navegar dentro de la ciudad para descubrir lo que habita en sus sombras; justo ahí donde la luz de la historia, de los mitos fundacionales, de las angelicales voces de los *mass media*, los idealismos y entusiasmos urbanísticos o los anales de los derechos humanos, simplemente no llegan ni se asoman. Ahí es donde para Eduviges la ciudad acontece: en su trastienda, en lo que se oculta, se olvida y se silencia; ahí es justamente de donde la ciudad, y esas *otras* historias, verdaderamente, toman fuerza y sentido; donde la historia «subsidiaria» del grabado, la vida, el arte y la política se funden.

Uno es el conjunto de muchas voces.

Cavar, sacar a la luz, revelar: ése es el principio de todo el grabado en relieve. Es casi un principio metafísico: sacar a la luz lo que permanece oculto: la oscuridad perpetua de una plancha pura; recién preparada y limpia, no es más que un absoluto universo desconocido. Sin saberlo, uno se convierte en una especie de arqueólogo-astronauta, que cava y excava, explora entre las sombras, entre el pequeño cosmos de la plancha, para mostrar lo que al parecer no existe. ¡El universo se expande! El principio es lo infinito y el final es igual. Grabar significa explorar las distintas capas del espacio; es un proceso sedimental: se busca entre capas significativas; se cava, se rasga, en busca de los rescoldos que dan sentido al mundo.

Somos un conjunto de espacios y de lugares; nos damos en un preciso instante que perdura y desaparece; somos esa pequeña contradicción, esa paradójica hazaña.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Perry (1983): *Tras las huellas del materialismo histórico*. Siglo XXI, Madrid, 2018.

Aragon, Louis (2001): *Los Colages*. Editorial Síntesis, Madrid.

Artaud, Antonin (1936): *Mensajes revolucionarios*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1981

Bataille, Georges (1970): *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003.

Ball, Hugo (2005): *La huida del tiempo*. Acantilado, Barcelona, 2005

Ball, Hugo (2013): *Dios tras Dadá. Las consecuencias de la reforma y «Teología política de Carl Schmitt»*. Berenice, Madrid, 2013

Benjamin, Walter (1972): *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Buenos Aires, 1989

Benjamin, Walter (1971): *Angelus Novus*. Editorial sur, Barcelona, 1971

Benjamin, Walter (1929): *El surrealismo*. Casimiro libros. Madrid, 2013.

Benjamin, Walter (1934): *El autor como productor*. Casimiro libros, Madrid, 2015.

Bey, Hakim (1991): *Zona Temporalmente Autónoma*. Enclave de libros, Madrid. 2014.

Bishop, Claire (2012): *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. Taller de ediciones económicas. México DF. 2016.

Blanco, Paloma (2001): “Explorando el terreno” en: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (edit.): *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001. 23-50.

Blissett, Luther; Brünzels, Sonya (2000): *Manual de guerrilla de la comunicación*. Virus editorial.

Bourdieu, Pierre (1999): *Cortafuegos*. Anagrama, Barcelona, 1999.

Bourriaud, Nicolas (2008): *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

Breton, André (1937): “Por un arte revolucionario independiente” en: Marchán Fiz; González García; Calvo Serraller: *Escritos de arte y vanguardia 1900/1945*. Istmo, Madrid, 2009.

Breton, André (1925): “Cartas a los videntes” en: *Escritos Surrealistas*. Horizonte, México DF, 1974.

Brioni, Fer; Batchelor, David; Wood, Paul (1993): *Realismo, racionalismo y surrealism*. Akal, Madrid, 1999.

Bryan-Wilson, Julia (2009): *Art workers: radical practice in the Vietnam era*. University of California Press, Los Angeles.

Castro rey, Ignacio (2013): “La insurrección que viene”, en el curso “Nietzsche y la revuelta que viene” del Seminario Nietzsche de la Facultad de Filosofía de la UCM. Enlace electrónico: <https://www.youtube.com/watch?v=E-4kkzjqJQQ>

Certeau, Michel de (1979): *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana. México DF. 2000.

Chevrier, Jean-Francoise (1997): “El año 1967: el objeto del arte y la cosa pública o los avatares de la conquista del espacio” en: *Brumaria* 27, Madrid, 2013.

Consejo Nocturno (2018): *Un habitar más fuerte que la metrópoli*. Pepitas de Calabaza, Logroño.

Constant (1959): “Otra ciudad para otra vida” en: *La Internacional Situacionista. Vol. 1: La realización del arte*. Literatura Gris, Madrid, 1999.

Comité Invisible (2017): *Ahora*. Pepitas de Calabaza, Logroño.

Cockcroft, Eva (1974): "Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War" en: *Artforum*, vol. 12, no. 10, June, 1974.

Danto, Arthur (1964): "The artworld" en: *The Journal of Philosophy*. Vol. 61. No.19. American Philosophical Association Eastern Division Sixty-first Meeting, Oct. 15, 1964. 571-584.

De Goyarts, Federico (2018): entrevista del autor. Calahonda, Granada, verano de 2018.

Debord, Guy (1967): *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, Valencia, 2000.

Deleuze, Gilles (1987): *Foucault*. Ediciones Paidós, Barcelona.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1980): *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, 2009.

Delgado, Manuel (2011): *El espacio público como ideología*. La catarata, Madrid, 2011.

Delgado, Manuel. (2001). *Memoria y Lugar: el espacio público como crisis de significado*. Valencia: Ediciones generales de la construcción.

Derrida, Jacques (1994): *Políticas de la amistad; seguido del oído de Heidegger*. Editorial Trotta, Valladolid, 1998.

DesFase, Colectivo (2012): *Contra el arte y el artista*. La neurosis o las barricadas ed. Madrid. 2015.

Dupuis, Jean Francoise (1988): *Historia desenvuelta del surrealismo*. Alikornio ediciones, Barcelona, 2004.

Endnotes (2008): "Traigan sus muertos" en *Endnotes 1: materiales preliminares para un balance del siglo XX*, octubre de 2008. Enlace: <https://endnotes.org.uk/issues/1/es/endnotes-traigan-sus-muertos>

Estrada, Ana Belén (2019): entrevista del autor. Barrio de Casería de Montijo, Granada, septiembre de 2019.

EZLN (1994): *La larga travesía del dolor y la esperanza*. Comunicado del 22 de septiembre, en: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/09/22/la-larga-travesia-del-dolor-a-la-esperanza/>

EZLN (1996): *Palabras de la Comandancia General del EZLN en el Acto de Inicio del Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo*. 27 de julio, en: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/07/27/ccri-cg-inicio-del-primer-encuentro-intercontinental-por-la-humanidad-y-contra-el-neoliberalismo/>

Fajardo, Rocío (2019): entrevista del autor. Realejo, Granada, diciembre 2019.

Felshin, Nina (1995): “¿Pero esto es arte?: El espíritu del arte como activismo” en: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (edit.): *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001. 73-94.

Fernández quesada, Blanca (1999): *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una salida a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. (tesis doctoral). UCM, Madrid.

Foster, Hal (2015): *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Akal, Madrid. 2017.

Foster, Hal (1996): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Akal, Madrid. 2001.

Foster, Hal (1985): *Recodings. Art, spectacle, cultural politics*. Bay Press, Seattle, Washington. 1987.

Foucault, Michel (2013): *La inquietud de la verdad: escritos sobre sexualidad y sujeto*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Foucault, Michel (2010): *El cuerpo utópico: la heterotopías*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Fuentes, Cristina (2019): entrevista del autor. Realejo, Granada, diciembre de 2019.

Gaillot, Michelle (1998): *Multiple Meaning. Techno, and artistic and political laboratory of the present*. Editions Dis voir, París.

Galeano, subcomandante (2016): Las artes, las ciencias, los pueblos originarios y los sótanos del mundo (carta a Luis Villoro) en: <https://radiozapatista.org/?p=16234>

Ganado, Laura (2019): entrevista del autor. La Puntilla, Ceuta, marzo de 2019.

García Vergara, Marisa (2013): *George Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*. Memoria Artium, Barcelona.

Gómez, Saida (2019): entrevista del autor. Barrio de Casería de Montijo, Granada, septiembre de 2019.

González, “Mone” (1973): “Notes on street art by the Brigadas Ramona Parra” en: Esche, Charles (edit.): *Art and Social change. A critical reader*. Tate, London. 2007.

Guattari, Felix (2005): *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños, Madrid, 2006.

Guattari, Felix; Negri, Antonio (1989): *Las verdades nómadas y General Intellect, poder constituyente, comunismo*. AKAL, Madrid, 1999.

Guthke, Karl S. (1987): *B. Traven: biografía de un misterio*. Conaculta, México DF. 2001.

Heidegger, Martin (2007): *El arte y el espacio*. Herder, Barcelona, 2009.

Huelsenbeck, Richard (1918): “charla dadá” en: Marchán Fiz; González García; Calvo Serraller: *Escritos de arte y vanguardia 1900/1945*. Istmo, Madrid, 2009.

Internacional Situacionista (1967-1969): *Textos completos en castellano de la revista Internationnale Situationniste vol. 3: La práctica de la teoría. IS 11-12*. Literatura gris, Madrid, 2001.

Internacional Situacionista (1961-1961): *Textos en castellano de la revista Internationale Situationniste vol. 2: La supresión de la política. IS 7-10*. Literatura Gris, Madrid, 2000.

Internacional Situacionista (1958-1961): *Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste vol. 1: La realización del arte. IS 1-6*. Literatura gris, Madrid. 1999.

Jenkinson, Tom (2002): “Collaborating with machines” en: <http://breakzforum.be/portal/viewtopic.php?f=33&t=6146>

Jouannais, Jean-Yves (2014): *Artistas sin obra*. Acantilado, Barcelona.

Kiaer, Christina (2009): “¡A la producción!: los objetos socialistas del productivismo ruso”. En: *Los nuevos productivismos*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2010.

Kyrou, Ariel (2002): *Techno rebelde: un siglo de músicas electrónicas*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2006.

Lacoue-Labarthe, Philippe (1987): *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*. Arena libros, Madrid. 2002.

Laddaga, Reinaldo (2010): *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

Lazzarato, Mauricio (2004): *Por una política menor: acontecimiento y política en las sociedades de control*. Traficantes de sueños. Madrid, 2006.

Lechanche-Boulé, Claude (1984): *Constructivismo en la URSS: tipografías y fotomontajes*. Campgráfico. Valencia, 2003.

Lefebvre, Henri (1980): *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Fondo de Cultura Económica, México DF, 1983.

Lefebvre, Henri (1974): *La producción del espacio*. Capitán Swing. Madrid, 2013.

Lefebvre, Henri (1970): *La revolución urbana*. Alianza editorial. Madrid, 1972.

Lefebvre, Henri (1968a): *El derecho a la ciudad*. Ediciones Península. Barcelona, 1978.

Lefebvre, Henri (1968b): *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Éditions Gallimard. Paris, 1975.

Lippard, Lucy (2017): “Is another art world possible?” en: Sholette, Gregory: *Delirium and resistance. Activist art and the crisis of capitalism*. Pluto Press. London, UK. 2017.

Lippard, Lucy (1995): "Looking around: where we are, where we could be" en: Lacy, Suzanne (ed.): *Mapping the terrain. New genre art public*. Bay Press, Washington, Seattle, 1996. 114-130.

Lippard, Lucy (1984): "Trojan horses: activist art and power" en: Wallis, Brian; Tucker, Marcia (ed.): *Art after modernism. Rethinking representation*. The new Museum of Contemporary art, New York, 1986. 341-358.

Lodder, Christina (1983): *El constructivismo ruso*. Alianza editorial, Madrid, 1988.

Maillard, Chantal (2017): *La razón estética*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Marchán Fiz; González García; Calvo Serraller (1979): *Escritos de arte y vanguardia 1900/1945*. Istmo, Madrid, 2009.

Marcuse, H. (1978). *La dimensión estética*. Barcelona: Editorial Materiales.

Michaud, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Mondragón F, Argeo (2015): entrevista del autor. México DF, 15 de septiembre de 2015.

Monsivaís, Carlos (1988): *Entrada Libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. Era, México DF, 2033.

Motherfuckers (2009): *De los veranos del amor al amor armado*. Felguera Ediciones, Madrid.

Mouffe, Chantal (2001): *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2007

Mouffe, Chantal (1993): *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós, Barcelona, 1999.

Mouffe, Chantal; Laclau, Ernesto (1985): *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI, Madrid, 1987.

Nancy, Jean-Luc (2011): *La ciudad a lo lejos*. Manantial, Buenos Aires, 2013

Nancy, Jean-Luc (2008): *La verdad de la democracia*. Amorrortu, Buenos Aires, 2009.

Nancy, Jean-Luc (1996): *Ser singular plural*. Arena libros, Madrid, 2006.

Nancy, Jean-Luc (1993): *El sentido del mundo*. La marca editora, Buenos Aires, 2003.

Nancy, Jean-Luc (1986): *La comunidad desobrada*. Arena Libros. Madrid, 2001.

Nancy, Jean-Luc; Lacoue-Labarthe, Philippe (1981a): “La retirada de lo político” en: *Nombres*, Córdoba, año X, no. 15. Octubre 2000, pp. 33-46.

Nancy, Jean-Luc; Lacoue-Labarthe, Philippe (1981b): “Retrazar lo político” en: *Nombres*, Córdoba, año XXI, no. 26, noviembre de 2012, pp. 51-67.

Ovejero, Félix (2008): *Incluso un pueblo de demonios: Democracia, liberalismo, republicanism*. Katz, Madrid.

Perniola, Mario (1972): *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Acuarela y Antonio Machado libros, Madrid, 2007.

Plant, Sadie (1992): *Most radical gesture: the situationist international in a postmodern age*. Routledge, New York, 1997.

Raunig, Gerald (2014): *La máquina del arte político. Otras doce tesis sobre la actualización de «el autor como productor» de Walter Benjamin*. Consonni, Bilbao.

Raunig, Gerald (2005): *Art and Revolution*. Semiotext(e), Los Angeles, 2007.

Read, Herbert (1963): *Al infierno con la cultura*. Ediciones cátedra, Madrid, 2011

- Read, Herbert** (1943): *The politics of the unpolitical*. Routledge, UK. 2015.
- Riera, Marina** (2018): entrevista del autor. Plaza del ocho. Granada, diciembre de 2018.
- Rocha, Servando** (2012): *La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*. La Felguera ediciones. Madrid.
- Rodríguez López, Emmanuel** (2018): *La política contra el Estado. Sobre la política de parte*. Traficantes de Sueños. Madrid. 2018.
- Rodríguez Maciel, C** (2011): *Nancycropias: topografías de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*. Dykinson, Madrid, 2011.
- Samaddar, Ranabir** (2009): *The emergence of the political subject*. Sage, New Delhi, 2009.
- Schmitt, Carl** (1932): *El concepto de lo político*. Alianza, Madrid. 2009
- Schmitt, Carl** (1923): *Crisis of parliamentary democracy*. MIT press, Massachusetts, 1985.
- Schmitt, Carl** (1922): *Teología Política*. Trotta, Madrid, 2009
- Schwitters, Kurt** (1923): “El concepto de «merz»” en: Marchán Fiz; González García; Calvo Serraller (1979): *Escritos de arte y vanguardia 1900/1945*. Istmo, Madrid, 2009.
- Sholette, Gregory** (2017): *Delirium and resistance. Activist art and the crisis of capitalism*. Pluto Press. London, UK.
- Sholette, Gregory** (2010): *Dark Matter: arte and politics in the age of enterprise culture*. Pluto Press. London, UK. 2010.
- Spector, Jack J** (1997): *Arte y escrituras surrealistas. 1919-1939*. Síntesis, Madrid, 2003
- Stark, Trevor** (2010): “Hugo Ball and Carl Schmitt” en: *October magazine*. 146. MIT pp. 31-64
- Steinweg, Marcus** (2015): *The terror of evidence*. The MIT press, London, 2015.

Tápies, Antoni (1989): *La realidad como arte: por un arte moderno y progresista*. Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 1989.

Thirion, André (1975): *Revolucionarios sin revolución 2: los sueños y la fuerza*. Editorial cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975.

Tiqqun (1999): “Tesis sobre el partido imaginario” en: <https://tiqqunim.blogspot.com/2013/01/tesis-sobre-el-partido-imaginario.html>

Tronti, Mario (2016); *La política contra la historia*. Traficantes de sueños, Madrid, 2016.

Vaneigem, Raoul (1967): *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Anagrama, Barcelona, 1988.

Vercauteren, D; Crabbé, O; Müller, T (2010): *Micropolíticas de los grupos. Para una ecología de las prácticas colectivas*. Traficantes de sueños, Madrid.

Virno, Paolo (2001): *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

Wark, Mckenzie (2013): *The spectacle of desintegration*. Verso, London, 2013.

Westheim, Paul (1954): *El grabado en Madera*. FCE, México DF, 2013.

Westheim, Paul (1953): *La calavera*. FCE. México DF. 1983.

Carlos García Sánchez.

GRANADA 2020

UNIVERSIDAD DE GRANADA