

## EN EL LUGAR DE LO QUE FALTA. VANGUARDIA Y CONTRACULTURA

Gabriel Cabello

### 1. LA CONTRACULTURA COMO CULTURA SITUADA

Si a algo está asociado el sentido de la expresión «contracultura», es sin duda a la contestación, a la rebeldía: cultural, en primer lugar; política, finalmente. No obstante, un problema surge cuando intentamos determinar la naturaleza de aquello con respecto a lo que la contracultura supone una rebelión. Luis Racionero señalaba con pertinencia que la traducción del inglés «*counter*» por el español «contra» podía, en este sentido, generar un equívoco incómodo: el de insinuar que la contracultura se define por su oposición a la cultura. Al comienzo mismo de *Filosofías del underground*, Racionero señala esta confusión con claridad:

En inglés se diferencia entre «*counter*» y «*against*»; «*against*» es «contra», en cambio «*counter*» significa contrapeso, equilibrar por compensación. En este sentido, el término inglés contracultura significa el intento de equilibrar la cultura occidental compensándola en aquellos aspectos cuya carencia está provocando su declive. En la tradición española la idea ha adquirido connotaciones de movimiento anticultural, de ir contra toda la cultura y no sólo los aspectos nocivos de ésta, lo cual confunde la intención del significado inglés<sup>1</sup>.

Con tal afirmación, Racionero viene a realizar un doble movimiento. Por un lado, está dejando claro que «contracultura» no equi-

1 Luis Racionero (1977), *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 10.

vale a «anticultura», como si con ella se tratara de una mera negación nihilista de la cultura. Y, por otro, está también sugiriendo que la contracultura debe considerarse desde un horizonte mucho más amplio que el delimitado por un movimiento generacional contemporáneo. La contracultura o, mejor dicho, el «*underground*» de largo aliento que para Racionero subyace a la explosión contracultural contemporánea, no sería entonces sino un «intento de equilibrar la cultura occidental», una constante que siempre habría acompañado a una historia cultural permanentemente en riesgo de quedar nivelada, en riesgo de terminar convirtiéndose en impermeable con respecto a las rupturas que, en última instancia, la vivifican. Racionero prefiere así no hablar tanto de «contracultura» como de «*underground*», refiriéndose con este a una suerte de *mainstream* del que, en un momento determinado, emergerá la contracultura contemporánea como una suerte de condensación. Un *mainstream* que incorpora a su corriente elementos tan diversos como la filosofía antiautoritaria, el romanticismo, el anarquismo, la filosofía oriental o la filosofía psicodélica. Y que los incorpora no en tanto que fuentes que hayan sido reinterpretadas de este modo «compensatorio» (con respecto a la cultura occidental) solamente en el momento contracultural contemporáneo, sino como manifestaciones que siempre habrían sido contraculturales, en el sentido amplio del *underground*, en sí mismas. La inclusión del romanticismo como componente de ese fondo sirve asimismo a Racionero para recordar la importancia del individualismo y la imaginación, es decir, de la revolución individual, en relación con el cambio político con el que se relaciona y a que aspira la contracultura. Pues, como él señala: «Una revolución personal sin un cambio político que permita exteriorizarla no tiene sentido, pero tampoco una verdadera revolución política sin un cambio en las estructuras mentales, emocionales y culturales del individuo»<sup>2</sup>.

De este modo, en su intento de despejar el riesgo de la negación nihilista, Racionero termina por difuminar, en una oposición general contra la esclerosis o el declive de la cultura occidental, la oposición específica a las nuevas formas de organización de la cultura y la vida cotidianas que marcó el surgimiento de la generación y las estrategias contraculturales en los años sesenta. Y ubica, al mismo tiempo, en tal oposición general el entrecruzarse de la revolución individual y del cambio político.

2 Luis Racionero (1977), *Filosofías...*, p. 17.

Pero si la contracultura es un movimiento de contestación, es difícil soslayar el hecho de que, por más que la contracultura no consista en una mera negación nihilista, toda contestación es necesariamente *situada*. El hecho de que toda contestación tiene lugar a partir de una situación concreta imposible de reducir a una abstracción intemporal. Tanto en el caso de Theodore Roszac<sup>3</sup> como en el de Herbert Marcuse<sup>4</sup>, seguramente los pensadores académicos más influyentes en los primeros momentos de la contracultura, esta condición situada de la revuelta contracultural resulta evidente. Ya sea en relación con la «sociedad tecnocrática» o con la «desublimación represiva», la reivindicación de la imaginación tiene lugar como oposición históricamente determinada. Y ello por más que, como sostuvo Roszac en el libro que puso nombre al movimiento contracultural contemporáneo, convoque a elementos provenientes de orígenes muy diversos. Tan diversos, en efecto, como, siguiendo su propia enumeración, lo son la psiquiatría, los «remanentes de izquierdismo», las religiones orientales, la *Weltschmerz* romántica (o sea, el dolor psicológico resultado de la inadecuación del deseo al mundo), la teoría social anarquista, el dadaísmo (que aquí nos interesa particularmente) o la sabiduría de los indios americanos (y, en suma, dice, de la «sabiduría perenne»)<sup>5</sup>. Elementos todos ellos que serán, en cualquier caso, invocados menos como inherentemente contraculturales que como «ropajes», en la propia expresión de Roszac, adoptados por esa generación que se eleva en respuesta a la sociedad tecnocrática.

En este sentido, la «construcción de situaciones» que auspició la Internacional Situacionista constituye probablemente el ejemplo más claro de un proyecto de contestación que asume, desde su denominación misma, la especificidad de su oposición. Oposición que tiene lugar frente a una mutación precisa de las estructuras culturales y de poder, a saber, la producida con la llegada del capital espectacular. Y que, a partir de esa mutación y esa especificidad mismas, incorpora de suyo una transformación de los objetivos posibles de la rebelión contracultural, pues de tal mutación se sigue el hecho de que los situacionistas hubiesen «renunciado de antemano a tomar el poder político»<sup>6</sup>. Desde luego,

3 Theodore Roszac (1968), *The Making of a Counter Culture*, London, Faber and Faber, 1971.

4 Herbert Marcuse (1964), *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 1987.

5 Theodore Roszac (1986), *The Making...*, p. XIII.

6 José Antonio González Alcantud, «Contracultura y europeidad. Un vínculo insólito», *Imago crítica*, n.º 6, Barcelona, Anthropos, 2017, pp. 55-66, p. 61.

no se subrayará nunca lo suficiente que esta «renuncia» dista mucho de equivaler a un proceso de despolitización, pues de lo que se trata aquí es más bien de un movimiento que, como resultado de su propio radicalismo político en unas circunstancias (o en una fase del capitalismo) nuevas, esto es, las de la «descomposición» y las de la disimulación o afirmación desenvuelta de la nada como «estadio supremo del pensamiento burgués»<sup>7</sup> (circunstancias que habrían desactivado el potencial político de las vanguardias), asume como necesaria una transformación en el modo de concebir qué es la política misma. Un modo de concebirla que será heredero, al menos parcial, del «*changer la vie*» surrealista y sus nuevos usos de la vida, pero que, más allá del psicologismo de éste, toma asimismo la dirección de lo que treinta años después Jacques Rancière tematizará al separar «policía» (es decir, la política en tanto que policía) y «política». Ciertamente que Guy Debord menciona constantemente a los partidos obreros. Pero la propuesta situacionista desplaza el centro de la práctica política. La construcción de «situaciones» posee una matriz espacial: el «urbanismo unitario», desarrollo último del programa situacionista, es concebida por Debord como la única posibilidad de realización del arte integral, que se da como extensión de la vida —de ahí que Debord prefiera llamar a sus actores «vividores». Si la producción de ambientes «momentáneos» capaces de promover lúdicamente una «calidad pasional superior» que rompa con la pasividad del espectador del espectáculo (y su condena a la identificación psicológica con el héroe) debe finalmente incidir en la transformación de las relaciones humanas, de las formas de la amistad y el amor<sup>8</sup>, su centro está, como ocurrirá después en Rancière, en la reorganización de la experiencia sensible a partir de la conciencia radical del tiempo y el impulso de juego que habían sido tradicionales dominios de la estética moderna. El situacionismo implica, en suma, menos una estrategia de toma del poder que una alteración de los usos del espacio —promovida en primer lugar por la práctica de la

7 Guy Debord (1957), «Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale», Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 308-328, p. 313.

8 «Mais l'application de cette volonté de création ludique doit s'étendre à toutes les formes connues des rapports humains, et par exemple influencer l'évolution historique de sentiments comme l'amitié et l'amour». Guy Debord (1989), «Rapport sur la construction...», *Op. cit.*, p. 325.

«deriva»— y, con ella, del entramado emocional en que tienen lugar los procesos de subjetivación.

Un mismo impulso parece latir en la posición de Rancière, para quien lo político no ha de entenderse en relación con la toma o la gestión del poder, sino como un desacuerdo que abre la posibilidad de que emerjan formas de subjetividad específicas. Nuevas formas de subjetividad capaces de deshacer los lugares que el consenso establecido, la policía (es decir, la política en tanto que policía), otorga a los lugares y los cuerpos. Capaces de arruinar la «evidencia sensible de la legitimidad» de un común construido sobre una división de espacios, tiempos y formas de actividad que estructura la posibilidad de ser o no visible o de estar dotado de palabra en un espacio común<sup>9</sup>. Potencialidad de lo político, por tanto; no lógica administrativa de la política. Una concepción que asume que la política se asienta sobre una estética (no otra cosa supone la «división de lo sensible») y que, desde su aire de familia con el programa situacionista, ha permitido releer en su clave la historia (al menos moderna) de las revueltas. Así, en su recorrido—montaje por la historia y las imágenes que representan y vehiculan los levantamientos (*soulèvements*), Georges Didi-Huberman ha podido recientemente ubicar el impulso al levantamiento en una potencia (*puissance*) que es deseo y que, en palabras de John Holloway, pretende «cambiar el mundo sin tomar el poder» —«dispersar», según Raúl Zibechi, el poder sin ejercerlo<sup>10</sup>. Las potencialidades del deseo —de un deseo que sólo se modula a partir de gestos, imágenes y discursos—, y la virtualidad permanente que la existencia misma de la revuelta, al margen de su fracaso o de su éxito, pone de manifiesto, serán la clave de una acción política que es en primer lugar cultural. Y esta virtualidad de la revuelta no va a encontrar apoyo teórico únicamente en Rancière o en el Foucault que concibió la sublevación como hecho no-histórico y no-político —pero que constituye el fondo de todos los derechos y libertades— sino, señala Didi-Huberman, incluso en el Kant que, en *El conflicto de las facultades*, entiende que la simpatía generada por el «signo histórico» memorativo que es, al margen de su éxito o fracaso de hecho, la Revolución

9 Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

10 Georges Didi-Huberman, «Par les désirs. (Fragments sur ce qui nous soulève)», *Soulèvements*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2016, pp. 254-382, p. 327.

Francesa, responde a una «disposición moral del género humano» en su rechazo de todo poder que no provenga de una Constitución de la que se dote a voluntad<sup>11</sup>. Como si, a pesar de la refutación de un «derecho a la rebelión» que Kant operase en *La Metafísica de las costumbres*, esa tensión entre la potencialidad de lo político y sus cristalizaciones efectivas que se abre de manera explícita en los años sesenta estuviese inscrita en el germen mismo de la Ilustración y la cultura moderna.

## 2. CONTRACULTURA, RADICALIZACIÓN DE LA MODERNIDAD Y CONOCIMIENTO SITUADO

Llegados a este punto, cabe por tanto pensar que, a pesar de las apariencias, modernidad y contracultura están íntimamente ligadas. En este sentido, José Antonio González Alcantud ha propuesto ubicar la contestación cultural en unos términos capaces al mismo de esquivar el estigma que conllevaba la nomenclatura «contra» y que denunciaba Racionero, y de insertarla en la dinámica general de la cultura europea moderna. De hecho, González Alcantud sitúa la matriz de la contracultura en la «conciencia desdichada» en que se inserta la idea misma de Europa, de modo que es la idea de Europa la que lleva inscrita en sí misma la necesidad de la contracultura. Conviene citar por extenso:

La articulación entre el mundo europeo y la contracultura comienza en el momento en que la idea misma de Europa es la de una conciencia desdichada, en el sentido hegeliano. Como señala Díaz del Corral: «Si el mundo cultural europeo fuera un conjunto compacto [...], no hubiera podido surgir la conciencia de decadencia, por grande que hubiese sido ésta en la práctica. Pero es rasgo característico y esencial del vasto desarrollo de la Europa contemporánea su crecimiento variado, sus internas duplicidades, su entusiasmo y al mismo tiempo, más o menos latente, la interna protesta y el descontento (Díaz del Corral, 1953: 22). Europa no se puede entender en su propio progreso, no ya en su «civilización», concepto al gusto de Spengler, Toynbee, Guénon y otros conservadores, sin sus «contra-culturas»,

11 Georges Didi-Huberman, «Par les désirs...», *Op. cit.*, pp. 329-331.

comenzando por las vanguardias históricas y llegando hasta la negación de estas por la influencia americana<sup>12</sup>.

La propuesta de Alcantud implica entonces varias cosas. En primer lugar, que la propia idea de Europa no puede entenderse sin sus «contestaciones», sin sus «contraculturas», que le son inherentes, de tal modo que el romanticismo, primer gran producto de la conciencia desdichada<sup>13</sup>, puede entenderse como «contracultural». Pero implica, también, que esa idea misma (y las «contraculturas» que la nutren) es un producto moderno y que está asociada al progreso. La modernidad es imposible de entender si no se comprende como ruptura: en primer lugar, como ruptura con respecto al conglomerado metafísico-religioso premoderno, con respecto a las prácticas cotidianas heredadas del mundo feudal; en segundo lugar, asumiendo que la ruptura como su propio motor interno, en tanto que la ruptura inherente a la búsqueda o producción de lo nuevo que caracterizan al impulso moderno<sup>14</sup>. La contracultura forma parte de esos procesos de ruptura consustanciales a la modernidad. Finalmente, la propuesta de González Alcantud implica también que, en tanto que esas rupturas se entrecruzan con el descontento, las revueltas de la imaginación, las revueltas de la singularidad y de la exploración estética adquieren, al menos desde el «romanticismo político» hasta el 68 y sus herencias, dimensiones políticas.

Sólo queda ya plantearnos, como ha hecho Guillaume Le Blanc en *La philosophie come contreculture*<sup>15</sup>, la posibilidad de que las «contestaciones» contraculturales supongan menos una oposición que una radicalización del impulso ilustrado, de un modo similar a como Didi-Huberman ha podido encontrar en la simpatía de Kant por la revolución las semillas de la «puissance» política y sus virtualidades. Así, Le Blanc ha empen-

12 José Antonio González Alcantud, «Contracultura y europeidad, un vínculo insólito», *Imago Critica*, n.º 6, Barcelona, Anthropos, 2017, pp. 55-66, p. 62.

13 Como hace ya tiempo lo trató entre nosotros Eduardo Subirats. Eduardo Subirats, *Figuras de la conciencia desdichada*, Madrid, Taurus, 1979.

14 La referencia a lo «nuevo», heredado de las vanguardias, y a las formas degradada de novedad con que la burguesía pretende neutralizarlo, sigue siendo una línea de fuerza en el programa situacionista. Ni que decir tiene que las paradojas de lo nuevo, desde Baudelaire y a la fórmula «*the tradition of the new*» de Harold Rosenberg, pasando por el análisis que Walter Benjamin hizo de lo nuevo pero siempre lo mismo propio del mundo moderno, están atravesadas por esa tensión.

15 Guillaume Le Blanc (2014), *La philosophie comme contreculture*, París, PUF, 2014.

dido la tarea no ya de desgranar algo parecido a qué filosofía académica convendría o haya podido informar, proporcionando categorías o conceptos filosóficos, a la contracultura (y que, por lo demás, siempre hubiese resultado limitada frente a las prácticas contraculturales efectivas), sino más bien la de entender muchos de los movimientos filosóficos que han tenido lugar partir de los años sesenta del siglo XX como estrategias contraculturales en sí mismos. Los tres momentos que se cruzan en el análisis de Le Blanc son la filosofía francesa de los años sesenta (entre Merleau-Ponty, el estructuralismo y el postestructuralismo), la escuela de Frankfurt y la amalgama que posteriormente en Estados Unidos se calificó como *French Theory*, y que no es en última instancia sino el resultado de la hibridación de las dos primeras. Es en esta confluencia en la que Le Blanc cifra la aparición de un «conocimiento situado» que emparenta con la contracultura. Un ejemplo de qué se quiere decir con esto es para él la conferencia dictada por Judith Butler en 1999 en California, y en la que ésta se refirió a la edición, diez años antes, de su libro *El género en disputa*. En ella, Butler sostenía que aquel libro no podía entenderse al margen de su función en las formas de vida en que se había insertado, pues había que concebir su escritura original como un «capítulo de la vida cultural americana» en función de las luchas colectivas «de aquellas y aquellos que viven, o intentan vivir, su sexualidad en los márgenes»<sup>16</sup>. Conocimiento situado, por tanto, que emparenta con la contracultura. Pues, como señala Le Blanc: *Hay contra-cultura cuando la perspectiva de la revolución es reciclada en modos de vida alternativos en relación con la crítica de un modo de vida hegemónico*<sup>17</sup>.

Y, lo que es más relevante desde el punto de vista que venimos adoptando, este conocimiento que emparenta con la contracultura no es antimoderno, por decirlo en los términos en que hablaría un Antoine Compagnon, sino que, bien al contrario, se haría cargo justamente del verdadero impulso del pensamiento moderno, tal como es descrito en el Foucault de «¿Qué es la Ilustración?» o de «¿Qué es la crítica?». En el primero de los textos, Foucault hace una célebre relectura del texto kantiano «*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*», en la que interpreta el *sapere aude* kantiano, el acceso a la mayoría de edad propio de la Ilustración, como el imperativo de un *rapport au présent*. Como el imperativo de un hacerse cargo de pensar el presente, lo que en Fou-

16 Guillaume Le Blanc (2014), *La philosophie...*, p. 3.

17 Guillaume Le Blanc (2014), *La philosophie...*, p. 25.

cault quiere decir hacerse cargo de las formas de gobernabilidad dadas en el presente: de modos de subjetivación que ya no se refieren a un sujeto trascendental, sino que están determinados por unas condiciones específicas. La crítica como práctica encaminada a la transformación de sí para abrir la posibilidad de no ser gobernado de un modo específico y dado («comme cela, par cela...», diría Foucault); la defensa, frente a los saberes-poderes de la psiquiatría, de una fuerza no negociable del deseo planteada por Deleuze y Guattari; la importancia del «afuera», tan explícitamente defendida por Derrida, que propicia la erosión del psicologismo del «interior» y fuerza a los universales a contextualizarse. Elementos todos que coadyuvarán a apuntalar la naturaleza situada del pensamiento en este contexto filosófico.

Condición situada de la filosofía. Que encuentra su máximo y su límite en el caso en el caso extremo de un «acontecimiento puro». De un acontecimiento capaz de abrir lo posible y crear nuevas existencias y subjetividades, las cuales reclaman nuevos diseños (*agencements*) colectivos de una sociedad que, en cambio, no ha hecho sino entrar en crisis. De una sociedad incapaz de asimilar ese acontecimiento puro que para Deleuze fue el mayo del 68: «un devenir revolucionario sin futuro como revolución». Y, para estar a la altura de ese devenir, para que la potencia de las minorías, molecular e imposible de medir por su capacidad de entrar e imponerse al sistema mayoritario<sup>18</sup>, pueda escapar a las estrategias de control que, bajo el modelo de los minusválidos, se dirigen contra los hijos del 68, Deleuze concluirá en 1984 que «no hay otra solución que creadora»<sup>19</sup>. Y, por más que esté aquí pensando en estrategias colectivas y en ejes globales (el pacifismo del eje este-oeste, el nuevo internacionalismo del eje norte-sur), un sentido bien preciso ha de tener esta última expresión, «creadora», cuando, tres años más tarde, Deleuze definirá explícitamente el acto de creación como un acto de resistencia con respecto al control que, en nuestras sociedades, ha ido superponiéndose y sustituyendo a los regímenes disciplinarios.

18 Ver el análisis «la hipótesis minoritaria» deleuziana como rearme contracultural de la filosofía en Le Blanc, *La philosophie...*, *Op. cit.*, pp. 112-130

19 Gilles Deleuze (1984): «Mai 68 n'a pas eu lieu». Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*. Paris : Minuit, 2003, pp. 215-17, p. 217.

## 3. EL ARTE COMO RESISTENCIA

Fue en el contexto de una conferencia en la FÉMIS, la escuela de cine, donde Deleuze, en un intento por definir qué es un acto de creación, terminó por describir «la afinidad fundamental que existe entre la obra de arte y el acto de resistencia»<sup>20</sup>. Lejos de funcionar como dispositivo de reproducción de una ideología o de un imaginario dominante, para Deleuze la obra de arte tenía que ver con un acto de resistencia. En primer lugar, en la medida en que la obra de arte resistía al paradigma, al modelo de la comunicación. El modelo de la comunicación, aclaraba Deleuze, se basa en la transmisión y la difusión de una información que lleva inserta, que lleva acompañándola, una consigna: una información es de hecho para él un conjunto de consignas, ante las cuales se espera del receptor que se comporte como si creyera la información que se le está ofreciendo, aunque pueda de facto incluso no creerla. De modo que, concluye: «La información es exactamente el sistema de control»<sup>21</sup>. No en vano, dice, los comunicados policiales se llaman justamente así, «comunicados», pues de lo que se trata es de transmitir esta especie de orden, esta consigna. Y una idea cinematográfica (aclarar que sea ésta es uno de los ejes de la conferencia), un tipo de idea que necesariamente, y aunque una idea pueda reflejarse más débilmente en otras disciplinas, surgirá de modo específico a partir de bloques de movimiento/*durée*, escapará siempre al orden de la comunicación. El ejemplo central que él pone acerca de qué sea tal idea cinematográfica, la disociación entre ver y hablar que se encuentra en Syberberg, los Straub o Marguerite Duras, lo muestra claramente. En tal disociación, la palabra va por un lado, «se eleva», dice Deleuze, mientras que lo que vemos es algo que no tiene relación con lo aquello que la palabra está diciendo. Sin embargo, la palabra sí tiene un objeto. Lo que pasa es que tiene un objeto que pasaría por debajo de lo que vemos, algo así como si lo puntuara, como si lo ritmara. Es decir, que si efectivamente la palabra se está refiriendo a algo, este algo no pertenece al orden de la información comprobable que estamos compelidos a aparentar que creemos.

20 Gilles Deleuze (1987) : «Qu'est-ce que l'acte de création?». Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*. Paris : Minuit, 2003, pp.291-302, p. 300.

21 Gilles Deleuze (1987), «Qu'est-ce que l'acte...», *Op. cit.*, p. 299.

De modo que la obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación y la información salvo en la medida en que se les resiste. La obra de arte es un acto de resistencia pues reacciona ante un invite concreto y, de este modo, puede formar parte de una lucha activa, como todo acto de resistencia hace. Así ocurría, en un ejemplo de Deleuze, con la música de Bach entendida como su particular acto de palabra, que culminaba en un grito: era un acto resistencia activa al intento de su época de reestructurar la relación entre lo sagrado y lo profano. Todo acto de resistencia «no es una obra de arte, si bien, de cierta manera, lo es», y toda obra de arte «no es un acto de resistencia y, sin embargo, de cierta manera, lo es»<sup>22</sup>. De modo que el acto de resistencia posee una doble faz: es un acto del arte, y es un acto a la vez de la lucha de los hombres. Porque «la más estrecha y la más misteriosa de las relaciones» une a la obra de arte con ésta: el hecho de que de toda obra de arte siempre apela a un pueblo que no existe aún». La clave de ambas relaciones está en para Deleuze en una frase de Paul Klee: «Le peuple manque»<sup>23</sup>, el pueblo falta.

Cabría entonces preguntarse, siguiendo a Deleuze, en qué medida la obra de arte, al menos de la obra de arte de vanguardia, al resistir al modelo de comunicación como forma de control no está asimismo resistiendo de modo específico a la cooptación, al secuestro el arte por la «cultura». Como decía Carl André, «el arte es lo que nosotros hacemos, la cultura aquello que se nos hace»<sup>24</sup>; o como decía Lyotard en otro registro, «el arte es a la cultura lo que lo real del deseo al imaginario de la demanda»<sup>25</sup>. La cultura en tanto que transmisión de un ideal es justamente lo contrario de lo que ha movido verdaderamente al arte moderno, de manera explícita en las vanguardias radicales, que ha sido un principio de discontinuidad. Nos gustaría sostener esto, y para ello apoyarnos en dos gestos que a nuestro juicio operan una resistencia a tal cooptación del arte por la cultura y que, tomados como fracciones de un mismo movimiento, terminan por interpelar a ese «*peuple qui*

22 Gilles Deleuze (1987), «Qu'est-ce que l'acte...», *Op.cit.*, p. 301.

23 Gilles Deleuze (1987), «Qu'est-ce que l'acte...», *Op.cit.*, p. 302.

24 Carl André, «Carl André. December, 1969». Peggy Gale, *Artist talks, 1969-1977*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004, pp. 10-31, p. 23.

25 Jean-François Lyotard, «Zona». Francisco Jarauta (ed.), *Otra mirada sobre la época*, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-Librería Yerba-Cajamurcia, 1994, pp. 223-236, p. 233

manque» a que se refería Klee. Y que hacen del acto de resistencia que podemos ubicar en el germen contracultural el heredero de las prácticas de la vanguardia radical.

#### 4. RESISTENCIA E INTERPELACIÓN AL «PUEBLO QUE FALTA». DOS GESTOS.

No puede extrañar que el dadaísmo aparezca siempre entre las fuentes de la contracultura, del mismo modo que no puede hacerlo el que Debord comience ajustando cuentas con los fracasos de la vanguardia, especialmente con el surrealismo y su excesiva confianza en la revolución freudiana<sup>26</sup>. Las vanguardias radicales están en el germen de los movimientos contra-culturales de los sesenta. Y esto es así porque es en ellas donde la radicalización del impulso moderno, en el sentido en que incluso Habermas señalaba un proyecto de trascender la esfera autónoma de la cultura<sup>27</sup>, supuso entender la práctica artística como una práctica de lo cotidiano y de la memoria. Como una práctica de lo singular y de la escritura de sí que se relacionaba con la tradición en un movimiento inverso, a contrapelo, al margen de la reproducción y transmisión del ideal de la cultura<sup>28</sup>.

Sin duda, y en ese espacio ambiguo que se abre entre el Dadá y el Surrealismo para informar posteriormente prácticas bien diversas como el Arte Conceptual o el movimiento *Fluxus*, el gesto duchampiano es, por su fecundidad, el más instructivo. Pues Duchamp plantea explícitamente una transmisión del arte no en términos de ese ideal cultural, de un ideal de la pintura en su caso, sino en tanto que memoria viva. En primer lugar, porque la obra de Duchamp se puede leer entera como una frase potencialmente infinita, al modo en que podría hacerse con

26 Como ha subrayado repetidamente Mario Perniola, el situacionismo surgió en 1957 a partir de un texto titulado «Amarga victoria del surrealismo». Mario Perniola, «La amarga victoria del movimiento situacionista». *Imago Crítica*, n° 4, Barcelona, Anthropos, 2013, pp. 41-49.

27 Jürgen Habermas, «Modernidad versus postmodernidad». Joseph Picó, *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 87-102.

28 Significativamente, el número XVI de *Mélusine*, los «Cahiers du Centre de Recherche sur le surréalisme», estaba dedicado al tema «Cultures-contre-cultures». Henri Béhar (éd.) *Mélusine*, n° XVI, Cultures-Contre-cultures. Lausanne, Editions l'Age de l'homme, 1997.

*En busca del tiempo perdido*, donde a partir de un material mnésico menor (la famosa magdalena acompañada de toda la atmósfera de sensaciones que despierta) puede iniciarse el recorrido de un hilo interminable. Duchamp vuelve siempre una y otra vez sobre los mismos temas, de modo que el asunto de la novia, por ejemplo, está presente en toda su obra desde el *Desnudo bajando una escalera* (1912) hasta *El Gran vidrio* (*La novia desnudada por sus solteros*, 1915-23) o esa dividida aproximación final que se da en *Étant donnés* (1946-1966). Una sola frase, por tanto, recorrida a partir de material mnésico. El gesto de Duchamp no supone, como han querido algunos estetas muy preocupados por la definición del arte, una mera negación de la pintura o una pedrada al cubo blanco de la galería de arte, sino que más bien funciona como un operador de transformación, de desplazamiento. La *Rueda de bicicleta* (1913), primero de sus *ready-made*, cuyo movimiento él decía contemplar con el placer como el que se contemplan las llamas de una chimenea y que, como señaló a Arturo Schwartz, suponía una apertura hacia algo diferente de la vida cotidiana, ejemplificaba ya el rol del *ready-made* como operador de devolución de la pintura al pensamiento y de la puesta de éste en movimiento. No hay que olvidar nunca que para Duchamp los *ready-made* eran «materia gris» no expuesta para ser «mirada», sino susceptible de existir «en la memoria»<sup>29</sup>. Basta con reparar en cómo los mismos *ready-made* migran, en tanto que material mnésico, de un lugar a otro en su obra, en un proceso de permanente trabajo sobre la propia memoria, de un uso del arte como metonimia de una práctica específicamente moderna de la memoria<sup>30</sup>. Que reproducciones de sus propios *ready-made* aparecen desde muy pronto en otras de sus obras, es un aspecto que por lo demás suele olvidarse cuando se busca criticar en Duchamp la búsqueda de una autenticidad antirrepresentacional a la que él mismo supuestamente traicionaría cuando desde 1950 autoriza reproducciones de sus *ready-made*<sup>31</sup>. Lo cierto es que ni autenticidad ni traición.

Por otra parte, esa única frase duchampiana posee dos rasgos fundamentales: por un lado procede a partir de lo vulgar; funciona, por así

29 Catherine Perret, «Pour un modèle non généalogique de la transmission», *Rue Descartes*, n° 30, Paris, PUF, 2001, pp. 57-72, p. 69.

30 Catherine Perret, «Pour un modèle...», p. 72.

31 Como es el caso entre nosotros de, por ejemplo, José Luis Pardo. José Luis Pardo, *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*, Barcelona, Anagrama, 2016, pp.224-25.



Fig. 1. Étant donnés

decirlo, por lo bajo. Si nos fijamos en el movimiento que va desde el abandono de la pintura hasta *Étant donnés* (1946-1966), lo que descubriremos es una especie de proceso de vulgarización. Desde el desnudo bajando una escalera, que es una obra cubofuturista propia de la alta vanguardia, a *Étant donnés* (1946-1966) [Fig. 1], que es un puesta en escena *Kitsch* de la cámara oscura, con su mirilla para mirar, con su suelo en damero, y donde la representación queda asociada al goce del mirón, hemos recorrido el camino de una regresión que nos retrotrae, recorriendo la historia de la perspectiva a contrapelo, a la dicotomía entre el cuerpo representado y el cuerpo acariciado que Jeff Wall describía a partir del famoso grabado de Durero sobre la perspectiva<sup>32</sup>. Pero, en para-

32 «El cuerpo pintado —el tema central el concepto clásico de pintura— es ese «cuerpo del otro» trazado y acariciado por la mano en movimiento del pintor. Es decir, que



Fig. 2. Tu m'

lelo a ese movimiento involutivo, existe también una especie de organización coreográfica de dicho material de memoria, que se vuelve trabajo sobre sí mismo, figuración desplazada del propio Duchamp: *Tu m'* (1918) [Fig. 2], que tan explícitamente tematiza el rol del índice y su movilidad, recoge en una obra concreta buena parte de los *ready-made* anteriores; asimismo, la *Boîte en-valise* (1936-1941) [Fig. 3] está concebida como el resultado de la acción de un *bricoleur* que en el museo portátil que es esta pieza dispone un «modelo reducido» del mundo, de su propio imaginario; la propia gestión de la colección Arensberg por parte de Duchamp y su posterior instalación en el museo de Philadelphia, pueden entenderse como parte del mismo principio coreográfico. El arte, en suma, como práctica viva de la memoria y coreografía del propio proceso de subjetivación, necesariamente entreverado con una exterioridad artificial, ella misma *ready-made*.

Es decir, exactamente aquello que se señala como inexistente en el segundo de los gestos que querríamos comentar. Se trata en este caso de la exposición que en 2012 realizó Hans Haacke, uno de los artistas fundamentales de la llamada «Crítica Institucional» y cuyas ideas sobre el arte y las instituciones se recogieron un excelente diálogo con Pierre Bourdieu, en el Museo Reina Sofía<sup>33</sup>. El proyecto de Haacke, titulado

el cuerpo pintado es la huella simultánea de dos cuerpos, de modo que es inherentemente erótico. [...] No obstante, este cuerpo pintado se completa como imagen merced a un mecanismo, a su siempre presente armazón, la opticalidad mecánica del código perspectivo». Jeff Wall, «Unity and fragmentation in Manet», Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*, New York, MOMA, 2007, pp. 77-83, pp. 78-79.

33 Aparte de la exhibición de impecables pesquisas documentales, de la inclusión de las encuestas al público como parte del proyecto expositivo y, en general de la agudeza con que Haacke ha indagado a lo largo de su carrera en la infraestructura del sistema del arte, cabe recordar que de manera explícita ha defendido las lecturas neutralizadoras del momento contracultural, que la banalizaban como una revolución en la





Fig. 3. Boîte en-valise

(en juego con la expresión francesa «chateau en espagne» como indicador de un delirio de grandeza) *Castillos en el aire*, conecta con lo vivido en España en los años del boom inmobiliario, cuya crisis de hecho propició la aparición de movimientos como el 15M y una nueva urgencia en la reflexión sobre la democracia. Al hilo del proyecto expositivo, Haacke reparó en una zona del sur de Vallecas. En ella, una serie de vías conformadas por solares vacíos y edificios a medio construir, el aspecto ruinoso del tejido urbano contrastaba con los nombres de las calles, que estaban relacionados con el arte («Calle del Arte Abstracto», «Calle del Arte Pop», «Calle de Eduardo Chillida», «Calle de la Escuela de Vallecas», «Calle del Arte Expresionista», «Calle del Arte Abstracto», «Calle del Arte Figurativo», «Calle el Arte Minimal», «Calle del Arte Conceptual», etc...). La razón por la que estas calles tenían esos nombres radicaba en que, en el año 2007, la Asociación de Vecinos del PAU (Programa de Actuación Urbanística) del Ensanche de Villa de Vallecas, el Grupo de Pintores y Artistas Plásticos La Mentrídana y el Grupo Municipal Socialista plantearon, como se recogía en el manifiesto *Recu-*

moda, convirtiéndola en algo «verdaderamente falso», en simulacro. Pierre Bourdier y Hans Haacke, Hans, *Libre-échange*, Paris, Éditions du Séuil, 1989, p. 48.

*perar Villa de Vallecas: del distrito basura al distrito de la cultura*, crear en la zona del Ensanche un «distrito cultural». Convertir, como dice el manifiesto, a la Villa de Vallecas en «Capital de la Pintura y de las Artes plásticas»<sup>34</sup>, mediante la creación de una serie de equipamientos relacionados con la actividad artística que permitieran promover «un núcleo de agitación cultural y económico». Pero de todo lo propuesto, solamente la idea de que «a los nuevos viales se les denomine con nombres de artistas de prestigio que han fallecido (por ejemplo, Eduardo Chillida) y de los diferentes movimientos de los que forman parte los artistas protagonistas de este proyecto», pudo finalmente realizarse.

A partir de ese hallazgo, la investigación de Haacke se centrará en perseguir las transformaciones de la propiedad y el valor del suelo a lo largo del tiempo, atendiendo, como es su costumbre, a los actores efectivos que las protagonizaron. Habiendo quedado como última etapa del desarrollo urbanístico de Madrid, Vallecas tendrá que esperar hasta que el Plan General de 1997 incorpore medidas de apoyo público a la iniciativa privada, que se aprobarán en 1999, para ver llegar su Ensanche. Entonces, apoyados por tales medidas, destinadas a agilizar los trámites, y en un contexto de bonanza económica, nuevos propietarios, funda-



Fig. 4. Hans Haacke, Castillos en el aire

34 Silvia Herrero, «Vallecas interruptus». Hans Haacke. *Castillos en el aire*, Madrid, MNCARS, 2012, pp. 40-57, p. 44.



Fig. 5. Hans Haacke, Castillos en el aire



Fig. 6. Hans Haacke, Castillos en el aire



Fig. 7. Hans Haacke, Castillos en el aire

mentalmente inmobiliarias —algunas venidas de Levante— o la propia banca, entraron en escena. Dada la ausencia de presión demográfica, estos propietarios terminarán por encontrar más rentable la venta del suelo que la edificación, dificultando de este modo que los vecinos terminen asentándose, y propiciando el desenlace de un paisaje final hecho de solares sin edificar y pisos a medio construir [Figs. 4, 5 y 6]. Haacke, como es habitual en él desde *Shapolsky et al. Manhattan Real State Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), que Thomas Messer, director del Guggenheim, terminó censurando, expone toda la documentación administrativa jurídica que explicita la estructura de la propiedad y los movimientos especulativos del área del Ensanche [Fig. 7]. Opción de suyo comprometida en la medida en que es la propia del débil, pues, como diría Benjamin, a éste sólo le queda la posibilidad de exponer el documento: la ficción es cosa de vencedores. Pero la cosa no acaba ahí, pues estos documentos son acompañados por fotografías que muestran cómo ha quedado finalmente la zona afectada, con edificios a medio construir, calles y solares vacíos, conformando una especie de ruina benjaminiana. Fotografías a las que se añaden los letreros con los nombres de las calles, a menudo acompañados de una obra de arte en conso-

nancia, el *Autorretrato* (1921) de Antonio López Torres acompañando a las imágenes y el letrero de la «Calle del Arte figurativo», *Knives* (1982) de Warhol acompañando a los de la «Calle del Arte Pop», etc... [Figs. 8 y 9].



Fig. 8. Calle del arte Figurativo (con autorretrato de Antonio López Torres)



Fig. 9. Calle del Arte Pop (con *Knives* de Warhol)

De modo que Haacke nos muestra la ruina de ese proyecto de especulación cuya verdadera naturaleza queda en contraste por algo que ha servido para recubrir el proceso, pero que no permanece flotando sin ocultar la ruina final, a saber, el «arte». O el arte en tanto nombre y cifra de un ideal, el de la cultura, que es cualquier cosa menos práctica. Precisamente ese nombre del que sin duda Duchamp sospechaba al insistir en que el *inframince* (*inframince*), su categoría «estética» central, debía ser siempre un adjetivo y nunca un nombre:

«Infrave (adjetivo) / no nombre — no / hacer nunca de ello / un sustantivo»<sup>35</sup>.

Pues justamente lo que ese nombre del arte en tanto que ideal de la cultura está ocultando, pero que la visión de la despoblación y la ruina muestran, es el acto de palabra al que se refería Deleuze. Es decir, es la obra de arte en tanto que práctica de memoria viva que ha de escapar a esa especie de consigna que indica que debes comportarte como si el arte fuera ese ideal, y no justamente una práctica de subjetivación que es al mismo tiempo un acto de resistencia. Al apuntar a eso que falta, Haacke no sólo realiza una potente metáfora en relación con el boom inmobiliario y el modelo productivo de nuestro país, sino que indica el punto en el que el arte como resistencia interpela a ese *peuple qui manque* y a sus *puissances*. A aquello a lo que, de un modo u otro, se orienta necesariamente e incansablemente la contracultura.

35 Marcel Duchamp, *Notas*, Madrid Tecnos, 1989, p. 21.