



IV CONGRESO INTERNACIONAL ESTÉTICA Y POLÍTICA POÉTICAS DEL DESACUERDO PARA UNA DEMOCRACIA PLURAL

Libro de Actas

16 y 17 de octubre de 2019

Organiza



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Colabora



UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

IVAM³⁰
1989-2019



Departamento de Filosofía y Sociedad
Universidad Complutense de Madrid

Financia



GENERALITAT
VALENCIANA
Conselleria d'Innovació,
Universitats, Ciència
i Societat Digital

AORG/2019/117



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACIÓN
Y UNIVERSIDADES

DE LA PARTICIPACIÓN AL AGONISMO: PRÁCTICAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS PARA
UNA EDUCACIÓN DE LA CIUDADANÍA DEMOCRÁTICA - HAR2017-85230-R.
BIBLIOTECA SANVEDRA FAJARDO (V): POPULISMO VERSUS REPUBLICANISMO:
EL RETO POLÍTICO DE LA SEGUNDA GLOBALIZACIÓN - FF2016-75978-R.R.

**IV Congreso de Estética y Política: Poéticas del desacuerdo para una
democracia plural**

Valencia, 16 y 17 de octubre 2019

Editores

Wenceslao García Puchades

Lorena Rodríguez Mattalía

2019

EDITORIAL

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

El siguiente congreso ha sido financiado gracias al:

Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España: Proyecto I+D+i de título “De la participación al agonismo: Prácticas artístico-políticas para una educación de la ciudadanía democrática” (HAR2017-85230-R).



Generalitat Valenciana. Conselleria d'Innovació Universitària, Ciència i Societat Digital (AORG/2019/117)



Congresos UPV

IV Congreso de Estética y Política: Poéticas del desacuerdo para una democracia plural

Los contenidos de esta publicación han sido evaluados por el Comité Científico que en ella se relaciona y según el procedimiento que se recoge en <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/CEP/CEP4/about/editorialPolicies>

© Editores científicos

Wenceslao García Puchades
Lorena Rodríguez Mattalía

Diseño de portada: Gerardo Jesús García

Imagen: *Sonámbulos e insomnes*, Mery Sales, 2017.

© de los textos: los autores

© 2019, de la presente edición: Editorial Universitat Politècnica de València.

www.lalibreria.upv.es Ref.: 6542_01_01_01

ISBN: 978-84-9048-802-7

DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/CEP4.2019.10571>



IV Congreso de Estética y Política: Poéticas del desacuerdo para una democracia plural

Se distribuye bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Basada en una obra en <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/CEP/CEP4>

Comité científico

Gert Biesta – Maynooth University (Irlanda) and University of Humanistic Studies (Holanda)

Patrice Vermeren- Université Paris 8 (Francia)

Louise Ferté – École supérieure du professorat et de l'éducation (Francia)

Carmen Peiró Velert – Universitat de València (España)

Ricard Huerta Ramón – Universitat de València (España)

Wenceslao García Puchades – Universitat de València (España)

Anna María Guasch – Universitat de Barcelona (España)

Miguel Corella Lacasa – Universitat Politècnica de València (España)

Comité organizador

Louise Ferté – École supérieure du professorat et de l'éducation (Francia)

Elvira Asensi Silvestre – Universitat de València (España)

Luis Villacañas de Castro – Universitat de València (España)

Daniel Martos García – Universitat de València (España)

María José Miquel Bartual- Universitat Politècnica de València (España)

Lorena Rodríguez Mattalía- Universitat Politècnica de València (España)

Ricardo Forriols González – Universitat Politècnica de València (España)

Miguel Corella Lacasa- Universitat Politècnica de València (España)

Wenceslao García Puchades- Universitat de València (España)

ÍNDICE

Presentación. Wenceslao García Puchades y Lorena Rodríguez Mattalía iv

Filosofía política

Jaime Paulino Cuenca (Investigador independiente): “El problema de la soberanía y la tentación rojiparda” 1

Paula Sánchez Mayor (Universidad Complutense de Madrid): “El sentido de la democracia en la filosofía estética de Jean-Luc Nancy” 8

Enrique Herreras Maldonado (Universitat de València): “La sabiduría trágica y la fragilidad de la democracia” 13

Juan Felipe Martínez Bueno (Universitat Politècnica de València): “Los horizontes mestizos de la simbología: Polílogos y permeabilidad política en el arte” 19

Diana Mitzi González Fonseca (estudiante del Programa de doctorado de la Universidad Complutense de Madrid): “Las voces del espacio público, una cuestión acerca de la democracia” 27

Samuel Gallastegui Gonzalez (Florida Universitària): “Aplicación de algunas ideas del utopismo clásico a la creación de una matriz política global que permita el desacuerdo, la pluralidad y la diversidad organizativa” 33

Eduardo Abril Acero (UNED): “Materialismo dialéctico y política. Reformulación de Slavoj Žižek” 39

Víctor Durbà i Cardo (Universitat de València): “Reptes en pràctiques tradicionals dins d'un món global” 46

Educación

Ricard Huerta Ramón (Universitat de València): “Disidencias sexuales, estéticas Museari, procesos críticos en el aula y ritos online mediante el proyecto Arteari” 53

Yelena Kondrashova Sayko (Universitat Politècnica de València): “Experiencia didáctica de artes plásticas en Guinea Ecuatorial” 60

Estética y prácticas artísticas

Marina Riera Retamero (Universitat de Barcelona): “Touki Bouki: (des)encuadres políticos de la diáspora estética” 68

Iván Cáceres Sánchez (Centro Universitario de Artes TAI): “Fotografía y memoria histórica en la generación de la posmemoria” 74

Milagros García Vázquez (Universidad Pontificia Comillas): “La pedagogía de la Bauhaus como modelo para la expresión plural en las comunidades artísticas actuales” 81

Sergio Martín (Universitat Politècnica de València): “Imágenes en conflicto: el fenómeno iconoclasta como teoría del disenso” 89

Juan Luis Toboso Galindo (CEAA- Centro de Estudos Arnaldo Araújo- Arte e Estudos Críticos- Escola Superior Artística do Porto.): “Ya no nos pueden matar... porque ya estamos muertos: Abismo, posibilidad, agotamiento, resistencia e insurrección” 95

Bàrbara Martínez Biot (Universitat Politècnica de València): “Ala plástica: Especies Emergentes” 100

Francisco Javier Méndez Landa (Universitat Politècnica de València): “Atacar la frontera: la poesía como política en la obra de Francis Alÿs”.....	105
Rubén Marín Ramos (Universitat Politècnica de València): “Filmar el desacuerdo. El cine de Iris Zaki”.....	111
Vanessa Jesus (Universitat Politècnica de València): “La poética artística como herramienta de acción política para la promoción del afecto: una acción poético-afectiva en territorios afectados de la Cuenca del Rio Doce”.....	117
Camilo Segura Moreno (Investigador independiente): “La función política del arte a través de la industria cultural”.....	125
Ricardo González García (Universidad de Cantabria): “‘Arte agonista’ como dispositivo transformador del hegemónico orden simbólico”.....	131
Mustapha El Moussaoui (Universitat Politècnica de València): “Aesthetic Upheaval due a Political Decision”.....	137
Alfonso Legaz (Universitat Politècnica de València): “Wunderblock. De la representación sin poder: una cinematografía del documento dislocado”.	143
José Albelda (Universitat Politècnica de València): “Hacia una estética ecológica para la transición ecosocial”.....	149
Aurelio Castro-Varela (Universitat de Barcelona): “Afectos transfílmicos: hacer y sentir en torno a la proyección audiovisual”.....	155
Moisés José Gil Igual (Universitat Politècnica de València): “La crítica política a través de la simbiosis cuerpo–instalación–environments. Propuestas disconformes con el establishment contemporáneo”.....	161
Enrique García Parreño (Universitat Politècnica de València): “La caricatura política norteamericana de derechas en Internet: repercusión y difusión digital de la obra de Ben Garrison”.....	171

Prácticas transversales

Ione Sagasti Alegría e Izaskun Alvarez Gainza (Euskal Herriko Unibertsitatea/ Universidad del País Vasco): “KIT DE FUGA PARA QUEDARSE- Incluye manual de fuga hacia Idilia: Herramientas para atender a la necesidad de cuidado de los cuerpos habitantes de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU situándolos en un nuevo espacio pedagógico”.....	178
Anaïs Florin (Universitat Politècnica de València): “Tomar partido: práctica artística y visibilización de conflictos, el caso del proyecto “Nos Jardins”.”.....	185
Mery Sut Favaretto (Investigadora independiente) y Giulia Perli (Universitat Politècnica de València): “Alianzas postcapitalistas: compendio de prácticas autocríticas sobre la propiedad privada”.	193
Àngela Montesinos Lapuente (Universitat de València): “Los movimientos feministas periféricos como herramienta de cambio social. Una aproximación a los feminismos no occidentales en la práctica artística”.	200
Miguel Ángel Martínez García (Universitat de València-Universitat Autònoma de Barcelona): “Una cuestión de amor. Bios, biopolítica, bioseguridad”.....	207
Mau Monleón Pradas (Elena Edith) (Universitat Politècnica de València): “Perspectiva de género y activismo político en las prácticas artísticas contemporáneas”.....	213

Presentación

El IV Congreso de Estética y Política: Poéticas del desacuerdo para una democracia plural, está fuertemente vinculado con uno de los retos más importantes de las sociedades europeas. El aumento de los flujos migratorios, la tensión provocada por colectivos marginalizados y la amenaza terrorista ha convertido a Europa en un contexto cada vez más polarizado en el que se encuentran diferentes ideologías radicalmente diferentes. En este entorno de pluralidad radical, las instituciones democráticas parecen haberse quedado obsoletas. La estrategia consensual implícita en el diálogo liberal democrático no parece contentar a ninguna de las partes, creciendo la desafección de la ciudadanía con las instituciones democráticas. El reto que se les plantean a estas instituciones es el presentarse como un espacio capaz de albergar deliberaciones productivas más allá de cualquier tipo de consenso sin que esto suponga su estancamiento. Frente a la tradicional identificación entre democracia y consenso, hoy en crisis, ¿qué papel puede tener una política del desacuerdo para impulsar una democracia más plural y participativa? ¿Cómo se traslada esta idea del disenso a las esferas de la creación artística, de la educación y de la acción colectiva?

Las actas del IV Congreso Estética y política que aquí se presentan recogen algunas de las comunicaciones expuestas en dicho congreso. Todas ellas pretenden dar respuesta a estas preguntas y proponer diferentes poéticas y estrategias del desacuerdo capaces de impulsar una democracia más plural y participativa. Estas comunicaciones han sido agrupadas en cuatro ámbitos o líneas temáticas: filosofía política, educación, estética y práctica artística y prácticas transversales.

Wenceslao García Puchades y Lorena Rodríguez Mattalía

Sección **Filosofía política**

El problema de la soberanía y la tentación rojiparda

Jaime Paulino Cuenca

Jaime.paulino.cuenca@gmail.com

Resumen

En este texto ensayamos un diagnóstico y algunas respuestas a los interrogantes abiertos en el campo teórico progresista tras la el retorno de la soberanía como concepto central para pensar el horizonte político. A lo largo del texto repasamos las tradiciones globalista y soberanista del campo teórico de la izquierda y las contrastamos con el enfoque soberanista de la nueva revolución conservadora

Palabras clave: Soberanía, Pueblo, Populismo, Negri, Laclau, Marx, Kojève, Duguin

Abstract

In this paper we test a diagnosis and some answers to questions opened in the progressive theoretical field, after the return of sovereignty as a central concept to think the political horizon. Throughout the text, we review the globalist and sovereignty traditions of the left theoretical field and contrast them with the sovereignty approach of the new conservative revolution.

Keywords: Sovereignty, People, Populism, Negri, Laclau, Marx, Kojève, Duguin

1. La tradición “globalista” de la izquierda

La tradición marxista ha venido prescribiendo la filiación de las identidades políticas emancipadoras dentro lo que podríamos llamar un “globalismo puro”. El rechazo a la “comunidad nacional” como sujeto de cambio, o al menos a su inscripción estatal, ha sido frecuente dentro del pensamiento revolucionario que ha leído, casi sistemáticamente, las aspiraciones nacionalistas como un retroceso histórico. La clase como sujeto político se entiende y se expresa en el conflicto interno a las relaciones productivas que, dentro del despliegue capitalista, tienen alcance claramente global, y no en el conflicto entre naciones.

No habría que olvidar que, para Marx, la burguesía no era una clase pasiva presa de la historia, sino una clase esencialmente revolucionaria capaz de las mayores hazañas, entre ellas la de disolver toda mística detrás de las relaciones sociales y de conectar el mundo con los anclajes materiales de la producción y el consumo como en ningún momento previo de la historia. La “simplificación de los antagonismos de clase” (Marx y Engels, 2011), que anuncia el *Manifiesto Comunista* como principal característica del mundo burgués, desplaza cualquier otro tipo de conflicto político. De tal manera, la actualización del proletariado como clase revolucionaria debería darse a la misma escala a la que operaba el capitalismo y su clase dominante para forzar su contradicción interna. La dimensión nacional del proletariado configuraría una identidad secundaria con una potencia revolucionaria limitada y un efecto, en el mejor de los casos, coyuntural para el progreso histórico. En el peor, sería el instrumento para velar la dimensión histórica del conflicto y, en consecuencia, una potencia reaccionaria. De ahí la censura que, tradicionalmente, despertó el nacionalismo en los círculos teóricos y militantes de la izquierda política.

Sólo durante el despliegue de los movimientos políticos vinculados a la descolonización, dentro de la pugna geopolítica entre primer y segundo mundo tras la Segunda Guerra Mundial, y con el paulatino descrédito de la centralidad europea en el imaginario revolucionario (y la promesa de un “hombre nuevo”), pudo surgir en el siglo XX una idea de “pueblo” con rasgos nacionales y atributos genuinamente emancipadores. Frantz Fanon, a principios de los 60, sería clave en consolidar esa imagen que nutrió teóricamente numerosos movimientos de “liberación nacional” y que, con matices, armonizó tradición marxista y aspiración nacional. Sin salirse mucho de la intuición general de las tesis leninistas, su análisis de la arquitectura de los imperios coloniales posibilitaría una traducción efectiva de conflicto de clase a conflicto nacional en el enfrentamiento entre nativos proletarios y colonizadores burgueses (Fanon, 2010).

Esta línea de pensamiento se mantuvo como referente dentro de un marxismo cada vez menos hegemónico durante los 80 y los 90 hasta que se popularizaron bases teóricas nuevas que facilitaron, en cierta forma, el retorno a posiciones globalistas puras. La tesis de *Imperio* (Negri y Hardt, 2005), gestada durante el auge neoliberal tras casi una década tras el derrumbe del segundo mundo, reorienta la perspectiva de la acción política emancipadora por fuera de la codificación antimperialista. Radicalizando y actualizando a Marx, Negri lee los nuevos escenarios de conflicto político dentro de la reordenación semiótica, afectiva, cognitiva y, sin duda, tecnológica de las nuevas formas de producción de valor. Y, yendo más allá de la hipótesis posmodernista, presenta un Imperio sin centro físico, reticular en vez de piramidal, financiero en vez de industrial y que desborda la contradicción entre colonia y metrópolis. En consecuencia, el nuevo escenario de conflicto social, desenvuelto al margen de los rigores geopolíticos previos, estaría sentando las condiciones de una potencia emancipadora propia sobre la que los relatos identitarios fuertes tendrían una influencia muy limitada. Las condiciones teóricas de este enfoque, en el que se dan encuentro la tradición postestructuralista, la recepción spinoziana de Marx del seminario de Althusser y fecundos estudios de sociología del trabajo de la Escuela de la Regulación, son demasiado amplias para abordarlas con el mínimo detalle exigible. A efectos de lo que proponemos, baste decir que la Multitud, como se refiere Negri a esta nueva subjetividad que contrapone por igual a “Pueblo” y “Clase”, constituye una suma de singularidades esencialmente creativas y productivas, irreductibles a una única identidad nacional o de clase y cuyo espacio de actuación es irrepresentable tanto por una organización de vanguardia como por un Estado. Este enfoque teórico está detrás del ciclo de movilizaciones que han agitado los primeros años del siglo XXI. Y como efecto derivado ha supuesto la impugnación teórica más directa a la imagen soberana del poder y su forma de expresión política.

2. El colapso del orden neoliberal y la demanda de seguridad

Una impugnación de la imagen soberana del poder que se mueve en paralelo a la imagen de un mundo postsobranista que ya habría estado avanzando el neoliberalismo desde, cuanto menos, la década de los 80. De hecho, si tuviésemos que esbozar el proyecto neoliberal en dos trazos gruesos, bien podrían ser los siguientes:

- 1) Frente a la escuela liberal clásica que entiende que el mercado es la forma natural de relación social entre individuos libres, el neoliberalismo sostendría que, aunque el mercado es la mejor forma de organización social, no es natural. Su tarea consistiría en emplear las instituciones estatales para generar mercado de y formas de relación competitiva y mercantil de manera artificial en espacios de la vida social en los que estas no existirían por si mismas.
- 2) Una consecuencia directa habría sido debilitar la soberanía del Estado-Nación en favor de las instituciones supraestatales, tanto de carácter político (Unión Europea) como de carácter regulador (instituciones de Breton Woods), a fin de sustituir una arquitectura mundial de soberanías enfrentadas por una gobernanza global que multiplicase la influencia de los actores económicos (como representantes genuinos de la sociedad civil) frente a los actores políticos.

Así, el comienzo del siglo XXI habría dejado un panorama en el que, tanto los movimientos teóricos de izquierda, como el desarrollo exitoso de la institucionalidad neoliberal dejaban poco margen al retorno al modelo de soberanía como horizonte político. Sin embargo, esta situación ha dado un giro evidente en los últimos años y la soberanía vuelve a ser el eje, por izquierda y derecha, desde el que orientar y practicar la política. Entender cómo se ha producido este cambio implica entender cómo la Gran Recesión, lejos de ser un accidente más dentro de los ciclos de la economía capitalista global, ha supuesto una crisis del orden neoliberal del mundo con todas sus consecuencias. Y eso implica, ante todo, que el neoliberalismo ha dejado de ser un orden.

Desde el advenimiento de lo que Fukuyama (1992), tras 1989, popularizó como “fin de la historia” el neoliberalismo se había mantenido no sólo como una estructura institucional que armonizaba el modelo de estado-nación con el despliegue de la globalización económica. También comprendía una dinámica cultural que estimulaba el deseo y alimentaba el imaginario de participación en ese mundo. Y como se ha sugerido previamente, la clave del orden neoliberal no se encontraría tanto en las políticas que desplazaban el ordenamiento soberano hacia el desarrollo de la gobernanza global (antes bien, estas serían sus consecuencias), como en esa capacidad para estimular imaginarios. Y en esto es fundamental el papel que la posmodernidad, la condición cultural y libidinal más potente del siglo XX, ha podido jugar dentro del paradigma neoliberal. Una posmodernidad que, caracterizada por Lyotard a principios de los 80, representaría el fin de los “grandes relatos” en tanto que la estructura productiva habría transmutado, finalmente, todo el espacio cultural y cognitivo en espacio mercantilizable y dejado al sujeto sin privacidad con respecto a la lógica mercantil. Huelga decir que el éxito de esta forma de redefinir las relaciones sociales y el paradigma de producción y consumo (con el necesario estímulo de un capital financiero desbocado) fue indiscutible hasta que se quebró, por la vía de los hechos, su capacidad para mantener un horizonte deseable.

Así, cuando hablamos de crisis del orden neoliberal no nos referimos al derrumbe de sus instituciones, sino a su incapacidad como paradigma, de satisfacer las expectativas de la población. Y más particularmente: a su incapacidad para satisfacer la demanda de estabilidad y seguridad que la crisis habría vuelto irremediamente actual. Esa falta de alma (o muerte anímica) de la institucionalidad neoliberal desvela la realidad personal como precariedad y desamparo absoluto, no sólo como accidente sino con claras consecuencias existenciales. La normalización de la precariedad que agudiza la Gran Recesión deja de ser la historia de una derrota personal circunstancial en un modelo competitivo para empezar a ser el principio desde el cual cualquier individuo se ve obligado a contemplar su futuro.

De hecho, puede decirse que hoy el neoliberalismo es un sistema tan hegemónico institucionalmente como decadente en lo intelectual. Pasada la Gran Recesión, el modelo neoliberal se encuentra en estado de inercia, carente de motivación e incapaz de articular ideas o pensamiento nuevo. Y, por perder, ha perdido hasta lo más referencial: un modelo geopolítico imperial. Hoy, el mundo neoliberal se aproxima cada vez más a ser el deshecho de un mundo ya pasado, omnipresente

pero incapaz de seducir a nadie. El sonado fracaso de Europa y el agravamiento de la crisis de EEUU como actor político y económico global, dibujan un escenario sin referencias que, sin embargo, no encuentra un contramodelo alternativo y sigue constituyendo la totalidad de lo existente.

La necesidad de la comunidad, y la búsqueda del pueblo como categoría central de esa necesidad, nace de ese vacío. Y, en cierta medida, virando hacia la soberanía y los lindes del Estado-Nación, ha hecho descabalar la potencia práctica del discurso globalista de izquierda.

3. Sobre pueblo y soberanía

Es razonable decir que el retorno de la soberanía es, en buena medida, un movimiento de refugio frente al desorden que lega el neoliberalismo. Pero debe señalarse que ese retorno no es tanto la celebración acrítica del Estado sino el redespigamiento del imaginario del *pueblo*. La reivindicación de lo popular supone el renovado acceso, jugando con Kant, a una idea regulativa de la política que establezca referencias claras de seguridad y justicia.

No se trata, por tanto, de que la soberanía disponga de un valor político en sí mismo, sino de que, desde ella, se encarne una idea de comunidad que ordene la crisis existencial que lega la crisis económica. La soberanía cumpliría, por así decirlo, la función de materializar alguna idea de *pueblo*. De hecho, en las tradiciones políticas democratista y contractualista, el concepto *pueblo* es anímico, elusivo y carece de referencias materiales y objetivas desde las que poder abordarse.

Puede observarse, en contraste, cómo la sociología y la teoría política sí nos ofrece un concepto propio como instancia objetiva y cuantificable: la población. Este término, cuyo origen moderno está vinculado al nacimiento de las ciencias de la vida entre los siglos XVIII y XIX, refleja una medición estadística de valores vitales (Foucault, 2008). La población es síntesis y sumatorio de un conjunto de características de individuos (longevidad, morbilidad, salubridad) útiles al desarrollo del poder Estatal y la economía capitalista de la Revolución Industrial. Hay una *ciencia sobre la población* como correlato y extensión necesaria de una ciencia del Estado. Pero, de la misma forma, no es posible una *ciencia sobre el pueblo*, cuya presencia discursiva, invocada generalmente en primera persona del plural, siempre ha supuesto la toma de partido en la legitimación o la censura del poder dentro del Estado.

En el mismo sentido en el que no hay una ciencia sobre el *pueblo*, su consideración filosófica lo contempla a la escala del acontecimiento histórico y de la representación trascendente. Como una figura divina que sanciona el resultado de una contienda política. El *pueblo* se manifiesta como el cuerpo místico de un Estado, y por la misma razón, como una estructura esencial de orden. El *pueblo* aparece siempre como respuesta emergente en una disputa por la legitimidad del poder. Hobbes ilustraba radicalmente esta condición en *De Cive* (Hobbes, 2000) cuando decía, hablando de los riesgos de disolución interna del Estado, que en una monarquía los súbditos en rebeldía son una multitud (es decir, un colectivo disgregado sin voz unificada ni autorizada) mientras que el rey sería, por paradójico que pudiera parecer, el *pueblo* que se les opone. Y, en una imagen inversa de la misma estructura, habría que considerar a las revoluciones exitosas que alumbraron repúblicas nuevas en la modernidad y situaron al pueblo como expresión política genuina frente a los excesos de la tiranía. Así, el *We The People*, con el que da comienzo el texto constitucional de los Estados Unidos, constituye la voz de legitimidad de un poder nuevo que sustituye el orden viejo.

Bien sea para preservar el *statu quo* bien para fundar un orden nuevo, esta posición ambivalente y regulativa del *pueblo* como promesa de orden justo y autoridad es ilustrativa de su recuperación contemporánea.

4. Una nueva, y gramsciana, revolución conservadora

Pero ¿desde dónde se invoca hoy al *pueblo*? Esta pregunta, seguramente, sea fundamental para considerar el debate contemporáneo en torno a la soberanía y su potencialidad política. La respuesta, aunque toma como referencia ineludible lo dicho más arriba, señala dos espacios netamente diferentes. De un lado, la tradición de pensamiento populista inaugurada por Laclau. Pero, de otro, creo que puede empezar a hablarse de una nueva, y gramsciana, revolución conservadora (a la imagen de la de la segunda década del siglo XX), vinculada directamente a la Nueva Derecha francesa,

entre cuyas referencias pueden contarse a viejos conocidos del pensamiento reaccionario como Alexandr Duguin o Alain de Benoist y cuya implantación política es cada vez mayor en los Estados europeos.

Sobre el populismo de Laclau se ha dicho suficiente durante los últimos años como para aspirar a añadir algo nuevo en este breve espacio. Basta, para esta comunicación, recordar que se integra en lo que Olivier Marchart ha bautizado como pensamiento político posfundacional, esto es, la reubicación de la teoría política después de la deconstrucción heideggeriana de sus fundamentos tradicionales. La política no se instituiría desde el descubrimiento de sus presuntos fundamentos (por ejemplo, la condición genética o cultural de una población determinada o la determinación económica de una estructura social) sino desde la dinámica de sus relaciones. Y entre ellas, la más básica y schmittiana: la relación amigo-enemigo. El pueblo estudiado por la tesis populista está siempre ausente, existe como promesa de reconciliación imposible, pero sobre todo funciona como operador negativo, como mecanismo de señalamiento y exclusión de su adversario, el no-pueblo. Esta condición hace que su realidad esté ligada a una función enunciativa hasta el punto de que, en consonancia con las consecuencias posmetafísicas del giro lingüístico, la propia ontología de la política quede redimensionada dentro del ámbito discursivo.

Para los teóricos de la nueva revolución conservadora, como puede intuirse, las sutilezas metafísicas del discurso populista son materia más bien exótica. Su posicionamiento lo abre, de una manera mucho más tradicional, un debate clásico en la filosofía política del siglo XX entre Kojève y Leo Strauss sobre la inevitabilidad o reversibilidad de la historia (Kojève y Strauss, 2013). Kojève, un marxista de derechas que hizo una interpretación sistemática del determinismo histórico en Hegel y terminó siendo la gran influencia de Fukuyama, había llegado a sostener en los 60 que la sociedad de consumo de los Estados Unidos y el *american way of life* constituía lo más próximo a la realización del sueño marxista de una sociedad sin clases. Al tiempo, anunciaba la tendencia irrefrenable hacia un Estado Mundial que habría de universalizar el régimen de derechos nacidos de la revolución francesa y clausurar la historia, dando lugar a una nueva, y felicitante, animalidad humana en la que cualquier deseo material encontrase vías de satisfacción. En esa dirección, la universalización abiertamente anticomunitaria de la sociedad de consumo supondría un paso decisivo. Enfrente, Leo Strauss, compartiendo buena parte del diagnóstico, sostenía la necesidad de lo contrario: hacer girar a la inversa el reloj de la historia para recuperar valores comunitarios que, en una línea de interpretación conservadora del pensamiento nietzscheano, permitiesen evitar la atrofia anímica y la condición nihilista a la que estaría condenada la humanidad.

En la órbita de esa valoración straussiana, el retorno a la soberanía nacional y al espíritu comunitario que se propone desde las filas de la nueva revolución conservadora puede ordenarse en torno a tres ideas:

- 1) La ubicación de una derecha política radicalmente enfrentada a la derecha neoliberal.
- 2) La afirmación cultural de Europa como espacio espiritual contrapuesto a la modernidad, al individualismo occidental y a la sociedad de consumo (contraposición Europa-Occidente).
- 3) La abjuración de un orden globalista y atlantista (tesis geopolítica) que suponga la victoria cultural del liberalismo tal y como describe el escenario de Kojève.

La forma en la que se presentan las últimas dos ideas hacen aparecer del suplemento novedoso que este grupo añade a lo que, de otro modo, se habría quedado en una recuperación vulgar de clásicos del pensamiento conservador y reaccionario: integrar como propios elementos diagnósticos centrales de la crítica cultural marxista y, más específicamente, del pensamiento gramsciano.

De hecho, según plantea Duguin, dentro de este colectivo se gesta una figura intelectual novedosa: el “gramsciano de derechas”. Esto implica una doble caracterización, analítica y propositiva: de un lado, el reconocimiento de la autonomía relativa del plano de acción de la sociedad civil a la hora de construir hegemonía cultural. Y, de otro, posicionarse abiertamente en contra de esa hegemonía. A diferencia del uso mediado que podría hacer la crítica marxista tradicional de Gramsci, el conflicto en torno a la hegemonía liberal no se daría de manera relativa a alguna concepción de necesidad histórica o de algún grado de determinación económica, sino de pura confrontación política en sentido schmittiano (en este punto no muy lejos de Laclau). Traducido a posiciones políticas, no habría que ofrecer una respuesta al liberalismo dentro del “después” de su ordenamiento del mundo, como si fuese parte de una secuencia histórica, sino rearmarse espiritualmente contra el régimen existente.

Bien es cierto que la capacidad de seducción de este tipo de posición estaría limitado a la posibilidad, más bien remota, de compartir previamente el núcleo fundamental del pensamiento reaccionario: esto es, la convicción de que existe una fuente de valor moral genuina en la tradición europea premoderna y que el liberalismo y el capitalismo (y el desencantamiento del mundo que arrastran consigo) constituyen la nulificación de la grandeza de la cultura europea. Pero en el contexto de crisis efectiva del orden neoliberal y la demanda, casi existencial, de una estructura comunitaria que restituya la seguridad perdida tras la crisis, las circunstancias pueden serle bastante más favorables.

5. Oportunidades para una soberanía de derechas

Las oportunidades y ventajas políticas materiales para un discurso soberanista de la nueva revolución conservadora bien podrían caracterizarse, aunque de manera trivial, de la siguiente manera:

- 1) Presenta un discurso conservador articulado mediante buena parte del núcleo teórico de la izquierda política, dibujando un escenario casi paralelo a cómo el discurso neoliberal habría colonizado a la izquierda socialdemócrata durante los 80 y 90. Esto ofrece la ventaja de presentar una impugnación general al sistema institucional vigente y ofrecer un horizonte popular con una estela outsider que interpelase por igual a sensibilidades de izquierda y derecha.
- 2) Aprovecha la incapacidad histórica de la izquierda política para construir un imaginario de orden para aparecer como única alternativa y fuente de certezas, ofreciendo un relato fuerte y accesible desde los valores morales conservadores aún presentes en buena parte de la sociedad (aquellos viejos que no terminan de morir) para situar en el mapa su propia idea de pueblo y de legitimidad del poder.
- 3) Aprovecha, igualmente, el desmantelamiento del Estado ejecutado por la institucionalidad neoliberal para hacer girar el discurso del orden en un terreno familiar: dentro de la gestión, típicamente conservadora, de las acciones represivas y punitivas. Si el neoliberalismo había reducido la capacidad de expresión del Estado a la gestión de fronteras y la seguridad interna, no es extraño que la reivindicación de la soberanía como elemento constitutivo de seguridad y la identificación de lo popular en momentos de incertidumbre pueda desplegarse antes como una seguridad contra otro que como seguridad frente a las carencias materiales.
- 4) Pero hay una cuarta propuesta, a la vez más sutil e intelectualmente relevante, que caracteriza y refuerza su propuesta: denunciar la herencia del 68 y, en términos generales, a buena parte de la teoría surgida al calor de la Nueva Izquierda como revolución pasiva que habría dado lugar al orden neoliberal. Cuando Fusaro, a quien podríamos incluir sin demasiada dificultad dentro de esta revolución conservadora, reclama un movimiento político con “ideas de izquierda y valores de derecha” lo hace contra lo que él denuncia, con indiscutible ánimo provocador, como una “izquierda fucsia” aliada del capitalismo. Es decir, una izquierda que asume la diversidad, disgrega la comunidad, se opone a los valores tradicionales y renuncia a una identidad fuerte, nacional o de clase, reconociendo y favoreciendo la pluralidad de sujetos políticos.

Es en este último punto en el que el uso de Gramsci por parte de los conservadores es más inteligente: ofrece un diagnóstico de continuidad entre contracultura y neoliberalismo que no exige participar de sus presupuestos morales y que dispone de una capacidad seductora suficiente como para atraer, con cierta naturalidad, a un considerable número de sensibilidades vinculadas a la vieja izquierda. Complementariamente, abunda en una intuición que ya fue secretamente común para cierta izquierda: que la modernidad, y su núcleo liberal, se entienden mucho mejor desde sus límites externos, incluso desde la mirada de sus adversarios (que casi siempre son reaccionarios), que desde sus propios términos internos. Así, las ideas de Duguin y de Benoist, como anteriormente las de Maistre, Donoso Cortés o Schmitt, posiblemente contribuyan más a componer una imagen de nuestro tiempo que las de la enésima iteración de autores del contractualismo anglosajón. Tales podrían ser las coordenadas de la tentación rojiparda que el pensamiento conservador hace desfilar ante la izquierda.

6. A modo de conclusión: dificultades y alternativas

La nueva revolución conservadora ha aprendido a leer a Gramsci y a Marx y a experimentar política de trincheras con ellos sin demasiados prejuicios. De hecho, los pilares de la tradición intelectual de la izquierda les ofrece instrumentos válidos para una batalla que libran con creciente éxito y de manera cotidiana. Para la izquierda, en cambio, muchos de estos instrumentos siguen teniendo un valor más ritual que práctico: celebrados en la intimidad de la tradición, pero desarticulados en el despliegue de propuestas políticas. Limitando, en consecuencia, su influencia en tiempos de crisis de paradigma. Hasta tal punto es así que podría dudarse si al fin de la historia neoliberal no le estaría sucediendo el retorno a una peculiar historia reaccionaria destinada a corregir la crisis cultural del 68 y la crisis geopolítica del 89.

Pero situándonos en el lado terrenal de las profecías y la necesidad histórica, entendemos que la izquierda dispone, todavía, de un campo de acción suficiente en tanto sea capaz de reconocer e integrar como propia la siguiente premisa: que el deseo de comunidad y su articulación política, el populismo, no es una opción dentro de la política contemporánea que puedan ser aceptada o rechazada, sino la condición de toda política contemporánea. En consecuencia, que la extensión del momento populista al auge actual de la extrema derecha a manos de la revolución conservadora, lejos de constituir su clausura, confirma la hipótesis abierta al comienzo de la crisis del neoliberalismo.

Este reconocimiento plantea, al menos, dos grandes retos (y, ciertamente, ninguna garantía de resolverlos a tiempo). El primero es interno a la sacralidad de las tradiciones de izquierda: deben dejar de ser izquierda, ocasionalmente, populista para empezar a ser populismo de izquierda. Y, paradójicamente, el efecto de este cambio de modelo no debería suponer la exclusión de las hipótesis no populistas, sino, al contrario, la inclusión en su interior todos los enfoques y tradiciones de la manera más laica y, seguramente, autocontradictoria que pudiera sostenerse. Lejos de la lucha escolástica y doctrinal de la izquierda, habría que ensayar un programa teórico que integrase tanto las virtudes diagnósticas del enfoque posoperaista de Negri como las ventajas prácticas del modelo populista de Laclau.

El segundo es institucional y geopolítico, y es que, a fuerza de pensar casi exclusivamente en términos de la resistencia al capitalismo o a la globalización, la tradición teórica de izquierdas sigue careciendo de una propuesta unívoca y contundente de organización de relaciones internacionales y, consecuentemente, de un modelo de Estado integrado en ellas. Mientras la casilla geopolítica y Estatal sigan difusas, cuando no vacías, en el mapa conceptual de la izquierda, toda su capacidad teórica se pondrá antes al servicio de sus adversarios intelectuales que de su propuesta política. Lo urgente no es tanto denunciar el pensamiento reaccionario como contribuir a construir una ejemplaridad alternativa que, ante todo, ofrezca un horizonte de seguridad propio.

La vulnerabilidad heredada sólo se rectifica desde la seguridad del colectivo. El reto es definir qué colectividad se promociona y qué régimen de exclusiones le dan sentido. Porque de la escisión desde que se decida operar, se dispondrá de un populismo transformador y positivo o se tendrá enfrente un populismo tenebroso y triste.

Referencias

- FANON, F. (2010) *Los condenados de la tierra*. Madrid: FCE
- FOUCAULT, M. (2008) *Seguridad, territorio y población*. Madrid: Akal
- FUKUYAMA, F. (1992) *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta
- HOBBS, T. (2000) *De Cive*. Madrid: Alianza
- KOJÈVE, A. Y STRAUSS, L. (2013) *On Tyranny*. Chicago: University of Chicago Press
- LACLAU, E. (2005) *La razón populista*. Buenos Aires: FCE
- LYOTARD, F. (2006) *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra
- MARCHART, O. (2009) *El pensamiento político posfundacional*. Buenos Aires: FCE
- MARX, K Y ENGELS, F. (2011) *Manifiesto comunista*. Madrid: Alianza
- NEGRI, A. y HARDT, M. (2005) *Imperio*. Barcelona: Paidós

El sentido de la democracia en la filosofía estética de Jean-Luc Nancy

Paula Sánchez

Universidad Complutense de Madrid, pasanc05@ucm.es

Abstract

In the framework of politics and aesthetics, Jean-Luc Nancy appears as one of the thinkers who has been most interested in these issues. This paper offers a reading of some of the fundamental notions of his thinking, highlighting the role that the ontology of "being-with" has in relation to the notion of democracy. It is thus intended to show a line of thought that leaves room for the instability that the word "democracy" faces today, emphasizing the fragility of an ontology that, on the other hand, responds lucidly to the way of being of the entities that, like the human being, live in relation to each other.

Keywords: *being-with, democracy, singular-plural, together, relational ontology*

Resumen

En el marco de la política y la estética, Jean-Luc Nancy aparece como uno de los pensadores que más se ha interesado por esas cuestiones. En el presente escrito se ofrece una lectura de algunas de las nociones fundamentales de su pensamiento, resaltando el papel que la ontología del "ser-con" tiene en relación a la noción de democracia. Se pretende así mostrar una línea de pensamiento que deja lugar para la inestabilidad a la que hoy día se enfrenta la palabra "democracia", poniendo el acento en la fragilidad de una ontología que, por otra parte, responde con lucidez al modo de ser de los entes que, como el ser humano, vivimos en relación unos con otros.

Palabras clave: *ser-con, democracia, singular-plural, juntos, ontología relacional.*

1. Introducción

Jean-Luc Nancy se ha consagrado como uno de los mayores pensadores en el ámbito de la estética y de la política, su numerosa producción filosófica abarca temas tan diversos como la libertad, el mundo, la comunidad, el arte y el ser. En esta ocasión nos proponemos dibujar un mapa conceptual que se haga cargo del pensamiento político del autor y de su fundamentación ontológica y estética. Con este propósito la noción principal que se va a examinar es la de democracia, palabra antigua y manida como no hay otra, también admirada, reclamada y criticada por unos y otros. La propuesta no versará tanto sobre la respuesta que Nancy pueda dar o no a los problemas políticos más actuales y fácticos, sino que se tratará de esbozar las líneas argumentales que, en el pensamiento del autor francés, llevan de una ontología relacional, fundamentada en el *mit-sein* heideggeriano, a un planteamiento eminentemente estético de la noción de democracia.

Teniendo en cuenta lo precedente habrá que advertir que aquí la palabra *estética* está siendo usada en su sentido más amplio y etimológico, es decir, en lo que atañe a la sensibilidad corporal; de esta manera el pensamiento de Nancy está teñido de estética en todos sus ámbitos y niveles.

Por otro lado, aunque íntimamente ligado a las observaciones anteriores, la palabra *sentido* aparecerá recurrentemente a lo largo de este escrito. Se trata de una de las inquietudes más repetidas del autor y el trabajo que opera con ella resulta innovador y una clara muestra de la preocupación por el mundo que emerge tras el cambio de paradigma de principios del siglo XX. El sentido ya no obedece a la clásica interpretación de la “verdad” absoluta e inmutable que de alguna manera se oculta detrás de los entes del mundo y les de su razón de ser. Por el contrario, para Nancy el sentido se comprende a partir de la relación, el movimiento y la circulación de los cuerpos, siendo aquello que los une y los separa, que surge en cada roce y cada contacto, no pudiendo, por ello mismo, ser reducido a una significación última, sino siempre en constante fuga.

2. Desarrollo

2.1. Ser-con

La ontología de Nancy puede definirse como una ontología relacional donde el elemento central es la partícula “con”, esta partícula conlleva la necesidad de relación de varios términos. Lo característico es que esta partícula se instaura en el núcleo del ser (del venir a ser), lo que implica una noción de origen fragmentada, plural y equívoca. El “con” se inserta así en el origen del sentido y de cada particularidad, de ahí la insistencia de Nancy en que el ser es singular plural. Esto es así porque la manera de ser del ser (de nuevo: del sentido) es siendo en la circulación de unos *con* otros. Con estas breves indicaciones ya han salido a escena los términos más importantes: singular-plural, unos-otros. Estos términos singular-plurales (que no pueden existir por separado) conforman el esquema del pensamiento ontológico de Nancy y revelan los modos de exponer la com-partición. En una de las obras más interesantes para esta cuestión, que no por casualidad se titula *Ser singular plural*, leemos lo siguiente: “el ser no puede ser más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el *con* de esta co-existencia singularmente plural” (Nancy, 2006).

La singularidad no es la individualidad, la singularidad emerge y se hace concreta en la partición que divide y, a la vez, en tanto que divide, comunica un cuerpo con otro, una voz con otra, una escritura con otra. La singularidad “está asociada al éxtasis: no podría decirse con propiedad que el ser singular es el sujeto del éxtasis, porque éste no tiene “sujeto”, sino que debe decirse que el éxtasis (la comunidad) le acaece al ser singular” (Nancy, 2001). Parecería contradictorio si seguimos pensando el sujeto como un átomo entre otros, sin embargo Nancy ya está pensando desde una ontología del ser-en-común, desde la cual los singulares son en tanto que partición y ruptura interna, porque no hay nada interno más que el abrirse hacia el exterior, hacia los otros que no son otros más que estando ya en nuestro interior. El ser singular se aleja también de la fusión de la comunión y de la inmanencia en tanto que no supone un fondo común al que todos perteneceríamos, el ser-en-común es la existencia de cada uno¹.

¹“Somos los-unos-con-los-otros, sí, pero de ello no puede inferirse una unidad de todos los seres, una fusión, una comunidad identitaria. En el nosotros se aloja la alteridad, el otro, que impide la absorción de las partes en una totalidad y preserva las diferencias que delimitan las singularidades” (Massó Castilla, 2014)

La pluralidad que implica toda singularidad supone, además de una no identidad y no unidad en el origen, que en cada uno, en cada identidad está ya el otro. Esta relación de la alteridad que habita en la identidad es posible porque la existencia es exposición, exposición al otro que de esta manera nos procura existencia (ser, sentido). Ya que, una vez más, el ser es relación de sentido en la que hace falta el uno y el otro a la vez, de manera co-originaria. Por eso, puede decir Nancy que comparecer es venir juntos al mundo, y no hay otra manera de ser, porque el ser mismo consiste en la comparecencia de unos y otros:

Comparecemos: venimos juntos al mundo. No se trata de que haya una producción simultánea de muchas entidades distintas (como cuando vamos “juntos” al cine), sino de que no hay venida al mundo que no sea radicalmente *común*. Lo “común” mismo. Venir al mundo = ser-en-común. (Nancy, 2014)

La relación en la cual se opera este “juntos” es la exposición. La exposición al otro, a la alteridad es la manera de estar juntos y de integrar la otredad en la mismidad. Exposición como apertura originaria de ser, como manera de comparecer los unos ante los otros, pero a la vez los unos en (dentro, en las entrañas) los otros. Existir consiste en ser expuesto, es mediante la exposición como somos-con:

Expuesto, por tanto: pero no es la puesta ante la vista de lo que primero estuvo oculto, encerrado. Aquí, la exposición es el ser mismo (léase: existir). O todavía mejor: si el ser, en cuanto sujeto, tiene por esencia la autopoiesis, aquí la autopoiesis es ella misma, en tanto que tal, por esencia y por estructura, la exposición. *Auto = es = cuerpo*. El cuerpo es el ser-expuesto del ser. (Nancy, 2010)

De esta manera, a través de la exposición que se deriva de la ontología del ser-con, llegamos al cuerpo como lugar de exposición. Más adelante veremos que Nancy juega con la palabra *expeausition*, para indicar cómo la piel [*la peau*] juega el papel de expositora. Pero la noción de exposición tiene aún una característica importante: impide la apropiación, el estar expuestos supone que lo otro está ya, desde siempre en mí, en la mismidad o en la identidad, que al estar contaminada desde dentro por la alteridad ya no es apropiable. La alteridad que se encuentra en la mismidad es precisamente la fractura (plural) de cualquier mismidad. El ser es singular-plural, somos los-unos-con-los-otros, existimos expuestos; todas estas determinaciones ontológicas remiten a la ruptura con la idea de propiedad de la identidad, que comienza tradicionalmente con la propiedad del cuerpo: *hoc est enim corpus meum*.

2.2. Democracia

Si seguimos indagando en la partícula “con” advertimos en los trabajos de Nancy que “la mera yuxtaposición de objetos tiene ya la potencia de hacer sentido. No de producir significaciones (que no dejan de ser débiles, como la idea de comer los espárragos), sino sentido, una apertura de sentido, porque el sentido nunca es otra cosa que una remisión de un lugar a otro, de presencia en presencia” (Nancy, 2011).

Esta cita proviene de un artículo que, no por casualidad, lleva por título *Ser-con y democracia*. El atento análisis de este pequeño escrito será fundamental para alcanzar la comprensión de la argumentación que lleva al autor del régimen ontológico al político.

El pensamiento político de Nancy puede rastrearse en la mayoría de sus obras, sin embargo, en vista a la concreción y la síntesis, abarcaremos algunas de las más representativas. En el artículo que se acaba de señalar aparece la siguiente definición de democracia:

La democracia en tanto que poder del pueblo significa el poder de todos en tanto que están juntos, es decir, los unos con los otros. No es el poder de todos como poder de cualquiera, ni de la masa entera sobre una simple yuxtaposición de individuos dispersos. Es un poder que presupone no la dispersión que se mantiene bajo la autoridad de un principio o de una fuerza de reunión, sino la dis-posición de la yuxta-posición. Es decir, a la vez una disposición que no comporta por sí misma ninguna jerarquía ni subordinación, y una yuxtaposición que se entiende existencialmente como un reparto del sentido de ser. (Nancy, 2011)

De esta manera la democracia designa antes una forma de estar juntos que una forma de poder político. En otras palabras, la verdadera democracia (a continuación se verá qué ocurre con la democracia que podríamos decir no verdadera o malograda) se instala en el centro mismo de la ontología relacional, en lugar de situarse en un nivel más superficial o fáctico, el autor la sitúa en el régimen de la ontología, y por consiguiente, en el régimen del ser, de lo que es.

Es esta diferenciación de regímenes o niveles donde se encuentra el problema de la democracia. El haber querido situarla en un nivel que no es el suyo ha hecho que no los resultados políticos y sociales no hayan satisfecho las expectativas que en la idea de democracia habían sido puestas.

Destacando el arrojado que tiene haber titulado a su libro *La verdad de la democracia*, aportamos aquí algunas líneas de esta obra, en la que Jean-Luc Nancy se propone analizar el estatuto que tiene hoy día, y especialmente desde los acontecimientos de Mayo del 68, la noción de democracia. Se puede observar que aquí, la definición de democracia vuelve a estar íntimamente ligada con la ontología del ser-con, que no deja lugar para una jerarquía o autoridad:

Si la democracia tiene un sentido, debe ser el de no disponer de ninguna autoridad identificable a partir de un lugar y un impulso diferentes de los de un deseo —una voluntad, una expectativa, un pensamiento— en el cual se exprese y se reconozca una verdadera posibilidad de *ser todos juntos, todos y cada uno de nosotros*. (Nancy, 2009)

Más adelante, el autor se propone indagar en las razones de la decadencia, por así decirlo, de la idea de democracia. Encuentra así el mayor problema de la democracia en la idea de la equivalencia que ha predominado, a su parecer, desde Marx. La idea de equivalencia que conlleva la democracia responde a la equivalencia del individualismo liberal. Aceptar una inconmensurabilidad de cada uno que, sin embargo, tenga que conjugarse en un ser-con que no reproduzca una inequivalencia económica y social.

Esto conlleva, la imposibilidad de figurar la democracia, es decir, la imposibilidad de ser representada como un todo o concepto cerrado. Por su propia esencia la democracia ha de ser abierta, para dar cabida a las singularidades que en su seno puedan ser plurales, unos con otros.

Para terminar, y resaltando el carácter estético de esta línea de pensamiento de Nancy, aportamos una cita en la que se muestra cómo el arte, responde o reacciona a esta condición de la democracia:

La democracia no es figurable. Más aún: no es, por esencia, figurable. Tal vez ese el único sentido que, para terminar, pueda dársele: ella depona la asunción de figuración de un destino, de una verdad de lo común. Pero impone configurar el espacio común de toda la riqueza posible de las formas que lo infinito es capaz de adoptar, de las figuras de nuestras afirmaciones y de las declaraciones de nuestros deseos.

Lo que pasa en el arte desde hace cincuenta años muestra de modo elocuente hasta qué punto es real esta exigencia. Así como la ciudad democrática renuncia a figurarse, abandona sus símbolos y sus íconos de manera acaso riesgosa, así ve surgir, en cambio, todas las aspiraciones posibles a formas inéditas. El arte se retuerce en el esfuerzo por dar a luz formas que él mismo querría ver excedidas con respecto a todas las formas de lo que se llama “arte” y a la forma o la idea misma de “arte”. (Nancy, 2009).

3. Conclusiones

Comprendida desde una ontología relacional del ser-con la democracia alcanza un estatuto distinto al que normalmente se le da. Más allá de situarse como un mero régimen político entre otros, más allá de las expectativas que han sido puestas en ella, la democracia se sitúa a medio camino entre ser un ideal inalcanzable y ser simplemente una forma de estar juntos. La democracia se encuentra así, por decirlo poéticamente, entre el cielo y la tierra, entre el idealismo más puro y el empirismo más basto. Esta es la operación que realiza Jean-Luc Nancy, situar a la democracia en el lugar que le corresponde, rastreando su “verdad” y despojándola así de lo que algunos han pretendido hacer con ella.

Esto no implica, sin embargo, un ensalzamiento ciego de la democracia, sino un reconocimiento en ocasiones crudo de sus límites y de su dificultad.

Para terminar, cabe resaltar que la ontología del ser-con es eminentemente estética, en el sentido de que el contacto y la relación de los unos con los otros, hasta el extremo de hablar de singularidades plurales, son la base de esta ontología. El contacto, palabra en la que habita también la partícula “con”, surge así como el núcleo ontológico del pensamiento de Nancy, haciendo así, de la idea de democracia, una manera de estar en contacto, de poder vivir juntos sin que eso elimine las singularidades de cada uno y sin que ese contacto sea perjudicial, aunque, bien es cierto, el autor no deja de reconocer

la presencia inevitable del contagio, es decir, la posibilidad imperante de que el contacto se vuelva en nuestra contra. Esta incertidumbre es también una de las características de ese “estar-con” en el que consiste la democracia, de ahí la conciencia de sus límites y sus fallas.

Retomando el título de la este escrito, podemos decir que el sentido de la democracia no se corresponde con una definición cerrada y acabada, sino, precisamente, es aquello que emerge en la relación de unos con otros cuando hay espacio para la alteridad y la heterogeneidad, cuando la política consiste en hacer espacio para la circulación del sentido antes que en la delimitación de espacios cerrados.

4. Referencias

NANCY, J-L. (2006). *Ser singular plural*, Madrid: Arena Libros.

NANCY, J-L. (2001). *La comunidad desobrada*, Madrid: Arena Libros.

NANCY, J-L., BAILLY, J-C. (2014). *La comparecencia*, Madrid: Avarigani.

NANCY, J-L. (2010). *Corpus*, Madrid: Arena Libros

NANCY, J-L. (2009). *La verdad de la democracia*, Buenos Aires: Amorrortu

NANCY, J-L. (2011). “Ser-con y democracia” en *Revista Pléyade*, vol. IV, número 1, ISSN: 0718-655X

RAMPEREZ, F., LEVEQUE, J-C., MASSO CASTILLA, J. (2014), *Márgenes de Jean-Luc Nancy*, Madrid: Arena Libros

La sabiduría trágica y la fragilidad de la democracia

Enrique Herreras

Universitat de València

Abstract

The objective of this work is to find answers to the current crisis of democracy. One of the reasons that have led us to this situation is the forgetting that democracy is not ergon, a finished product, but that it is constitutively energetic, the permanent action of producing it.

The non-resolution of this permanent conflict has caused the disappointment of democracy to discover its vulnerability. Precisely, this vulnerability leads us to recover the tragic philosophy to inquire about this situation that is based on a conflict with difficult resolution.

It is symptomatic that in the modern world tragedy struggles again to break through when it seemed already undermined by political stability such as Western democracies. But, we see that the "positive tragedy" begins to run into a reality that needs to reinterpret the ancient tragic myths. Myths that convey the complexity of "appearances" within a plurality of values and the possibility of conflicts between them. The old tragic wisdom can help us to respond to this crisis that is none other than the discovery that democracy has no guarantee of success.

Keywords: *Democracy; tragedy; conflict; fragility; myths.*

Resumen

El objetivo de este trabajo es buscar respuestas a la actual crisis de la democracia. Uno de los motivos que nos han llevado a esta situación es el olvido de que la democracia no es érgon, un producto acabado, sino que es constitutivamente energética, la permanente acción de producirla.

La no resolución de este conflicto permanente ha ocasionado la decepción de la democracia al descubrir su vulnerabilidad. Precisamente, dicha vulnerabilidad nos conmina a recuperar la filosofía trágica para indagar sobre esta situación que tiene como base un conflicto con difícil resolución.

Es sintomático que en el mundo moderno la tragedia pugne de nuevo por abrirse camino cuando parecía ya socavada por una estabilidad política como son las democracias occidentales. Pero, vemos que la "tragedia positiva" empieza a toparse con una realidad que precisa reinterpretar los mitos trágicos antiguos. Unos mitos que transmiten la complejidad de las "apariencias" dentro una pluralidad de valores y de la posibilidad de que surjan conflictos entre ellos. La vieja sabiduría trágica nos puede ayudar a dar respuestas a dicha crisis que no es otra que el descubrimiento de que la democracia no tiene garantía de éxito.

Palabras clave: *Democracia; tragedia; conflicto; fragilidad; mitos.*

1. Introducción

Un desasosiego remueve la filosofía política en los últimos años. La crisis económica de 2008 creó indignación, pero también el resurgimiento (reforzamiento) de partidos que ponen en duda la democracia. Son cada vez más las voces que señalan una crisis de este modelo político tanto en el ámbito teórico como el práctico, como es el hecho de la propensión cada vez mayor de una polarización del juego político, aparte de la aparición de propuestas políticas racistas y excluyentes que tienen una resonancia cada vez mayor en los votantes, algo impensable hace unos años.

En la base de esta preocupación aparecen motivos como la multiplicación de las desigualdades que se han producido a raíz de la señalada crisis, así como la percepción de las malas prácticas de las élites políticas y económicas, y de la incapacidad de suministrar políticas acertadas.

Motivos que alientan una decepción de un sistema que parecía consistente. Pero si este desencanto acontece en la política del día a día, es significativo que también las críticas estén apareciendo en el ámbito académico. Unas críticas que están cambiando la tónica de las habituales, las que querían profundizar en la democracia, y no el rechazo de la misma. En este último caso, han cobrado significancia teorías sobre los distintos modelos de democracia, a partir de dos significados originales: democracia como protección y democracia como desarrollo. Dos modelos no unilaterales ya han provocado y siguen provocando, con otros nombres (democracia representativa *versus* democracia participativa) un conflicto continuo. Y el conflicto está intrínseco en el significado de “democracia”; porque cuando hablamos de democracia lo hacemos de dos significados a la vez: la democracia real y la democracia ideal, la existente y la que queremos aspirar. Y lo peor que le puede ocurrir a la democracia es que pensemos que ya la hemos conquistado. La democracia no es *érgon*, un producto acabado, sino *enérgeia*, la permanente acción de producirla.

Esta percepción nos retrotrae a la tragedia y más concretamente a la sabiduría trágica que sigue proponiendo —esta es nuestra tesis— una reflexión que puede ayudar a la comprensión de la democracia con todas sus contradicciones y conflictos.

2. Desarrollo

En un conocido ensayo titulado *Contra la democracia*, Brennan (2018) reconoce que los países democráticos son los más prósperos, los que más respetan los derechos y las libertades, los mejores para vivir. Aun así, Brennan se aparta de un tono triunfalista para afirmar que la democracia no puede justificarse por su valor intrínseco ni por su valor simbólico, y solo cabría justificarlo si produjera mejores resultados que cualquier otro sistema de organización social.

La causa principal es, para el filósofo y politólogo norteamericano, la desinformación de los ciudadanos (el Brexit es un ejemplo). Por ello, le parece muy injusto que ciudadanos sin un mínimo de preparación política sean los responsables de elegir a los gobiernos. Independientemente de sus propuestas, en el ensayo están intrínsecas varias preguntas: ¿es la democracia el sistema de organización social que produce mejores resultados? ¿Podría existir otro que proporcione superiores consecuencias para sus ciudadanos? Brennan no termina de responder estas cuestiones y solo apunta a una especie de *epistocracia*, un sistema en el que los ciudadanos más competentes e informados tengan mayor poder político.

Sin entrar en detenimiento en su contenido, Brennan entra en un error ya señalado, al olvidar que más que un rechazo está planteando un conflicto permanente entre el derecho al voto y la calidad del voto. Lo que señalamos lo hacemos a partir de recuperar la sabiduría que sigue persistiendo en la tragedia. Para esto hay que advertir en primer lugar que es necesario la consideración predominante hoy de ver a la tragedia como una categoría histórica y no existencial de la condición humana. De ese modo, entendemos el valor fundacional de la tragedia atica y la necesidad de encarar, fuera de todo arqueologismo, o del idealismo helénico, su relación con nuestra historia real contemporánea.

Una consideración que dista de la posición del materialismo histórico que concibió el origen de lo trágico en el estado poco desarrollado o atrasado del ser social, como una alienación, como puntualiza Shumacher (1991), no eliminada. En cierta manera, la filosofía política desde la perspectiva marxista ha aspirado a la “tragedia optimista”, para transformar el ser humano fracasado —el fracaso como categoría eterna de la existencia— en el prototipo de una sociedad victoriosa, una sociedad del bienestar.

Pero también de algunos enfoques actuales en la democracia actuales que, de manera global, consideran la construcción de una política lejos de una “destragicidad” de la historia. La democracia sería la superación definitiva de la *hýbris* y de la superación de los errores trágicos (“el fin de la historia”, que decía F. Fukuyama (2006)). Pero de nuevo, como vemos en la crisis de la democracia que hemos apuntado en la introducción, se han subestimado los factores subjetivos. El error es creer que la democracia pone fin a las tragedias humanas y que significa el fin de lo trágico y el papel de los personalismos. O el peligro siempre presente de la insensatez, de Medeas calculadoras, de soberbios Edipos, de dioses que no quieren dar el fuego a los hombres, de Creontes que se arrepienten (si lo hacen) tarde, de Agamenones que hacen todo, hasta sacrificar a su hija, por la patria y por Zeus (Herreras, 2010, 323).

Por ello, consideramos importante indagar sobre “tragedias internas” que se dieron y se siguen dando en el seno de las fuerzas sociales. Por ahí aparece la recuperación de la reflexión sobre las obras trágicas consideradas como testimonios inestimables de autorreflexión y de la toma de conciencia de la humanidad.

Esto lo hacemos diferenciando claramente, como hace Szondi (1994), entre “poética trágica”, que proviene de la famosa percepción de Aristóteles sobre el arte trágico, y la “filosofía de lo trágico”, que comienza con Schelling y siguen desarrollando a finales del siglo XX autores como Givone (1988).

El sentido trágico converge con el pensamiento de la complejidad de Morin, quien toma como objeto la conjunción de conceptos que combaten entre sí, aquellas verdades profundas que son antagonistas unas de otras, y que resultan complementarias sin dejar de ser antagonistas. La complejidad está allí donde no se puede superar una contradicción o una tragedia (1994, 95).

Un buen antecedente para el desarrollo de la filosofía trágica es Nietzsche, quien propone una sabiduría instintiva diferente a la del hombre teórico, el que no se atreve a aventurarse en el terrible torrente del hielo de la existencia: se aterra ante la natural crueldad de las cosas. El razonar trágico no nos conducirá a una armonía, sino a un conflicto abierto y perenne de carácter insuperable.

Esto traducido al sentido democrático puede ocasionar muchas preguntas como las siguientes: ¿no nos defrauda muchas veces la democracia porque no responde a la melodía de la vida, porque aparecen aspectos que no parecían que estuvieran en su seno como la corrupción, los múltiples dilemas decisorios que aparecen diariamente, las deliberaciones que difícilmente se superan con las mayorías, etc.?

La tragedia admite como natural estos dilemas, pero pide que el receptor pueda razonar y decidir sobre distintas opciones y argumentos, entrando en un auténtico debate. Ello unido al reconocimiento del valor de la vida humana (la sabiduría trágica) y, por tanto, verse, como los héroes trágicos, inmerso en problemas humanos comunes.

En este mismo orden de cosas, los espectadores cultivan la humanidad ante la percepción que les propone la tragedia de verse a sí mismos no sólo como ciudadanos pertenecientes a una región o grupo, sino también y, sobre todo, como seres humanos vinculados a los demás seres humanos por lazos de reconocimiento y mutua preocupación. Lo cual no significa que no se elijan unos valores por encima de otros. En esta línea, Carter afirma que el desempeño de la tragedia en Atenas está relacionado con la enseñanza de la retórica, especialmente la retórica democrática (2011, 47). Algunas de estas conclusiones se ilustran a través de una discusión en *Medea*.

2.2. Dilemas morales

En esta tesitura, parece pertinente hacer caso a Nussbaum cuando nos exhorta a reflexionar sobre los “conflictos morales” que propone la tragedia. Unos conflictos que, desde una perspectiva racional, como la de Sócrates, se solucionarían descubriendo cuál es la opción correcta. Pero la tragedia se mantiene en la complejidad de las “apariencias”, de la elección práctica vivida, o, en una pluralidad de valores y la posibilidad de que surjan conflictos (1995, 86).

La tragedia, sin salirnos de Nussbaum (2005), estaría dentro de lo que denomina “imaginación narrativa”, cuyo papel es fundamental para capacitar al auditorio en el esfuerzo de pensar cómo sería estar en el lugar de otra persona, o vivir conflictos que les ocurren a otros seres con los que se puede identificar, además de ser un lector (y oyente) inteligente de

la historia de esa persona (personaje en este caso), y comprender las emociones, deseos y anhelos que alguien así pudiera experimentar ente ellos.

Es el caso de *Las Troyanas* (Eurípides), donde las víctimas dejan de ser estadística o fantasmas de la demagogia para convertirse en seres de carne y hueso. La tragedia les permite ser algo a todos, ya que ningún personaje puede verse reducido a esa especie de codificación –los africanos, los afganos, los palestinos, los sin papeles, los desaparecidos...- que ha permitido, según las épocas y lugares, borrar de la existencia a miles o millones de seres, directa o indirectamente.

La tragedia busca, en fin, romper con el castigo sufrido por los inocentes, el racionalmente inaceptable destino de muchos seres humanos, condenados por una serie de fuerzas y causas incontroladas a las que llamaron dioses.

Dice F. Savater que el teatro nos ayuda a entender lo que fue la democracia griega porque se instauró la costumbre de “escuchar” (2001, 36). La idea de que hay que prestar oídos a una persona en el plano de igualdad, de que hay que escuchar al otro, que es, en el fondo, la base del teatro.

Por ahí aparece uno de los debates básicos de una democracia, el que se produce en los parlamentos, que deberían ser, dentro del contexto que hemos propuesto, la manifestación de la doble voluntad de escuchar y convencer para alcanzar el acuerdo que mejor convenga al interés general. Algo parecido ocurre con el espectador de la tragedia, se sienta en una gradería y escucha, para extraer las mejores consecuencias que colaboren en la mejoría de la democracia.

2.3. Conflictos democráticos y esfera pública

Dentro de esta perspectiva, Burian (2011) aporta la consideración de que tragedia, en sí misma, imita a la democracia al colocar a la audiencia en la posición de escuchar y juzgar, al igual que un ciudadano, sobre los conflictos democráticos.

A diferencia de la razón omnipotente, el razonar trágico subraya que nos hacemos humanos precisamente en el conflicto. Un conflicto que se refleja de muchas maneras, entre lo público y lo privado (*Antígona*), entre lo irracional y lo racional (*Las Bacantes*), entre pensamiento discursivo e intuitivo (*Áyax*). Y la paradoja estaría en que la liquidación del conflicto, el triunfo de uno de los términos no supone la paz, sino, alegóricamente, la muerte. La tragedia es, esencialmente, la que puede reflejar esta dialéctica.

Es el caso de final de la *Orestíada* cuando el autor trata de superar el conflicto entre justicia y venganza. En efecto, Esquilo, con esta trilogía defendió que Orestes, el matricida, fuese juzgado por un tribunal y se diera fin a la cadena de crímenes. Pero, el desempate que decide Atenea para liberar a Orestes da paso al uso debido de la razón. Su decisión significa que el crimen no puede contestarse con el crimen, pero también la necesidad de convencer al coro de las Erinias, las diosas vengadoras de los delitos familiares que provienen de un mundo ancestral que sin dike (justicia) no es posible la existencia humana.

Este resultado significa, pues, un desarrollo de lo primitivo a lo civilizado, de lo sacro a lo racional, de la concepción gentilicia a lo propiamente político. Solo así será posible la felicidad ciudadana, el orden y la paz.

Pero no todo queda ahí, Eurípides insistirá en el tema abierto anteriormente sobre las *Erinias*, en obra *Ifigenia entre los tauros*, señalando que dichas diosas no persiguen a Orestes, sino que están dentro de él. Así, el problema adquiere otra perspectiva, ya que plantea que es la persona, su conciencia interior, la que debe de estar convencida de que algo le obliga moralmente y no solo por la –digamos– imposición racional de una diosa.

Se percibe ya lo que Habermas denomina “esfera pública” y la percepción de que en modo alguno “estaba resuelto que los principios de un orden democrático impuesto de cierta manera desde fuera hubiesen arraigado en las cabezas y los corazones de los ciudadanos” (2006, 28).

Eurípides ya nos estaba exhortando a pensar que, como seres humanos, podemos deliberar, elegir, elaborar un plan y jerarquizar nuestras metas, pero también somos seres confusos, incontrolados, pasionales. A fin de cuentas, la razón tiene muchas dificultades para ejercer su control sobre la acción y orientarla hacia el bien común.

Vemos, pues, a simple y prematura vista, una relación entre las “pasiones” (no racionales) y las leyes que instituyen la ciudad (fruto de la razón), lo que nos lleva a pensar que en el origen de las instituciones políticas y de los códigos se encuentran las pulsiones, las aspiraciones..., en definitiva, todo un juego de conflictos.

Porque si frente a las pretensiones armonizadoras de los grandes sistemas ideológicos, la sabiduría trágica se obstina en problematizar, también catapulta un pensamiento creador, muy unido al ámbito del vivir (Herreras, 2016, 72)

El sentido trágico, desde esta posición, tiene la virtud de expresar la textura antinómica y laberíntica tanto del ser humano, pero también de la sociedad. Es lo que le acontece a Hécuba: en un principio vive bajo la confianza que le ofrecen las convenciones que estructuran su propia vida, y luego, a pesar de mantenerse firme en la adversidad, descubre que el compromiso más firme puede ser traicionado, de ahí que lo que le merecía a este personaje confianza deja de merecerlo.

El bien es frágil, pero también la democracia. Por eso, Sófocles señala los peligros en los que podía caer por un exceso de confianza en las propias fuerzas de la razón, al margen del orden divino y tradicional. Lo importante es comprender, con este autor, que la democracia tiene unos principios, y que cuando éstos se derrumban, la democracia se tambalea.

La recepción trágica no es ni pura embriaguez, sino que suscita la participación de la razón, obligada a reflexionar sobre los factores contrapuestos como ocurre en *Las suplicantes*: el pueblo tiene que decidir entre lo justo (acoger a las suplicantes) o lo conveniente (evitar la guerra con los egipcios). Por su parte, Villacèque (2013) analiza el papel de la audiencia en el teatro, llegando a la conclusión de que la soberanía popular era un elemento común de las prácticas colectivas en el espacio teatral y en la política. Hasta cierto punto, la decisión política bien puede considerarse tumulto y deliberación al mismo tiempo.

¿No es ése el concepto de destino, entendido como una posibilidad siempre abierta, dentro de un camino no querido, de una crueldad real, causada o padecida, que escapa a la previsión adormecida del ciudadano medio? Por ello Prometeo no es un bello durmiente, sino un rebelde.

3. Conclusiones

Así pues, contra las soflamas unilaterales, el teatro griego no señala cómo hay que ser demócrata, sino que hace las preguntas pertinentes de una democracia. Plantea los conflictos en términos que eduquen ‘democráticamente’, que contribuyan a la libertad de juicio y al sentido de la responsabilidad respecto a las ideas y pensamientos. Las obras trágicas no son sentencias, sino preguntas a la que hemos de enfrentarnos, con nuestra inteligencia, con nuestra emoción, con nuestra memoria, con nuestro proyecto.

Y esta percepción conflictiva no tiene por qué llevar a una indecisión, a una parálisis, o a un relativismo, sino a la conciencia de que cada término goza de sus propios argumentos y, por tanto, que la opción por uno se debe, muchas veces, a las circunstancias: ¿en qué situaciones tiene razón Antígona y en qué situaciones la tiene Creonte? Pero esta dicotomía solo se puede comprender si observamos que ambos tienen una mirada unilateral del mundo, y que huyendo del conflicto. Una *paideía* imperecedera. Un conflicto que impide dejar de vislumbrar las distintas posiciones, o de valores como superiores a los otros, aunque, a veces, por motivos circunstanciales, habremos de darle la razón a Creonte, incluso considerando posición de Antígona como superioridad moral (M. Zambrano (1986)).

Las democracias necesitan razones, bases sólidas, principios, pero también mitos, como los trágicos, que ayuden a formar una cultura democrática, porque, de lo contrario, pueden reducirse a un mero marco constitucional vacío de significado y de auténtico la vida democrática. Por ello, la lección más importante que observamos en esta relación entre teatro y democracia es que este sistema además de un mecanismo político, es una cultura. Y esto no conduce directamente a nuestro hoy, cuando continuamente estamos reflexionando sobre el problema de la pluralidad de valores y la posibilidad de que surjan conflictos entre ellos. En concreto, el saber trágico puede ayudar a comprender propuestas relativas a lo denominamos “Democracia deliberativa”.

4. Referencias

- BRENNAN, J. (2018). *Contra la democracia*. Ediciones Deusto.
- BURIAN, P. (2011). "Athenian Tragedy as Democratic Discourse" en Carter D. M. (Ed.). *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics* (95–118). Oxford: University Press.
- CARTER, D. M. (2011). Plato, Drama, and Rhetoric, en Carter, D. M. (Ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics* (pp. 45–68). Oxford: University Press.
- ESQUILO (2006). *Tragedias*. Introducción: Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Gredos.
- EURÍPIDES (2006). *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- FUKUYAMA, F. (2016.) *The End of History and the Last Man*. Simon and Schuster.
- GIVONE, S. (1988). *Disincanto del mundo e pensiero tragico*. Milano: Il Saggiatore.
- HABERMAS, J. (2006). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HELD, D. (1991). *Modelos de democracia*. Madrid: Alianza Editorial.
- HERRERAS, E. (2010). *La tragedia griega y los mitos democráticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- HERRERAS, E. (2016). "Poética trágica y pensamiento contemporáneo", en *Estudios Filosóficos*, LXV, p. 53-73.
- MORIN, E. (2006). *El Método*, T IV. Madrid: Cátedra.
- NIETZSCHE, F. (1975). *El origen de la Tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- NUSSBAUM, M. (1995). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*. Madrid: La balsa de la medusa, Visor.
- NUSSBAUM, M. (2005). *El cultivo de la humanidad*. Paidós: Barcelona.
- SHUMACHER, E. (1991). "Los marxistas y la tragedia" en *Primer Acto*, vol. 237, p. 87-99.
- SÓFOCLES (2006). *Tragedias*. Introducción J. Bergua Cervero. Madrid: Gredos.
- SAVATER, F. (2001). "Teatro y cultura política", en Monleón, J. (Ed.) *Teatro y democracia*. Asociación de Autores de Teatro, Madrid.
- SZONDI, P. (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- VILLACÈQUE, N. (2013). *Spectateurs de paroles! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- ZAMBRANO, M. (1986). *Senderos*, Barcelona: Anthropos.

Los horizontes mestizos de la simbología: Polílogos y permeabilidad política en el arte

Juan Felipe Martínez Bueno^a

^a Doctorando en el programa de doctorado Investigación y producción en Arte: Universitat Politècnica de València – juama23j@bbaa.upv.es

Abstract

Given the refusal to reevaluate democracy from its ontological conditions, we propose the polylog, formulated by R. Wimmer, in a symbolic way in order to guide the intercultural contact that migrations have been producing, especially in the European Union. Far from the limitations that liberal democracy imposes due to its economic bias and citizen discrimination, the symbolism points to an a radical encounter and the implication that is usually presented and expressed in arts. So, given the political inability to act from the institutional hierarchy, this text invites us to recognize the multidirectional meetings that mestizo horizons carry out.

Keywords: Polylog, interculturality, art, symbolism, democracy, migration

Resumen

Ante la negativa de reevaluar la democracia desde sus mismos condicionamientos ontológicos, proponemos el polílogo, formulado por R. Wimmer, en clave simbólica en aras de guiar el contacto intercultural que las migraciones vienen produciendo, especialmente en la Unión Europea. Lejos de las limitaciones que la democracia liberal impone por su sesgo económico y de discriminación ciudadana, el simbolismo apunta a un encuentro radical y de implicación que usualmente es presentado y expresado en el arte. De modo que ante la incapacidad política de actuar desde la jerarquía institucional, el presente texto invita a reconocer los encuentros multidireccionales que los horizontes mestizos llevan a cabo.

Palabras clave: polílogo, interculturalidad, arte, simbolismo, democracia, migración

Introducción

Ante el desgaste de los modelos políticos y democráticos, centrados en la discusión, el debate y los esquemas formales de representación y acción política proponemos el polílogo -acuñado por F. M. Wimmer para encarar asertivamente el contacto filosófico intercultural- y la simbología como corrección, oposición y ampliación de las dinámicas centralistas mono/dialógicas. La democracia con su respectiva estructura demo-liberal, condiciona los contenidos y relaciones entre las partes involucradas en las disputas políticas reduciéndolas a ejercicios electorales que desvirtúan la posibilidad misma de participar en ellas a quienes difícilmente podrán ser locales plenos; y con ello se dificulta también la intención de modificar la fundamentación pan-económica, y con ello, euro-moderna, que constituye su base.

De este modo pretendemos elucidar algunas de las posibilidades de interacción multicultural que proporciona la simbología¹, entendida brevemente aquí como la expresión ontológica y epistémica de los horizontes sociales. A diferencia de los escenarios estrictamente políticos, la simbología en su vertiente artística permite -e invita- al mestizaje de los horizontes debido a su capacidad reconciliadora de los opuestos (en este caso el yo/otro, centro/periferia, local/extranjero) abriendo camino a modelos alternativos de integración que ya no solamente operen desde la verticalidad institucional definida por un esquema y origen definidos dentro del pensamiento eurocéntrico, sino mediante la flexibilidad y permeabilidad que han caracterizado a los movimientos artísticos y sus dinámicas de frontera.

La política del disenso, en clave simbolista, apunta al cuestionamiento de los modelos de participación cultural y hacia la efectiva apertura de un mestizaje ontológico y metodológico que, en su receptividad multidireccional de polílogo, cuestione incluso los valores promovidos por el liberalismo pan-económico, erigiéndose como un laboratorio artístico/político divergente y necesario ante el estancamiento de los paradigmas y, además, muy urgente ante la escalada de los populismos nacionalistas de Europa y el mundo. Este texto antes que presentarse con una conclusión definida, pretende nada más que invitar a que prestemos atención a esos escenarios donde gradualmente se están generando los encuentros aquí propuestos.

1. *Non optimo iure*

En el 2016 Giovanni Sartori, a sus 92 años y siendo uno de los más influyentes teóricos de la democracia declaraba en una entrevista al diario El Mundo que los inmigrantes debían recibir, con previa revisión y aprobación de sus estados de origen, la posibilidad de residir permanentemente en la Unión con el exclusivo objetivo de trabajar pero sin la posibilidad de ejercer el derecho al voto. Una condición además de 'generosa', hereditaria. Su justificación consistía en que, de permitírsele este derecho ciudadano, dentro de dos décadas y gracias a la crisis demográfica, según él, ya se estaría imponiendo la *sharía* como ley pública. (Hernández Velasco, 2016)

Ahora bien, tal declaración, fundamentada en buena medida en los para ese entonces recientes ataques del extremismo islámico, parece hoy, cambiados los soportes argumentativos mas no la conclusión, similar a la justificación de la política migratoria de varios estados europeos que se resisten a recibir y luego a integrar, a los cientos de inmigrantes que provienen de diferentes puntos de conflicto armado, crisis económica y/o humanitaria y que han multiplicado los flujos migratorios. Merkel, en un tono menos acentuado que Salvini ha puesto en varias ocasiones en operación puestos fronterizos para prevenir el ingreso de inmigrantes ajenos a la Unión que amenacen la seguridad estatal; el ex Ministro del Interior italiano ya es conocido por el decreto que lleva su nombre y que limita y hasta sanciona la ayuda a los que arriesgan sus vidas tratando de entrar en costas italianas. Y un vez en el territorio, la marginalización cuando no su instrumentalización por parte del mercado, que permitiéndoles residir indefinidamente -ya sea en la precariedad o la ilegalidad- no les deja decidir sobre su entorno, en una forma de mantener su voz en el anonimato mientras que pueda aprovecharse su fuerza en los movimientos productivos.

¹ El planteamiento de este proyecto de investigación ha surgido del contacto con el investigador Carlos Duque y su idea de hacer transversal el enfoque decolonial, esto es, que además de servir como herramienta crítica, sea operativo en los escenarios sociales.

Ahora bien, sin temor a desviarnos demasiado para explicar el agotamiento utilitarista de la democracia actual, creemos muy oportuna la analogía que surge al arriesgar aquí una cita regresiva que señala que las dinámicas e intereses que movilizan muchas veces los ejercicios democráticos y de integración política no son tan diferentes de las medidas de integración que se aplicaban en el antiguo Imperio Romano donde existían gradaciones en la ciudadanía. ¿Cómo comparar, analógicamente hablando y salvando todas las distancias históricas y contextuales, la desigual situación de los migrantes del siglo XXI y los ciudadanos comunitarios con la gran diferencia que separaba a los *cives romani* con capacidad de voto y los *cives latini*², o con los miles de *peregrini* que no podían si quiera aspirar a sus derechos?

El Imperio Romano funcionaba mediante un sistema jurídico de prerrogativas y de jerarquías emanadas desde su capital y de los centros provinciales de control paralelos. De abrirse y extenderse el derecho sobre su gobernanza, se hacía para movilizar y dinamizar sus fronteras; para integrar a la periferia al control del centro, romanizando, como sucedió con la el edicto de latinidad Vespasiano, del año 74, que le concedió los derechos ciudadanos del *ius latii* a la provincia de Hispania o el Edicto de Caracalla que en el 212 extendió ese derecho a todos los ciudadanos libres del Imperio. Pero eso no era lo mismo que ostentar la condición de ser plenamente romano. Espinosa subraya entonces ese aparato jurídico que abduce al otro:

Este genuino sistema de gobierno, surgido del deseo de integrar jurídicamente a lo ‘no romano’, a lo indígena, al ‘otro’, originó la institucionalización de la diferencia, la asimilación de un sinfín de culturas y la exportación del *modus vivendi* romano. (Espinosa, 2009)

Lo anterior nos lleva a pensar seriamente en las consecuencias para la interacción cultural teniendo en cuenta la ya inevitable movilización dentro de la Unión Europea y la muy generalizada tendencia a la normalización y asimilación política y cultural de lo otro. El contexto político de las distinciones ciudadanas, de la falsa integración y más bien, de la aceptación de la alteridad que obedece mayoritariamente a motivos que esconden su doble rasero; es decir, que exteriormente invitan a la integración –ese *buenismo humanitario*- pero que en realidad considera, por ejemplo, cómo apropiarse de ese nuevo ‘recurso’ humano para hacer viables los derechos de los ciudadanos plenos (pues es necesario buscar el sostenimiento del sistema pensional, para mencionar alguno de esos privilegios/derechos). Es allí donde queremos apuntalar la noción de polílogo para la modular las condiciones de la interacción y la simbología como aquello que debe ser atendido en aras de una interacción plena. Pues de no ocurrir esto no debería sorprendernos la resistencia, la negligencia o hasta la indiferencia también por parte de los grupos absorbidos al intentar ser cooptados por el Estado que los ‘adopta’

2. De polílogos y monólogos

Es sobre este acontecimiento, este encuentro radical entre el yo y el otro, entre el centro y la periferia, entre lo local y lo extranjero donde el polílogo cobra relevancia para reformular las condiciones de la democracia. Y es que no se puede reducir el ejercicio político al procedimiento electoral que, como se ha visto, está lejos de reconocerse. La política, como ejercicio de lo público, abarca numerosas dimensiones y estrategias de interacción y reciprocidad pública, entre las que queremos resaltar en este texto la del arte por su condición de revelar esos encuentros radicales.

Ahora bien, la noción del polílogo proviene del campo de la reflexión filosófica. Dentro de la filosofía intercultural, Wimmer ha propuesto el polílogo entendiéndolo como aquel programa -puesto que se trata de una praxis- dentro del ejercicio de la interculturalidad en el que para plantearse los asuntos propios de la filosofía tales como los “interrogantes sobre la estructura de la realidad, sobre su cognoscibilidad y sobre los fundamentos de los valores y normas” (Wimmer, 2000) debe atenderse al polílogo entre el mayor número de tradiciones en aras de proponer un verdadero modelo inclusivo y no un monólogo centralista o un simple ejercicio comparativo, típico del diálogo.

El polílogo trasladado a lo político supondría esta disposición a la apertura como condición inicial, pero haciendo la salvedad de que ésta trate o tenga el alcance de englobar, como la reflexión ontológica de la filosofía, las condiciones

² A diferencia de los ciudadanos romanos que, dependiendo de su condición especial, podían votar y ser electos, los *cives latini* -ciudadanos latinos- sólo ostentaban el derecho a comerciar, casarse y migrar sin perder la ciudadanía.

mismas de la realidad política y la identidad de la democracia. Y todo ello apelando a su capacidad de cuestionarse, modificarse, superarse, de hacerse mestiza. Y porque la democracia, al igual que la filosofía, es criticable y se debe criticar³, revelándola regional y no universal, histórica y no eterna, equidistante y no en un hipotético lugar de *non plus ultra* de la cultura global citamos de nuevo a Wimmer:

La filosofía participa en un doble sentido en la formación de una cultura humana: en la autoreflexión crítica sobre sus propias posibilidades y como reflexión sobre lo que sucede. En cuanto a lo primero, se trata de una confrontación crítica de la filosofía con los prejuicios y méritos de su pasado, tanto en la tradición cultural occidental como en la de otras culturas. En cuanto a lo segundo, la filosofía puede tomar posiciones en el proceso de globalización analizando y argumentando acerca de desarrollos problemáticos. (Wimmer, 2000)

Estos prejuicios y desarrollos problemáticos con los que constantemente tiene que lidiar la crítica filosófica y política podemos referirlos a los presupuestos y posicionamientos de centro económico y pos colonial que aún pretende regular con preponderancia las relaciones con los foráneos. Así, dentro del giro decolonial, donde se presenta el planteamiento del polílogo de Wimmer, se es consciente de que esta necesidad de adoptar, bajo limitaciones, a las poblaciones y sus horizontes culturales -que conforman la diada de lo local y lo extranjero- se realiza bajo los parámetros del capitalismo global, es decir, aquel que “resignifica, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad.” (Castro-Gomez, Grosfoguel, 2007)

Esta democracia que se desarrolla dentro del sistema capitalista, y que filosóficamente expresa su agenda desiderativa dentro de los patrones de la modernidad subjetiva que se apropia de lo otro natural y de lo humano, y justifica su posición por medio de un logos que, con sus formalidades y procedimientos, se erige en supervisor de la vida, es el escenario cultural de acogida. Es de lo que habla también el arte en sus escenarios institucionalizados por el poder y por el mercado, que absorbe los disensos con las prebendas del oficio. De modo que cuando planteamos la simbología como la clave del polílogo, lo hacemos con la intención de no perder de vista los elementos constitutivos, los horizontes filosóficos que están en juego cuando interactuamos con lo otro en un modelo que se opone a lo simplemente multicultural y al choque de civilizaciones dado que, explica Mora Burgos, la *interculturalidad* “constituye un proyecto alternativo de comunicación e intercambio entre las culturas como horizontes complejos y ambivalentes, cargado por contradicciones y conflictos internos”. (Mora Burgos, 2004)

3. El arte es símbolo

La simbología, en su faceta de expresión artística, y con esto, el aspecto manifiesto, mundano, hecho mundo, de los horizontes de comprensión ontológica que constituyen determinado grupo social es donde, de acuerdo a Ortiz-Osés, estarían alojados todos aquellos arquetipos que conforman simbólicamente nuestro esfuerzo hermenéutico por asir el mundo, desde las nociones habituales que inconscientemente se cuelan en las prácticas cotidianas hasta las más sofisticadas propuestas filosóficas y religiosas (Ortiz-Osés, 1989). Esta materialidad o mundanización nos permite

³ Las cuatro tesis de Wimmer que revelan esa condición de local y de origen histórico de la filosofía europea son:

- “- Historia de la cultura y de la filosofía son, en términos generales, eurocentristas. Con ello se da una demarcación o limitación: la filosofía occidental es (también) una filosofía regional (como las de otras regiones).
- Toda tesis de la filosofía, que pretende valer como universal, posiblemente está marcada culturalmente; sin embargo, en la filosofía las tesis que llevan la marca cultural particular no son suficientes para ponerse a la altura de sus pretensiones.
- Una ampliación del horizonte cultural de la historia de la filosofía es posible y necesaria: hay que recurrir a nuevas fuentes, hay que interpretar nuevas tradiciones y hay que incluir nuevos tipos de textos.
- La conciencia de la superioridad de la tradición filosófica europea es criticable y hay que criticarla.” (Wimmer, 2000)

reconstruir la evolución, que no quiere siempre quiere decir progreso, de los contactos interculturales en lo relativo a su mestizaje profundo, al intercambio radical y no sólo formal y superfluo de las culturas.

Lo propiamente simbólico, según esta interpretación, es el encuentro y la tensión entre los extremos, la capacidad de dirigirse a los límites o a los radicales que constituyen el mundo de sentido. Son los mitos pero también las nociones metafísicas propias y ajenas que nos atraviesan y mediante las cuales asumimos la existencia. Es en Ortiz-Osés, la mediación, lo relacional: la implicación. Esta sería la clave simbólica del polílogo. La mutua implicación de las partes que se saben necesarias como referentes co-determinantes pero también, porque el símbolo es capaz de implicar en su amplitud de sentido, nociones contradictorias (yo/otro, centro/periferia) sin querer subsumirlas o reducirlas en una lógica dialéctica de anulación que, en este caso, significaría la sumisión de uno de los extremos en el otro. Es la tensión la que crea la fratria, la relación transversal –no patriarcal- que no impone sino que invita.

Prueba de este tipo de contactos, y que son palpables justamente en el arte, fue el surgimiento del estilo Gandhara de arte greco-budista. Luego de que Alejandro el macedonio llegara con su ejército hasta las inmediaciones del subcontinente indio, y que trajera consigo el helenismo que trabó contacto con las tradiciones locales, surgió en la región de Gandhara ⁴el estilo sincrético que ha definido la producción artística del budismo hasta nuestros días. Este estilo resultó ser una transformación radical, imprevisible dentro del arte budista, puesto que con anterioridad al helenismo el budismo no realizó representaciones antropomórficas del Buda al considerar que el estado que había alcanzado, el Nirvana, no podía expresarse mediante imágenes o ídolos. Así que para evitar su antropomorfización se usaban símbolos que indicaban sus actividades o enseñanzas.



Fuente: Archivo fotográfico del Autor

Fig. 1 Buda sentado en el estilo Gandhara. Gandhara, Paquistán. Dinastía Kushan. Año 100-200. Museo Nacional de Tokio, Japón

⁴ Es la región que actualmente comprende la frontera entre India, China, Paquistán y Afganistán.

El influjo heleno impregnó, por no decir que preñó, la imaginación budista produciendo estas figuras con un naturalismo idealizado que recuerdan los mármoles griegos en los rostros o túnicas. (Fig. 1) Pero tal evento no se redujo al arte. La ubicación de la región en el curso de la Ruta de la Seda significó numerosos intercambios culturales como el desplazamiento de la religión budista hacia Asia Central o China, y el acercamiento de las doctrinas espirituales que seguramente influyeron en las escuelas de filosofía helenística del Imperio Romano.

En ese mestizaje de horizontes es donde hay un influjo recíproco y no una mera asimilación/imposición de una cultura sobre la otra cumpliendo con la generalidad de la estructura del polílogo según la cual hay “influencias de todos los lados hacia cada tradición; todos están interesadas en cada una de las demás; todas las influencias trabajan con la misma intensidad. Hay sólo una influencia prevista de cada postura a cualquier otra”. (Wimmer, 2007)

Otra situación semejante es la del arte de la escuela cuzqueña de pintura, surgida en pleno periodo colonial. Esta escuela sintetizó la cristiandad, sobre todo las influencias flamencas, con la cosmovisión andina de los artistas indios y mestizos. Este arte sincrético que tomó su propio camino y sello, significó la recepción, sí, pero también la transformación autónoma de lo mestizo en el horizonte del arte. Los trajes autóctonos, la falta de perspectiva y la utilización implícita de símbolos indígenas dentro de la escenografía iconográfica de una cristiandad que, cabe decirlo, ya venía trastocada por las influencias antiguas del renacimiento, son rasgos no menos que atractivos por su extrema diversidad hermenéutica. Este hecho se extiende hoy, a nuestro parecer, a la hora de entender el fenómeno multidireccional de lo intercultural, especialmente cuando se prepara el Sínodo de Obispos en la Amazonía pues lo indígena ha significado en los últimos siglos un territorio espiritual fértil para continuar con los contenidos de ciertos credos.

Este par de ejemplos no son excluyentes sino ilustrativos. Muestran con qué radicalidad pueden darse los encuentros cuando reconfiguran profundamente las partes que los integran. Traer la simbología en su doble acontecer de reflexión filosófica y expresión artística nos invita a considerar otras facetas donde el encuentro intercultural puede ser mutuamente provechoso y arriesgar, en su mestizaje, nuevos horizontes todavía no intuidos por la historia. También porque como se ha dicho, el arte sirve para anticipar o advertir aquellas dimensiones donde el mestizaje cultural ocurre pese a que políticamente no haya una relación equitativa. Son numerosos los encuentros en la música: las cumbias americanas o el flamenco son crisoles de culturas; la arquitectura mozárabe o el esfuerzo de los pensadores árabes por conservar los textos antiguos de los griegos también son ejemplos. En fin, encuentros que dan cuenta de esos avances conjuntos aun cuando a nivel institucional el derrotado, el colonizado, el otro, debe adaptarse a las migas del sistema y a ver su nombre reducido en los créditos de la historia.

4. Democracias mestizas: oportunidades y riesgos

Espinosa continúa:

Roma estaba imbuida en un proceso de perfeccionamiento constante de su ciudadanía, consistente en el deseo de recuperar la energía y los valores primordiales romanos, corrompido por los vicios de la civilización, presentes en los pueblos recientemente sometidos. Según el pensamiento romano, era posible el acceso del bárbaro a la *humanitas*, a través de la *civitas*, como, por el contrario, era también posible la caída del civilizado en un estado de barbarie. (Espinosa, 2009)

La integración a costa de la diferencia es quizá uno de los mayores riesgos. El imponer esa *humanitas* contemporánea, en su vertiente democrática y liberal, discursiva y mercantilista, que establece un modelo de ciudadano sin cuestionar la ciudadanía misma en un periodo marcado por masivas movilizaciones de personas por todo el orbe es una demostración de la poca disposición a abandonar el lugar dominante. Ni en lo político ni en lo metafísico (ontológico y epistémico). Es un sistema que puede justificar la contradicción de las intervenciones humanitarias, la venta de armas a países en conflicto, la insostenibilidad ambiental de las prácticas industriales, la corrupción política mientras trata al resto por su supuesta barbarie.

Si la democracia está agotada es porque además de incumplir con las expectativas acordadas para gestionar las crisis de representatividad o gobernanza –el *Brexit*, la consolidación y continuidad de la UE, el *boom* de las independencias, el fantasma de la crisis-, está condicionada además por la prioridad otorgada al bienestar ciudadano estrechamente vinculado al sistema de mercantilización de la vida y al programa moderno de cosmovisión política. Este sistema dirigido por la tendencia -la *Ge-stell* heideggeriana- de la apropiación y cosificación de todo -la reificación de la mujer, el conocimiento, la naturaleza, la conciencia- para su posterior disposición económica. Por eso no es de extrañar que esta condición nos arrastre al nihilismo. Esa incapacidad de vislumbrar algo creativo o diferente ontológicamente hablando; algo que no sea un simple discurso, una *doxa*, ni tampoco una idea; Cómo salir entonces de los callejones milenarios que son los monólogos de Europa. El nihilismo democrático significa que no podemos confiarnos del discurso político -y su pos-verdad- porque no podemos, tampoco, acercarnos a la nada o al silencio como sustento de nuestra palabra. Que no sepamos acercarnos a lo otro sin querer traducirlo del todo ni comprenderlo según exclusivos criterios producidos en el centro.

Si el trasfondo cultural y simbólico deja entrever una racionalidad agotada en la exploración de sus principios pero que no se cansa de producir modelos que aumenten la eficiencia productiva, la innovación y la supuesta diversidad política, nos encontramos con una racionalidad democrática que modifica el elogio que Kant hiciera a Federico II en su respuesta a la pregunta *¿Qué es la ilustración?*, actualizando su máxima política en los siguientes términos: “pensad tanto como quieras y sobre lo que quieras, pero comprad.” El consumo es nuestra nueva forma de obediencia. Nuestra bandera ontológica.

Es por eso que si no podemos afrontar este rasgo económico que porta la ciudadanía corremos el riesgo de consumir la democracia y estancarla en asuntos parroquiales cuando el mundo hace tiempo nos impele a ser comprendido también fuera de las fronteras culturales. El cambio climático no entiende de visados ni puestos fronterizos. Y de no estar abiertos a un verdadero polílogo, en el que quizá se encuentre la posibilidad para vislumbrar nuevas posibilidades a la democracia y la cultura, donde pueden estar las soluciones a los asuntos no resueltos, en cuanto a representatividad y agenda de discusión, podemos caer en la ya denunciada apropiación cultural de la periferia por parte del centro: como si la otredad sólo sirviera para aumentar la oferta del menú de compra y lo valioso del otro lo fuera en tanto se cambie su nombre a una designación de origen europeo.

5. Conclusión: el termómetro se derrite

El arte, por su porosidad y permeabilidad ha sobrellevado con mejor entereza que la política la tarea de compartir en el polílogo, de cuestionarse y modificarse. Fueron las vanguardias las que bebieron de fuera de Europa con la convicción de renovarse. Quizá sea momento de escuchar las voces decoloniales, las voces periféricas para buscar soluciones políticas a problemas que se posicionan como globales. Estas voces pueden encontrar en el arte el espacio negado en las urnas, en los escenarios políticos tradicionales para hacerse eco hasta el centro.

Por eso, el verdadero y radical disenso debe formularse desde lo simbólico, desde una ontología alterna que sea capaz de cuestionar la democracia y sus objetivos reduccionistas de la condición humana que restringen la libertad para actuar principalmente desde lo económico, pues el riesgo está no tanto en perder la ciudadanía plena, la *civitas* romana, sino en perder la posibilidad de recuperar un horizonte claro con posibilidades de transformación.

Este breve comentario no deja de ser una llamada para que asistamos muy atentos a los encuentros simbólicos promovidos por el arte. La bienal de Venecia de este año con Büchel y otros tantos artistas ha ido posicionando su voz contra el trato indigno a los refugiados. Pero la denuncia no es suficiente. ¿Cuándo se escuchará con toda la complejidad y profundidad que merecen, a los ancianos indígenas en su reclamo ontológico y epistemológico por conservar la vida de la Tierra, la integridad de la selva, el respeto por su saber antiguo, en lugares tan distantes donde se decide el futuro de su territorio? Debe advertirse que si la democracia no quiere, por no poseer voluntad política o porque en su afán de dominación cultural no puede permitirse el cuestionamiento que el polílogo exige, el arte y los artistas no cargan, a priori, con ese lastre que significaría sucumbir ante los escollos que hacen inviables las respuestas

políticas efectivas en los tiempos de crisis; y cuando lejos de la noción romana, quedarse indiferente hoy día ante la catástrofe humana y ambiental, es lo que constituiría casi que universalmente un acto de barbarie.

Referencias

- CASTRO-GOMEZ, S. Y GROSFUGUEL, R. (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores / IESCO-UC / Pontificia Universidad Javeriana
- ESPINOSA, D. (2009). “El ius Latii y la integración jurídica de Occidente. Latinización vs. Romanización” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, t. 22, 2009, pp. 237-247 <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieII-2009-22-2200&dsID=Documento.pdf>> [Consulta: 15 de Septiembre de 2019].
- HERNÁNDEZ VELASCO, I. (15 de Julio de 2016). “Giovanni Sartori: "Si damos el voto a los inmigrantes impondrán la 'sharía' en Europa" en *El Mundo*. <<https://www.elmundo.es/cronica/2016/07/15/578238a322601d96098b4580.html>> [Consulta: 15 de Septiembre de 2019].
- MORA BURGOS, G. (2004). “¿Etnofilosofía o universalismo?” en *Revista InterSedes*, Vol. V, Núm. 8, 2004, Edición Digital: 08 / 04 / 2007. < <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/814>> [Consulta: 15 de Septiembre de 2019].
- ORTIZ-OSÉS, A. (1989). *Metafísica del sentido. Una Filosofía de la implicación*. Bilbao : Universidad de Deusto.
- WIMMER, F. (2000). “Tesis, condiciones y tareas de una filosofía orientada interculturalmente” <<https://them.polylog.org/1/fwf-es.htm>> [Consulta: 15 de Septiembre de 2019].
- WIMMER, F. (2007). “Cultural Centrisms and Intercultural Polylogues in Philosophy” en *International Review of Information Ethics*, Vol. 9, 2007a, pp. 1–8 <<http://www.i-r-i-e.net/inhalt/007/09-wimmer.pdf>> [Consulta: 15 de Septiembre de 2019].

Las voces del espacio público, una cuestión acerca de la democracia

Diana González Fonseca^a

^aUniversidad Complutense de Madrid, dianamig@ucm.es

Abstract

In the emergency of thinking about public space and its relation to democracy, the following questions arise: how to overcome the limitations of individual identity and talk about a community? Is it necessary to evoke an unity in order to solve the ideal of equality? These are all difficulties inherent to the foundation of democracy and, consequently, to the possibilities that it enables in the public space. The consequences of one or another way of defining democracy affect the multivoiced body proposed by the American philosopher Fred Evans. This expression refers to the public as from heterogeneity, and introduces an aesthetic dimension to its political formula. Moreover, for the purpose of explaining the role of voices in the public space, I intend to mention democracy to come and the absolute hospitality by Jacques Derrida, on the one hand, and being singular plural by Jean-Luc Nancy, on the other. The democracy to come shows a perpetual tension between the similar and the other, which celebrates an ideal of democracy in eternal pursuit. On the other hand, being singular plural points at the necessity of the relationship with the other, of being-with which, saving the distance, reminds of Heidegger's Mitsein. These notions suggest a necessary openness of the public space and, ultimately, assign a simultaneous value to all voices.

Keywords: democracy, voices, hospitality, identity, public space

Resumen

En la emergencia de pensar el espacio público y su relación con respecto a la democracia, surgen las siguientes cuestiones: ¿cómo superar las limitaciones de la identidad individual y hablar de una comunidad?, ¿es necesario invocar a la unidad para resolver el ideal de igualdad? Estas son dificultades inherentes a la fundamentación de la democracia y, por consiguiente, a las posibilidades que habilita en el espacio público. Las consecuencias de uno u otro modo de fundamentar la democracia afectan al cuerpo de múltiples voces, propuesto por Fred Evans, filósofo estadounidense. Esta expresión sirve para aludir a lo público desde la heterogeneidad, además de introducir una dimensión estética a su fórmula política. Ahora, con el propósito de exponer el juego de las voces en el espacio público, propongo apelar a la democracia por venir y la absoluta hospitalidad de Jacques Derrida, por un lado, y el ser singular plural de Jean-Luc Nancy, por el otro. La democracia por venir muestra una tensión perpetua entre lo semejante y lo otro, en ella se celebra un ideal de democracia en persecución perpetua. En cambio, el ser singular plural indica la necesidad de la relación con el otro, de estar-con, que guardando las distancias, recuerda al Mitsein heideggeriano. Estas nociones sugieren una apertura necesaria del espacio público y, en último término, asignan un valor simultáneo a todas las voces.

Palabras clave: democracia, voces, hospitalidad, identidad, espacio público

Introducción

La democracia y el espacio público son conceptos recíprocos. Las disposiciones de uno, repercuten en el otro invariablemente. En la emergencia de estudiar las condiciones de participación y representatividad en el espacio público, Fred Evans, filósofo estadounidense, propone la figura de las voces en representación de todos aquellos que participan de la ciudadanía. Las voces funcionan como una figura estética y política de los actores políticos de una sociedad democrática quienes conforman, en efecto, el cuerpo de múltiples voces. Esta teoría está influida por la filosofía contemporánea y, en particular, por el filósofo Jacques Derrida, quien ha influido la conformación general de la obra de Evans. La deconstrucción propuesta por Derrida es particularmente seductora porque advierte la insuficiencia de las instituciones y sugiere, no obstante, un proyecto de democracia: una democracia por venir. Este modo particular de entender la democracia aprehende las aporías y se apropia de sus paradojas; al tiempo que se autoconfirma, se autocritica. Al hacer converger la teoría de las voces con las premisas de la democracia por venir, Evans amplía la discusión hacia el terreno de lo espacial. Asimismo, Jean-Luc Nancy —quien no influye expresamente en la teoría de las voces— sugiere una manera ontológico-política de orientar las características intrínsecas de la comunidad. Nancy se apoya sobre la presunción de unidad y diferencia en la comunidad y discurre sobre las repercusiones que estas tienen en una política de lo “real” y lo situado de manera espacial.

El presente texto busca explorar los dilemas de fundamentación de la democracia, el papel de la democracia por venir y la posibilidad de asumir esta última en el espacio público. Para este propósito, me remitiré al libro más reciente de Evans, *Public art and the fragility of democracy*, y al libro *Canallas: dos ensayos sobre la razón* de Derrida. Asimismo, haré referencia a *La comunidad inoperante* y a *Ser singular plural* de Nancy en un intento de corresponder su ontología política con la figura del cuerpo de múltiples voces.

Las voces en la democracia por venir

El carácter aporético de la democracia supone, en palabras de Derrida (2005), hacer frente a una “fuerza sin fuerza, singularidad incalculable e igualdad calculable, conmensurabilidad e inconmensurabilidad, heteronomía y autonomía, soberanía indivisible y divisible o compatible, nombre vacío, mesianicidad desesperada o desesperante, etcétera”. La democracia es a la vez el gran paradigma universalizable y un concepto equívoco sin referente; atrapada entre el ideal de igualdad y la salvaguarda de la diferencia —que a partir de ahora y en el resto del texto estará ligado al concepto de la *differance* derridiana—. Del mismo modo, la democracia por venir queda diferida del presente; sin embargo, está siempre pendiente y es siempre anticipada. De ahí que el filósofo contemporáneo francés encuentre un soporte en el sintagma “democracia por venir”. A esta se le atribuye un estadio inacabado, es decir, que se adopta, pero a modo de proyecto. Desde la deconstrucción se plantea que “la expresión democracia por venir traduce sin duda o requiere una crítica militante y sin fin” (Derrida, 2005); es decir, que la democracia por venir no se logra, ni se alcanza; por el contrario, se aguarda. El estadio por venir no apunta a la imposibilidad de hacerse concreta como tampoco concede la función de una idea reguladora kantiana; sin embargo, está por venir “como la herencia de una promesa” (Derrida, 2005).

El porvenir de la democracia es el porvenir de lo otro, de la alteridad. A partir de este modo despersonalizado, se garantiza un *ethos* de hospitalidad que deja ver el manifiesto cosmopolita que defiende Derrida. Sin embargo, para explicar la hospitalidad es necesario hacer frente a una oposición: conceder hospitalidad ilimitada e incondicional en aquello que es incalculable —es decir, en las identidades culturales y sociales— no obstante, es preciso aplicar condiciones en aquello que es calculable —es decir, evaluar los riesgos para garantizar una regulación justa—. En esta condición que apela a la justicia, Derrida hace patente el vínculo que hay entre derecho y la democracia por venir. A este respecto dice: “Una política que no guarda una referencia con el principio de hospitalidad incondicional es una política que pierde su referencia con la justicia” (Derrida, 1994). Por ende, la justicia es un cimiento imprescindible del derecho.

Conforme a lo anterior, ¿es posible trasladar los preceptos de la democracia por venir a la noción de espacio público? De la hospitalidad incondicional se desprende una posible conjetura: que los espacios deben ser siempre receptivos, al tiempo que deben ser regulados para garantizar que las heterogeneidades permanezcan representadas. El espacio público involucra al ciudadano en la conformación de la opinión pública y le hace correspondiente de una voz. Esta voz no está mediada por una figura institucional ni por las categorías que una institución le pueda conferir, puesto que de hacerlo

estaría comprometiendo su apertura política. Si las instituciones fallan es porque censuran, “excluyen a las personas y las reducen al silencio” (Derrida, 1994). En este sentido, bajo el precepto de la democracia por venir, el espacio público es un espacio de absoluta hospitalidad.

Evans (2018) introduce el concepto de voces para dar continuidad a su compromiso político y estético. Mediante este concepto el autor esquivo, por un lado, el dilema de la diversidad —en tanto rehúye la paradoja de la unidad frente a la diversidad—; por otro lado, evade las tendencias autocráticas —visto que en lugar de reconocer formas instituidas, las trasgrede—. Estas dos dificultades están relacionadas con la deconstrucción de la figura del *quién* legitimado desde un régimen institucional. Estas figuras han sido asimiladas desde las instituciones y aparecen en categorías como el sexo, la raza o la religión. Asimismo, apelar a las voces significa reintegrar la audición en el espectro sensible y poner en pausa la posición jerárquica de lo visual. Tal y como explica Nancy el planteamiento estético, en cambio, habilita la no-especificidad de la libertad, en la que se ahondará más adelante.

Afirmar la dimensión estética de la sociedad repercute en los modos de fundamentar la posibilidad de la democracia. Evans advirtió la necesidad de hacer frente a las cuestiones de ciudadanía y el espacio público desde la política estética en aras de mantener un criterio amplio sobre las definiciones que de ella derivan. Lejos de intentar endurecerlas o declararlas terminadas, las definiciones que parten de lo estético presuponen la apertura hacia lo político. Para Evans (2018) las voces son las unidades primarias de la sociedad. Estas implican una conjugación estética y política desde lo corporal y, por lo tanto, la estructura social que construye en conjunto también es un cuerpo. Las voces son discursivas, intersubjetivas e interpelables. Evans (2018) explica:

El significado completo de la democracia y su espacio agnóstico permanece abierto debido al impulso que prima el diálogo, y a su mandato implícito de responder a otras voces y sus opiniones sobre la democracia. En otras palabras, la idea de este cuerpo democrático, de su carácter diacrítico (espacial) y agnóstico o dialógico (temporal), actúa como un aliciente constante para fomentar más lejos el debate sobre él y su significado, así como sus políticas gubernamentales. (trad. propia)

Si el autor propone las voces no es sólo para identificar a los participantes que poseen voz, sino para incluir en su espectro toda entidad capaz de fomentar el diálogo. De manera que una pieza de arte público es una quasi-voz, debido a que funciona como expresión o gesto enunciativo en el sentido del enunciado foucaultiano, es decir, como unidad operativa de sentido (Foucault, 2010). Las quasi-vozes se implican en el diálogo político y expresan la opinión pública. De este modo, el espectro de las voces admite todo tipo de formas sensibles. Lo dialógico rebasa lo dicho y lo escrito como únicas formas legítimas de expresión política. En esta concepción se integran los textos del espacio público y todas sus formas. Evans subraya la tarea de preservar la apertura dialógica del espacio.

Ahora, ¿cómo asumir que la democracia por venir asiente un lugar en el espacio público para las voces? La respuesta está dada en la proposición de absoluta hospitalidad de la democracia por venir que, trasladada al espacio público, atiende las necesidades de proximidad, espaciamiento y acogida. Si tomamos en cuenta que la democracia por venir avista una comunidad de iguales compuesta de diferencia, a pesar de que Derrida no examina de cerca el espacio público, no es raro encontrar en su obra argumentos que se dirigen hacia aseveraciones sobre el espacio. Específicamente, la condición de hospitalidad incondicional implica dar pie a las heterogeneidades y asegurar completa apertura a las que están por venir, las que están por acontecer en el espacio. Derrida (2005) explica:

Esto implica otro pensamiento del acontecimiento (único, imprevisible, sin horizonte, que ninguna ipseidad, ni ninguna performatividad convencional y, por ende, consensual puede dominar), el cual se marca en un «por venir» que, más allá del futuro (puesto que la exigencia democrática no espera), nombra la venida de *aquello que llega y aquel que llega*, a saber, del arribante cuya irrupción en las fronteras de un Estado-nación civilizado no debería ni podría limitar ninguna hospitalidad condicional.

La cualidad del arribante como aquel que llega o que se instala, puede consentir, en consecuencia, una disposición de lo espacial en tanto receptáculo. Lo otro es el acontecimiento y el acontecimiento se materializa, se sitúa y se articula de forma espacial. La llegada del arribante implica necesariamente la transformación del espacio público debido a que su llegada supone una irrupción en una comunidad, un país, una familia o una doctrina, que traería consigo una ampliación

de la opinión pública sobre la pertenencia a los espacios y sobre la cabida de los cuerpos que ahí se encuentran. El espacio tendría que asumir —bajo la apelación de la tolerancia incondicional— la opinión y la decisión del otro. Además, la imagen de la apertura —de aquello que se abre— se puede apreciar como una cualidad espacial en la que se establecen nuevas proximidades interpersonales, con un nuevo prójimo o un igual otro. Por último, cabe apreciar que los soportes de la democracia por venir brindan un enfoque esclarecedor sobre la inmigración, el control de fronteras y la condición política del extranjero en el mundo actual. Debido a una fuerte depuración de insignias institucionales, esta teoría vela por las virtudes políticas de tolerancia, respeto mutuo y solidaridad.

Una comunidad de voces desde la ontología política

La apuesta por una comunidad de voces que encuentran representación en el espacio público supone una condición trascendental. Si bien en el análisis anterior acerca de la democracia por venir se trazaron líneas remarcables en torno a la concepción de la comunidad, es a partir de Nancy que se atienden los pormenores desde una ontología política. Esto es posible a partir de la lectura que el filósofo hace de Heidegger en la que indaga, también, las implicaciones de una estética. A pesar de que esta ontología no hace una referencia expresa a la democracia, abarca rasgos que dan continuidad a lo tratado hasta ahora. La teoría de Nancy radicaliza la idea del *Mitsein* o ser-con heideggeriano con el fin de manifestar los rasgos de una comunidad anterior a toda subjetividad. Toda existencia es coexistencia —puesto que la comunidad es una condición originaria— y lo común es la evidencia del ser (Nancy, 2000). En sentido político, la ontología de Nancy acarrea consigo un modo de habitar.

El ser-con alude a la condición del ser que lo determina a ser uno-con-otro. Para Nancy la comunidad no es una entidad concertada bajo el reconocimiento de una identidad, es decir, bajo una semejanza de hecho; por ello, partir de lo común para entender la comunidad no sería adecuado en este análisis. Por el contrario, la idea de lo común precede a lo singular. En palabras de Nancy (2006): “Lo singular es un plural”. No hay un acto de unión que conforme la comunidad, como tampoco hay un acto de separación de lo colectivo del que se desprenda el individuo. En cambio, la idea de comunidad se fundamenta desde una condición ontológico-estética. No hay un paso para transitar de lo individual hacia lo social, sino que la comunidad es necesaria en toda unidad del ser, es decir, que la comunidad es operativa en la existencia, en palabras de Nancy (2000):

[...] no hay comunión, no hay ser común, hay el ser en común. Toda la ontología, desde el momento en que es esta lógica del ser-en-sí como ser a sí, se reduce de este modo al en-común del a-sí. [...] El sentido del ser no es común —sino que el en-común del ser transita todo el sentido.

Para Nancy la libertad del ser consiste en la partición de sí mismo en singularidades; de esta manera, son los aspectos singulares los que determinaran la cosa. La libertad es la condición que posibilita que el ser se inmiscuya en el juego de las relaciones, juego que abre el mundo, retira el ser y deja vía libre para la expresión de la cosa y su finitud radical así como constitutiva. Nancy encuentra un vínculo entre existencia y relación, entre existente y sustancial, ya que en el tránsito del ser a lo ente hay lo que Nancy llama la partición o *partager*. Al hecho de la existencia precede una diferenciación, esta es, la partición o el acontecer; es la venida de la relación que hace posible el espaciamento y la cristalización de las subjetividades en la libre asociación de lugares.

El espaciamento es, también, un desajuste necesario en el espacio del sentido —entendido como sentido del mundo— y en la disposición de las cosas. La partición ontológica otorga la necesidad de espaciamento en la presencia; en otras palabras, en la partición del ser, la presencia separa, brinda un espaciamento que da cabida a lo singular. Asimismo, lo singular adquiere la condición de estar-juntos de la presencia. Nancy (2000) explica que “La comparecencia de los seres singulares —o de la singularidad del ser— mantiene una distancia abierta, un espaciamento, en la inmanencia”. Entonces, el espaciamento está relacionado con llegar-a-ser y el devenir de lo singular, que mantiene una relación de inmanencia por el ser-para-la-muerte —concepto retomando de Heidegger—. La partición es el reparto de los límites, de la entrega al exterior o del abandono que, al cabo, entrega lo propio, lo personal, lo social, lo público y lo corpóreo. Por ende, no es posible hablar de espacio público sin asumir esta partición.

Ahora, en la condición de habitar en el espacio, los vínculos —a veces rotos— de los seres singulares son comunicativos, íntimos y orgánicos. Los seres singulares adoptan la forma comunicativa inteligible en el desarrollo de las identidades políticas. En la facultad de comunicarse, las voces —como unidad— se hacen distinguir en la diferencia; esta constituye el diálogo, la oposición y las bifurcaciones que, luego, constituyen también un cara de lo público. Nancy liga la diferencia con el acontecimiento, de una forma que no dista demasiado de las consideraciones derridianas tratadas en el apartado anterior. El filósofo francés explica que la articulación de lo que ha sido diferenciado se especifica en el cuerpo y en lo sensible, características presentes en lo “real”. El cuerpo no funge como materia sino como figura politizada de la finitud. El cuerpo es la expresión de la diferencia, luego, el cuerpo es la voz. Por ello, una comunidad no es más que el lugar de todas las voces fragmentado en cada cuerpo, en cada subjetividad.

Para Evans, el régimen estético en el que se inserta el cuerpo de múltiples voces involucra la subjetividad y la interacción libre de las voces —pensados como modos discursivos—. Esta interacción supone la apertura del espacio y su derivación en espacio público. Los miembros del cuerpo social encuentran en la diferencia un campo de combate en el que se disputan las identidades políticas de los sujetos. Estas contiendas se sitúan en el espacio público, desde el movimiento y la defensa —o ataque— hacia el cuerpo otro. Evans se aproxima a la teoría de Nancy cuando indica que la caracterización del cuerpo social sucede en el acontecimiento, por lo tanto, el cuerpo siempre está en conflicto consigo mismo (Evans, 2018). La alteridad puede acontecer en el cuerpo de hecho —en el presente— debido a que una voz no se limita a ser un discurso fijo e invariable; por el contrario, se define como emergente e incondicional, incluso espontáneo. La disposición de un espacio público abierto conserva los preceptos de la partición tal y como ha sido descrita por Nancy.

Conclusiones

La teoría de Evans —moldeada alrededor de la figura de la voz y el cuerpo de múltiples voces— consigue una posición afirmativa sobre la democracia y sobre la posibilidad de conducir el proyecto democrático hacia los márgenes del espacio público. La comunión entre ésta y la democracia por venir de Derrida se hace manifiesta en la proyección de la hospitalidad en el espacio público; primero, porque sostiene la apertura espacial permanente e ilimitada y; segundo, porque establece la incondicionalidad de pertenencia en los asuntos públicos a quien se haga presente cualquiera que sea su posición en la opinión pública. De este modo, se asegura la representación de todas las identidades y, explícitamente, de aquellas que están por venir. La correspondencia entre la voz —como unidad social— y el espacio público —como receptáculo de expresiones políticas— cobra relevancia cuando se apela a lo dialógico de los enunciados y a la capacidad de la voz para presentarse en más de una forma sensible. El juego dialógico y discursivo genera proximidades al tiempo que resguarda los espaciamentos propios de la diferencia.

En adición, el recorrido que une a Derrida con Nancy yace en la configuración de la comunidad, por una parte, en términos políticos y, por otra parte, bajo supuestos ontológico-políticos. Ambos priman una fundamentación anterior al hecho que no establece parámetros de actuación ni formas establecidas institucionalmente. En cambio, describen propiedades intrínsecas a lo político. La postura de ambos con respecto a la alteridad es equiparable a la noción de acontecimiento. Para Derrida, lo otro es el acontecimiento que posibilita la democracia por venir, del mismo modo que para Nancy acontecer en la diferenciación es la evidencia misma de lo común. En este sentido, la conformación de identidades políticas que se disputan en el espacio público es entendida como la máxima expresión de la partición. Las voces han sido dispuestas como cuerpos en posesión de cualidades sensibles que les permiten distinguirse en la diferencia y, finalmente, están confinadas a habitar en comunidad.

Referencias

- DERRIDA, J (2005). *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*. Madrid: Editorial Trotta.
- DERRIDA, J. “Deconstruir la actualidad” en *El Ojo Mocho. Revista de Crítica Cultural*. Buenos Aires (1994, 5, 60-75).
- DERRIDA, J. y Fernández, E. (1994). “A democracia é uma promessa” en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa (1994, 9-10).
- EVANS, F. (2018). *Public art and the fragility of democracy: an essay in political aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press.
- FOUCAULT, M. (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

NANCY, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Snatiago de Chile: Libros ARCÉS-LOM.

NANCY, J-L. (2006). *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros.

Aplicación de algunas ideas del utopismo clásico a la creación de una matriz política global que permita el desacuerdo, la pluralidad y la diversidad organizativa

Samuel Gallastegui

Florida Universitaria, s.gallastegui@florida-uni.es

Abstract

This research proposal focuses on the problem produced by the hegemony of capitalism mechanics, which constrains the power and effectiveness of the many political matrices that are the nations of the world, resulting incapable to solve global social and ecological problems. I hypothesize the development of a global political matrix that share common political and ethical principles, but that at the same time allows different models and mechanisms of social and economic organization, and to achieve it I have applied and developed some ideas of classical utopianism. As a result I have found the initial difficulty that classical models are shown as perfect and homogeneous, which is against human diversity itself and ethical pluralism. However, I have developed some ideas drawn from these utopian models that would create a system that admits diversity, plurality and disagreement.

Keywords: *Politics, Hegemony, Global, Utopia, Diversity*

Resumen

Esta propuesta de investigación se centra en el problema producido por la hegemonía del mecanismo capitalista, que limita el poder y la eficacia de las matrices políticas que forman las naciones del mundo, resultando estas incapaces de resolver los problemas sociales y ecológicos globales. Planteo la hipótesis del desarrollo de una matriz política global que comparta principios políticos y éticos comunes, pero que al mismo tiempo permita diferentes modelos y mecanismos de organización social y económica; y para lograrlo he aplicado y desarrollado algunas ideas del utopismo clásico. Como resultado, he encontrado la dificultad inicial de que los modelos clásicos se muestran perfectos y homogéneos, lo que va en contra de la diversidad humana y del pluralismo ético. Sin embargo, he desarrollado algunas ideas extraídas de estos modelos utópicos que sí pudieran dar lugar a un sistema que admita la diversidad organizativa, la pluralidad y el desacuerdo.

Palabras clave: Política, Hegemonía, Global, Utopía, Diversidad

1. Introducción y objetivos

La comunidad humana se enfrenta a retos sin precedentes en su historia. La contaminación producida por las actividades de producción puede estar generando cambios peligrosos en la configuración del planeta que requieren una respuesta conjunta. Además, las tecnologías de la información eliminan progresivamente los límites mentales en todo el planeta, creando así una sensación de convivencia de toda la humanidad. No han borrado, sin embargo, los límites físicos y jurídicos, creando de facto una sociedad de estrados en la que ciudadanos que conviven tienen derechos diferentes, tanto en la norma como en la práctica.

Desde la caída del muro de Berlín, el mecanismo capitalista se ha impuesto sobre cualquier otra forma de ordenación de la actividad productiva y política. (Herrera Guillén, 2013, 91-93). El mercado como mecanismo regulador ha quedado asumido como un sistema hegemónico por encima de las matrices políticas (Gill y Law, 1989) que mejora la calidad de vida de las personas e impulsa el progreso y el dominio de la naturaleza, más allá de lo que imaginara Bacon (1980). Sin embargo, en el camino ha tenido que renunciar a los máximos de autonomía que le son propias al progreso material en tanto que utopía.

El poder político ha quedado constreñido en una escala local y con un margen muy limitado para establecer alternativas, pero los problemas políticos a los que nos enfrentamos conjuntamente tienen una escala planetaria. Se hace necesario un modelo de poder y organización política global que sea efectiva para enfrentar estos retos al tiempo que permita otras formas de organización dentro de sí, conciliando así unidad y discrepancia, igualdad y heterogeneidad, de forma tal que la actual conformidad en diferencia (un mismo sistema compartido por personas en desigualdad de condiciones) pudiera convertirse en una igualdad en la disconformidad (personas en igualdad de condiciones pero diferentes formas de organizarse económica y políticamente).

En el pasado han emergido propuestas que dialogaban con los modelos de organización política de su tiempo mediante la propuesta de un modelo alternativo, entre los que se destacan por su carácter fundacional las utopías del Renacimiento. De todas maneras, si el modelo alternativo a la actual situación global fuera una utopía, esta debería ser poliutópica, es decir, unos principios comunes que permitieran diferentes modelos de organización social y política; o una matriz política en la que se pudieran insertar diferentes modelos, conciliando igualdad (derechos, libertades, dignidad) y heterogeneidad (pensamientos, corrientes, modelos políticos y económicos).

2. Hipótesis y método

El sistema económico actúa como un único mecanismo regulador en el que se insertan diversas matrices políticas. Este artículo plantea una aproximación teórica que invierta la figura, esto es, una matriz política única a nivel global en la que se puedan insertar diferentes mecanismos socioeconómicos, de forma que permita el desacuerdo, la pluralidad y la diversidad organizativa, al tiempo que capacite al poder político para enfrentar los grandes retos planetarios.

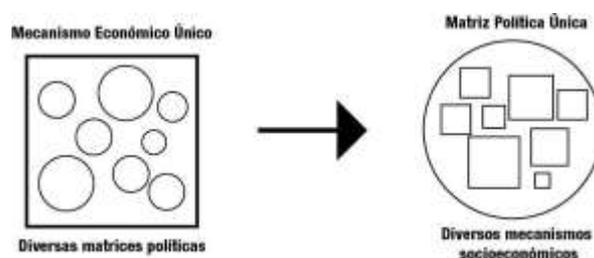


Fig. 1. Gráfico. Inversión de las estructuras políticas y económicas

Platón, Moro o Campanella, entre otros, presentaron en su momento propuestas alternativas a los modelos de su época, revelando así sus fallos y cómo enmendarlos. Aunque los modelos clásicos tienen una forma aparentemente estática, perfecta y homogénea, podemos extraer las condiciones formales que permitan crear un nuevo modelo "poliutópico": un modelo abierto, imperfecto y en continuo cambio surgido de algunas ideas esenciales del utopismo clásico. Estas pueden funcionar como los principios permanentes y estables que fundamenten la diversidad.

3. Desarrollo

Parecería que la falta de desacuerdo y pluralidad debilita a la larga un sistema político. Sin embargo, los utopistas clásicos ofrecen modelos demasiado uniformes y acabados que no permiten la integración de otras formas organizativas, en tanto que presentan una única solución teóricamente perfecta. Aunque estos dos aspectos (modelo perfecto / obra en progreso y homogeneidad/ heterogeneidad) difieren del utopismo clásico, sus textos pueden ser de gran ayuda para sentar las bases en las que construir un modelo global que concilie igualdad y heterogeneidad, una matriz política global en la que se puedan ensamblar diferentes formas de organización. He revisado las utopías del Renacimiento, especialmente las de Moro y Campanella, para buscar ciertas ideas prácticas en las que basar la configuración de esta matriz utópica. Entre ellas he encontrado las siguientes:

3.1 Igualdad vital

Las ordenaciones jurídicas modernas establecen la igualdad jurídica de todos los ciudadanos. Por ejemplo el Artículo 14 de la Constitución Española de 1978 establece la igualdad ante la ley, aunque luego puede ser pervertida mediante la pericia -o falta de ella- de un abogado. Moro, Bacon y Campanella vivieron bajo el dominio de la Iglesia Católica, que hace iguales a las personas en origen y destino (Creación y Juicio de Dios). Moro y Campanella observaron que esta igualdad no tenía traslado en la convivencia entre las personas y pensaron la igualdad de otra forma, no en el nacimiento, ni en la muerte, sino una igualdad vital, en la práctica diaria, en lo cotidiano. Moro, por ejemplo, lo soluciona haciendo el trabajo obligatorio (Moro, 1980, 62-63).

En la república imaginada por Campanella las fatigas se reparten por igual, ya que “todos los habitantes de la Ciudad del Sol se ejercitan en la técnica militar, la agricultura y el pastoreo. Todo ciudadano está obligado a conocer estas funciones, consideradas las más nobles...” (Campanella, 1980, 154). No se trata de un igualamiento, ya que las personas que más se esfuerzan por adquirir conocimiento, que es el criterio de valor en la ciudad-Estado, ascienden en su jerarquía social. Esa igualdad en las condiciones vitales deja suficiente libertad individual para que persigan sus ambiciones. No basta con decir que todas las personas somos iguales ante Dios o ante la Ley, sino que la República debe establecer medidas para que se haga efectivo en la práctica cotidiana.

Respecto a la igualdad de la mujer, Moro y Campanella estaban sujetos al escrutinio del Santo Oficio y limitados por el sentido común de su tiempo, recuérdese que no es hasta el primer tercio del siglo XX que se reconoce definitivamente el sufragio femenino. Campanella y Moro ya las considera iguales en los aspectos prácticos, como el trabajo y la guerra. Campanella parece que incluso tiene que excusarse ante el lector por ello: “Tampoco queremos hacer con ellas una República de Amazonas. Solamente las reforzamos para que sirvan a la defensa y a la prole.” (Campanella, 1980, 221).

Las propuestas prácticas de estas utopías pueden resultar desfasadas, pero la idea de que no es suficiente con una promulgación de la igualdad, sino que la configuración de la sociedad tiene que reflejar esa igualdad en la cotidianidad vital resulta sorprendentemente actual. Si la comunidad humana consigue conferirse una Constitución Universal todos los seres humanos de la tierra tendrán la misma consideración jurídica, que les dará en teoría los mismos derechos, pero no será más que papel mojado si esa igualdad no se refleja en la vida de las personas.

3.2 Prevalencia de la racionalidad

Moro describe un Estado construido según criterios racionales. Hay 54 ciudades en la isla, todas a la misma distancia, parecidas entre sí, con edificios equidistantes, con cuatro hospitales cada una. Además hay casas para campesinos en todo el país, a las que son enviados a vivir por turnos. También establece el número de personas que tiene cada familia. Todo en la isla está distribuido de forma racional para que sea lo más eficaz posible. Incluso hasta el trabajo es el suficiente para proveer las necesidades: “En esta isla, dividido el día en veinticuatro horas, se consagran seis al trabajo, tres por la mañana y otras tantas después de almuerzo” (Moro, 1980, 59). La racionalidad es el principio regulador. Todo se hace conforme a la razón y no por los impulsos del deseo, la ambición, o el orgullo. Usan, por ejemplo, las mismas vestiduras sencillas sin elementos diferenciadores, porque son las que resultan más eficaces.

Lo que parece que ya empezaba a vislumbrarse en el Renacimiento es que la razón puesta al servicio de las emociones genera injusticias y arbitrariedades. Moro condena la explotación de los campos para producir lana en Inglaterra, que

despoja mediante tretas a los dueños y arrendatarios, que se ven obligados a vagar en la miseria, y consecuentemente al crimen y a un posterior ajusticiamiento de dudosa legitimidad. Además “con frecuencia los ricos procuran reducir el salario de los pobres, no sólo con fraudulentas prácticas, sino con leyes encaminadas a tal fin, de modo que por si poco fuera compensar con tal mezquindad a quienes el público tanto debe, se colorea de justicia semejante arbitrariedad mediante disposiciones que la legalizan.” (Moro, 1980, 116).

Cuando se pone el orden al servicio de las emociones, se encuentra un modo de convertir en racional lo que en realidad proviene del deseo de los seres humanos. Se trata de un orden falible porque no emerge de la razón, sino de la emoción. Quizá por eso tanto Moro como Campanella imaginaron repúblicas en las que las emociones estaban al servicio de la razón. No se incentiva la ambición, ni la codicia, sino que estas emociones se transforman en servicio a la República, como en la ambición del conocimiento en *La Ciudad del Sol*, o el desprecio del oro con el que se producen las cadenas de los esclavos en *Utopía*.

3.3 Esencialidad jurídica

Tanto Moro como Campanella describen organizaciones políticas en las que se toman decisiones sobre cuestiones prácticas, pero no complican la estructura jurídica por la que se rigen. Por ejemplo, los utopianos “tienen las pocas leyes que su organización exige y condenan a las naciones que se rigen por múltiples leyes que, junto con sus comentarios, ocupan muchos gruesos volúmenes. No juzgan razonable obligar a los hombres a ceñirse a tan abultado cuerpo legal, tan oscuro que no puede ser leído y entendido por cada uno de sus súbditos (...) el juez pondera los argumentos y al sentenciar protege a los simples de ingenio contra los duchos en maquinaciones” (Moro, 1980, 91- 93).

Antes que compartir un sistema es preferible compartir su sentido. Los principios rectores de una sociedad no pueden ser una maraña de normas que sólo los técnicos conozcan, sino varios preceptos claros y transparentes para todas quienes comparten ese sistema jurídico. Campanella también nos dice que “las leyes de la Ciudad del Sol son pocas, breves, claras y están escritas en una tabla de bronce” (Campanella, 1980, 185).

Las normas jurídicas básicas de la matriz política global deberían ocupar lo justo para ser asequibles para cualquier miembro de la comunidad humana (una tabla de bronce) y ser aplicables en sí mismas y no mediante desarrollo posterior. Este principio de esencialidad consiste en alcanzar un acuerdo de mínimos en lo jurídico, evitando una maraña de leyes que se contradicen entre sí y que no acaban de ser efectivas.

3.4 Organización modular

Tanto en *Utopía* como en *La Ciudad del Sol* la organización política parte de unidades que a su vez conforman un módulo, la unión de varios módulos crean un módulo compuesto. En *Utopía* “cada treinta familias eligen, en forma anual, un magistrado (...) y por cada diez Sifograntes, con sus correspondientes familias, hay otro magistrado (...) Todos los Sifograntes, que suman doscientos, eligen al Príncipe en una lista de cuatro candidatos, designados por los habitantes de los cuatro sectores de la ciudad” (Moro, 1980, 58). En *La Ciudad del Sol*, en cambio, la modularidad se establece desde arriba hacia abajo. Al jefe supremo le asisten tres jefes Poder, Sabiduría y Amor, y cada triunviro tiene bajo sus órdenes a tres magistrados.

La modularidad es una consecuencia de los dos principios anteriores, prevalencia de la racionalidad y esencialidad jurídica. Un módulo se somete a los mismos principios en la parte como en la totalidad y responde a leyes racionales. Una construcción realizada por módulos resultará eficaz por la intercambiabilidad de sus partes y por la sencillez de su producción. Conjuntamente, al contrario de lo que pudiera parecer, una estructura modular permite la diversidad, tanto en la cantidad de configuraciones que permite como por la forma de ordenar las partes. Una estructura modular para un mosaico puede ser un *opus reticulatum*, en la que todas las teselas son iguales, pero también un *opus signinum*, en las que las piezas diferentes son integradas y armonizadas en el módulo.

La organización modular permite conciliar lo igual y lo diferente en un mismo sistema. De ahí que la organización política mundial podría ser una matriz, es decir, una estructura modular en la que se insertan otros módulos u organizaciones políticas.

3.5 Principio teórico comunitarista

Tanto en *Utopía* como en *La Ciudad del Sol* se alude a una intuición del derecho natural en la que todo es común, ya que compartimos el origen y el destino como especie y las personas sólo pueden subsistir y progresar en comunidad. Moro argumenta que la propiedad privada debe ser eliminada porque es una barrera para la distribución de los recursos de forma justa, de forma que “hasta que se haya suprimido la propiedad no habrá distribución equitativa ni justa de las cosas ni será el mundo felizmente gobernado, pues mientras aquella se mantenga la más amplia y, con mucho, la mejor parte de la humanidad estará sometida a una carga de pesares y ansiedades” (Moro, 1980, 47-48). Por su parte, Campanella estima que la pobreza y la riqueza en sus extremos envilecen al ser humano, mientras que la comunidad hace que sean ricos y pobres al mismo tiempo, de forma que se no tienen por qué envilecer (Campanella, 1980, 166-167).

Aunque ambos plantean la comunidad como una solución práctica, podría ser considerada -mediante un salto de cinco siglos- una solución teórica, es decir, todas las cosas son comunes en origen pero la forma en la que los recursos son gestionados en la práctica es indiferente, siempre que responda a este principio. Público y privado serían entonces dos maneras de entender la responsabilidad sobre el bien común.

Esta idea permite todo el espectro de formas de propiedad sea posible sin conflicto entre sí, desde una comunidad radical como la que plantea Campanella hasta la total privatización. En esencia responden a una elección sobre la apariencia y el mecanismo de la propiedad temporal, pero asumiendo el principio teórico de que pertenecen a lo común. Si el origen común de toda propiedad es un incondicionado de su naturaleza, una forma de propiedad privada que atenta contra el interés de la Comunidad sería invalidada por derecho. En cambio, si lo incondicionado es la propiedad privada, la Comunidad está a expensas de ella, de su chantaje tácito y de que admita buenamente su participación en lo Común, ya que lo común se produciría por la suma de propiedades individuales.

3.6 Sentido transcendental aglutinador

En *Utopía* y *La Ciudad de Sol* existe una forma de trascendencia abierta, vaciada, en la que caben todos los conocimientos e ideas de otros lugares del mundo. En *Utopía* “hay diversas religiones no sólo en la isla, sino en cada ciudad. Unos rinden culto al Sol, a la Luna, o alguna estrella errante; otros, en cambio, adoran no como a una deidad ordinaria, sino como a la Suprema, a hombres que descollaron en otro tiempo por su virtud o su gloria. Pero la mayor parte de los utopianos rinde culto, en cambio, a una deidad eterna, invisible, infinita e incomprensible, que está más allá de lo que podemos conocer y se difunde por todo el universo (...) consideran impropio determinar a la ligera qué es verdad en religión, pues acaso los distintos credos sean todos inspirados por Dios que llega a los hombres en diferentes formas y se complace en tal diversidad, siendo por tanto indecente y demencial que unos amenacen y aterricen a otros para hacerles creer en algo que no les parece cierto” (Moro, 1980, 103 -105). Campanella también describe una religión ecléctica en la que el hinduismo puede mezclarse con la doctrina pitagórica. Sin embargo, la religiosidad es lo que gobierna *La Ciudad del Sol*, como nos muestra el hecho de que el jefe supremo sea un sacerdote.

Lo que nos están diciendo ambos autores es que la religión debe servir para unir y no para separar, algo que en su tiempo ocurría muy al contrario, siendo motivo de guerras y enfrentamientos religiosos, uno de los cuales le costó la vida a Moro. Debería ser útil como fundamento de cohesión, tal como hicieron los padres de Estados Unidos, que se sirvieron de la religión como un aglutinador civil. Se llamaron una nación ante Dios, pero sin determinar qué Dios concreto. Dieron forma a una religión civil que estaba vaciada de dogmas, ya que convivía una diversidad de comunidades cuyas creencias no eran siempre coincidentes, pero con un mínimo en común, que sirvió de sentido transcendental aglutinador. La religión civil le confiere al individuo un vínculo moral con sus semejantes y un sentido en el desarrollo de su papel en la sociedad. (Sánchez-Bayón, 2008, 13).

La mera creencia en que la humanidad tiene un sentido más allá de sí misma, puede ser compartida tanto por el ateo, por el agnóstico, por el científico o por el religioso. Cada uno elige íntimamente en dónde sitúa ese sentido: en el conocimiento científico, en la ecología, en el desarrollo tecnológico, en la perfectibilidad humana o en Dios. El sentido transcendental aglutinador está abierto a todas las interpretaciones y desacuerdos, tanto religiosos como científicos, pero sitúa al individuo ante sí mismo y ante la Comunidad.

4. Conclusiones

Los problemas a los que se enfrenta la comunidad humana requieren de una respuesta conjunta, pero la diversidad de poderes políticos está sometida a un único mecanismo socioeconómico que constriñe su efectividad. Por eso he planteado la tesis de una alternativa política en la que una matriz política pudiera aglutinar diferentes formas de organización socioeconómica. Ante la naturaleza utópica del propósito, he acudido a las utopías renacentistas para buscar propuestas.

Esta investigación se circunscribe a un ámbito teórico meramente especulativo, y dentro de esos límites he planteado algunas ideas del utopismo clásico que permitan armonizar la diversidad, la pluralidad y el desacuerdo en un único sistema matricial. Acuden a una igualdad vital, ya que la igualdad como condición puede ser pervertida fácilmente, y a la razón como criterio regulador del Estado. Además las normas jurídicas deberían ser aprehensibles por los ciudadanos. Estas dos ideas nos llevan a una organización modular, en la que la distribución es racional y las mismas leyes se aplican en las partes como en el todo.

Aunque Moro y Campanella proponen la eliminación de la propiedad privada, podemos interpretar la comunidad de bienes como un incondicionado que invalida cualquier forma de propiedad que no es capaz de satisfacer su naturaleza fundacional. Finalmente, es necesario un elemento aglutinador que dote de sentido a esta estructura matricial, que siguiendo a las utopías del Renacimiento, puede ser una idea de trascendencia vaciada de dogmas.

Este artículo ofrece al debate una lectura del utopismo clásico para enfrentar eficazmente los retos planetarios de nuestro tiempo. Conjuntamente, la hermenéutica ha permitido entender los textos renacentistas a la luz de los problemas de nuestro tiempo y viceversa. Estas tres direcciones quedan abiertas para futuras investigaciones.

5. Referencias

- HERRERA GUILLÉN, R. (2013). Breve historia de la utopía. Madrid: Nowtilus.
- GILL, S. Y LAW, D. (1989), "Global Hegemony and the Structural Power of Capital" En: *International Studies Quarterly*, Volumen 33, Número 4.
- MORO, T., CAMPANELLA Y T., BACON, F. (1980). Utopías del Renacimiento (Utopía / La ciudad del Sol / Nueva Atlántida), Madrid: Fondo de Cultura Económica FCE.
- SÁNCHEZ-BAYÓN, A. (2008-13). La Modernidad sin prejuicios. La religión en la vida pública estadounidense; (3 Volúmenes), Madrid: Ediberun/Delta Publicaciones.

Materialismo dialéctico y política. Reformulación de Slavoj Žižek

Eduardo Abril Acero

UNED. abril_eduardo@hotmail.com

Abstract

Slavoj Žižek is not one of the most prolific authors of recent decades. His political proposal is far from the usual positions of the left, which focus on the defense of the logic of diversity. His bet is a recovery of a strong dialectical materialism, based on his Lacanian reading of Hegel. This text analyzes the theoretical consistency of his dialectical materialism and attempts to answer the question "what policy should a dialectical materialist defend today?" From the author's point of view. Žižek defends a materialism that supports political action. That is why it separates itself from Darwinist materialism, orthodox Marxist materialism and multicultural materialism. His intention is to think of a new critical position exemplified by the dialectical relationship between Melville's Bartleby and his notion of self-coup.

Keywords: *Dialectical materialism, Absolute Knowledge, Hegel, self-coup, Bartleby*

Resumen

Uno de los autores más prolíficos de las últimas décadas es sin duda Slavoj Žižek. Su propuesta política, se aleja de las posturas habituales de la izquierda, centradas en la defensa de lógicas de la diversidad, y propone la recuperación de un materialismo dialéctico fuerte, fundamentado en su lectura lacaniana de Hegel. En este texto se analiza la consistencia teórica de la versión del materialismo dialéctico propuesto por Žižek con la intención de responder la pregunta: "¿qué política debería defender hoy en día un materialista dialéctico?". Žižek defiende un materialismo que fundamente la acción política. Por eso se desvincula del materialismo darwinista, del materialismo marxista ortodoxo y del materialismo multicultural. Su intención es pensar una nueva posición crítica ejemplificada por la relación dialéctica que mantiene el Bartleby de Melville con su noción de autogolpe.

Palabras clave: *Materialismo dialéctico, Saber Absoluto, Hegel, Autogolpe, Bartleby.*

1. Introducción.

En dos de sus últimas obras, *Menos que nada* y *Contragolpe Absoluto*, Žižek se centra en un replanteamiento completo del materialismo dialéctico. Esta propuesta debe ser entendida como parte de su proyecto político de repetir Lenin, que no equivale a una reedición o adaptación del marxismo-leninismo a los nuevos tiempos, pues en el siglo actual se presenta ya como una vía muerta para la filosofía y la acción política. Repetir Lenin, en el sentido que lo piensa Žižek, igual que repetir el materialismo dialéctico, pasa por un replanteamiento completo de las posiciones del postmarxismo. No se trata, como ha señalado Agon Hamza, de reparar la vía herida del marxismo contemporáneo después del desastre soviético, sino de repetir por completo el proyecto revolucionario marxista: “Comenzar desde el principio no significa volver a donde nos detuvimos, es decir, a los proyectos socialistas del siglo XX en todas sus variedades, sino volver a su punto de partida y comenzar de nuevo” (Hamza, 2016). Para tal repetición Žižek considera que la vuelta al marxismo pasa por una recuperación de Hegel, pero no el Hegel de la tradición idealista, sino un Hegel materialista. Por eso, la repetición del materialismo dialéctico no consiste solamente en desembarazarse del materialismo vulgar del marxismo-leninismo que, a día de hoy, se ha convertido en una teoría desproblematizadora inoperante, sino más bien y sobretodo, en reconstruir desde cero la dialéctica materialista a la luz de una nueva revisión del cruce entre Marx y Hegel. Tampoco es un mero replanteamiento teórico, tratando de sacar a la luz líneas de investigación que han quedado cegadas en la tradición del hegelianismo y el marxismo, sino que el objetivo es abrir la posibilidad de una nueva forma de acción política emancipadora, pues el objetivo último de la reflexión Zizekiana va en la dirección de rescatar la posibilidad de seguir siendo materialistas dialécticos en el siglo XXI.

2. Crítica del materialismo contemporáneo.

Žižek pone la misma objeción a las formas del materialismo contemporáneo que pueden reducirse a grandes rasgos a tres: el materialismo dialéctico marxista-leninista ortodoxo, el materialismo darwinista, y lo que llama “materialismo democrático” o también “materialismo deleuziano”, encarnado especialmente en el concepto de *materia vibrante* de Jane Bennet (Bennet, 2010). El argumento para rechazarlos todos, aunque adopta diferentes formas en los textos de Žižek, se puede cifrar en un solo punto. Todas estas formas de materialismo esconden la referencia una posición exterior que les hace caer inevitablemente en un idealismo teológico velado. Lo que se debe desterrar del materialismo contemporáneo, por tanto, es la tesis de que la realidad está sin más “ahí fuera”. Este modo de pensamiento no evita la ontología pre-moderna que considera la realidad como una sustancia completa y acabada, aún cuando se conciba como un proceso dinámico en constante cambio. Žižek da cuenta del error que se comete desde este argumento: incluso cuando tratan de ser explicaciones de la totalidad evitan incluir la propia posición dentro de esta misma explicación. Por eso, el verdadero materialismo, para Žižek, pasa por reconocer la tesis hegeliana de que “no es que hay una realidad fuera de nuestra mente, sino que no hay una mente fuera de la realidad” (Žižek, 2006), lo que coincide con el *Saber Absoluto* hegeliano, aunque redefinido por Žižek como la posición del reconocimiento de que la realidad toda, en sí misma, está ya de salida no totalizada. Por eso, señala Castro Gómez en su lectura de Žižek, que “la postura materialista correcta no es que el universo sea material, sino que es ontológicamente incompleto” (Castro Gómez, 2015).

Es aquí donde encontramos la verdadera diferencia entre materialismo e idealismo: el idealismo es un modo de pensar lo real que apela siempre a una posición exterior, mientras que el materialismo, más allá de ser un mero corporeísmo, consiste en la aceptación de una realidad única. Pese a que la filosofía materialista haya pretendido centrar su análisis en la consideración de que todo lo real se reduce a la materia y sus principios, el problema es que cuando se encuentra con las contradicciones e inconsistencias propias de todo sistema, se traiciona a sí misma y postula veladamente un afuera que explique estas turbulencias internas. Esta filosofía procede de acuerdo con lo que Lacan llamaba la lógica masculina, la lógica del todo y la parte. Por ejemplo, el materialismo dialéctico del marxismo-leninismo fundamenta su análisis en el reconocimiento de las contradicciones intrínsecas a toda realidad social, contradicciones que deben ser resueltas en la dirección de una sociedad reconciliada. Aunque parecen aceptar una visión problematizadora de lo real, puesto que toman en cuenta los antagonismos sociales, también suponen que tales contradicciones y desequilibrios sociales son algo que se resuelve a través la construcción de una sociedad más racional. De este modo, pese a que la realidad es tomada como un

turbulento torbellino de antagonismos y enfrentamientos, un hegeliano banco de matadero, esta visión es completada con lo que Lacan llamaba “la perspectiva del juicio final” (Lacan, 2007). Se trata de la idea de que la realidad y la historia avanzan inexorablemente, a través de sus contradicciones internas, hacia un aumento de la racionalidad. A esta idea Lacan se refiere como *la fantasía de la segunda muerte*: la muerte “a la cual se puede aún apuntar cuando la muerte ya ha sido lograda” (Lacan, 2007). En el seminario VII, el psicoanalista francés, vincula el mantenimiento del deseo con la adopción por parte del sujeto de una posición absoluta bajo la forma de una fantasía. No se trata de que un materialista dialéctico clásico, un demócrata liberal o un multiculturalista adopten explícitamente una posición absoluta y dicten desde ahí la acción política. Aún cuando revelásemos la inoperancia o la impostura de un materialista dialéctico o de un liberal multiculturalista, su fantasía se mantiene, pues su posición se fundamenta en el núcleo mismo del deseo: el deseo quiere su realización, demanda un final donde su anhelo sea satisfecho, y esto equivale a adoptar la posición del propio final, de la propia muerte, postulando una «segunda muerte» fantasmática en la que todos los anhelos son colmados. Aquí estaría, según el análisis de Žižek el error del materialismo, ya adelantado por el propio Lacan: sigue consistiendo en una posición idealista puesto que el sujeto para adoptar la perspectiva del Juicio Final debe tacharse a sí mismo de la ecuación, es decir, debe postularse a sí mismo como un elemento fuera del conjunto de lo real desde la propia muerte subjetiva.

3. El nuevo materialismo dialéctico de Žižek.

Contra este idealismo velado, Žižek recupera la idea paulina de que el tiempo final ya ha llegado y debemos estar preparados. Esto equivale a la posición final de la fenomenología, el saber absoluto reinterpretado como la verdadera posición materialista, en el sentido de superar completamente cualquier dualismo o pluralismo ontológico, y no postular ningún afuera. La filosofía materialista debe hacer completamente la experiencia real de la muerte de dios sin llenar el vacío que queda mediante un nuevo objeto de deseo.

Esta es la razón por la que debemos comprender en qué consiste el replanteamiento que hace Žižek de la dialéctica y el *Saber Absoluto* hegeliano. A grandes rasgos podemos decir que, mientras que la tradición marxista-leninista pone el énfasis en la construcción de totalidades y por eso concibe la dialéctica como un proceso que avanza, a través de sus contradicciones, hacia una sociedad racionalizada, Žižek piensa a Hegel más como “un pensador de rupturas decisivas, de contradicciones irreconciliables, de pérdidas que nunca se recuperan” (Kotsko, 2008), acentuando el elemento triturador de la negatividad hegeliana, que hace coincidir con la pulsión de muerte freudiana y piensa la dialéctica no como un proceso de construcción, sino como un método que nos permite hacer un cambio de paralaje, donde lo que inicialmente se presenta como un obstáculo, es pensado más adelante como el elemento que permite sostener mínimamente una posición dada. Dicho de otro modo, la dialéctica no es para Žižek, como ha señalado Carla Cordua, el “orden del progreso que supera las diferencias y antagonismos del mundo” (Cordua, 2013), sino más bien un método para insistir en una posición parcial con la esperanza de que ésta se universalice.

La historia no es un despliegue lineal de la *idea*, de forma que se va construyendo el futuro mediante una evolución o un progreso. Es la negatividad la que está detrás del suceder de los acontecimientos, la negación y aniquilación de toda estructura que pretende ser estable: “el llamado ‘desarrollo dialéctico’ consiste en la incesante repetición de un comienzo exnihilo, en el aniquilamiento y la reestructuración retroactiva de los contenidos presupuestos” (Žižek, 2010). De este modo, esta negatividad, la imposibilidad de clausura ontológica actúa positivamente produciendo efectos reales en el campo de la realidad material. Precisamente por esto el materialismo que propone Žižek es dialéctico, dado que es la propia negatividad-inconsistencia engendrada por el campo del funcionamiento de lo material lo que actúa como sostén y a la vez como motor de cambio de esta realidad.

Resulta central comprender, por tanto, qué significado tiene para el método dialéctico la «negación de la negación» hegeliana. Desde luego que no se trata ya de la superación de la contradicción mediante la integración de sus partes en una unidad superior, ahora verdaderamente reconciliada. La negación de la negación apunta más bien, para el filósofo esloveno, a un redoblamiento de la negación, un cambio de paralaje que hace aparecer aquello que se trataba de suprimir como la clave de bóveda de la nueva posición. Adam Kotsko lo ha expresado con claridad cuando afirma que “Se establece una posición o tesis, y luego se hace otra afirmación que, dentro del marco de la primera posición, aparece como una negación o antítesis. La síntesis no supera la negatividad de la antítesis, sino que la radicaliza hasta tal punto que ya no aparece como una negación” (Kotsko, 2008). Dicho de otro modo: lo que queda afirmado en la negación de la negación

es la propia imposibilidad de la posición inicial, y es esta imposibilidad lo que se universaliza. Lo que se produce es el paso de la universalidad abstracta, la posición inicial presupuesta retroactivamente, a la universalidad concreta, por la que un elemento particular negativo ocupa el lugar de la universalidad. Žižek lo aclara decisivamente en sus dos últimas obras dedicadas al materialismo dialéctico, *Menos que nada* y *Contragolpe absoluto*: se trata de una posición que retroactivamente postula sus propias condiciones. Es decir, la universalidad abstracta en la que se incide tras su fracaso sólo existe en el proceso retroactivo de su postulación desde la universalidad concreta, es la propia pérdida, la imposibilidad de afirmarse como un «en sí», lo que se recupera como el elemento positivo que sostiene una realidad dada. La cuestión, por tanto, no está en subrayar las inconsistencias y fracasos de todo sistema en su aspiración de ser, sino de mostrar que es el propio fracaso el elemento que sostiene el orden. Por eso Žižek señala que “entramos a la modernidad cuando el fracaso ya no se concibe como opuesto al éxito, dado que el éxito mismo puede consistir únicamente en asumir heroicamente la plena dimensión del fracaso mismo, ‘repetiendo’ el fracaso como ‘propio’” (Žižek, 2006). Es esta noción de repetición lo que hace de la realidad una realidad dialéctica, pues toda *cosa* no es sino la propia repetición de su fracaso positivizándose como tal.

Pero la dialéctica para Žižek no es sin más un mero método de exposición, un mapa de la construcción de las categorías. Suele entenderse la diferencia entre entendimiento y razón en Hegel apuntando a la idea de que, por un lado, el entendimiento es la facultad de romper, de aislar, de separar, reduciendo la diversidad de lo real a conceptos muertos, mientras que la Razón restablece esta diversidad sintetizando de nuevo los conceptos, dotándolos de una dinamicidad. Sin embargo, Žižek nos dice, que el paso del entendimiento a la razón no es este, sino el paso que damos cuando esta operación de separar y desgarrar la realidad que pertenece a nuestra mente como facultad, es transferido a la realidad misma y es la propia realidad la que se separa y se desgarrar. “El pensamiento filosófico como tal comienza cuando somos conscientes de que ese proceso de “abstracción” es inherente a la realidad: la tensión entre la realidad empírica y sus determinaciones ‘abstractas’ conceptuales es inmanente a la realidad, es una característica de las ‘cosas mismas’” (Žižek, 2015) o, dicho de otro modo, “las grietas y los vacíos de nuestro conocimiento de la realidad son simultáneamente las grietas y los vacíos del edificio ontológico ‘real’” (Žižek, 2001).

Generalmente describimos el proceso de la comprensión dialéctica en Hegel del siguiente modo: tratamos de hacer la experiencia de la conciencia mediante la comprensión de un hecho, de acuerdo con nuestros esquemas conceptuales. Este proceso fracasa tarde o temprano y vemos que tales concepciones no son adecuadas para hacer esa experiencia del objeto, así que deseamos estas nociones como señales de su deficiencia y las sustituimos por nociones contrarias que tratan de salvar los errores de las nociones iniciales. Así ocurre una y otra vez en la *Fenomenología*. Pero sucede también que en este proceso nos damos cuenta de algo inesperado: que las propias inconsistencias de nuestras nociones están inscritas en el objeto mismo. Y esto es lo que nos lleva a considerar que “la ‘cosa misma’ es inconsistente, que oscila entre sus diferentes determinaciones y es precisamente el despliegue de estas tensiones, esta lucha, lo que hace que esté ‘viva’” (Žižek, 2015). Caemos en la cuenta de que la noción de partida no está equivocada, que su dificultad no es una deficiencia de la propia noción, sino el hecho positivo que afecta a la realidad misma, así que esa deficiencia es postulada retroactivamente como inherente al propio mundo, el obstáculo inicialmente es transformado en el elemento que sostiene lo real. Aquí tenemos lo que podría ser un verdadero principio ontológico en Žižek: no es que las ideas sean un campo autónomo que en su desarrollo y en sus contradicciones a la hora de intentar comprender el mundo progresen, sino que, más bien, es lo real mismo lo que está aquejado de inconsistencia de modo paralelo a nuestra comprensión de la realidad: “cada nivel surge de la contradicción y está marcado por la contradicción” (Kotsko, 2008).

Si, a la luz de lo dicho, nos centramos en las cuestiones políticas, hacemos la pregunta de por qué no se sostienen y funcionan sin fricciones los sistemas políticos, las respuestas que encontramos desde el materialismo que Žižek quiere superar suelen ser del tipo: tal vez aun la ciencia no ha desarrollado las herramientas que nos permitan hacerlo funcionar sin fricciones; o tal vez hay algún elemento que hay que eliminar (como restos incómodos de otros sistemas pasados); o al revés, deberíamos recuperar aspectos (como la religión o ciertos valores) que compensen lo que en el sistema no funciona; o puede que sea un aspecto imposible de eliminar (como la avaricia o la violencia natural humana) lo que eche todo al traste y debamos aceptar lo que tenemos con resignación; o tal vez no es necesario buscar un obstáculo para esto, y pensar que la sociedad está en un continuo proceso de desarrollo y mejora, con unos objetivos trascendentales fijados como la libertad, la igualdad o la justicia, a los cuales nos acercamos con esfuerzo. Lo que, aquí, la reinterpretación de la

dialéctica por parte de Žižek hace aparecer, es la consideración de que tales fricciones no son por causas externas, sino porque toda estructura social es en sí misma inconsistente e incompleta. Se trata de un cambio de paralaje que nos permite comprender que cualquier realidad no es una totalidad cerrada en su devenir, constituyendo una estructura sin fugas, sino un “todo” incompleto que se sostiene sobre su propia inconsistencia. Nos permite dar cuenta de que las inestabilidades de todo sistema no son defectos de mi comprensión o antagonismos que desestabilizan el sistema haciéndolo progresar, sino el elemento *real* que lo sostiene. ¿No es esto lo que hace Marx en *El capital* cuando, analizando la economía política, descomponiéndola en todas sus partes, lo que ilumina son sus contradicciones internas y, además, hace ver cómo son precisamente estas contradicciones internas lo que sostiene el sistema de la economía política en su totalidad?.

Los antagonismos no son el elemento a curar dentro de una sociedad dada, como pensaban los materialistas dialécticos ortodoxos, imaginando un punto de llegada donde se resuelvan las contradicciones, sino que son el punto donde una estructura socio-simbólica se sostiene a sí misma. Por eso la noción vulgar del materialismo, al final se convierte en una herramienta desproblematizadora, pues equivoca dónde está la posibilidad de la acción política y no comprende cómo precisamente el momento de mayor confusión puede ser también aquel en el que el sistema encuentra más oportunidades de autoreproducirse. De hecho, para Žižek, es la categoría de conflicto, de inconsistencia, de falla, de imposibilidad de cierre, el elemento central de la ontología desarrollada a partir del concepto lacaniano de *Lo Real*, lo que permite pensar, a la vez, tanto la acción política como su imposibilidad. Por eso una totalidad (como el Absoluto hegeliano) “no es una entidad positiva que persiste en su identidad impermeable más allá del mundo transitorio de las cosas finitas” (Žižek, 2015), sino más bien el proceso de surgimiento y caída de las cosas particulares, “el constante proceso de caer”, pues “No hay ninguna Sustancia que caiga, se curve, interrumpa el flujo, etc.; la sustancia simplemente es la capacidad infinitamente productiva de tales caídas/cortes/interrupciones, estos son su única realidad” (Žižek, 2015). Y el saber absoluto no es un conocimiento de algo, sino un cambio de paralaje por el cual adoptamos la posición de que saber del objeto es un saber también del sujeto. Que no se trata de un sujeto que mira al mundo como si éste se autopresentase en la forma de un *ahí afuera*, sino más bien de un sujeto que se sabe a sí mismo como ese ser-ahí incluido en la escena que. Félix Duque escribe que es un saber que consiste en la “comprensión positiva y unitaria de la interna destrucción dialéctica de todo conocimiento que se cree válido por separado, como si fuera justamente algo absoluto” (Duque, 1998). Se trata, por tanto, del punto de vista desde el que se toma el conocimiento, cualquier posición subjetiva, como un saber relativo a un *Todo*, evitando la tentación de absolutizar dicha situación. El desarrollo dialéctico de la *Fenomenología* es, de este modo, un proceso de destrucción de toda pretensión de establecer una verdad que sea meramente objetiva. En lugar de esto, Žižek nos dice que tal saber consiste en el momento que la conciencia asume reflexivamente el “fracaso como un resultado positivo, convirtiendo el problema en su propia solución”. (Žižek, 2015)

4. ¿Cómo ser un materialista dialéctico hoy en día?

Creemos que la aportación que hace la reformulación del materialismo dialéctico por parte de Žižek es innegable como herramienta para el análisis de todo tipo de cuestiones. Lo que no queda tan claro es si la pregunta que se hace Adam Kotsko “¿qué política debería defender hoy un materialista dialéctico?” tiene una respuesta tan evidente. La misma obra de Žižek es titubeante al respecto y da la impresión que oscila entre la defensa de una política revolucionaria activa de acuerdo con el viejo mantra comunista “cuanto peor mejor” y posiciones más sosegadas en las que se acepta provisionalmente la democracia liberal con el propósito de transformarla profundamente. Aquí queremos plantear estos dos extremos y analizar qué pueden tener en común a través de dos de las ideas que Žižek ha desarrollado en su apuesta política: el concepto de revolución como “autogolpe” por un lado, y la posición negativa expresada en el famoso lema de “Bartleby” de Melville que Žižek hace suyo: “preferiría no hacerlo” (Žižek, 2006), por el otro.

Como Žižek ha señalado muchas veces, contrariamente a lo que pueda parecer, la verdadera subsunción del sujeto a las estructuras sociales de dominación no se da en el nivel del acatamiento de las normas, sino precisamente en el de la des-identificación respecto de ellas. La completa captura del sujeto por parte del capitalismo tiene lugar no en el hecho de que este se identifique plenamente con su inscripción simbólica, su posición dentro del sistema, del que no desea apartarse, sino todo lo contrario, en las islas de autoidentidad en las que se ve como independiente y es capaz incluso de transgredir el nivel de las normas sociales. Si esto es así, el escenario pinta mal para las políticas emancipadoras desde el punto de vista de Žižek, puesto que cuanto más ruptura con el sistema se pide, más sujeto se está. Žižek desarrolla esta idea a partir

del concepto de ideología en Althusser, para el cual la subsunción del sujeto a las estructuras sociales no está en el nivel del pensamiento, sino de las prácticas sociales: “La paradoja fundamental de la relación entre el poder público y lo inevitable de su transgresión es que el sujeto está realmente ‘en’ (atrapado en la trama del) el poder solo y precisamente en la medida en que no se identifica plenamente con él y mantiene una suerte distancia hacia él” (Žižek, 2002). “Para liberarse efectivamente del yugo de la realidad social existente, es preciso primero renunciar al suplemento transgresivo fantasmático que nos liga a ella” (Žižek, 2002), es decir, lo que podemos llamar con Marx *fetichismo*.

La cuestión es ¿cómo renunciar a este suplemento?, ¿cómo adoptar una verdadera posición crítica? El problema no es que haya un *Otro* malvado que nos impone su dominio externamente, sino que nosotros mismos y nuestra propia identidad funciona como vehículo de tal dominación. Por eso, “rechazar radicalmente el sistema incluye rechazar los dispositivos por los cuales nos alejamos de él, convenciéndonos de que no somos ‘parte del problema’” (Kotsko, 2008). El golpe que debemos asestar al sistema si realmente queremos hacer un posicionamiento crítico no es contra la ley, las estructuras políticas y sociales, sino contra nosotros mismos. Žižek redefine de este modo lo que podríamos llamar *violencia política revolucionaria*, aquella que es capaz de romper con la seducción fetichista del sistema. La violencia política debe concebirse como la reforma completa de la sustancia misma del ser del sujeto, de la propia identidad.

Esta idea de autogolpe hay que ponerla en relación directa (dialéctica) con el «preferiría no hacerlo» de Bartleby que Žižek nos propone en *Visión de paralaje*. ¿En qué sentido puede haber una correspondencia entre el gris oficinista Bartleby que ante la demanda de su jefe responde un “preferiría no hacerlo” y el personaje que interpreta Edward Norton en *El club de la lucha* (Žižek, 2004) que, frente al despido por parte de su jefe, éste se propina a sí mismo una paliza? Aparentemente la relación entre uno y otro parecen mantener sólo una similitud: la perplejidad del jefe que queda completamente paralizado, incapaz de responder a ninguna de las dos acciones. Sin embargo en todo lo demás parecen posiciones contrarias: en el caso de Bartleby se trata de un empleado que decide no atender la demanda del Otro, mientras que el personaje de *El Club de la lucha* directamente encarna la propia posición de insignificancia que representa un simple oficinista maltratado por el sistema para el Otro.

Bartleby no es para Žižek como sí lo es para Hardt y Negri (2005), un símbolo de la resistencia pasiva contra las imposiciones del poder mediante el rechazo al trabajo. Esta resistencia, como hemos visto, no puede evitar la trampa del deseo parasitando aquello que pretende negar. De hecho Žižek subraya que la resistencia de Bartleby no es a obedecer las normas, a cumplir con sus obligaciones simbólicas dado que aún cuando se niega educadamente a cumplir con las demandas directas de su jefe, sigue ocupando su lugar como escribiente (Žižek, 2006). De lo que se trata, por tanto, es de romper la seducción fetichista que nos incluye dentro del sistema con todo tipo de prácticas, tanto las que nos unen directamente al capitalismo, como aquellas en que encontramos una identidad a salvo que nos proporcionan una versión de nosotros mismos libre de toda ideología (ecológicas, solidarias, multiculturalistas, respetuosas de las identidades, etc.). Žižek busca una posición subjetiva en la que los individuos acepten sus obligaciones simbólicas pero no se sientan interpelados por ellas.

Por eso es importante leer en paralelo la idea zizekiana de autogolpe, con la aparente resistencia pasiva de Bartleby, pues nos permite comprender, a mi juicio, qué entiende Žižek aquí por la posición de un verdadero materialista dialéctico. Bartleby acepta su identidad simbólica pero no se siente obligado por ella, no está enganchado con la seducción fetichista de la ley. Esta forma de rechazo tiene la estructura de la figura hegeliana de la “negación de la negación” aunque reformulada al modo zizekiano: inicialmente uno se asume como parte del sistema, acepta la posición que ocupa (la plena aceptación del empleado del *El Club de la lucha*, como un insignificante ser de maltrato). En un segundo momento se niega esta posición por no alcanzar su propósito (el rechazo de Hart y Negri de incluirse en el sistema). Finalmente se niega esta negación y se recupera la primera posición, el ser parte del sistema pero asumiendo que no alcanza su propósito, es decir, adoptándola sin su suplemento fetichista. Este mismo movimiento coincide con la idea de autogolpe, pues lo que trata de articular Žižek es precisamente la idea de que la plena asunción de la propia identidad simbólica, sin refugiarse en distancias sanadoras, equivale a la propia autodestitución, a la transformación subjetiva que, para Žižek, permitiría abrir el campo de la transformación política. Visto así, podemos afirmar con Rosalind Coward y John Ellis que el sujeto lacaniano es “el nuevo sujeto del materialismo dialéctico” (Coward–Ellis, 1997) ya que se trata de un sujeto que aunque es construido en el seno de procesos sociales y como un efecto de éstos, no puede ser meramente reducido a sus estructuras, pues es precisamente el intento de hacer funcionar sin fricciones un sistema lo que lo desestabiliza

inevitablemente. Ser materialistas dialécticos hoy en día, por tanto, creemos, desde esta lectura de la obra de Žižek, equivale a tomarse en serio la propia identidad simbólica que nos hace ser parte esencial de la reproducción del sistema respecto del cual queremos adoptar una posición crítica.

Bibliografía empleada.

- BENNETT, J. (2010). *Vibrant matter. A political ecology of things*. Durham and London: Duke University Press.
- CASTRO GOMEZ, S. (2015). *Revoluciones sin sujeto*. México: Akal.
- CORDUA, C. (2013). “Hegel Hoy según Žižek”, en *Revista de filosofía*, vol.69.
- COWARD, R. Y ELLIS, J. (1977). *Language and Materialism*, Londres: Routledge.
- DUQUE, F. (1998). *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal, 1998.
- HAMZA, A. (2016). “Going to One’s Ground: Žižek’s Dialectical Materialism”, en Agon Hamza y Frank Ruda eds. *Slavoj Žizek and Dialectical Materialism*. Palgrave Macmillan US. Edición de Kindle.
- HARDT, M. Y NEGRI, T. (2005). *Imperio*, Barcelona: Paidós.
- KOTSKO, A. (2008). *Zizek and Theology*. Nueva York: T&T Clark.
- LACAN, J. (2007). *El seminario. Libro VII. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- ŽIŽEK, S. (2001). *El espinoso sujeto*. Buenos Aires: Paidós.
- ŽIŽEK, S. (2002). *El frágil absoluto*. Valencia: Pre-Textos.
- ŽIŽEK, S. (2004). *Repetir Lenin*. Madrid: Akal.
- ŽIŽEK, S. (2006). *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*, Madrid: Trotta.
- ŽIŽEK, S. (2006). *Visión De Paralaje*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- ŽIŽEK, S. (2010). *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI.
- ŽIŽEK, S. (2015). *Menos que nada*. Madrid: Akal 2015.
- ŽIŽEK, S. (2016). *Contragolpe absoluto*, Madrid: Akal.

Reptes en pràctiques tradicionals dins d'un món global

Víctor Durbà i Cardo

^aDepartament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal. Universitat de València. Victor.durba@uv.es

Abstract

At the sphere of the Valencian ball we assist a scenario in which the management of the practice obeys particular interests and not the expression of a conflict or the complaint of the inequality. The Valencian hegemonic class has done an institutional politics whereby it has appropriate emotions and affections. Through a traditional practice has articulated a speech that endows valencians with history and identity.

Valencian ball at the traditional trinquet is, in fact, a cultural practice that embodies a resistance to cultural change. It has been alien to the bourgeois revolutions. It is, indeed, a subaltern contra-hegemonic practice that tenses up, unwittingly, the institutional debate on the practice without being an institution. Moreover, it remains like a practice in which the traditional, cultural and local side prevails over whole sportification. In the globalizing paradigm the Valencian politics has tried to undergo the practice on the sportive cannons without contemplating the controversy and the conflict as elements for empowering the change. In this way it is tempted the capacity to renounce what makes this practice different.

Keywords: *sportification, ideology, education, politics, tension.*

Resumen

En l'àmbit de la pilota valenciana s'assisteix a un escenari en què la gestió de la pràctica obeeix a interessos particulars i no a l'expressió d'un conflicte o a la denúncia de la desigualtat. La classe hegemònica valenciana ha fet una política institucional en què s'ha apropiat de les emocions i els afectes. A través d'una pràctica tradicional ha articulat un discurs que dota als valencians d'història i identitat.

La pilota en el trinquet tradicional és, de fet, una pràctica cultural que encarna una resistència al canvi cultural. Aliena a les revolucions burgeses és una pràctica subaltern contrahegemònica que tensiona el debat institucional sobre la pràctica sense voler erigir-se com una institució. Ultra això, roman com una pràctica en què la vessant tradicional, cultural i local preval per damunt de l'esportificació completa.

Dins del paradigma globalitzador la política valenciana ha intentat sotmetre la pràctica sota els canons esportius sense contemplar la polèmica i el conflicte com a elements per empoderar el canvi. D'aquesta manera es tempta la capacitat de renunciar a allò que fa aquesta pràctica diferent.

Paraules clau: *esportificació, ideologia, educació, política, tensió.*

1. Introducció i objectius

La pilota és una pràctica cultural que encarna una resistència al canvi cultural. És una pràctica subaltern contrahegemònica, ja que, de fet, s'escenifiquen idees i valors ben diferenciats dels de la cultura hegemònica. És un contrapoder que tensiona el debat institucional sobre la pràctica sense voler erigir-se com una institució a l'ús. De fet, la cultura hegemònica que, segons García Canclini (1984), contribueix a la reproducció del sistema dominant admet espais per on els grups subalterns poden *esmunyir-se* i desenvolupar pràctiques independents capaces de satisfer les seues pròpies necessitats dins de les seues xarxes particulars. En la societat valenciana actual el trinquet, que ha esdevingut l'escenari principal on la pràctica de la pilota té lloc, n'és un clar exemple d'aquests espais subalterns.

Ultra això, roman com una pràctica en què la vessant tradicional, cultural i local preval per damunt de l'esportificació completa. El trinquet (figura 1), és, de fet, l'escenari d'una ideologia subaltern de la ruralia valenciana amb un

component ètnic important i això vol dir amb un sentiment de filiació a la història, al territori i a la llengua pròpia. La ruralia, però, com diu Pérez (2016: 241): “és una categoria social dinàmica, que s'inserix en processos culturals globals, i alhora que contribueix a la diferenciació local, és receptora i productora de significats.”

En la cultura valenciana contemporània la pilota té una llarga història de desigualtat i minorització progressiva que ha anat abocant-la a una marginalització fora del nucli de la cultura hegemònica, la qual cosa ha conformat una cultura subalterna i un *inframón* aliè a les institucions de poder, el qual ha donat lloc a estereotips en què els polítics no són vistos com *insiders*. Gairebé des del segon terç del s. XX la pilota s'hagué de desenvolupar independentment del poder fins gairebé els anys 80 del segle passat (que és quan irromp la democràcia). Cal fer esment que l'estigmatització de la pràctica per banda de la cultura *oficial* valenciana és molt antiga ja que foren nombrosos els bans que durant l'Edat Mitjana prohibien la pràctica de la pilota al carrer.

D'ençà paral·lelament al neoliberalisme, que ha trobat en l'esport l'escenari perfecte per plasmar el seu poder hegemònic, les institucions públiques valencianes han cercat un consens a fi d'esportificar aquest joc *arrossegat* en la lluita per *adaptar-s'hi o morir*; per mirar el present i afrontar el futur, és a dir, han intentat sotmetre la pràctica a una *domesticació* segons els canons esportius.

Tocant l'àmbit de *l'esport contemporani* és palès que ha seguit ritmes semblants en l'estandardització de l'espai-temps. Es pot considerar, per tant, que hi ha una globalització de l'esport que està influïda per les tendències globalitzadores de les societats modernes. Dins d'aquest fenomen s'articula el reforç de la identitat local o personal i la identitat col·lectiva amb un món intensament connectat.



Figura 1. Trinquet de Pelayo

En la política aplicada a la pilota valenciana s'ha entès el paradigma globalitzador com una relació de poder simètrica, tal i com ho estableix Robertson (1995), és a dir, en una escala micro local/macro global i no s'ha considerat que la relació pot ser asimètrica, com proposa Marramo (2006) i que, per tant, podria contemplar un canvi polèmic i conflictiu en què sentiments i emocions formen part d'aquesta política, si més no, tenint en compte que el desencant ha emergit entre els agents que configuren la pràctica arran d'aquestes decisions i que els conats de rebel·lia i inconformisme han estat eliminats quan els agents han intentat empoderar el canvi. La fraternitat i l'empatia amb els poder fàctics han estat els sentiments naturalitzats de manera que no s'entreveja cap element conflictiu i qüestionable a fi d'evitar incomodar i fer ressorgir el conflicte. S'ha optat per amagar-ne d'altres com la resignació.

Així, en un col·lectiu que, històricament, ha estat estigmatitzat per la ideologia hegemònica hi ha una desafecció cap a les institucions democràtiques valencianes que són vistes com alienes i contraproduents.

A hores d'ara, la pilota roman com un *tesor* cobejat per les classes dirigents a l'hora de trobar la identificació que els cal amb el territori i la cultura valenciana. Les pràctiques tradicionals i autòctones com la pilota valenciana esdevenen en un acte autèntic que, al nostre cas, dota els valencians d'història i identitat. Tant és així que, en l'àmbit polític o

institucional, la pilota valenciana ja està esquitxada per la pugna i el joc brut en *les lluites* entre els diferents partits que aspiren al poder (Viñas, 2013). És l'emblema que cal controlar perquè proporciona una bona propaganda en tocar *la fibra identitària*.

Aquest article pretén:

- Mostrar la relació entre neoliberalisme i globalització i el fenomen esportiu.
- Visualitzar la diferenciació entre cultura hegemònica i cultura subalterna.
- Palesar el conflicte dins de les polítiques culturals.

2. La recerca del consens i la fraternitat basat en la nostàlgia

En la política valenciana actual, pel que fa a la pilota valenciana s'assisteix a un escenari en què la gestió de la pràctica obeeix a interessos particulars i no a l'expressió d'un conflicte o a la denúncia de la desigualtat. La classe hegemònica valenciana ha fet una política institucional en què s'ha apropiat de les emocions i els afectes. A través d'una pràctica tradicional com la pilota ha articulat un discurs que dota els valencians d'història i identitat. És un dels emblemes que cal controlar a fi de construir un passat dins d'una narrativa nostàlgica en què es rememora un univers en extinció que cal conservar i *blindar*.

El prestés *blindatge* de la pràctica per banda de les institucions no contempla, però, que som a una societat líquida i permeable en que les caixes estanques que ens aïllaven del món exterior i que no influïen en el nostre àmbit han deixat de tenir sentit perquè el món ha canviat. Per tant, les relacions *construïdes* en una societat comunitària que abans eren *sòlides* i *durables* ara estan tornant *efímeres* i *canviants* sota el model globalitzador individualitzador, de rendiment i anònim. Ja no hi ha una confiança en la comunitat sinó en un mateix. Ja no es mira el passat sinó el futur i, per tant, la història deixa de tenir la importància que tenia. Estem dins del que Bauman (2005) anomena com societat líquida en contraposició a una societat sòlida.

Cal ressaltar que, independentment del color polític que ha ostentat la Generalitat Valenciana, des de l'etapa democràtica sempre ha hagut partides de diners dedicats a la pilota valenciana. Aquestes partides entren dins d'una política de conservació o *blindatge*, en què la classe hegemònica el que ha fet és apropiat-se dels records culturals i les tradicions.

Com diu Mira (2015), però, els valencians generació rere generació han quedat abandonats a una subeducació residual, dispersa, no institucional, a l'entrellat de referències sense la vigència efectiva d'un complex referencial alternatiu i equivalent que poguera presentar-se com a més pròxim als valencians en tant que valencians. Per això han assumit massivament com a elements definidors d'una identitat valenciana aquells que amb més abundància i menor consistència històrica, bàsica o programàtica han circulat pels canals i mitjans habituals de difusió dels tòpics: els menjars, les festes i un determinat paisatge agrari.

Com a metàfora il·lustrativa de la política valenciana pel que fa a la pilota hi ha la sèrie televisiva de l'extingida C.9 (televisió pública valenciana) i de l'actual *A Punt: L'alqueria Blanca* (en emissió del 2007 al 2013 a C.9 i actualment amb *A Punt* s'ha reprès l'emissió). En aquesta sèrie es "naturalitza" aquesta ideologia ambientada en una crònica nostàlgica en què un dels protagonistes és un pilotaire.

Segons Peris (2015: 230) l'esmentada sèrie havia aconseguit un públic molt heterogeni com audiència que s'allunyava de l'estereotip d'un públic valencianoparlant d'àrees rurals o semi rurals. L'entorn urbà s'incorporava a l'audiència en *prime-time* i un dels protagonistes era una pilotaire, cosa que tenia la seua transcendència perquè es trencava la visió esbiaixada de poble/ciutat o urbà/rural segons la qual a la població urbana valenciana i castellanitzada no li agradaven aquestes sèries.

Pensem, però, que, com diu Roger Bartra (2005), ací entra en joc el component malenconiós pel qual la cultura moderna valenciana inventa el seu paradís perdut i en el seu nou imaginari incorpora la pilota a més de la llengua pròpia. Arran d'açò és necessari incloure *el nacionalisme banal*, que és un terme segellat per Billig (1995) segons el qual les imaginacions nacionals es concreten d'una manera banal, és a dir, quotidiana, rutinària, trivial i endèmica. Aquesta categoria és l'embrió que explica l'estat en què es troba la societat valenciana

Així, de la mateixa manera que s'idealitza al llaurador entre tarongers, l'horta, i la barraca o l'albufera, ara també es fa

amb el pilotaire en el trinquet o en el carrer. Tot entra dins d'un procés de *museïtzació folk* banalitzat.

Segons la categoria de *nacionalisme banal*, per tant, la identitat valenciana s'entén amb un marcat perfil regionalista (dins de la identitat espanyola) la qual, segons Peris (2015), a partir de posicions conservadores ha conquistat una posició hegemònica en la societat valenciana des de la transició democràtica. Aquesta identitat col·lectiva és percebuda en un context de normalitat. No és cap element conflictiu, ni qüestionable.

Finalment, dins d'aquesta política cal destacar que en consonància amb el component malenconiós de Bartra, el fet que, en les darreres dècades s'hagen institucionalitzat les partides d'exhibició que juguen els pilotaires professionals, o s'hagen construït molts trinquets i carrers per a la pràctica encarna aquesta *reidentificació banal* valenciana en què els pilotaires i els nous espais per a la pràctica, com en la sèrie *L'alqueria Blanca* naturalitzen un estereotip.

Recapitulant, la cultura hegemònica que havia estigmatitzat a la pilota en el passat ara cerca la conciliació duent a terme una política que no admeta dissidències. Qui es va a queixar que s'invertisquen diners en aquesta pràctica? Qui es va a queixar que la pràctica assolisca de ple l'estatus d'esport institucionalitzat?

Sovint en aquesta gestió institucional de la pilota valenciana els agents de la pràctica no han tingut cap influència. No hi ha hagut un espai deliberatiu per confrontar idees i alguns s'han sentit marginalitzats, llavors el desencant ha sucumbit entre ells i han adscrit a la categoria de *folklore*, en un sentit pejoratiu, la política que es duia per banda de la ideologia hegemònica. Cal destacar que la ideologia s'entén com un bastiment intern de les relacions entre els homes (Godelier 1989).

Veus crítiques que miraven la pilota valenciana amb un projecció de present i futur més enllà de la crònica nostàlgica han estat silenciades com palesen fets com el darrer tancament de "Pilotaviu" el 31 de desembre de 2018. Aquest mitjà d'informació digital era un web en què s'informava de tota l'actualitat que envoltava a la pràctica des de moltes vessants. Finalment va haver de tancar perquè no tenia cap suport institucional.

La metàfora estructural de folklore amb que es descrivia la política valenciana la podem associar amb el fet que la tradició de la pilota a molts pobles valencians queda reduïda al passat, al museu, a la relíquia, al símbol de la comunitat perduda que cal conservar en la memòria col·lectiva. És a dir, el trinquet més que una instal·lació esportiva és un símbol de la *reidentificació banal* que ha articulat l'estratègia política a causa que la preocupació en què es practique de debò, o que la pràctica estiga viva ha estat una qüestió antropològica en què no s'ha parat atenció.

S'ha de tenir en compte, però, el substrat que hi havia sota aquesta construcció simbòlica, ja que la relació dicotòmica entre poble i ciutat, allò local i allò global continua sent un atribut diferencial del que se'n vanaglorien els aficionats a la pilota. La pilota, de fet, es manté en els pobles i en les ruralia perquè en els nuclis urbans o industrialitzats gairebé ha desapareguda per complet.

En les polítiques sobre la pràctica no s'ha contemplat, de fet, que encara continua sent una manifestació o *hàbitus de classe*, que seguint a Bourdieu (1991) és el sistema subjectiu d'estructures interioritzades que constitueixen la condició de tota objectivització i de tota a percepció. És en definitiva la interpretació del món que fa un grup. Les accions que fa.

En relació amb la política institucional duta a terme, com diu Montoya (2016) recordar el passat és la reedició d'una època gloriosa ara en runes. És cercar una autenticitat profunda. És l'imaginari fosc de la modernitat, progrés o globalització. És aquesta nostàlgia del passat, de recrear-se en ell, en allò que s'ha basat la política valenciana. Per a altres veus dissidents d'aquest discurs, però, fixar-s'hi sempre en això és vist com una cosa negativa. Hi ha qui no li agraden aquestes analogies amb el passat. Cal, per tant, forçar a mirar el present i afrontar el futur. "... *El sentimentalisme... fa més mal que una pedregà.... Parlar de la pilota com una cosa de museu, ben guardaeta, el sentiment i la figa mandanga....*"¹.

Es defuig de la comparació amb el passat perquè cal enfrontar-se al present. La recreació en el passat és vista com un entrebanc a l'avanç de la pilota en una societat global i digitalitzada en què la pilota no forma part de les seues imatges d'influència.

D'altra banda, també hi ha la nostàlgia no d'un passat sinó d'un present que està a punt d'extingir-se i també hi ha el raonament en què es qüestiona el present a través d'objectes estranys en ell. Es defuig de la nostàlgia del passat i es demana que la identitat és dels vius, dels que ocupen ara els trinquets i no dels que els ocupaven. Fent una arqueologia

¹ Entrevista amb el trinquet d'Oliva duta a terme durant el treball de camp.

del present hi ha qui no la compara amb el passat, sinó que considera que la cultura material del present és atemporal i no cal un passat per sospesar el present i preveure el futur. Altrament, si el present ateny al passat estem davant d'un *hàbitus fossilitzat*, és a dir, seguint amb la categoria de Bourdieu (1991) ens referim a un hàbit que no és possible atènyer-se a cap acció del present sinó que existeix però atén al passat a causa que es reproduïx una narrativa que és una continuïtat amb els ordres socials preexistents i immutable als avatars històrics.

En el trinquet, sovint, la tradició i la modernitat no convergeixen cap un espai de diàleg sinó de confrontació. La modernitat, de fet, és l'oposició necessària que molts dels aficionats necessiten per a diferenciar-se.

Amb les polítiques empreses per les institucions valencianes sovint la resposta subalterna dels agents implicats en la pràctica ha estat el distanciament polític. La percepció del que és públic: la Generalitat o la Conselleria d'Esports o d'Educació, per tant, es veu com un ens aïllat als ciutadans i les autoritats polítiques sovint són vistes com contraproductes.

Aquests fets posen de manifest que aquesta pràctica continua reforçant tota una cultura subalterna que esdevé *contrahegemònica*. Fins i tot, hi ha *precedents històrics* que donen suport als arguments de desavinença amb el poder i d'enfrontament paradigmàtic poble-ciutat o cultura subalterna *versus* cultura hegemònica. La pilota n'és un exemple

3. Conclusió

Pel que hem comprovat a través del nostre treball de camp entrevistant als agents que configuren la pràctica, la manca de *credibilitat* de la política valenciana ha estat manifesta. Per als agents tot queda en simple *propaganda* a fi de construir un imaginari.

La paradoxa o no entre esportificar una pràctica tradicional i ser fidel a una forma històrica de fer està servida. El fet d'esportificar pràctiques tradicionals implica la infidelitat a una forma històrica de fer? Cal esportificar la pràctica per eixir de la perifèria? El joc de pilota, de fet, obri molts interrogants sobre la conveniència dels esports.

D'altra banda el fet que la pilota valenciana és “un món a banda” s'evidencia quan els valors actuals ja no es corresponen amb els de la societat rural. Si la pràctica, per tant, continua tancada en costums pertanyents a una societat rural s'agreuja la marginalitat a que la sotmet la cultura de l'anonimat i el rendiment actual.

El trinquet, però, encara guarda els ingredients per a fer una revolució temporal que, com diu Han (2017), és el que cal perquè comence un temps distint. Es tracta de redescobrir el temps de l'altre que no se sotmet a la lògica de l'increment del rendiment i l'eficiència. La política neoliberal elimina el temps de l'altre i també elimina el temps de la festa, o el temps sublim nupcial (temps per a passar amb la família, noces, enterraments, maternitat, etc.), que no se sotmet a la producció. En el trinquet, en canvi, els aficionats cerquen el temps de l'altre. “A diferencia del tiempo del yo, que nos aísla y nos individualiza, el tiempo del otro crea una *comunidad*. Por eso es un *tiempo bueno*.” (Han 2017, 123).

En el trinquet, de fet, es desenvolupen habilitats socioafectives i cíviques que són percebudes com a segures, ja que tots els vincles són preconeguts, és a dir les relacions de contigüïtat i continuïtat causa efecte amb allò conegut són paleses. Els llocs on es juga a pilota es constitueixen, per tant, com uns àmbits de relació solidària. A més a més, hi ha una presència de la classe treballadora important, en clara continuïtat amb la procedència social dels aficionats.

A través de l'article s'han evidenciat les contradiccions que sospesen mantenir pràctiques antigues dins d'un món globalitzat i esportificat. La recerca de la identitat que persegueixen les institucions valencianes té el perill de quedar ancorada en un residu anacrònic, en un fòssil sinó entra dins dels mitjans de comunicació ni en els estaments educatius. Per a això cal un espai de diàleg en què s'escolten les minories.

De fet, l'intent de forjar un projecte identitari a través de la pilota valenciana en una societat tan fragmentada com la valenciana és força utòpic, si, a més, es té en compte que no hi ha cap projecció social ni educativa ni molt menys cap projecció internacional.

El fenomen, per conseqüent, com diu Marramo (2006) ha d'entendre's com una “vertadera producció de localitat” i no com una resistència inercial de formes comunitàries tradicionals a la moda expansiva de la modernitat.

Referències bibliogràfiques

- CHUL HAN, B. (2017) *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- BOURDIEU, P. (1991) *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- GODELIER, M. (1989) *Lo ideal y lo material*. Madrid: Taurus.
- PERIS, A. (2015) “La identitat valenciana regionalista a través de la ficció televisiva l'alqueria blanca”. *Arxius*. 32: 225-240.
- MONTOYA, J. (2016) “Hacia una cultura del presente: cultura material, tecnología y obsolescència”. *Cuadernos de literatura*. Vol. XX. N°40: 264-281.
- BARTRA, R. (2005) *La jaula de la melancolia*. México D.F.: DeBolsillo.
- MIRA, J. F. (2015) *La nació dels valencians*. Barcelona: Pòrtic.
- BAUMAN, Z. (2005) *Identitat*. València: Universitat de València.
- BILLIG, M. (1995) *Banal nationalism*. London: Sage.
- PÉREZ, J. (2016) “El món de la pilota i la ruralitat”. En V. Agulló, G. González i J. Gómez, Coord. *La pilota valenciana. Pràctica ciència i codi*. València: Universitat de València
- ROBERTSON, R. (Eds) (1995). “Glocalization: Time- Space and homogeneity-heterogeneity”. En Featherstone, S. Lash and R. Robertson M. Eds. *Global modernities*. London: Sage.
- MARRAMAO, G. (2006) *Pasaje a Occidente*. Buenos Aires. Katz.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1984). “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular”. *Revista: nueva sociedad*. 71: 69-78.
- VIÑAS, E. (2013) “La pelota ese oscuro objeto de deseo” en *Valencia Plaza* ,15/03/2013, Valencia.

Sección **Educación**

Disidencias sexuales, estéticas Museari, procesos críticos en el aula y ritos online mediante el proyecto Arteari

Ricard Huerta

Universitat de València ricard.huerta@uv.es

Abstract

The potential of the online environment to promote cultural policies and educational innovations is connected with our ability to redefine the relationships between school, museum and university. On the other hand, contemporary art and art education are introducing a social line that has among the struggle for Human Rights. Museari was created involved in these advances in technological order and social balance. Museari is an online museum in which projects are being developed to improve the situation of LGBT groups, coordinating activities through art, history and education. Museari uses cyberspace to create networks between teachers and students, defending diversity. As a museum of contemporary art, Museari presents images and resources that will serve to address issues related to dissenting cultures, offering the teaching group adequate tools. In this same line of work the Arteari project claim from the academic issues that affect the social landscape, influencing respect for sexual diversity. We pay attention to the needs of teachers. We choose to train and inform through sensitization, also activating spaces for reflection. The model combines permanent collection, temporary exhibitions and news, boosting interactivity with the public.

Keywords: Art, Education, Museum, Sexual Diversity, Human Rights, Teacher Training.

Resumen

El potencial del entorno online para impulsar políticas culturales e innovaciones educativas está en conexión con nuestra habilidad para redefinir las relaciones entre la escuela, el museo y la universidad. Por su parte, el arte contemporáneo y la educación artística están tomando una deriva social que tiene entre sus frentes más activos la lucha por los derechos humanos. Conscientes de la necesidad de implicarnos en estos avances de orden tecnológico y de equilibrio social, se creó Museari, un museo online en el que se desarrollan proyectos para mejorar la situación de los colectivos LGTB, coordinando actividades a través del arte, la historia y la educación. Museari utiliza el ciberespacio para crear redes entre profesorado y alumnado, defendiendo la diversidad. Como museo de arte contemporáneo presenta imágenes y recursos que servirán para atender cuestiones vinculadas a las culturas disidentes, ofreciendo al colectivo docente herramientas adecuadas. En esta misma línea de trabajo nació el proyecto Arteari, en el que reivindicamos desde lo académico cuestiones que afectan al panorama social, incidiendo en el respeto hacia la diversidad sexual. Atendemos de modo particular las necesidades del colectivo docente. Optamos por formar e informar mediante la sensibilización, activando también espacios de reflexión. El modelo combina colección permanente, exposiciones temporales y noticias, impulsando la interactividad con los públicos.

Palabras clave: arte, educación, museo, diversidad sexual, derechos humanos, formación del profesorado.

1. Introducción

Museari pone en tela de juicio el propio concepto de museo. Precisamente ahora que se está debatiendo por parte de ICOM la nueva definición de museo (bloqueo a la propuesta de la comisión por parte de la Asamblea General el 7 de septiembre de 2019), desentrañamos algunas cuestiones que parecían evidentes: ¿Quién puede crear o tener un museo?, ¿Quién accede al arte contemporáneo? Auscultamos la relación entre el museo y sus opciones educativas, favoreciendo una interacción de carácter interseccional. Apostamos por la investigación, tanto artística como educativa. Mientras las grandes multinacionales de la información y la comunicación compiten por reestructurar las novedades en base a criterios básicamente comerciales y de calado economicista, las voces peculiares nos devuelven el entusiasmo mediante escenarios alternativos y comprometidos con las problemáticas acuciantes. En esta línea de creación de entornos culturales innovadores Museari se convierte en un espacio accesible, peculiar, curioso, de entidad activista, un entorno apto para generar reflexiones estéticas y educativas. Además, Museari atiende a las dudas que surgen entre el colectivo docente cuando se abordan temáticas LGTB en el aula. Nacido por iniciativa de dos profesores universitarios activistas LGTB, parte de un compromiso con la educación, el arte, la historia, los derechos humanos y la coherencia académica (Ordine, 2013).

2. Avanzando en la lucha contra la homofobia y la transfobia en los entornos educativos

Entre las posibilidades de expansión y futuro que utilizamos para la educación artística destaca la reivindicación social. Dentro de la vertiente socializadora de la educación en artes se enmarcan los avances en materia de género. Junto con los planteamientos que provienen de los feminismos emergen también las teorías y prácticas del activismo LGTB (Huerta y Alonso-Sanz, 2015). La lucha por los derechos humanos se convierte, de este modo, en un lugar común desde el que implementar tanto las políticas culturales como las innovaciones educativas (Huerta, 2016). Conscientes de la necesidad de implicarnos en estas tentativas que promueven la convivencia y el equilibrio social, hemos creado Museari. Se trata de un museo online desde el que se desarrollamos proyectos pensados para mejorar la situación de los colectivos LGTB. Museari impulsa y coordina actividades participativas. Inspirado en la tradición académica y la cultura del respeto, el proyecto utiliza las posibilidades que ofrece el ciberespacio para coordinar esfuerzos y posibilitar redes entre el profesorado y el alumnado, defendiendo el derecho a la diversidad.

En Museari elaboramos materiales educativos vinculados a la colección permanente y las exposiciones temporales, colaborando con otras instituciones en la programación de actividades, estimulando así un mayor alcance e incidencia entre docentes en el apartado Museari Educa. Es importante que el profesorado cuente con materiales para llevar al aula las temáticas que afectan a los colectivos LGTB. Quienes deseen trabajar las diversidades en clase disponen así de materiales en internet, de fácil acceso, gratuitos, y siempre disponibles. De este modo, el profesorado puede utilizar las obras artísticas expuestas en el histórico del museo, y generar las actividades pensadas para llevarlas a cabo en el aula. Museari es un entorno diverso y participativo.



Fuente: Azcona, A. (2015)

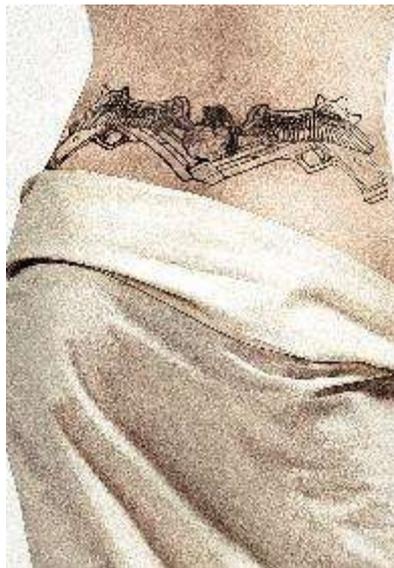
Fig. 1 Seropositive. Abel Azcona. Obra expuesta en Museari.

En las últimas décadas venimos asistiendo a una serie de rupturas y tránsitos que están reconfigurando los territorios del arte (Patiño, 2017), de la estética (Laddaga, 2006), de la educación (Sancho, Hernández y Rivera, 2016), y por supuesto de la educación artística (Huerta, 2018). Hemos pasado de un modelo en el que predominaba el rol del artista creador hacia una nueva realidad en la que urge atender el papel de los públicos usuarios y comprometidos. Esto ha provocado una tendencia hacia la reconversión de los intereses. Creemos que sucede algo similar en lo relativo a comportamientos ideológicos y políticos. Las certezas de la modernidad propias del siglo XX nos empujaban hacia polaridades y distanciamientos. Nuestro acercamiento a los usos culturales siempre estuvo muy mediado por las reflexiones semiológicas (Barthes, 1982). Sin embargo, el panorama rizomático ha resquebrajado los postulados anteriores, de manera que los flujos cambiantes del momento actual nos sitúan en incertidumbres líquidas más propias de un cierto malestar permanente. Se trata de un estado donde predomina la levedad, tal y como había preconizado Ítalo Calvino con sus *Lecciones Americanas* (Calvino, 1995). Deleuze y Guattari insistieron en la volatilidad de los pronósticos, ya que desde las miradas anteriores propias del binarismo moderno únicamente se atendía a la polaridad y la duplicidad: “Ni qué decir tiene que este pensamiento jamás ha entendido la multiplicidad: para llegar a dos, según un método espiritual, necesita presuponer una fuerte unidad principal” (Deleuze y Guattari, 2004: 11). Pese a las tendencias más líquidas en las que estamos instalados, según Zigmud Bauman, lo cierto es que las tensiones continúan, y esto es debido en parte al modelo de economía neoliberal en la que nos encontramos inmersos. También en la vertiente de la comunicación impera lo que Itamar Even-Zohar describió como “polisistemas” (Even-Zohar, 1990). En cualquier caso, las alteridades están impulsando nuevas lecturas del mundo, y tenemos que celebrar el empuje de miradas que provienen de los feminismos, de la diversidad LGTBIQ, de las posiciones afroamericanas, y de todos los pensamientos otros.

3. Estéticas queer y nuevos escenarios para la disidencia

Al revisar los espacios de las diversidades LGTBIQ, observamos que una de las voces más rompedoras es sin duda el engranaje *queer*. El propio concepto *queer* lo podemos entender como un territorio de tensión donde se dan discursos y prácticas que se posicionan contra las narrativas dominantes, narrativas que son habitualmente de cariz blanco, hetero, cis y monógamo, modelos donde se sitúan personas que han construido su subjetividad a través de un proceso identitario, reconociendo y trabajando sus privilegios. Lo *queer* supone un total rechazo al régimen normativo en diferentes dimensiones, por ello propone la interseccionalidad de la lucha y la ruptura con toda norma que presione sobre nuestros cuerpos por motivos de clase, raza, género, sexualidad o corporalidad. La transgresión ha sido y sigue siendo la marca identificadora de las otredades. Dentro del espectro LGTB podemos encontrar voces singulares, incluso distantes.

Estamos asistiendo a una reverberación mediática de la visibilidad de estos colectivos diversos, lo cual enriquece el panorama visual de estas nuevas realidades (Huerta y Alonso-Sanz, 2017). Un ejemplo sencillo que evidencia esta mayor visibilidad sería la profusión del imaginario de la diversidad sexual: se han popularizado elementos gráficos del elenco LGTB como la bandera multicolor o el triángulo rosa, se han instituido manifestaciones como las marchas del Orgullo, y tanto en el cine como en la televisión o en la literatura escrita se prodigan los personajes y las temáticas alusivas. Por otro lado, la mayoría de avances en materia de derechos legales y de progreso social que venimos observando en los logros del colectivo LGTB atienden a unas políticas de igualdad que responden a criterios de visibilidad y mejora de la calidad de vida de las personas. Pero también existen retrocesos espectaculares en países donde se había logrado avanzar.



Fuente: Navalón, N. (2019)

Fig. 2. Serie “No lo llamaban hogar, pero era todo lo que ella tenía”. Natividad Navalón. Obra expuesta en Museari.

En la serie “No lo llamaba hogar, pero era todo lo que ella tenía”, la artista Natividad Navalón parte de la metáfora de indigencia, que es en el fondo, una forma de comprender a la mujer, pero sobre todo, una forma de comprendernos a nosotras mismas: “Nos hemos convertido en hijas de la indigencia, náufragas en busca de una isla, esa pequeña conquista del caos. A nosotras nos corresponde la puesta en cuestión de todo discurso, pero somos conscientes de que por mucho que nos desesperemos, ese camino lo estamos recorriendo solas.” El derecho al matrimonio de todas las personas es sin duda un logro de la lucha del movimiento LGTB. Este tipo de lucha se ha llevado a cabo de forma paralela las disidencias queer, que siempre gestionan un cierto desapego a los avances legales que emparentan a las personas LGTBQI con la tradición heteronormativa y heteropatriarcal (Eribon, 2014). Resulta fundamental hablar abiertamente al alumnado de estas cuestiones. El mundo educativo está atendiendo también estas necesidades y urgencias que son propias del nuevo emplazamiento liviano y diverso (Hamlin y Fusaro, 2018). Vamos revisando los papeles del alumnado y el profesorado en el marco de las relaciones académicas (Rolling, 2017).

Investigamos las posibilidades de mejorar los entornos educativos en base a criterios donde no prevalezcan únicamente los intereses económicos, articulando escenarios más generosos e integradores (Raedó y Atrio, 2018). De este modo la investigación educativa se desplaza hacia los intereses de las personas y los colectivos (Panciroli, 2016), por lo que el currículo deja de ser la razón última de las relaciones entre alumnado y profesorado (Huerta y Domínguez, 2015). Ahora nos preocupan más los sentimientos y las emociones, aspectos que hasta hace poco no eran valorados por parte de los responsables educativos. Así damos paso a una gama más amplia de matices (Planella, 2014). El cuerpo, los deseos, las pulsiones y la libertad constituyen elementos fundamentales para gestionar una buena mejora de las condiciones de vida de las personas (Foucault, 2012). Estas nuevas visiones de lo corporal han de resultar familiares al profesorado (Butler,

2006). Si estamos formando a futuros profesionales de la educación, debemos introducir temáticas que mejoren el panorama de los derechos humanos en materia de diversidad. Nos hemos marcado nuevas direcciones en base a los elementos que atienden a las relaciones de poder. La forma de gestionar estas nuevas visiones corresponde también a los maestros de primaria y a los docentes de secundaria. Todas las iniciativas han de basarse en el respeto y la coherencia. Los hechos personales que nos afectan como profesores también forman parte del currículum que debemos transmitir al futuro profesorado de primaria (Huerta, 2019). En la infancia padecí acoso homofóbico, y a lo largo de mi vida he tenido que combatir constantemente los ataques contra las personas que somos diversas. Reflexiono y me reafirmo en la necesidad de transmitir a mi alumnado estas cuestiones, que tanto sufrimiento provocan a personas inocentes.

4. Educar en el respeto para transformar los entornos formales e informales

Las nuevas realidades que ha propiciado el entorno online están replanteando muchas cuestiones que hasta hace bien poco parecían inalterables e inamovibles. Un ejemplo de ello es la propia esencia del concepto de patrimonio y más concretamente la configuración del museo como institución. Atendiendo a la normativa ICOM (International Council of Museums) partimos de la definición de museo como una “institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo”. Esta definición sigue vigente desde que en el Congreso de Viena de 2007 se aprobase por los comisionados de todos los países integrantes. Para obtener una valoración positiva por parte de ICOM, los museos deben atender todos los aspectos referidos: adquisición, conservación, estudio, educación y recreo. Nos interesa reforzar el papel educativo de los museos (Navarro, 2019).



Fuente: Curbelo, D. (2018)

Fig. 3. Memorias Aisladas. Dani Curbelo. Obra expuesta en Museari.

En su trabajo “Memorias Aisladas”, Dani Curbelo defiende a las personas trans de las Islas Canarias, recuperando su tradición, poniendo en valor su valentía durante los años difíciles de la dictadura. Estas reivindicaciones históricas han de estar presentes en los entornos educativos. El museo debe inspirar encuentros como la escuela, una institución aliada del trabajo educativo y de los profesionales de la docencia. En el caso de los museos de arte disponemos, además, de imágenes y recursos que servirán para atender a múltiples cuestiones vinculadas con la cultura y los progresos de la humanidad. Algo similar ocurre con el lenguaje del cine (Huerta, Alonso-Sanz y Ramon, 2019). No perdamos de vista que uno de los elementos más reproducidos en las obras de arte es, precisamente, el cuerpo humano. Y el cuerpo en disputa es el elemento clave de las cuestiones que afectan al deseo, a la mirada y a la representación visual de lo carnal. Estos temas forman parte esencial de nuestras clases de formación del profesorado de primaria, donde analizamos desde el trabajo por

proyectos cuestiones como: la muerte, el cuerpo, la diversidad, el miedo, la memoria. Si lo observamos como una trayectoria histórica de la mirada, los desnudos masculinos y femeninos que atraviesan la historia del arte y que actualmente inundan el cine, la televisión y los videojuegos, son en realidad una constante que podríamos entender como un motivo visual (Balló, 2000). Recorrer la historia de la representación de San Sebastián en los numerosos ejemplos de los museos del mundo supone entender la mirada del arte hacia el cuerpo humano en diferentes épocas y tradiciones. Incluso analizar aquellos elementos invisibilizados por parte de los museos puede suponer un memorable ejercicio de aproximación a los tabúes tradicionales (Frost, 2007).

Gracias a nuestro interés por la educación en museos, hemos podido revisar los aspectos tradicionales de la relación entre el museo y las opciones educativas, teniendo en cuenta que en la actualidad muchos museos ya no se sustentan en una realidad geográfica, sino que forman parte del entorno online. Se trata de museos que existen en internet como entidades que mantienen su estrategia dentro de los parámetros de la realidad virtual. Estos museos también cumplen con los requisitos del concepto acuñado por ICOM, pero a diferencia de los museos convencionales, no existe un espacio geográfico en el que ubicarlos, sino que optan por ofrecer sus servicios a través de la red (Huerta y Navarro, 2015). Quisiera aclarar aquí que no estamos hablando de las “versiones digitales” de los museos ya existentes, ni tampoco de las aplicaciones en red que algunas instituciones convencionales han adaptado de sus colecciones. Nos referimos a museos que han nacido desde una perspectiva digital y que tienen su actividad básicamente en el entorno virtual. Museari es un museo online que organiza sus activos a partir de la conexión digital con sus visitantes y usuarios.

5. Conclusiones

El escenario social y político en el que nos movemos en los países occidentales ha permitido conseguir logros importantes en lo relativo a derechos de grupos minoritarios. Las democracias europeas y americanas están dando muestras palpables de avances en materia legal y asistencial hacia los colectivos LGTB. Somos conscientes de que entre todos estamos consiguiendo que se superen muchos problemas que hasta hace bien poco parecían insalvables. Incluso a nivel cultural se está asumiendo el importante papel del colectivo en las parcelas de los saberes creativos (LORD y MEYER, 2013). Y sin embargo, no podemos perder de vista que lo conseguido puede que no se vaya a mantener siempre. Es por ello que la lucha por los derechos humanos debe continuar firme, y no podemos confiar en la perennidad de los logros, ya que constantemente están en peligro los avances alcanzados (Calvelhe Panizo, 2019).

Tanto para el tratamiento de aspectos graves como es el ciberbullying (acoso digital) como para repensar las posibilidades del uso educativo de las imágenes en internet, conviene plantearse hasta qué punto somos capaces de elaborar un lenguaje adecuado y pertinente al utilizar los entornos online en nuestras tareas cotidianas. Y es que para comprender la forma de interacción entre la cultura y la visión, no solamente debemos entender cómo funciona la vista, sino también desarrollar una mirada cultural, de manera que aprovechemos las respuestas diseñadas desde el cerebro y por supuesto las que llegan a él de manera no deseada. Nos relacionamos cada vez más con experiencias visuales ya construidas, lo que provoca que la distinción entre imagen y realidad se haga progresivamente más difusa. A tal efecto, desde los Estudios Visuales se intenta comprender e investigar sobre la cultura visual, ya que éstos no se ocupan únicamente de los objetos y artefactos visuales, sino que también abordan las relaciones y prácticas de subjetivación que generan.

Referencias

- BALLÓ, J. (2000). *Imatges del silenci. Els motius visuals al cinema*. Barcelona: Empúries.
- BARTHES, R. (1982) *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- CALVELHE PANIZO, L. (2019). Adolescentes gays en la era digital: orientaciones para la educación. *Alteridad*, v. 14, n. 1, p. 65-75. DOI: <https://doi.org/10.17163.alt.v14n1.2019.05>
- CALVINO, I. (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.

- RODRIGUES DA COSTA, F. (2019). Ensino/Aprendizagem das Artes Visuais na América Latina: colonialidade cultural e emocional aliada a questões LGBT. 197 *Revista GEARTE*, 6 (2), 197-246. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.92908>
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- ERIBON, D. (2014). *La société comme verdict*. París: Flammarion.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). Polisystem Theory. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, p. 9-26. 1990.
- FOUCAULT, M. (2012). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.
- FROST, S. (2007). The Warren Cup: Highlighting Hidden Histories. *International Journal of Art and Design Education*, v. 26, n. 1, p. 63-72. 2007.
- HAMLIN, J.; FUSARO, J. (2018). Contemporary Strategies for Creative and Critical Teaching in the 21st Century. *Art Education*, v. 71, n. 2, p. 8-15. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043125.2018.1414529>
- HUERTA, R. (2016). *Transeducar. Arte, docencia y derechos lgtb*. Barcelona: Egales.
- HUERTA, R. (2018). “Hurgar en los miedos al cuerpo. La formación en artes de futuras maestras interpelando la obra de mujeres artistas”. *Arteterapia*, 13, 69-84. doi: <http://dx.doi.org/10.5209/ARTE.60132>
- HUERTA, R. (2019). *Arte para primaria*. Barcelona: UOC.
- HUERTA, R. Y ALONSO-SANZ, A. [eds.] (2015). *Educación artística y diversidad sexual*. Valencia: PUV.
- HUERTA, R. Y ALONSO-SANZ, A. [eds.] (2017). *Entornos informales para educar en artes*. Valencia: PUV.
- HUERTA, R., ALONSO-SANZ, A. Y RAMON, R. (2019). *De película. Cine para educar en diversidad*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- HUERTA, R. Y DOMÍNGUEZ, R. (2015). “Investigar sobre los entornos educativos y abordar la problemática situación de la educación artística en secundaria”. *EARI. Educación Artística Revista de Investigación*, 6, 10-18. DOI: <http://dx.doi.org/10.7203/eari.6.6887>
- HUERTA, R. Y NAVARRO, G. (2015). Museari. An online Museum about Sexual Diversity. *Museum Education and Accessibility. Bridging the Gaps*, Washington: CECA-ICOM, 145-149.
- LADDAGA, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LORD, C. Y MEYER, R. (2013). *Art & Queer Culture*. London: Phaidon. 2013.
- NAVARRO, G. (2019). *Museari Queer Art: el projecte Arteari en las Naves*. València: Espai d'Art Fotogràfic. Accesible en <https://www.museari.com/wp-content/uploads/pdf/CatalogoMuseariQueerArt.pdf>
- ORDINE, N. (2013). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acontilado.
- PANCIROLI, CH. (2016). “Los bienes culturales como patrimonio educativo”. *EARI Educación Artística Revista de Investigación*, 7, 86-99. doi: <https://doi.org/10.7203/eari.7.8158>
- PATIÑO, A. (2017) *Todas las pantallas encendidas. Hacia una resistencia creativa de la mirada*. Madrid: Fórcola. 2017.
- PLANELLA, J. (2014). *El oficio de educar*. Barcelona: UOC.
- RAEDÓ, J. Y ATRIO, S. (2018). “Arquitectura inclusiva y su utilización como instrumento socializador en educación”. *Tarbiya, Revista de Investigación e Innovación Educativa*, 46, 41-54.
- ROLLING, J. H. (2017). Art + Design Practice as Global Positioning System. *Art Education*, v. 70, n. 6, p. 4-6. <https://doi.org/10.1080/00043125.2017.1361756>
- SANCHO, J. M.; HERNÁNDEZ, F.; RIVERA, P. (2016). Visualidades contemporáneas, ciudadanía y sabiduría digital: Afrontar las posibilidades sin eludir las tensiones. *Relatec Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa*, v. 15, n. 2. <https://doi.org/10.17398/1695-288X.15.2.25>

Experiencia didáctica de artes plásticas en Guinea Ecuatorial

Yelena Kondrashova Sayko

Universidad Politécnica de Valencia, yekonsay@alumni.upv.es

Abstract

This work is a testimony of my teaching experience of a graphic arts workshop at the Spanish Cultural Center in Malabo, Equatorial Guinea, held between February and April 2019.

It is a personal project of teaching graphic techniques to form plastic and expressive abilities of students using the portrait as a leitmotiv. The specificity of the country where the workshop takes place consists in its socio-political situation and recent links to Spain, in the absence of regulated artistic programmes, and the extreme difficulty to access to art supplies and pictorial and bibliographic sources.

Politically and socially we find ourselves in a very different context from the European one, and the objective of this article is to reflect on the portrait and didactics of art as fields for subjectivity in political and aesthetic terms based on a concrete experience in a territory where material, cultural and political factors interpose, as well as exploring the artistic and educational context of the country that barely turns 50 years of independence from Spain and has one of the highest per capita income in the African continent.

Keywords: *artistic teaching, democracy, subjectivity, postcolonialism, cooperation*

Resumen

Este trabajo parte del testimonio de mi experiencia didáctica de un taller de artes plásticas en el Centro cultural de España en Malabo, Guinea Ecuatorial, realizado entre los meses febrero y abril de 2019.

Se trata de un proyecto personal de enseñanza de técnicas gráficas en torno al retrato como hilo conductor para formar capacidades plásticas y expresivas de los alumnos. La especificidad del país donde transcurre el taller consiste en su situación sociopolítica y vinculación reciente a España, en la ausencia de enseñanzas artísticas regladas como tales, y la extrema dificultad al acceso a los materiales y a fuentes pictóricas y bibliográficas.

Política- y socialmente nos encontramos pues en un contexto muy diferente al europeo, y el objetivo de este artículo es hacer una reflexión sobre el retrato y la didáctica del arte como campos para la subjetividad en términos políticos y estéticos a partir de una experiencia concreta en un territorio donde de facto se interponen factores materiales, culturales y políticos, así como explorar el contexto artístico y educativo del país que apenas cumple 50 años de independencia respecto a España y tiene una de las rentas per cápita más elevadas del continente africano.

Palabras clave: *didáctica artística, democracia, subjetividad, postcolonialismo, cooperación*

1. Sobre Guinea Ecuatorial y su entorno educativo

Guinea Ecuatorial tiene un pasado en común con España, un pasado colonial. En 2018 se cumplieron 50 años de Independencia tras casi dos siglos de colonia, aunque tanto como país independiente como colonia ha tenido etapas muy diferentes.

Ubicada en el Golfo de Guinea, en la costa atlántica de África, consta de dos partes geográficas, una en el continente, y a un centenar de kilómetros la insular, donde se encuentra la capital, Malabo. Como en el caso de muchos países africanos, las fronteras fueron trazadas por las divisiones coloniales del territorio y no necesariamente por razones etnográficas o de organización original.

Me centraré en la parte insular pues es en la ciudad de Malabo donde transcurrió el taller de artes plásticas entre los meses de febrero y abril de 2019. La isla ha recibido diferentes nombres: Fernando Poo mientras estaba bajo el mandato portugués y español, Bioko tras su independencia. Actualmente, la capital antaño conocida como Clarence y después Santa Isabel se llama Malabo. Sirvió de punto de aprovisionamiento del comercio triangular durante aproximadamente un siglo bajo el dominio inglés, portugués y español respectivamente (Díaz Matarranz, 2005).

Primero ocupada por los portugueses e ingleses, la parte insular de Guinea (Fernando Poo y Annobón) pasó a ser española a finales del siglo XVIII con el Tratado del Pardo de 1778 (García Cantús, 2006). La población de la isla siempre ha sido heterogénea (De Castro y De La Calle, 2007): los bubis son sus pobladores más antiguos¹. Durante la colonia además se suman una gran cantidad de fernandinos, emancipados cubanos, costeros, krumanes (procedentes de otros países africanos como Nigeria, Camerún, Ghana y constituyentes de la principal mano de obra en la construcción y agricultura), deportados, misioneros y administradores españoles y europeos (De Castro y De La Calle, 2007), y los fang, etnia mayoritaria² y proveniente de la parte continental del país desde el comienzo del siglo XX (Nerín, 2010) y a la que pertenece el presidente del país desde hace 39 años, Teodoro Obiang Nguema Mbasogo.

Es necesario hablar de la Guinea española por la impronta del sistema administrativo y educativo en la Guinea actual. Cuando se ejecuta la colonización del territorio, el concepto expansivo se diferenció en algunos aspectos de la colonización británica o francesa de Guinea, y es reconocido por los guineanos mismos.³

Si bien es cierto que hubo trabajos forzados y trata de esclavos, provenientes de otras partes de África, que pasaban por la isla antes de ser vendidos a ultramar, en la mayor parte del tiempo la mano de obra de la isla, compuesta de emigrantes africanos, fue asalariada (Nsue Mibui, 2007). Gran parte de esta mano de obra fue expulsada del país junto con los colonos europeos por el primer dirigente de la Guinea independiente, Macías Nguema (tío del actual presidente), causando una gran crisis económica en un panorama de terror y violencia general (Nsue Mibui, 2007). Hoy día, “a pesar de contar con una renta per cápita elevada (10.452 US\$ en 2018, según el FMI, una tercera parte de lo estimado tan sólo un año antes), Guinea Ecuatorial es considerado por Naciones Unidas como un país de desarrollo medio”⁴ y puede describirse como “un contexto de violencia histórica y simbólica pos-colonial” (Miampika, 2010).

¹ La isla fue poblada en diversas oleadas migratorias desde el continente (De Castro y De La Calle, 2007), pero según Eteo Soriso es definida como autóctona (Eteo Soriso, 2008).

² <<https://joshuaproject.net/countries/EK>>

³ “Lo que es obligatoriamente de justicia reconocer, exaltar y puntualizar, es la circunstancia de que, tanto la enseñanza primaria, que la profesional, oficial y privadas, el Gobierno subvencionaba completamente todos los gastos. En la Escuela Superior Indígena, además de los gastos de estudios, incluía a la alimentación, el vestuario, la asistencia médica, teniéndose en cuenta que funcionaba en plan de internado” (Nsue Mibui, 2007). La ESI se dedicó a la formación de guineanos como personal administrativo. (Nerín, 2010).

⁴ “La economía de Guinea Ecuatorial se caracteriza por su dependencia del sector de los hidrocarburos. El sector de hidrocarburos supone más del 60% del PIB, casi la totalidad de las exportaciones (95%) y cerca del 85% de los ingresos del Estado, según datos FMI. El desarrollo del país se debe a la exportación de sus recursos petrolíferos, que si bien comenzó en 1992, alcanzó un nivel relevante cinco años más tarde, alcanzando su máximo en 2012, para ir declinando desde entonces.” (Oficina de Información Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores, 2019)”.

Una de las prioridades de la colonia para convertir a la población de la isla a los usos y costumbres liberal-burguesas españolas del XIX fue la escolarización, las enseñanzas técnicas y la homogeneización religiosa y se llevó a cabo principalmente por misioneros y misioneras Jesuitas, Claretianos y Concepcionistas (De Castro y De La Calle, 2007), que aunque fue erosionando costumbres y tradiciones autóctonas no eclipsó por completo ni la poligamia, ni la dote, ni el patrimonio inmaterial ni las creencias religiosas previas al catolicismo (Nsue Mibui, 2007).

Como parte/región de España, el sistema educativo se administraba por funcionarios estatales y se crearon escuelas-internado análogas al sistema educativo peninsular por lo que muchos guineanos han continuado su formación superior en España. Muchos de ellos han permanecido en España por la represión política que se puede llegar a sufrir en su tierra natal.⁵ Ciertamente, la libertad de expresión y la disidencia no encuentran apenas posibilidades de expresión en el país a pesar de estar garantizada en la Ley Fundamental de 2011⁶, por las numerosas denuncias que hacen los medios alternativos como Asodegue, Diario Rombe o EG Justice.

Retomando el panorama educativo actual, entre un gran número de escuelas públicas y privadas⁷, sigue funcionando el Colegio Claretiano, el Colegio Español (que posibilita el ingreso a la universidad española sin convalidación de títulos) y coexiste con otros organismos dedicados a la formación curricular y extracurricular como la UNED y el Centro Cultural de España, dependiente de la AECID y el MAEC. Mi taller de dibujo se desarrolló en el seno de éste último.

El estado de las enseñanzas artísticas en el país no es muy alentador a pesar de que sí hay pintores, mayoritariamente autodidactas. Si bien se imparte plástica e historia del arte en el curriculum escolar hasta bachillerato (inclusive, y de forma optativa en función de la rama que escoja el alumno: científica o humanidades), no existe ninguna formación artística entre las titulaciones superiores ofrecidas por la UNGE (Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial, con sedes en Malabo y Bata) sino en el conjunto de la carrera de “Humanidades”⁸. Sí es posible estudiar gráfica en centros privados, aplicada al diseño.

El trabajo de la AECID y del CCE está estructurado por los principios de gratuidad y desarrollo: “facilitar el acceso a la cultura para fortalecer el concepto de ciudadanía, gestionar de manera sostenible el patrimonio cultural del país y promover la relación entre comunicación y cultura” (AECID, 2011). En el centro se produce y se da cobertura a la cultura y producción artística local con actuaciones musicales, teatrales, charlas literarias, proyecciones cinematográficas además de la formación.

2. Descripción del taller

Mi objetivo fundamental fue ofrecer un taller de dibujo para jóvenes y adultos ante la falta de un programa curricular público de este tipo. Principalmente consistiría en dotar a los alumnos de conocimientos variados en tanto a técnicas gráficas como de conocimientos teóricos básicos de la imagen además de la historia del arte del siglo XX, para que adquiriesen herramientas teóricas y prácticas para realizar y valorar obras gráficas. Este tipo de conceptualización basada en el paradigma de “pedagogo embrutecedor” (Rancière, 2010) que transmite un conocimiento o información del que el alumno carece y así pone de manifiesto una carencia y una oposición dicotómica maestro-alumno, saber-ignorancia, se

⁵ Como caso paradigmático que aúna el ataque a la subjetividad y disidencia, quiero mencionar el caso de la detención y encarcelamiento durante algunos meses del dibujante Ramón Esono en 2018 a su llegada a Malabo tras residir en el extranjero. La acusación oficial fue de falsificación de divisas pero se cree que realmente es por su crítica constante al régimen, por ejemplo en el cómic satírico “La pesadilla de Obi” que narra las penurias del presidente Obiang al despertarse un día como un guineano de a pie. Este suceso trascendió rápidamente en la comunidad artística española y algunas asociaciones de artistas pidieron su liberación, además de numerosas ONGs que también publican el estado de las libertades políticas en el país.

⁶ <<https://www.guineaequatorialpress.com/imgdb/2012/LEYFUNDAMENTALREFORMADA.pdf>>

⁷ Respecto a la situación de la enseñanza pública respecto a la privada y la brecha de género, en el censo del curso 2009-2010, de los más de 3000 docentes, “52% trabajan en centros públicos y 48% en centros privados; 81% de los docentes de primaria laboran en colegios nacionales; 64% son hombres y 36% son mujeres.” (Guzmán, 2011).

⁸ <<http://humanitasguineae.blogspot.com/2013/02/universidad-nacional-de-guinea.html>>

pudo salvar mediante la puesta en práctica del taller como un espacio de experimentación, debate de obras a partir de la valoración propia y búsqueda de una gráfica propia.

La elección del retrato se basó en la inmediatez del tema (el rostro como paradigma de la identidad y la subjetividad, la marca de sí y de la conciencia) y también por la facilidad práctica que ofrece para que los alumnos pudiesen practicar en el día a día una temática accesible.

Quiero destacar que a pesar de la inexistencia de la conformación curricular de la plástica a nivel superior o medio, sí hay un grupo de pintores guineanos y actividades en torno a la pintura: exposición permanente en el modesto museo del Parque Nacional, venta, exposiciones en los Centros Culturales Español, Ecuatoguineano y Francés respectivamente, y se estudian en los libros de texto de bachillerato: Modesto Gené Roig, Leandro Mbomio, Ghuty Mamae, Francisco Abiamba Mangué, Esteban Bualo Bokamba, José Mañana Abaga Edjo, Ricardo Madana Mateo, Desiderio Manresa Bodipo, Gaspar Gomán o Eva Alcaide Sánchez. Para los materiales de las diapositivas utilicé tanto dibujantes occidentales como africanos contemporáneos provenientes de otros países para ofrecer una realidad más familiar a su entorno y no caer en extender únicamente el uso de producciones culturales occidentales como supuesto modelo cultural.

El contenido de los talleres hizo hincapié en los elementos sintácticos de la imagen⁹ a través de ejemplos de la historia del arte del siglo XX (Impresionismo, Fauvismo, Cubismo, Expresionismo, Art brut y naíf, Expresionismo abstracto) y los/las artistas gráficos contemporáneos/as a la vez que se ponían en práctica las distintas técnicas gráficas. Cada elemento se puso en práctica con una o varias técnicas, por ejemplo, la línea y el punto con los lápices y la tinta, la mancha o el color con la acuarela o el gouache. Todo se articuló en torno al retrato como hilo temático conductor sobre el que se experimentaron las diversas técnicas.

Finalmente quise completar los materiales de artes plásticas con una introducción a las tecnologías digitales para conocer en qué características radica su diferencia formal, práctica y las posibilidades que ofrece la combinación de ambas artes, así como la cuestión de la autoría, originalidad y plagio. Por razones organizativas solamente llegamos a debatir sobre los últimos.

El taller pretendía tener una estructura participativa y abierta en el que el alumnado pudiera debatir sobre cuestiones técnicas y conceptuales así como las convenciones y usos sociales de las imágenes. Se usaron preferentemente materiales fáciles de conseguir para el alumnado: lápices de color, témpera, acuarela, tinta, collage.



Fuente: Kondrashova, Y. (2019)

Fig. 1 Ejemplo de trabajo con línea y con mancha

⁹ Los contenidos de estudiados fueron: Punto, Línea: Contorno / Estructura, Mancha/Plano; positivo-negativo, figura-fondo; Color: mezclas sustractiva y aditiva, colores primarios y secundarios; introducción a la composición; Elementos de escala, dimensión, formato, escala, proporción. La selección teórica se basó en Dondis (2017) y Andueza, M., et al. (2016).

3. Resultados y observaciones

Hablar de resultados es quizá impropio porque el taller pretendía ser un acercamiento, una búsqueda y un espacio de experimentación más que de persecución de ciertos resultados, teniendo en cuenta el formato de una sesión semanal. No se realizó un examen por la brevedad y el carácter introductorio y experimental del curso, que debería alentar a los alumnos a aprender y profundizar de forma autónoma sobre los conceptos comentados en clase. Los alumnos y alumnas aprendieron las nociones básicas de proporción, composición y color, así como los movimientos clave en la formación del arte moderno.

El taller se desarrollaba en formación circular para alentar el diálogo y la participación, comenzaba con una presentación y comentarios sobre los materiales y se desarrollaba con la práctica a partir de éstos.

El grupo fue más reducido de lo programado inicialmente (10-15 personas), con un total de 9 asistentes habituales, y de los cuales sólo 2 fueron mujeres. Pregunté a los animadores del centro si en el resto de talleres se daba también esta brecha de género y me respondieron que sí. La posible razón sería la carga doméstica que se inculca desde temprana edad a las mujeres y la falta de tiempo propio.¹⁰ Algunos/-as eran estudiantes universitarios y otros/-as de bachiller, de diversas etnias (fang, ndowé) y una joven enfermera española.

El taller tuvo que lidiar con la dificultad de la escasez de materiales artísticos comercializados en la capital (incluso la témpera se trajo desde España) y éstos fueron proporcionados de forma gratuita al alumnado, que quedó contento por experimentar con técnicas más allá del lápiz o el rotulador al que estaban acostumbrados: carboncillo, tinta china, aguada, témpera, cera, lápiz acuarelable y la combinación de algunos de éstos.

Lo que sorprendió a varios alumnos es que no se buscaba la perfección o el parecido foto-realista, “aprender a dibujar *bien*”, sino el adquirir herramientas conceptuales y técnicas y practicar su manejo para buscar un lenguaje propio con el que el alumno desarrollase una subjetividad sensible. Un proceso más que un resultado. Un alumno, frustrado al no “salir bien a la primera” su dibujo, exclamaba “He vuelto a fastidiarla”.

La práctica de dibujo era dispar entre algunos alumnos que destacaban por retratos fotorealistas que hacían desde hace tiempo y otros que no habían dibujado nunca, pero en ambos casos estaban conociendo nuevas maneras formales y expresivas. Algunos además aprovecharon para entablar amistad en función de su interés común por el dibujo.

Los alumnos pudieron experimentar finalmente sin preocuparse tanto por el resultado como por el proceso, exceptuando medios digitales y grabado, por escasez o falta de materiales en la ciudad. No obstante, se enseñó cómo sacar el máximo partido de los materiales más fáciles de obtener, solos o bien combinándose entre sí, en paralelo al aprendizaje teórico sobre la imagen y los movimientos artísticos.



Fuente: Kondrashova, Y. (2019)

Fig. 2 Ejemplo de trabajo con colores complementarios y cubismo (derecha)

¹⁰ “Se ha observado una desigualdad entre los géneros en la esfera política y en lo que al acceso a la tierra se refiere.” (UNECA, 2017).

4. Conclusiones

La enseñanza del dibujo y la pintura en un entorno donde aparentemente el interés es escaso por esta disciplina artística genera necesariamente la reflexión, cuales quieran que sean las razones de ese desinterés: tradicionales por una parte, pues el patrimonio se conserva principalmente a través de la oralidad y la transmisión del conocimiento de una generación a otra se realiza a través de la palabra canutada (De Aranzadi, 2009), o institucionales por falta de oferta pública o de profesionalización de la actividad artística. Lleva a pensar que quizás es una importación de un producto “aculturador” o incluso de una cosmovisión occidental con una carga social que no es extrapolable a una sociedad cuyo recurso cultural más valioso es la tradición oral (Eteo Soriso, 2008). La pintura entendida como un producto del logo- y oculo-centrismo europeos, vinculada a la tradición académica o a la figura del genio y al circuito museístico, puede entenderse como una importación o incluso intrusión cultural.¹¹

El valor añadido que pueden aportar unos talleres enfocados en la experimentación formal es el fomento de la subjetividad en tanto búsqueda de un lenguaje propio, y la cohesión y a la vez una visión crítica del dibujante con su entorno¹² y una mirada propia. Dotar de herramientas expresivas a la generación joven suma recursos para su interacción con el entorno y ofrece alternativas y comunicación entre los jóvenes mismos. Aunque pueda parecer una visión idealista del arte como impulsor del cambio social, porque en la práctica el número de alumnos fue bastante bajo, los alumnos que aprovecharon el taller quisieron repetir esta experiencia y se está estudiando la posibilidad de repetirlo en un futuro próximo, guiándose por el principio de ofrecer una determinada actividad cultural para el aprovechamiento cualitativo, más que por la lógica económica y cuantitativa de oferta y demanda.

Referencias

- AECID, (2011). *Red de centros culturales de España en Iberoamérica y Guinea Ecuatorial*. Madrid: AECID.
- ANDUEZA, M., BARBERO, A.M., CAEIRO, M., DA SILVA, A., GARCÍA, J., GONZÁLEZ, A., MUÑIZ, A., Y TORRES, A. (2016) *Didáctica de las artes plásticas y visuales en Educación Infantil*. La Rioja: UNIR editorial
- BIVINI MANGUE, S. Y GUZMÁN, J.L. (2011). “Condición docente en Guinea Ecuatorial.” En *PRODEGE. Documentos de trabajo sobre política educativa*. Malabo: Ministerio de Educación y Ciencia. Disponible en <https://www.academia.edu/2315003/Condición_Docente_en_Guinea_Ecuatorial?email_work_card=interaccion_paper> [Consulta: 3 de septiembre de 2019]
- DE ARANZADI, I. (2009). *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Apadena.
- DE CASTRO, M.L. Y DE LA CALLE, M.L. (2007). *La colonización española en Guinea Ecuatorial 1858-1900*, Vic: Ceiba Ediciones.
- DEWEY, J. (2004). *Experiencia y educación*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- DIAZ MATARRANZ, J.J. (2005). *De la trata de negros al cultivo del cacao. Evolución del modelo colonial español en guinea ecuatorial de 1778 a 1914*. Vic: Ceiba Ediciones.
- DONDIS, A. D. (2017). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. L.
- ETEO SORISO, J.F. (2008). “La oralidad africana: un fructífero campo de investigación para los científicos sociales. La cultura bubi a través de la oralidad” en Martí Pérez, J. y Aixelá Cabré, Y. *Estudios africanos. Historial, oralidad, cultura*. Vic: Ceiba Ediciones.

¹¹ Si bien actualmente el museo está experimentando un profundo cambio, tradicionalmente ha sido concebido como elemento enclasante y divisor de baja y alta cultura, y legitimador de discursos. Por otra parte, al “importar” la práctica pictórica sin una presencia tan arraigada del museo, ésta puede contar con posibilidades de prosperar por un entorno que no ha interiorizado del todo esas estructuras de pensamiento y de *reparto de lo sensible* (Rancière, 2009), a pesar de que en algunos aspectos sí copia la noción tradicional y caduca del museo/galería, apartada del núcleo urbano y ocio de lujo.

¹² Los beneficios de la enseñanza artística se apoyan en la idea de John Dewey sobre lo estético como parte de la experiencia vital y sus aportes como el desarrollo la reflexividad o la participación colectiva en los significados en “*Experiencia y educación*” y “*El arte como experiencia*.”

- FONDO MONETARIO INTERNACIONAL. *World Economic Outlook Database, April 2019*. <<https://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2019/01/weodata/index.aspx>> [Consulta: 24 de septiembre de 2019]
- GARCÍA CANTÚS, M.D. (2006). *Fernando Poo: Una aventura colonial española*. Vic: Ceiba Ediciones.
- MIAMPIKA, L.W. (2010). *La palabra y la memoria: Guinea Ecuatorial 25 años después*. Madrid: Verbum.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. (2014). *Historia del arte para Bachillerato*. Malabo: APYGE.
- NERÍN, G. (2010). *La última selva de España : antropófagos, misioneros y guardias civiles : Crónica de la conquista de los Fang de la Guinea española, 1914-1930*. Madrid: Los libros de la catarata.
- NSUE MIBUI, R.E. (2007). *Historia de la colonización y descolonización de Guinea Ecuatorial por España*. Malabo: Grafillés.
- OFICINA DE INFORMACIÓN DIPLOMÁTICA DEL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES. (2019). *Ficha de país –Guinea Ecuatorial*. Madrid: Oficina de Información Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores. Disponible en <<http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/SalaDePrensa/Paginas/FichasPais.aspx>> [Consulta: 6 y 24 de septiembre de 2019]
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- UNECA, (2017). Perfil de país 2016 – Guinea ecuatorial. Addis Abeba: Comisión económica para África de las Naciones Unidas. Disponible en <https://www.uneca.org/sites/default/files/uploaded-documents/CountryProfiles/2017/equatorial_gunlea_cp_esp.pdf> [Consulta: 6 de septiembre de 2019]

Sección **Estética y Prácticas artísticas**

Touki Bouki: (des)encuadres políticos de la diáspora estética

Marina Riera Retamero

Universidad de Barcelona. m.riera@ub.edu

Abstract

The paper proposes an approach to the film Touki Bouki (1973) by the senegalese director Djibril Diop Mambéty. As epistemological frame I use concepts from Jacques Rancière's philosophy to explore the film in its own ambivalence between: (1) representational images from a post-Independence context in Dakar (Senegal); and (2) a metaphor of the diaspora representations toward an «aesthetic diaspora» (Peffer, 2013). I explore the film as a displacement from discursive political practices to aesthetic political practices. The film is not made of documentary images, as the militant cinema or Third Cinema does; but it's made of aesthetic and fictional identification forms able to avoid colonial logics. Finally, I aim to explore the staging of the film as a reassembly of visual resources and tools from the nouvelle vague with a political and social apparatus of visibility that defies the historiographic logic of colonial subalternity and goes beyond the dicotomic discourses of master-slave / oppressor-oppressed.

Keywords: politics, aesthetics, decolonialism, cinema, diaspora, fiction, documentary.

Resumen

La presente comunicación propone un acercamiento al filme Touki Bouki (1973) del director senegalés Djibril Diop Mambéty, utilizando conceptos y figuras sensibles de la filosofía de Jacques Rancière como prisma epistémico para explorar el filme desde su ambivalencia entre: (1) imágenes representacionales de un contexto post-Independencia en la ciudad de Dakar (Senegal); y (2) la traslación de los espacios de la diáspora hacia una «diáspora estética» (Peffer, 2013). Asimismo, pensar el filme en su calidad política como una propuesta de desplazamiento hacia un conjunto de prácticas políticas no discursivas, sino estéticas. Ya no son las imágenes documentales propias de la militancia del Tercer Cine; sino la correspondencia entre formas de identificación estéticas capaces de desactivar las lógicas coloniales. Por último, me propongo explorar la puesta en escena del filme como un reensamblaje de los recursos propios de las nouvelle vague con un dispositivo político y social de visibilidad que desafía la lógica historiográfica de la subalternidad colonial y que va más allá de la retórica dicotómica amo-esclavo / opresor-oprimido.

Palabras clave: política, estética, decolonialidad, cine, diáspora, ficción, documental.

1. Introducción y objetivos

Touki Bouki (1973) es seguramente la obra más conocida del senegalés Djibril Diop Mambéty. Nacida trece años después de la Independencia de Senegal, en 1973 el filme recibió el premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes y el premio del Público en el Festival de Moscú (Africine, 2013). La presente comunicación pretende explorar las estrategias estéticas, narrativas y significantes del filme, utilizando como prisma epistémico algunas figuras sensibles de la filosofía de Jacques Rancière (2001, 2003, 2011) y regímenes estéticos de Deleuze (1983, 1985, 1988), en sí de texturizar y explorar los siguientes interrogantes:

- (1) ¿Cómo se articula la ficción del filme en tanto que operación de disenso a los relatos dominantes? ¿Qué relaciones y tensiones se establecen entre ficción, imagen y memoria? ¿Puede la ficción reensamblar aquellos relatos y formas de vida descartadas por la lógica colonial?
- (2) ¿Qué formas estéticas y poéticas utiliza el filme para pensar la diáspora y la migración? ¿Cómo traslada un régimen representacional hacia un régimen estético para generar un relato visual? ¿Qué correspondencia estética y sensible hay entre la película y las producciones visuales de la *nouvelle vague* francesa? ¿Qué conexiones y desconexiones hay entre el filme y el cine militante?
- (3) ¿Qué dispositivos políticos y sociales de visibilidad pone en marcha la película? ¿Existe un desplazamiento de las formas de política discursiva hacia *políticas estéticas*? ¿Cómo interfiere esta configuración de lo político en el relato colonial? ¿Cómo desafía la lógica de la subalternidad?

2. Desarrollo

2.1. Ficción y disenso. Descolonizar la memoria

Entendamos aquí la ficción desde una perspectiva ranceriana: no se trata de la fantasía que pretende oponerse a la realidad o hacerse pasar por ella, sino que, al contrario, “la ficción es la construcción, por medios artísticos, de un «sistema» de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden” (Rancière, 2001, p. 182). En este caso, la ficción no pretende un efecto de veracidad o de dotar de «mayor realidad» a una situación determinada (Sontag, 2003), sino que se configura como interrupción u operación de disenso (Rancière, 2003) a la tendencia hegemónica. Su radicalidad se mide en los desafíos y los posibles que dibuja (Garcés, 2002).

Dice Gloria Anzaldúa: “el lenguaje de las imágenes precede al pensamiento articulado en palabras; la mente metafórica antecede a la consciencia analítica.” (Anzaldúa, 1987, p. 124). La película no se construye de forma discursiva, sino decididamente sensible. Existe un juego de correspondencias entre las imágenes de corte documental [degollamiento y desollado del ganado/ mujer vendiendo fruta en el mercado] y reencadenamientos de corte irracional (Deleuze, 1985) [montajes-cut de la sangre del ganado, el mar, los cuerpos de Anta y Mory/ dislocaciones temporales y *déjà vu*]. Esta correspondencia sacrifica todos los efectos sintéticos de la imagen (Deleuze, 1985) como documento etnográfico y designa un diálogo poético entre distintas co-presencias y realidades sociales. Establece “un mouvement dialogique au sein duquel elle est l’objet d’une dialectique, de négociations de réalités antagonistes découlant de la colonisation [...] et témoignant de l’émergence de nouvelles identités culturelles.” (Chérel, 2015, p.34).

“La fórmula de Godard «no es sangre, es rojo»”, dice Deleuze, “cesa de ser únicamente pictórica y cobra un sentido propio del cine” (Deleuze, 1985, p. 38). La ficción cinematográfica entonces, decreta una política del sentido (Rancière; Soto-Calderón; Bassas, 2018) y una pedagogía propia. A ésta, entrelazada con las transformaciones sociopolíticas de su presente, se le confiere la capacidad, ya no de conservar o acumular una historiografía colonial (Spivak, 1985) que conceptualiza la descolonización y la migración en términos de centro (Francia) y periferia (territorios colonizados del Sur) (Abderrezak, 2016); ni tampoco de ilustrar las formas de resistencia militante que se revelan contra este orden (Mezzadra; Nelson, 2013) como acontecimientos localizados. Al contrario: “se instala en el hueco que separa la construcción del sentido, lo real referencial y la heterogeneidad de sus «documentos»” (Rancière, 2001, p. 185), *creando* una memoria viva que se sabe emancipatoria en tanto capaz de burlar y suspender los efectos de la condición subalterna que le asigna el orden colonial.

2.2. Hacia una diáspora estética

Las prácticas del cine militante parecen establecer una correlación directa entre las formas de resistencia y los procesos de descolonización de comunidades subalternizadas con imágenes documentales (Abderrezak, 2016), representacionales y con narrativas históricas o contra-históricas (Veliz, 2010) sujetas a una inmediatez ética (Rancière, 2010) propia de los discursos estructurados desde la lógica y las palabras; y no desde la sensorialidad y política de las propias imágenes. Pero como nos señala Gloria Anzaldúa: “una imagen es un puente entre la emoción evocada y el conocimiento consciente; las palabras son los cables que sostienen el puente” (Anzaldúa, 1987, p. 124). Asimismo, Rancière nos advierte que “la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra-modelos de comportamiento o enseñar a descifrar representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, dentro o fuera, próximos o distantes.” (Rancière, 2008, p. 59).

Esto no conlleva ni la invalidez de la variedad de miradas y subjetividades que genera el activismo respondiendo a exigencias situadas (Veliz, 2010); ni tampoco implica “la ilusión de que cada una de ellas constituye un mundo” (Garcés, 2002, p. 96). Al contrario: “pasamos de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades.” (Rancière, 2008, p. 70). En este sentido, abrir mundos sensibles es un acto político porque conlleva renegociaciones en la esfera común. En palabras de Deleuze: “ninguna filosofía ha llevado tan lejos la afirmación de un solo y mismo mundo, y de una diferencia o variedad infinitas en este mundo.” (Deleuze, 1988, p. 78).

Touki Bouki no crea un mundo imaginario basado en una nostalgia retro-utópica ni tampoco en un relato revolucionario determinante. Su desafío es el de afirmar una escapada al lugar que se le supone (Rancière, 2011) y omitir su esperada reacción al poder y a las formas de dominación, tejiendo un relato estético, afectivo e irracional: “este reino del juego y de la apariencia, que también se diferencia del reino del poder, promete más libertad. Su principio fundamental es, de acuerdo con Schiller, *dar libertad por medio de la libertad.*” (Han, 2005, p. 41). Mambéty explora los espacios de la diáspora africana desde *otras* formas disensuales de comprensión estéticas y sensibles. El mismo Mambéty dijo: “je me suis concentré sur la notion de liberté, qui comprend la liberté de ne pas savoir.” (Mambéty, 1999, p. 4).



Fuente: Mambéty, D. (1973)

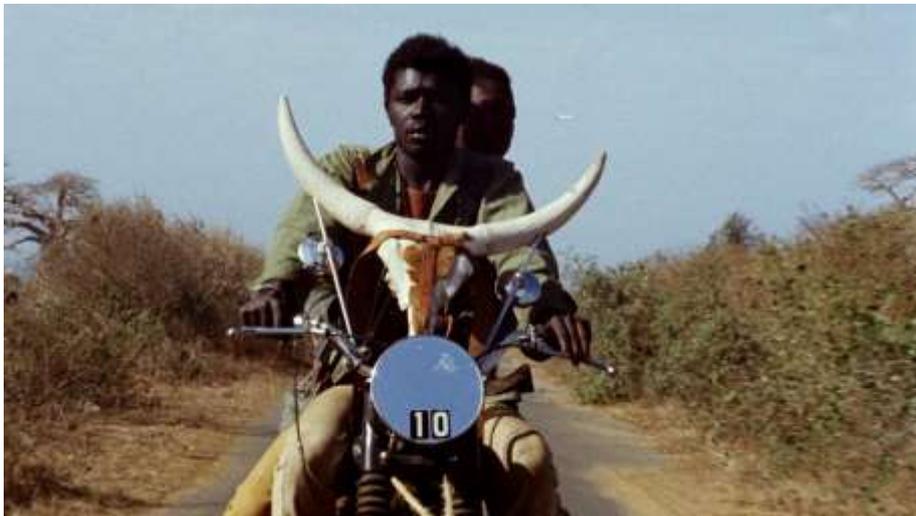
Fig. 1: Fotograma del filme *Touki Bouki*

De la tensión entre esta indeterminación y libertad se infiere la configuración de un dispositivo de visibilidad. Soto-Calderón, acudiendo a Rancière y a Lyotard, apunta hacia “una comprensión de lo indeterminado como una

extraterritorialidad para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de lucha, pero no para configurar nuevos terrenos sólidos, previamente delimitados o que puedan ser especulados desde una previsión, sino que su propuesta consistiría, precisamente, en explorar espacios metamórficos y de tránsito.” (Soto-Calderón, 2013, p. 10). El montaje del filme ofrece una serie de estrategias que trastocan los esquemas previamente delimitados bajo una lógica lineal. Por un lado, dislocaciones temporales de secuencias sin aparente correspondencia narrativa [(1) ankoles hacinados, agonizantes, tirados por cuerdas / (2) Anta corre por un despeñadero para buscar a Mory herido / (3) el movimiento de las olas del mar, los cuerpos de los protagonistas tendidos sobre las rocas]; por otro lado, subtramas de corte teatral en las que los deseos y delirios de los protagonistas interfieren a modo de apariciones sobre la trama principal, desencajando cualquier esquema previsible (Fig. 1). En este caso no tiene sentido discernir entre la trama argumental y sus co-relatos imaginarios. Al contrario, como apuntaba Deleuze sobre el montaje en Vertov: “es su indiscernibilidad lo que va a dotar a la cámara de un rico conjunto de funciones, engendrando una nueva concepción del cuadro y de los reencuadros.” (Deleuze, 1985, p. 39).

2.3. (Des)encuadros políticos

En la película, el viaje migratorio se traza bajo el móvil del deseo, y no de la desesperación. Aquí el deseo aparece como modo impulsivo y corpóreo de interrogación. En palabras de Judith Butler “expresa la relación del sujeto con aquello que él *no* es, con lo diferente, lo extraño, lo nuevo, lo esperado, lo ausente, lo perdido. Y la satisfacción del deseo es la transformación de la diferencia en identidad.” (Butler, 1987, p. 39). El deseo confiere a los personajes una sensibilidad política que no responde a discursos constituidos: “elles son choisi d'explorer son émancipation du contrôle colonial en se détachant de ce qu'elle identifiait comme mentalité colonisée et vieilles coutumes transmises par les autorités politiques et familiales, mais sans se confronter ni à l'idéologie marxiste, ni au révisionnisme traditionnel des théoriciens de l'indépendance.” (Chérel, 2015, p. 35). Mambéty no trata de ofrecer un relato sobre una vida difícil, sino al contrario, de su ensayo se infieren dos posibles: (1) reensamblar subjetividades y sensibilidades movidas por un deseo común; y (2) recolectar “la riqueza contenida en la experiencia de la colonización, la rebelión y la inmigración” (Rancière, 2008, p. 83).



Fuente: Mambéty, D. (1973)

Fig. 2: Fotograma del filme *Touki Bouki*

La radicalidad de la narración reside en una supresión: su disposición estética consigue evitar la victimización o representaciones subalternizadas, explorando formas de deseo y de posibles: “tels *Bonnie and Clyde*, à l'instar d'autres jeunesses du monde, ils semblent tous deux en déshérence, fascinés par l'aventure, la richesse, ses illusions et ses possibles.” (Chérel, 2015, p. 31). Esta disposición toma la forma de *road movie* [el tránsito de los protagonistas sobre una

motocicleta con cornamenta de ankole por los alrededores de Dakar (Fig. 2) / las líneas sonoras entrecortadas de Joséphine Baker cantando en bucle “*París, París, París*”. Lo que hace aquí el montaje de las imágenes es “llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones” (Deleuze, 1983, p. 86).

En su alegato por reensamblar política y estética, Rancière proponía la siguiente figura: “que la frontera esté siempre presente y que no obstante ya se haya atravesado.” (Rancière, 2005, p. 40). Así pues, el filme deja entrever que no se trata de una elección técnica, sino política: el montaje desafía las formas consensuadas de representación de la migración y añade otras formas estéticas, sensibles y afectivas que apuntan a una traslación de los espacios de la diáspora (Lao-Montes, 2007) hacia una diáspora estética (Peffer, 2013), reensamblando recursos de montaje propios de la *nouvelle vague* con un dispositivo político y social de visibilidad (Rancière, 2001) que se reconoce emancipatorio en tanto capaz de suspender la lógica opresor-oprimido y desafiar los dispositivos policiales (*Ibid.*) de las estructuras coloniales.

3. Conclusiones

El papel de la ficción en el filme no es el de la evasión, sino que construye una «ficción documental» (Rancière, 2001) que genera correspondencias con su presente. Mediante una serie de signos culturales y políticos que se tensan con un contexto de descolonización, la película reensambla escenas de género en comunidades tradicionales -respondiendo a una lógica representacional y documental- con reencadenamientos de corte irracional (Deleuze, 1985) explorando nuevas formas de identificación cultural (Chérel, 2015) no sujetas a identidades políticas previamente constituidas ni a formatos visuales previsibles. Este entrelazamiento genera una imagen-tiempo (Deleuze, 1985) que no conserva, sino que *crea* una memoria (Rancière, 2001) sensible de un contexto en plena transformación.

En la película hay una traslación de las imágenes de la diáspora (Lao-Montes, 2007) hacia una «diáspora estética» (Peffer, 2013). Los espacios de la diáspora y de la migración se reelaboran, no desde un régimen representacional (Rancière, 2011), sino estético (*Ibid.*); reapropiándose de recursos técnicos, visuales y poéticos propios de la *nouvelle vague* y generando un dispositivo político y social de visibilidad (Rancière, 2001) que subvierte las formas preestablecidas y consensuadas de narrar estos desplazamientos y procesos.

Mambéty reconduce la politización del cine, no hacia su cualidad discursiva, sino *estética* (Rancière, 2005). Ya no son las imágenes documentales que pretenden dotar de «mayor realidad» (Sontag, 2003) a una situación determinada, propias del cine militante o del Tercer Cine (Getino; Solanas, 1969); sino, por el contrario, la correspondencia entre formas de identificación poéticas y estéticas capaces de abandonar por completo el espacio dialéctico amo-esclavo (Han, 2005) y desafiar los dispositivos policiales (Rancière, 2003) de la subalternidad colonial (Spivak, 1985), no desde el gran relato revolucionario, sino desde una narrativa de situaciones sucintas: la de una inminencia del deseo como modo impulsivo y corpóreo de interrogación (Butler, 1987), y la de una estética radical que redefine tejidos sensibles sobre un espacio político común (Rancière, 2005).

Referencias

- ABDERREZAK, H. (2016) *Ex-centric migrations. Europe and the Maghreb in mediterranean cinema, literature, and music*. Indiana University Press.
- AFRICINE. *Africine. Le site de la federation africaine de la critique cinematographique*. <africine.org> [Consulta: septiembre 2019] [institucional]
- BUTLER, J. (1987) *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- CHÉREL, E. (2015) L'energie radicale de Touki Bouki. *Multitudes*, 2015/1 (58), pp. 33-40.
- DELEUZE, G. (1983) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.

- DELEUZE, G. (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (1988) *Le pli. Leibniz et le baroque*. París: Éditions de Minuit.
- FRANK-UKADIKE, N. (1999) The Hyena's Last Laugh [interview with Djibril Diop Mambety], *Transition* 78, Núm. 2 (8) pp. 136-153. Dubois Institute and Indiana University Press
- FREIRE, P. (1968) *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.
- GETINO, O.; SOLANAS, F. (1982) *A diez años de "hacia un tercer cine"*. México: Filmoteca de la UNAM.
- HAN, B. (2005) *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder.
- LAO-MONTES, A. (2007) Avanços descoloniais. "Translocalizando" os espaços da diáspora africana. En *Cultural Studies* 2007 (21), 2-3, pp. 309-338.
- PEFFER, J. (2013) La diáspora des images de l'Afrique, *Multitudes*, 2013, 54, pp. 54-63.
- RANCIÈRE, J. (2001) *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- RANCIÈRE J. (2003) *Aux bords du politique*, París: Folio.
- RANCIÈRE J. (2005) *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- RANCIÈRE, J. (2010) *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones: Pontevedra.
- RANCIÈRE, J. (2011) *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée.
- RANCIÈRE, J.; SOTO-CALDERÓN, A.; BASSAS, X. (2018) *Política del sentido: litigios de la imagen y el lenguaje*. La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona.
- SONTAG, S. (2003) *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- SOTO-CALDERÓN, A. (2013) J. Rancière - J.F. Lyotard: Efectos emancipatorios del arte en la crítica social. *Disturbis*. 2013 (14), pp. 1-13.
- SPIVAK, G. C. (1985) Subaltern Studies: Deconstructing historiography, en Ranajit Guha (ed.), *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society*. Delhi: Oxford University Press, pp. 330-363.
- Touki Bouki* (Dir. Djibril Diop Mambéty). Cinegrit / Studio Kankourama. 1973.
- VELIZ, M. (2010) El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. En *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*. 2010 (1), 1, pp. 10-22.

Fotografía y Memoria Histórica en la generación de la posmemoria

Iván Cáceres Sánchez

Coordinador de la Facultad de Artes Visuales y Creación Digital y Director de la Diplomatura en Creación Audiovisual para Medios Digitales. Centro Universitario de Artes TAI, Madrid. Correo electrónico: ivancaceresart@gmail.com. Tfno.: +34676344345.

Abstract

The purpose of this text is to link the concepts of posmemory with the photographic projects of two artists participating in *Monte de Estépar* exhibition, with a focus on the exhumation of the remains from mass graves of the Spanish Civil War in the region. The origin of the Platform of Antifascist Artists, organizers of this exhibition, will be explained after the controversy of Eugenio Merino in ARCO 2012. As a continuation, posmemory will be defined and similarities with photography as an artistic practice will be drawn and, by the end, two representative examples will be analyzed: Francesc Torres, a second-generation posmemorial artist with *Oscura es la habitación donde vivimos*, and Mario Santamaría, third-generation artist, with the project called *Topografía de las fosas*.

Keywords: *Historical Memory, posmemory, Spanish Civil War, photography, contemporary art, Eugenio Merino, Monte de Estépar, Francesc Torres, Mario Santamaría*

Resumen

Este texto trata de vincular el concepto de *posmemoria* con los proyectos fotográficos de dos artistas participantes en la exposición *Monte de Estépar*, con motivo de las labores de exhumación de los restos procedentes de fosas comunes de la Guerra Civil Española en la región. Para ello se explicará el origen de la Plataforma de Artistas Antifascistas, organizadores de dicha exposición, tras la polémica de Eugenio Merino en ARCO 2012. A continuación se trazarán las líneas principales que definen el término posmemoria, relacionándolo con la fotografía como práctica artística, para, finalmente, presentar dos ejemplos representativos: Francesc Torres, artista posmemorial de segunda generación, con su proyecto *Oscura es la habitación donde vivimos*, y Mario Santamaría, de tercera generación, con el proyecto *Topografía de las fosas*.

Palabras clave: *Memoria Histórica, posmemoria, Guerra Civil, fotografía, arte contemporáneo, Eugenio Merino, Monte de Estépar, Francesc Torres, Mario Santamaría*

1. Introducción

1.1. Objetivos

La Guerra Civil Española, en toda su complejidad y considerando las consecuencias desarrolladas durante un régimen de casi 40 años cuyos ecos aún resuenan en el escenario de la actualidad, está adquiriendo una creciente presencia en el panorama artístico nacional, donde numerosos y dispares proyectos abordan problemáticas derivadas del conflicto aún en viva discusión. Un denominador común de todos estos artistas es que constituyen un tejido creativo de “segunda y tercera generación”, esto es, no han sido testigos directos de los acontecimientos pero sí poseen una suerte de “memoria cultural que apela [...] a una voluntad de reparación para con las víctimas de la guerra” (Quílez y Rueda, 2017, p. XIII), una relación de vínculo emocional particular constituida a partir del relato familiar y de retóricas procedentes de los distintos productos culturales que han tratado de representar el conflicto. Por ello, merece la pena revisitar la noción de posmemoria, tan fecundamente trabajada por algunos autores, especialmente Marianne Hirsch, a raíz del trauma de la Segunda Guerra Mundial y del Holocausto, analizando correspondencias y desencuentros con el caso de la Guerra Civil Española, epítome de la relación entre guerra y trauma en la historia particular de nuestro país. Este texto persigue dos objetivos fundamentales: poner en relación el término *posmemoria* con las propuestas fotográficas de dos artistas que participaron en la exposición *Monte de Estépar* y, por otra parte, dar visibilidad a estos trabajos con la intención de ampliar el mapa sobre el estado de la cuestión de la Memoria Histórica en el ámbito de la fotografía española contemporánea.

1.2. Always Franco

La Feria de Arte Contemporáneo ARCO ha vuelto a ser este año, como viene siendo común en las últimas ediciones, foco de atención por parte de medios de difusión especializados y generalistas a raíz de la polémica suscitada por la obra escultórica titulada *Ninot*, una representación hiperrealista de cera, con 4 metros y medio de altura, del actual rey Felipe VI, cuya culminación y cierre de sentido se alcanzará cuando el posible comprador queme la efigie a modo de apoteosis final. La autoría de esta propuesta es, en esta ocasión, doble. Dos de los artistas más controvertidos del mercado artístico contemporáneo decidieron reunir para la ocasión, en una sola pieza, toda la carga política, sentido crítico y acidez que ya venían desarrollando a lo largo de sus respectivas carreras artísticas. Hablamos de Santiago Sierra y Eugenio Merino. Este último volvió a situarse en el punto de mira de la controversia artística y política en ARCO 2010, con su obra *Stairway to Heaven*, y en la edición de 2012, con la ya célebre propuesta titulada *Always Franco*, una pieza cargada una vez más de ironía, humor y crítica que consistía en una figura hiperrealista del uniformado dictador introducida dentro un refrigerador de Coca-Cola (Fig. 1). Esta “osadía” le valió a Eugenio Merino una demanda por parte de la Fundación Francisco Franco acusándole de “intromisión ilegítima en el honor” y que, finalmente, fue desestimada en 2013 por la jueza Rocío Nieto Centeno. A raíz de esta querrela, un colectivo de artistas constituyeron la llamada Plataforma de Artistas Antifascistas, cuya primera acción mediática consistió en organizar en julio del mismo año las *Jornadas Contra Franco: un evento para escarnio público de la figura del dictador*, que tuvieron lugar en el conocido barrio madrileño de Vallecas. En este evento participaron artistas como Alejandro Jodorowsky, Francesc Torres, Isidoro Valcárcel Medina y los propios Santiago Sierra y Eugenio Merino, entre muchos otros. Uno de los momentos clave de estas jornadas fue la lectura de un manifiesto en apoyo al autor de *Always Franco*.



Fig.1 Fuente: Galería ADN (2012)

Como vemos, el caso de Eugenio Merino fue el desencadenante de acciones sucesivas donde la defensa de la libertad de expresión en todas sus formas artísticas se constituyó como eje fundamental. Otro hito destacable, y no tan mediático, en el desarrollo cronológico de la Plataforma de Artistas Antifascistas fue la realización de la exposición titulada *Monte de Estépar* (Fig. 2), que tuvo lugar en el Espacio Tangente en 2014, en colaboración con la Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica (CRMH) de Burgos. En paralelo se lanzó una campaña de micromecenazgo o *crowdfunding* destinada a financiar las excavaciones de las fosas comunes localizadas en Estépar y las exhumaciones de los restos de 96 víctimas hasta hoy recuperadas procedentes en su mayoría del Penal de Burgos (Carro, 2017). Aquellos donantes que participaron en la campaña, que alcanzó un total de 15.350 €, pudieron recibir a cambio copias e incluso algún original de los artistas participantes en la exposición.



Fig.2 Fuente: Espacio Tangente (2014)

2. Generación de la posmemoria

2.1. Pacto de olvido

Este repunte de actividad artística enfocada en la recuperación de la Memoria Histórica no se trata de un fenómeno aislado ni anecdótico, sino que se inserta en una deriva socio-cultural donde se hace patente la necesidad de suturar una herida abierta desde el estallido de la Guerra Civil, pasando por la coda que fue la Transición, hasta nuestros días. En este proceso de reajuste, reconocimientos y afiliaciones han aflorado numerosos colectivos, entre los que destaca la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), dedicados a cartografiar los escenarios donde tuvieron lugar matanzas y ejecuciones durante y después de la Guerra Civil, con el fin de recuperar los restos de los ejecutados y proceder a su identificación, normalmente con la colaboración cercana de los familiares. Uno de los grandes impulsos para el desarrollo de estas labores fue la aprobación hace 12 años de la ley 52/2007, popularmente conocida como Ley de la Memoria

Histórica, que ha tenido una difícil aplicación en función de las dotaciones presupuestarias que los sucesivos gobiernos han ido destinando a ello.

Al parecer, la amnesia colectiva (André-Bazzana, 2006, p. 253) que trajo consigo la tabuización de la dictadura, poco a poco va diluyéndose y, al tiempo, consolidándose un reanálisis de la Transición, estableciendo líneas de responsabilidad y desmitificándola. Quizás, como indica Alejandro Baer cuando estudia la relación actual que los jóvenes alemanes muestran con el Holocausto, “en la nueva generación ha desaparecido la culpa personal y emergido una clara voluntad de asumir una responsabilidad política o moral colectiva” (Baer, 2006, p. 119), fruto de la desaparición de los custodios de la “memoria colectiva” (Chéroux, 2001, p. 221), es decir, los testigos directos del horror. El caso alemán, como vemos, se ha constituido como la medida de referencia para otros fenómenos de exterminio y traumas de guerra, vivido como un trauma transnacional y marcadamente mediado por los productos culturales. Es común y relativamente reciente la tendencia de aplicar metodologías de análisis post-Holocausto al desarrollo de la Guerra Civil Española ya que la *Shoah* ha devenido finalmente “tropos universal” del genocidio (Huysen, 2002, p. 17). La nueva estrategia que la historiografía debería tratar de abordar sería la de asumir que “toda lectura del pasado se hace desde una perspectiva personal que debe convivir, asimismo, con una pluralidad de puntos de vista diversos” (Quílez, 2014, p. 58). En este espacio de notable subjetividad, articulado por la experiencia individual a través de un trauma transmitido en el tiempo, es el punto de partida fundamental de muchos de los artistas de la posmemoria que han decidido romper el pacto de silencio y olvido.

2.2. Posmemoria vs. rememoria

Como apunta Marianne Hirsch de manera precisa, es necesario establecer una distinción entre dos maneras de afrontar un trauma a través de los distintos mecanismos de la memoria: la “rememoria” (término extraído de la novela de Toni Morrison *Beloved*) y la “posmemoria” (Hirsch, 2012, p. 118). A la reproducción del dolor traumático, transmitido de una generación a otra le corresponde el concepto de rememoria, es decir, la partícula re- haría alusión a la repetición, a una reaparición fantasmática de un trauma que no le es propio a quien ahora lo sufre, sino al testigo directo. La vivencia es transferida a una segunda o tercera generación poniendo en marcha complejos mecanismos de identificación, en primer término y, en segunda instancia, de transposición dentro del seno intrafamiliar. Sin embargo, para los artistas de la posmemoria el reto reside en crear una estética, donde quede patente la identificación, que pueda transmitir la memoria física de la guerra sin replicar el dolor traumático. Teniendo en cuenta la producción artística de los artistas posmemoriales como “representaciones” que ayuden a elaborar el trauma de la guerra podríamos considerar el re- del término representación como una partícula intensiva y no repetitiva (Nancy, 2006, p. 36). De la misma manera, el prefijo pos- significaría “continuación de la memoria” y no “después de la memoria”, o dicho de otra manera, una memoria extendida (Hirsch, 2012, p. 19).

Asimismo la autora distribuye el sentido de circulación de la posmemoria en dos direcciones, una *posmemoria familiar*, transmitida verticalmente entre una generación y otra, y una *posmemoria afiliativa*, en sentido horizontal o intrageneracional, facilitando a otros contemporáneos la identificación como hijo o nieto de superviviente. Una de las críticas más sonadas al discurso de Hirsch es la de Beatriz Sarlo, al considerar el termino posmemoria como innecesario puesto que, según la autora argentina, los mecanismos de mediación respecto al trauma no le son exclusivos, sino que están presentes en toda forma y manifestación de la memoria, independientemente de a qué generación pertenezca (Sarlo, 2005, p. 129).

2.3. Fotografía y posmemoria: dos casos de estudio en Monte de Estépar

Uno de los mayores potenciales que posee la fotografía, tanto ontológicamente como por su valor de uso, es el de vincular ambas tipologías de posmemorias (Hirsch, 2012, p. 63). El archivo familiar constituye una de las principales fuentes de transmisión y un reducto inestimable para la memoria, actuando como mediador y escudo frente al trauma. Una de las discusiones más fructíferas al respecto de la fotografía como registro de realidad surge al identificar un desplazamiento mediante el cual la indexicalidad que se le suponía al medio fotográfico en primera instancia pasa a adquirir un marcado sentido simbólico (Didi-Huberman, 2004, p. 32), especialmente en la generación de artistas posmemoriales. La lectura de las fotografías de la memoria deviene, en estos casos, tremendamente subjetiva, vehiculada por medio de la emotividad y afectación del individuo, por el punzamiento barthesiano que traspasa la imagen.

Sorprendentemente encontramos escasos proyectos con formalización fotográfica en la exposición *Monte de Estépar*, quizás porque desconfiamos de las imágenes al ser separadas de su fenomenología cuando las relegamos a la esfera del documento (2004, p. 59). Sea como fuere, podemos encontrar dos ejemplos fotográficos significativos inscritos en el mismo evento expositivo que abordan la recuperación de la Memoria Histórica desde posiciones prácticamente antagónicas, aunque con algún punto en común. A continuación se mostrarán brevemente las propuestas de dos artistas posmemoriales pertenecientes a la segunda y tercera generación respectivamente: Francesc Torres y Mario Santamaría.

2.3.1. Francesc Torres: *Oscura es la habitación donde dormimos*

Oscura es la habitación donde dormimos es de un proyecto compuesto por dos instalaciones y un fotolibro (que fue la pieza expuesta en Burgos) donde quedan recopiladas las imágenes y textos que componen el proyecto. Partiendo de los trabajos de exhumación de los restos humanos de una fosa común en Villamayor de los Montes (Burgos), en colaboración con la ARMH, el artista catalán nacido en 1948 documenta todo el proceso de excavación, catalogación e identificación a través de fotografías en un riguroso blanco y negro. Francesc Torres se centra en los rostros de aquellos vecinos y voluntarios gracias a los cuales el trabajo pudo salir adelante, además de prestar especial atención a los detalles y objetos encontrados junto a los restos humanos. Son imágenes de notable densidad y nitidez que, a la manera de detectives o arqueólogos, pretenden escudriñar cada detalle del terreno, no dejando lugar a desenfocos ni imprecisiones que un obturador demasiado abierto causaría (Fig. 3). Este afán por mostrar el detalle viene potenciado por el formato de las imágenes impresas en su versión expositiva. Se trata de ampliaciones que alcanzan los 2 metros en algunos casos. Gracias a la ausencia de color el espectador puede fijarse con más atención en las formas y texturas del suelo, desde donde emergen los restos. Los huesos y objetos allí encontrados pertenecían a 46 varones que fueron ejecutados el 24 de septiembre de 1936 y enterrados por las milicias falangistas. En las 29 fotografías que constituyen la instalación fotográfica, autodefinida como una suerte de diario visual, se ven implicados familiares de las víctimas a las cuales se les entregaron los restos además de mostrarse el entierro en el cementerio del pueblo a modo de conclusión. Nos encontramos ante un proyecto donde la cámara se comporta como un instrumento de prospección más, evidenciando que nos encontramos en un contexto donde la máquina, el artefacto, es el medio mediante el cual se puede desvelar aquello que estaba oculto y silenciado. Las imágenes, con cierta atmósfera dramática, se situan en un espacio tensional comprendido entre un largo silencio pesado y el desgarrador llanto, horror y descarga emocional a partes iguales, que permanece latente en los rostros del pasado y del presente. Esta serie de fotografías despliegan una intensa pregnancia en la memoria, adoptando en ocasiones estéticas de archivo, cohesionadas por el trasfondo de una memoria familiar y, a la vez, una memoria de amplitud colectiva.



Fig.3 Fuente: *The Guardian* (2007)

2.3.2. Mario Santamaría: *Topografía de las fosas*

Mario Santamaría, artista nacido en 1985, propone un ejercicio fotográfico enmarcado dentro de las prácticas posfotográficas de apropiación en el que se nos muestran 347 capturas de imagen (Fig. 4) procedentes de fotografías aéreas tomadas por el satélite de la compañía Google recopiladas en una página web creada ex profeso (<http://valledeloscaidos.org>). Se trata de un estudio del terreno a lo largo y ancho de todo el territorio nacional titulado *Topografías de las fosas*. En este caso se ponen en cuestión distintas problemáticas como son la noción de autoría, la

apropiación y el arte informático, sin embargo, son asuntos que merece la pena tratar en otra ocasión ya que exigiría un espacio de discusión tremendamente más amplio de lo que este texto puede ofrecer. Nos centraremos, pues, en la vinculación que estas imágenes poseen con la recuperación de la Memoria Histórica. Si bien *Topografía de las fosas* coloca el foco en las particularidades y variedades del terreno, también manifiesta una patente ambigüedad, la de la distancia emocional y ausencia de un *operator* fotográfico con el que establecer una línea empática y, a su vez, la oscura historia que tiñe la tierra que observamos desde una altura infinita cuyos testigos y herederos de la memoria quedan reducidos a una escala invisible. El espectador adopta un punto de vista omnisciente, alejado de todo rostro, nombre o etiqueta. Las imágenes se nos presentan como una cuadrícula interminable en una página web (soporte virtual que acentúa la distancia y desconexión con el acontecimiento real) desprovista de texto y de cualquier otra indicación, salvo el título de la URL “valledeloscaídos” como una referencia demasiado evidente. Cada imagen-tesela pierde su carácter individual y adopta un valor de unidad dentro de un conjunto mucho mayor, un mosaico donde los elementos que, en un principio, eran identificables quedan ahora reducidos a valores de tonalidad, color, forma y textura, cercanos a la abstracción. La estrategia que Mario Santamaría ha decidido tomar es la de desbordar al espectador por la densidad de imágenes y una sensación de acumulación voraz. Solo es a posteriori, tras una pausa, cuando el espectador es consciente de que cada imagen corresponde a una fosa común y es entonces cuando adquiere una idea aproximada de la magnitud de esta problemática.



Fig.4 Fuente: Google (2014)

3. Conclusiones

Tras analizar el florecimiento, por un lado, de colectivos dedicados a la recuperación de la Memoria Histórica, y por otro, de agrupaciones de artistas con una fuerte carga política en relación a la Guerra Civil Española y sus capítulos posteriores, podemos darnos cuenta de que hay un capítulo que abarca casi medio siglo en nuestra historia reciente que no está debidamente clausurado. Las peticiones de reconocimiento de víctimas y verdugos vuelven a cobrar absoluta vigencia, desarrollándose en un ámbito de polarización política e ideológica al que el mundo de las artes, y en concreto el de la fotografía, no es ajeno. El contexto democrático actual ha devenido un espacio donde las dialécticas que se establecen parten de puntos cada vez más alejados entre sí, radicalizándose en forma y fondo. Por ello, no es concebible continuar, al menos en lo que a asuntos de Memoria Histórica se refiere, desde posicionamientos amparados en sentimientos de venganza que resuciten la brecha del trauma. Como indica Marianne Hirsch a la hora de afrontar el trauma de la Historia, sería deseable realizar una “lectura reparadora” y no así “una lectura paranoica” (Hirsch, 2012, p. 109), esto es, no perpetuar el trauma por medio de la repetición compulsiva de familiares sospechas, sino elaborarlo e integrarlo por medio de un proceso de posmemoria y no de rememoria. Así pues, los distintos productos culturales, en tanto en cuanto mediadores de la posmemoria, tienen la responsabilidad (o más bien sus artífices) de promover esta mirada reparadora a través de nuevas narrativas que pongan atención en las historias individuales, particulares, huyendo de los grandes y fallidos relatos que se han nutrido tradicionalmente de una excesiva simplificación. Ya hemos señalado la deriva política de gran parte de propuestas que ocupan hoy espacios hegemónicos del arte. Si bien no es un hecho absolutamente nuevo, merece la pena tenerlo en cuenta como síntoma de una afección mucho más extendida.

Debido a esto, conviene reivindicar de nuevo la figura del testigo de segunda y tercera generación, portador de una memoria extendida en el tiempo que pueda servir de inestimable herramienta para generar nuevos relatos y maneras de

afrontar un pasado traumático. Como se ha indicado en el texto, los artistas posmemoriales han de reclamar su especificidad como custodios de la memoria ahora que los testigos directos están desapareciendo de manera tanto natural como inevitable. A pesar de las críticas que este neologismo ha sufrido, la posmemoria puede ser un elemento dinamizador dentro de los discursos contemporáneos acerca de la recuperación de la Memoria Histórica y la visibilización del pasado enterrado por los pactos de olvido. Por otra parte, el hecho de que numerosos proyectos insistan en el titánico trabajo que aún queda por realizar en cuanto a localización, apertura de fosas, recuperación de restos e identificación, nos indica que la clausura del trauma de la Guerra Civil está aún lejos de alcanzarse.

Por último, es interesante prestar atención a las diferencias existentes, frecuentemente, entre artistas de segunda y tercera generación después del conflicto armado. Los primeros suelen poner atención a los testigos directos de la guerra, por evidente proximidad y familiaridad. Cuando nos referimos a testigos directos hablamos tanto de personas como de paisajes, archivos de imágenes y arquitecturas. Algunos de estos mejores ejemplos los encontramos en Ana Teresa Ortega, Gervasio Sánchez y el propio Francesc Torres. Sin embargo, los artistas posmemoriales de tercera generación llevan a cabo más comúnmente otro tipo de prácticas que huyen de la imagen fotográfica, ya sea por desconfianza de ésta como portadora de verdad o por la sobreexplotación de las mismas imágenes del horror que una y otra vez están presentes en productos culturales de amplia difusión. Estos artistas, en su mayoría nacidos en los años 70 y 80, apuestan por la intervención sobre la imagen de archivo o la total descontextualización de esta, observándose además propuestas fuertemente condicionadas por los mass media.

4. Referencias

- ANDRÉ-BAZZANA, B. (2006). *Mitos y mentiras de la Transición*. Madrid: El Viejo Topo.
- BAER, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- CARRO, P. (2017). “La inhumación de 96 cuerpos de represaliados cierra un círculo de dolor y duelo en Estépar” en *Burgosconecta*, 7 de octubre de 2017. <<https://www.burgosconecta.es/2017/09/30/la-inhumacion-de-96-cuerpos-de-represaliados-cierra-un-circulo-de-dolor-y-duelo-en-estepar.html>> [Consulta: 10 de septiembre de 2019].
- CHÉROUX, C. (dir.) (2001). *Mémoire des Camps, photographies des camps de concentration et d’extermination Nazis (1933-1999)*. París: Marval.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- ESPACIO TANGENTE. *Monte de Estépar*. <<http://montedeestepar.org/>>. [Consulta: 12 de septiembre de 2019].
- . “Contra Franco” en *Artistas Antifascistas blog*. <<https://artistasantifascistas.wordpress.com/2013/06/09/156/>>. [Consulta: 12 de septiembre de 2019].
- HIRSCH, M. (2012). *La Generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de cultura económica.
- NANCY, J. L. (2006). *La representación prohibida. Seguido de La Shoa, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- QUÍLEZ, L. (2014). “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional” en *Historiografías*, 8, 57-75. <<http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>> [Consulta: 2 de septiembre de 2019].
- QUÍLEZ, L. Y RUEDA, J. C. (eds.) (2017). *Posmemoria de la Guerra Civil y el Franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*. Granada: Comares.
- SANTAMARÍA, M. *Valle de los caídos*. <<http://www.valledeloscaidos.org/>>. [Consulta: 12 de septiembre de 2019].
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TORRES, F. (2007). *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR.

La pedagogía de la Bauhaus como modelo para la expresión plural en las comunidades artísticas actuales

Milagros García Vázquez

Universidad Pontificia de Comillas, mgvazquez@comillas.edu

Abstract

In 1937 the New Bauhaus in Chicago would take the baton from the original one created by Gropius in 1919. Since then its name has changed, "Chicago School of Design", "Institute of Design", until it was integrated into the current "Illinois Institute of Technology". A break between two wars turned into an opportunity for various creators with a common goal, to train other artists to "wish, project and create together the new structure of the future", as Gropius said. Its intended end, imposed by a political regime, found its continuity in a democratic state, where it gave rise not only to that one which was kept institutionally in Illinois, but inspiring others, outside the state structures, examples of a creative alternative inside the current dissent of democratic cultures. The current "Alliance of Artists Communities" is a culmination of all of them. In 1990 the MacArthur Foundation launched a project to enhance the artistic diversity and to promote new creative processes as channels for the improvement of life. Artistic institutions, communities, residences of artists, were invited to the "Special Initiative on Artists", which was the origin of this international consortium of artistic communities. It was a gap of creative plurality and at the same time an occasion to open personal enrichment against the current political dissent.

Keywords: Bauhaus, Pedagogy, creativity, dissent, community, alliance, Arts, Politics

Resumen

En el Chicago de 1937 la New Bauhaus tomaría el testigo de la original creada por Gropius en 1919. Su nombre ha variado, «Chicago School of Design», «Institute of Design», hasta integrarse en el «Illinois Institute of Technology» actual. Un paréntesis entre dos guerras fue ocasión para el encuentro de diversos creadores con un objetivo común, formar a otros artistas para «desear, proyectar y crear todos juntos la nueva estructura del futuro», en palabras de Gropius. Su pretendido final, impuesto por un régimen político, encontró su punto y aparte en un Estado democrático, dando pie no sólo a una iniciativa mantenida institucionalmente en Illinois, sino inspirando otras fuera de las estructuras estatales, ejemplos de alternativa creativa en el presente disenso de las culturas democráticas. Una culminación de todas ellas se encuentra en la «Alliance of Artists Communities». En 1990, la Fundación MacArthur lanzaba un proyecto para potenciar la diversidad artística y promover nuevos procesos creativos como cauces en la mejora de la vida. Instituciones artísticas, comunidades, residencias de artistas, fueron convocadas al «Special Initiative on Artists», origen de este consorcio internacional de comunidades artísticas. Una brecha de pluralidad creativa y ocasión de enriquecimiento personal abierta frente al actual disenso político.

Palabras clave: Bauhaus, pedagogía, creatividad, disenso, comunidad, alianza, arte, política

Todo el mundo tenía un mismo lenguaje e idénticas palabras. [...] Dijeron: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre con la cúspide en el cielo, y hagámonos famosos, por si nos desperdigamos por toda la faz de la tierra». Bajó Yahvé a ver la ciudad y la torre que estaban edificando los humanos, y pensó Yahvé: «Todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y este es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan será imposible. Bajemos, pues, y, una vez allí, confundamos su lenguaje, de modo que no se entiendan entre sí». Y desde aquel punto los desperdigó Yahvé por toda la faz de la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por eso se la llamó Babel, porque allí embrolló Yahvé el lenguaje de todo el mundo (Gn 11, 1-9).

En la historia de Babel, hombres con lengua común reúnen sus fuerzas para construir una torre y ganar fama en unidad antes de una presumible dispersión. Hay consenso. Sin embargo, el cielo, al que aspiraban sus deseos de gloria, dio lugar a uno de los primeros disensos entre los hombres. Su lengua, única, sufre una ruptura, y el objetivo común se diluye en la dispersión de cada pueblo. El lamento de estos hombres parece escucharse al contemplar el grabado de Gustave Doré *La confusión de las lenguas* (1865-1868). La creación de su obra no podía continuar sin entendimiento. Entre piedras extraídas con gran esfuerzo, una edificación emergente se transforma en ruinas sin haberse terminado. ¿Podrá cambiar en la historia posterior esta imagen donde la diferencia quiebra la unidad de un trabajo creador? ¿Será posible que esta falta de comunicación se convierta en ocasión para levantar un nuevo edificio con otras aspiraciones a la medida de los artífices? El trabajo de una nueva comunidad de hombres en el siglo XX, con una nueva lengua común, la del arte, revelará si la realidad del grabado se ha tornado más parecida a la visión de Magritte en el cuadro *El arte de la conversación* (1955). Aquella *Confusión de las lenguas* surgida entre las piedras, se transforma aquí en los cimientos de una arquitectura original, cuya base es ya una invitación a la renovación, al sueño (*Le rêve*) de un encuentro, y al pensamiento de hacerlo realidad con piedras nuevas.

Así, en 1919, otra construcción sería el símbolo de una nueva etapa para el arte centroeuropeo. La imagen de una insólita catedral aparecía como frontispicio en la carta de presentación de un nuevo espacio creativo con audaces aspiraciones, para el futuro del arte y de la sociedad. Nacía la Bauhaus, cuyos objetivos fundacionales desempolvaban aquella ambición primigenia. Ahora ya no importan las diferencias, prima la meta común:

«¡El objetivo final de toda actividad plástica es la construcción! [...] Arquitectos, pintores y escultores deben aprender de nuevo a conocer y concebir el carácter multiforme del construir en su totalidad y en sus partes. [...] Deseemos, imaginemos, creemos todos juntos la nueva construcción del futuro, en la que todo, arquitectura, plástica y pintura, confluirá en una sola forma, y que, de la mano de millones de artífices, un día se elevara hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva y verdadera fe» (Droste, 1993, 18).

Ese símbolo cristalino quedaba corporeizado en aquel grabado de Lyonel Feininger con la efigie de una nueva catedral, portada de su manifiesto. No en vano, en la Edad Media fueron las catedrales los puntos de convergencia para artistas y artesanos de toda procedencia, especialidad y condición. Gracias a su trabajo en comunidades unidas por el arte de elevar un nuevo edificio, se desarrollaron las ciudades y la sociedad de la época. Todo ello mediante construcciones donde la luz era el signo de cómo las aspiraciones humanas, caídas en la torre de Babel, miraban ahora hacia el cielo con otros ojos. No se trataba ya de tocarlo con la altura de las torres y ganar un nombre, sino de atrapar su esplendor para bajarlo a la tierra y vivir cerca de él. No es extraño que, tras una guerra, hicieran falta sólo unas palabras enérgicas, como las del manifiesto, para excitar en los artistas el deseo de sacar de las trincheras de saco, tierra, lodo y pólvora, la esperanza por ellas sepultada. La misión estaba clara, devolverle a esta virtud su anterior esplendor con las manos de los artistas y artesanos, a través del trabajo común en la belleza de las artes unidas por medio de la arquitectura. Y no como fin en sí mismo, sino con la voluntad de hacer mejor la vida de los hombres, especialmente porque la tarea urge después de haber contemplado tal barbarie y miseria humanas. Que en sus retinas no permanezca demasiado tiempo todo ese horror, que el arte levante enseguida un nuevo templo donde los artistas puedan otra vez encerrar la luz del cielo para convivir con ella, como en las catedrales medievales, parece ser el deseo de aquella innovadora escuela de artistas.

Ya en Inglaterra, el movimiento *Arts & Crafts* abría el camino a una iniciativa como la alemana. A mediados del siglo XIX, en respuesta a la uniformidad industrial, teóricos, arquitectos y artesanos unen sus manos para recuperar la impronta

y valor del trabajo manual y original. Entre ellos William Morris, en sintonía con los modos y maneras medievales, ponía en marcha la escuela y empresa Morris & Co., en 1875. En ella las prioridades serían no únicamente la formación de artesanos y el rescate del trabajo manual y su ennoblecimiento frente a la industrialización, sino el cultivo del hacer primoroso y de calidad en objetos de todo tipo con el fin de embellecer la vida cotidiana, sacando la belleza de las artes de los museos para llevarla a los hogares. Se trataba de hacer confluir arte y vida en la realidad cotidiana de una sociedad donde la producción impersonal y en serie iba ganando terreno.

Por su parte, ideas semejantes aparecían en Alemania. En 1898 se creaba en Darmstadt la colonia de artistas *Mathildenhöhe*. Diversos artistas fueron convocados para enseñar nuevas técnicas y modelos a los artesanos de Hessen, con el fin de impulsar el trabajo artesanal en la región. Entre ellos se encontrarían Josef Maria Olbrich y Peter Behrens. El primero, reconocido por su obra dentro de la Secesión vienesa; y el segundo, uno de los fundadores de la Secesión muniquesa. Pero el trabajo más significativo de Behrens llegará en 1907, al convertirse en asesor artístico y proyectista de la AEG en Berlín. Ahora, en el seno del disenso entre artes e industria que había dado lugar a estas iniciativas donde las primeras aspiraban a reencontrar su valor alejándose de la segunda, comienza a vislumbrarse un punto de confluencia, de «conversación». Behrens no sólo diseña la famosa fábrica de turbinas, sino las viviendas de los trabajadores, el logotipo de la empresa, los carteles publicitarios, así como objetos de uso cotidiano vendidos por la marca. Junto a Behrens trabajaría en esta etapa el futuro fundador de la Bauhaus, Gropius, quien se iba empapando de esta nueva forma de unidad entre arte y sociedad.

Behrens participaría igualmente en los proyectos de la *Deutsche Werkbund*, federación de artistas procedentes de diversas áreas, creada con el fin de llevar a cabo puntualmente trabajos en común. Uno de sus principales impulsores sería el arquitecto Hermann Muthesius, quien, interesado por la actividad del movimiento *Arts & Crafts*, recopiló lo aprendido en Inglaterra al respecto en su libro *Das englische Haus* (1904), para crear en 1907 la *Deutsche Werkbund* y poner en marcha una nueva línea de trabajo en este camino hacia la unidad entre el arte y la vida. Y es que en dicha aspiración, en su versión inglesa, existía un escollo que Muthesius deseaba salvar. Aunque el proceso artesanal y los buenos materiales suponían una respuesta a la masificación industrial, no se alcanzaba el propósito esencial, llevar el arte a las casas de toda condición social, pues los costos de tales procesos y materias encarecían los precios finales. Así, Muthesius propone la participación activa de los artistas, diseñadores y arquitectos en el mundo de la industria, para dar lugar a objetos prácticos y bellos al mismo tiempo, pero con un coste menor, aprovechando las posibilidades estéticas y de difusión que comporta la producción industrial. Practicidad, diseño y calidad, se convertían en los criterios aplicados a las artes integradas en ámbito doméstico y diario, contando ahora con la ayuda de la industria y la técnica.

Trabajando con Behrens y también siendo miembro de la *Deutsche Werkbund*, Gropius adquiere completo conocimiento de primera mano sobre todas estas realidades que implican la unidad de las artes en el seno de la sociedad industrial. Así se ganará que en 1915, Henry van de Velde —otro de los adalides de la unión entre utilidad y diseño—, al dejar su puesto Weimar al frente de la Escuela Granducal Sajona de Artes y Oficios, le proponga como sucesor. Inmediatamente después de la Guerra, Gropius funda el espacio donde pondría en marcha sus ideas sobre la conjunción entre arte, artesanía, industria, utilidad y estética de los objetos: nacía la Bauhaus.

Tras la contienda, Gropius toma conciencia de la misión que corresponde en aquellas circunstancias a todo arquitecto como él. Era necesario cambiar su modo de trabajar, lo cual «sólo podría lograrse mediante la formación y preparación de una nueva generación de arquitectos en estrecho contacto con los medios de producción modernos. Una escuela pionera. [...] Requería un equipo completo de personal y ayudantes, que no trabajaran como una orquesta que se inclina ante su director, sino de forma independiente, aunque en cooperación con otros, al servicio de la causa común». Este fue el impulso que hizo posible la Bauhaus, cuyo «objetivo especial era la realización de una arquitectura moderna que, como la naturaleza humana, abarca toda la vida», pero consciente de la realidad social en que debía desenvolverse, en el precipitado desarrollo de la industrialización. Esta integración suponía un reto insoslayable, «evitar la esclavitud del

hombre por la máquina, protegiendo el hogar y la producción en serie de la anarquía mecánica, llenándola de un fin vivo y con sentido» (Gropius, 1956, 15)¹.

El «completo personal» del que hablaba Gropius implicaba la participación plural de artistas y artesanos al mismo nivel de importancia. En definitiva, «lo que la Bauhaus enseñó en la práctica fue la igualdad de derechos de todo tipo de trabajo creativo y su integración lógica dentro del orden mundial moderno». Una conjunción que suponía la reubicación del artista. Para Gropius, la situación de posguerra exigía a los artistas sumergirse en el mundo real, no podían seguir en una suerte de «parnasos» al margen de las realidades y necesidades del resto de la sociedad. Por ello, otro de los objetivos de la Bauhaus sería el de «sacudir al artista creativo de su extrañeza en el mundo y restaurar su relación con el mundo del trabajo real». Pero además, esta preocupación por la reaparición del artista en la sociedad y sus tareas, al transformarse de teoría en acción, buscaba relajar la incipiente actitud mercantilista del mundo industrializado. O en palabras de Gropius, se trataba de lograr una unidad entre todo tipo de creación «diametralmente opuesta a la idea del “arte por el arte” y a la filosofía aún más peligrosa surgida de ella, la del negocio como fin en sí mismo» (Gropius, 1955, 15-16).

Dadas estas perspectivas, resulta lógico el formato al que el arquitecto recurre para alcanzar esta coalición entre creación artística y sociedad. Propone el modelo, actualizado, de las «Hütte», en alemán, simplificación de la palabra original «Bauhütte», institución medieval donde se congregaban las diversas artesanías partícipes en la edificación de las catedrales. Gropius tomará de ellas su modo de trabajo, según el cual «numerosos artistas, arquitectos, escultores y artesanos reunidos en todos sus grados, animados por un mismo espíritu y por respeto hacia la idea común a la que servían y cuyo sentido entendían, supieron integrar el trabajo conjunto asignado dentro su tarea individual» (Wingler, 2002, 30). Este sería el ejemplo de referencia para Gropius, incluso para dar el nombre a la propia Bauhaus, donde «Hütte», es sustituido por «Haus», la *cabaña* medieval por *casa* del siglo XX.

Su primera sede fue Weimar. Los profesores ahora se llamarían *maestros*, y los alumnos *aprendices*. Éstos serían formados en arquitectura, escultura o pintura y en todas sus derivadas artesanales, talla, cerámica, tejidos, diseño de jardines y muebles, cantería, vidriado, pasando además por la Historia del Arte, la anatomía o las teorías químicas sobre el color. A esta enseñanza integral y colaborativa se unía la convivencia lúdica en diversos festivales, entre los que destacan las representaciones teatrales, como la puesta en escena de *Das Triadisches Ballet* creado por Oskar Schlemmer, en 1923, o su primera exposición pública celebrada en el mismo año. En ambos ejemplos todos los elementos eran realizados por los estudiantes, la convivencia era, por tanto, intensa, tanto entre los aprendices, como entre éstos y los maestros. Se trataba de una verdadera comunidad artística, alimentada con teoría y práctica, con ideas sobre el papel y realidades terminadas desplegadas en todos los ámbitos de la creación. Parecía realizarse el ideal propuesto por Gropius en el manifiesto fundacional, la misión de la Bauhaus: «preparar a arquitectos, pintores y escultores de todas las categorías, según sus capacidades, para que se conviertan en hábiles artesanos o en artistas creadores independientes y fundar una comunidad de trabajo formada por maestros y aprendices capaz de construir unitariamente obras completas —estructura, cuerpo, decoración, mobiliario— a partir de un espíritu común» (Droste, 1993, 18) . Es lo que Gropius llamaba «la gran construcción».

Feininger, Johannes Itten, Paul Klee, Lothar Schreyer, Kandinsky, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Gunta Stölz, László Moholy-Nagy, fueron algunos de los maestros. Cada uno se ocupaba de un área, aunque destacó por su singularidad el *curso preliminar*, dirigido desde 1919 por Itten y más tarde por Moholy-Nagy (1923-1928) y Josef Albers (1923-1933). El propósito de este curso era el de cribar lo aprendido por los estudiantes antes de su ingreso, alejarles del modelo académico de enseñanza artística, así como el descubrimiento, mediante la práctica, de la verdadera rama de su vocación artística, la liberación de sus destrezas y el enfrentamiento con los problemas esenciales de la creación. Dichas actividades abarcaban desde los ejercicios gimnásticos, para aprender acerca del ritmo y el movimiento, hasta la enseñanza sobre formas, colores, texturas, materiales o contrastes entre sombras y luces. Tras la marcha de Itten, Moholy-Nagy y Albers, lo variaron en función de sus objetivos y criterios pedagógicos. El primero, artista experimentador con una importante faceta teórica, potenció las posibilidades estéticas de las nuevas vías abiertas por la técnica. El segundo,

¹ Todas las citas extraídas de textos escritos en alemán han sido traducidas por la autora de este artículo.

extraordinariamente polifacético, se preocupó por favorecer la relación directa de los aprendices con los materiales, dejando de lado la teoría y la historia, procurando remover y despertar sus capacidades creativas con pruebas constantes, invitándoles a probar instrumentos o técnicas aún no utilizados.

Realmente, la enseñanza artística propuesta por la Bauhaus más que crear un nuevo modelo, catalizaba las nacientes tendencias presentes a comienzos de siglo orientadas hacia una renovación radical del aprendizaje y de la concepción del arte. Así lo dejaba claro Gropius cuando publicó en 1924 una relación² recogiendo los nombres de quienes, antes que él, habían reflexionado sobre esta necesidad de cambio en la educación artística, considerando la integración de las artes entre sí y de éstas con los avances tecnológicos.

En esta semblanza sobre las bases pedagógicas de la Bauhaus se dejan reconocer dos líneas de esfuerzo que ya definen un modo de trabajo artístico plural viable y sostenible mediante objetivos consensuados claros. Por un lado, la interacción de todas las ramas artísticas y artesanales, entre ellas y también dentro de las propias capacidades creativas de cada aprendiz, aun especializado en una, se buscaba dotarle de conocimiento y práctica en el resto. El arte era entendido como unidad, como un cuerpo con muchos miembros, cada uno con una función, pero integrados en un todo y con una misión común. Por otra parte, este deseo de abarcar las posibilidades creativas humanas contenía implícita la voluntad de integrar el arte en todas las esferas de la vida, y lograr hacerlo descender del pedestal en donde se le contemplaba, concediéndole un papel cotidiano y no excepcional. Y todo ello, con la intención de salvar al hombre de la esclavitud de la tecnología y la mecanización, humanizando las nuevas técnicas al convertirlas en instrumentos que ayudan a la creatividad humana, en lugar de tomarlas por ingenios de los que depender.

Pero al llegar 1933, esta ebullición de creatividad y trabajo cesó. En 1924 un cambio de gobierno en el Parlamento regional de Turingia provocó el cierre de la Bauhaus por falta de ayudas económicas. Dessau sería su nueva sede desde 1925. En 1928 Gropius es sucedido por Hannes Meyer cuyas prioridades van a ser la practicidad y el compromiso social, y su foco de atención principal la arquitectura, quedando relegada a un segundo plano la formación en el resto de las artes. En 1930 es sustituido por Mies van der Rohe, y en 1932, con la derrota de los socialdemócratas en Dessau, se hace necesaria una nueva sede. Sobrevivirá en Berlín unos meses, hasta que su actividad fue sumada a la lista de aquel «arte degenerado y bolchevique» perseguido por el régimen nazi, por lo que Gestapo forzó el cierre de sus puertas el 20 de julio de 1933.

Moholy-Nagy había abandonado la Bauhaus en 1928 y trabajado de forma independiente desde entonces. En 1937, la *Association of Arts and Industries* (AAI) de Chicago, le ofrecía, por recomendación de Gropius, el puesto de director en una nueva escuela de diseño. La idea era crear una escuela siguiendo el modelo de la Bauhaus europea, habilitando un lugar donde formación, artes e industria encontrarán su espacio de colaboración y crecimiento, contando con el respaldo de importantes empresarios. Así pues, si en Alemania el consenso de los artistas a favor de la pluralidad de las artes, incorporada a las posibilidades brindadas por la técnica, encontraba su disolución con el ascenso al poder del pensamiento único y de la censura de las vías creativas ofrecidas por el arte, aquella coalición daba ahora con nueva tierra fértil. Recomendaba el camino en un país en que seguía siendo posible encontrar una unidad actuante, dentro de la diferencia, sin interferencias políticas. Moholy-Nagy daba su sí a la propuesta, así se lo contaba a su esposa Sibyl: «Este país y sus habitantes tienen algo de inacabado que me fascina, urge completarlo. Aquí todo me parece posible. El carácter definitivo y paralizante de la catástrofe europea ha quedado atrás. Me encanta la atmósfera de lo nuevo y de la expectativa que aquí he encontrado» (Sibyl, 1972, 123).

En septiembre de 1937, Moholy-Nagy presentaba en público los objetivos de la Nueva Bauhaus de Chicago. La tarea de la escuela sería la de formar al «técnico del arte», con experiencia en «fibras sintéticas, moda, teñido y estampados de telas, diseños de papel tapiz, murales, uso de esmaltes, pinturas, pinturas en aerosol, [...], tipografía, diseño, fotografía comercial y de retratos, fotomicrografía, color y películas de alta resistencia, arte comercial en vallas publicitarias, [...]

² Dicha lista aparece recogida en una recopilación de artículos en prensa sobre la Bauhaus aparecidos en diversas publicaciones alemanas desde 1920 a 1924: *Pressestimmen (Auszüge) für Staatliche Bauhaus Weimar* (1924). Weimar: R. Wagner Sohn, pp. 71 y ss.

escenarios, equipamiento de escaparates y tiendas, arquitectura de exposiciones y todas las estructuras arquitectónicas, desde el bungalow prefabricado, hasta la fábrica», y además «con todos los materiales: piedra, vidrio, metal, arcilla y plásticos». Y es que según Moholy-Nagy, «en el futuro nunca podremos mirar a un individuo sin referirnos al todo» (Sibyl, 1972, 127). El plan de estudios incluía igualmente biotécnica, biología, química, física, matemáticas, geometría, psicología, filosofía y sociología. Diferentes sociedades e investigadores americanos reconocían no haber contado hasta entonces con una institución que se esforzase por sintetizar el saber en todas las áreas del conocimiento. La acelerada aparición de abundantes descubrimientos técnicos desde la Revolución Industrial, les había hecho perder la capacidad de darles una unidad, desarrollando trabajos cada vez más especializados. Para devolver a la vida ese equilibrio perdido, se veían urgidos a unificar las posibilidades técnicas generadas en los diferentes campos de la actividad humana, y optimizar su eficacia en la práctica colaborativa podría ser la solución.

Sin embargo, la elevada implicación empresarial en el funcionamiento de la Escuela hizo que las cuestiones económicas fueran prioridad, a lo que se añadieron las deudas y la crisis económica de 1938 en Estados Unidos. El director de la AAI comunicaba a Moholy-Nagy el cierre de la Escuela a finales de año. Sintiendo responsable del futuro de los alumnos a los que había comenzado a formar, tomaría la resolución de crear su propia escuela. En 1939 abrió la Escuela de Diseño (*School of Design*), situada también Chicago. Esta vez no habría consejo administrativo, pues según Moholy, el éxito de una escuela no puede residir en el mundo de las finanzas, sino en hombres que respalden moralmente sus objetivos y los compartan con el director. Entre ellos se encontraron J. Dewey, el propio Gropius, Joseph Hudnunt, proveniente de la Escuela de Diseño de Harvard, o Alfred H. Barr, primer director del MoMa. En el discurso inaugural, Moholy definía las líneas de la escuela:

«Se trata menos de una escuela que de un laboratorio, donde no contarán los resultados, sino los caminos a través de los cuales se lograrán esos resultados. [...] Ustedes son la medida de nuestros esfuerzos educativos como seres humanos totales, no por su capacidad como futuros diseñadores de muebles, artistas gráficos, fotógrafos o conferenciantes. Sus cerebros y sus manos, sus emociones y su salud son parte del proceso de trabajo. No piensen que pueden perfeccionar una de estas partes si descuidan otra, eso destruiría la integridad de sus capacidades. De ustedes depende cómo den forma lo que se encuentra latente en su interior. Si logran formar comunidades de trabajo unos con otros, entonces, los resultados a partir de la unión de sus fuerzas superarán a la escuela técnica mejor equipada» (Sibyl, 1972, 141).

Las complejas aspiraciones de la «Nueva Bauhaus», fueron sustituidas por el retorno a los conceptos elementales de la original alemana, al tratamiento directo de los problemas básicos en materiales, luces, volúmenes, color y espacio. Incluso se abrieron clases y talleres para niños. Y aunque no faltaron empresas benefactoras para la escuela, a partir de la participación de Estados Unidos en la II Guerra Mundial, se intensifican las dificultades económicas. El número de alumnos descendió y los precios de los materiales subieron. Muestra de que a Moholy-Nagy le preocupaba la verdadera integración y valiosa aportación de las creaciones y enseñanzas de la escuela en la sociedad fueron los nuevos ámbitos que descubría en aquellos años. La aplicación más querida por Moholy fue el desarrollo de ejercicios de coordinación, mediante la creación de formas a partir de materiales conocidos, como terapia de rehabilitación para los mutilados de guerra. Una faceta de la creación artística que era también enseñada en el centro a los estudiantes.

Las dificultades económicas prosiguieron a lo largo de los años que duró la contienda. «Fue el espíritu de cooperación lo que unió a los maestros y estudiantes», dijo Moholy en una ocasión. En tiempo de guerra el significado de la escuela también entraba en crisis.

«Estudiantes y maestros se preguntaban si nuestro trabajo en tiempos de guerra no era un lujo. [...] Ciertamente, es un gran privilegio, [...] pero este privilegio les es otorgado por la sociedad, y es una inversión para el beneficio futuro de los hombres. De ustedes y de sus serios esfuerzos depende el futuro progreso de la educación. No importa si hacen muelles o sillas de madera, si diseñan casas o carteles, o si trabajan con veteranos y niños. [...] La democracia está basada en el intercambio de

igualdades. Y aquellos a quienes se les ha permitido desarrollar sus mayores talentos, tienen el deber de emplear un día sus habilidades creativas para la existencia armónica y productiva de una nueva generación» (Sibyl, 1972: 156).

El éxito conseguido, a pesar de todo, llamó la atención en 1944 de un conjunto de empresarios, quienes ofrecían el soporte necesario para la supervivencia de la Escuela. Ahora pasaría a llamarse «Instituto de Diseño», tendría el rango de institución equiparable al de las universidades, y debería convertirse en un lugar rentable donde educar y formar futuros trabajadores. Las convicciones de Moholy, diametralmente opuestas a la mentalidad empresarial americana, se mantenían incólumes. A pesar de la presión, su programa seguía respondiendo a sus ideales, en beneficio, decía, de la juventud estadounidense que «valore la integración creativa más que las habilidades aprendidas rápidamente o la obtención de un trabajo lucrativo» (Sibyl, 1972: 179).

La lucha de Moholy llegaba al final. El diagnóstico: leucemia. Aún así, continuaba al frente del ahora Instituto, impartiendo cursos y pendiente de los alumnos. Al regresar de una de sus clases de pintura, ingresaba en el hospital, y fallecía unos días después, el 24 de noviembre de 1946. Gropius recomendaría como sucesor a Serge Chermayeff, arquitecto y diseñador industrial, quien ocuparía el cargo de director del Instituto de Diseño hasta 1951, siendo el responsable de su integración en el actual *Illinois Institute of Technology* (IIT), en la misma ciudad de Chicago.

El modelo de la Bauhaus, prolongado en Chicago, como centro de creatividad artística honesta puesta al servicio de la sociedad, tuvo una amplia repercusión desde el punto de vista pedagógico en el resto de Estados Unidos, más de lo que lo sería en Europa, convertida desde 1933 en tierra hostil para las nuevas iniciativas artísticas del siglo. Por otra parte, muchos de los alumnos y profesores de la Bauhaus, al igual que Moholy-Nagy y Gropius, se vieron inmersos en una diáspora artística debido a esa negación de posibilidades.

Antes de la llegada de los *Bauhäusler* existían en Estados Unidos ecos del *Art&Crafts* inglés, como en el caso de la *Prairie School*, promovida por Frank Lloyd Wright a finales del siglo XIX en Chicago, donde precisamente se crearía en 1922 la *Association of Arts and Industries*, origen de la *New Bauhaus*. Ya con resonancias bauhausianas, el editor George G. Booth, creaba en 1935 la *Cranbrook Academy of Art* (Michigan), dedicada a la enseñanza de arquitectura, arte y diseño. El arquitecto E. Saarinen sería su primer director. Albers había emigrado ya a Estados Unidos en 1933 y encontrará su lugar en el *Black Mountain College*, centro de estudios interdisciplinar fundado por el humanista John A. Rice en Carolina del Norte. En la Universidad de Harvard, la Escuela de Diseño aparecía en 1936, y sería dirigida por Gropius, quien contó con el apoyo además de otro exiliado de la Bauhaus, M. Breuer. En 1939, inspirados por la actividad de estas escuelas, el arquitecto Gordon Herr y su esposa, la escritora Jane Herr, deciden crear una colonia de artistas en California, conocida como *Pond Farm*, activa hasta 1953. Uno de los empresarios que respaldaron los esfuerzos de Moholy-Nagy, Walter Paepcke, fundaría en Aspen en 1950 un Instituto de Estudios Humanísticos, *Aspen Institute*. En este caso el proyecto fue concebido pensando en los empresarios y en el cultivo en ellos de la sensibilidad hacia las posibilidades humanizadoras de las artes en medio del fragor de la utilidad y productividad modernas.

Acercándonos a la actualidad, otro de aquellos exitosos empresarios americanos, John D. MacArthur, creaba en 1970 en Chicago la *MacArthur Foundation*, con la misión de promover «personas creativas, instituciones eficaces y redes de influencia para construir un mundo más justo, verde y pacífico», tal como reza su lema. En el marco de su programa de becas de investigación destinadas a personas «creativas e inspiradoras», desde artistas, químicos, poetas, músicos, escritores, sociólogos, coreógrafos, neurocientíficos, abogados o compositores, una de sus principales iniciativas llegaba en 1990. Dieciocho grupos —colonias, comunidades y residencias— de artistas eran convocados y dotados económicamente para formar parte de un encuentro en que conocerse, compartir ideas y generar proyectos. Aquella cita, *Special Initiative on Artists*, mantenida en Febrero de 1991 en el Atlantic Center for the Arts (Florida), y planteada como evento puntual, daría lugar a la hoy conocida como *Alliance of Artists Communities*. El primer encuentro como tal de este consorcio internacional de artistas tuvo lugar en San Francisco en 1992. A *La Alianza* pertenecen residencias de artistas de todo el mundo, y como institución mantiene el contacto entre ellas en pequeñas redes con objetivos comunes, las recoge en completos directorios accesibles para artistas interesados en participar en alguna de ellas según sus inquietudes; promueve, impulsa y apoya los programas de las residencias miembros de la Alianza; ofrece servicios de consultoría y

asesoramiento a las comunidades que lo soliciten, así como formación específica. Cada año celebra la Convención Anual, importante y multitudinario encuentro de comunidades artísticas, donde se dan cita artistas, profesores de arte, directores de escuelas artísticas y miembros de comunidades procedentes de todo el mundo. Entre sus temas, como preocupación constante, se encuentra siempre el papel del artista en la sociedad actual.

Así pues, el acercamiento al itinerario histórico y pedagógico de la Bauhaus nos permite constatar que es posible hoy *El arte de la conversación* invocado por Magritte. El arte ofrece, en el marco de la desconfianza hacia las estructuras democráticas —nuestra «Babel» actual—, un espacio en el que la pluralidad aún es positiva y creativa. La afirmación de esta realidad se distingue en el itinerario aquí trazado. El disenso entre artes e industria, revitalizaba a las primeras con el movimiento *Art&Crafts*. Después, el desacuerdo se resolvía haciéndose viable la integración entre creatividad, industria, estética y vida gracias a la Bauhaus. Llegaba luego un fuerte disenso, ahora entre arte y política, el nazismo desterraba la pluralidad creativa. Estados Unidos se abría como nueva tierra prometida para continuar el camino. Y, de nuevo, el desacuerdo, aquí entre economía y creación, escollo salvado gracias a las nuevas comunidades de artistas y a la supervivencia del apoyo filantrópico. Mientras los políticos se enfrentan, las artes siguen «conversando», y nos recuerdan que, ante la dispersión «babilónica» presente, existe aún la esperanza en «la construcción del futuro».

Referencias

- ALLIANCE OF ARTISTS COMMUNITIES. *History*. <<https://artistcommunities.org/history>> [Consulta: 26 de junio de 2019]
- ASPEN INSTITUTE. *A Brief History of the Aspen Institute*. <<https://www.aspeninstitute.org/about/heritage/>> [Consulta: 29 de agosto de 2019]
- BIUNDO, CH. et al. (1994). *Bauhaus Ideen. 1919-1994. Bibliografie und Beitrage zur Rezeption des Bauhausgedankens*. Berlín: Dietrich Reimer Verlag.
- BLACK MOUNTAIN COLLEGE. *Our Mission Statement*. <<http://www.blackmountaincollege.org/about/>> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- CRANBROOK ACADEMY OF ART. *How it all began*. <<https://cranbrookart.edu/about/history/>> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- DROSTE, M. (1993). *Bauhaus Archiv. 1919-1933*. Colonia: Benedikt-Taschen Verlag.
- GROPIUS, W. (1956). *Architektur*. Frankfurt/M-Hamburgo: Fischer Bücherei.
- ILLINOIS INSTITUTE OF DESIGN. *The New Bauhaus*. <<https://id.iit.edu/new-bauhaus/>> [Consulta: 23 de junio de 2019]
- MACARTHUR FOUNDATION. *About us*. <<https://www.macfound.org/about/>> [Consulta: 26 junio de 2019]
- MOHOLY-NAGY, S. (1972). *László Moholy-Nagy*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag.
- NEUMAN, E. (1996). *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse*. Colonia: DuMont Verlag.
- TODD COOK, M., ROMANO, J. *Building a New Foundation: Adapting Bauhaus Pedagogy for the Future of Design*. <<https://id.iit.edu/wp-content/uploads/2019/06/mediaID-Bauhaus-Newsletter.pdf>> [Consulta: 1 de septiembre de 2019]
- WIECK, R., (2007). *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.
- WINGLER, H. M., (2002). *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933*. Colonia: DuMont Literatur und Kunst Verlag.

Imágenes en conflicto: el fenómeno iconoclasta como teoría del disenso

Sergio Martín

Alumno Máster en Producción Artística, Universitat Politècnica de València. sergemartinezmartin@gmail.com

Abstract

Recent studies have tried to deepen two fundamental concepts in the historical study of human culture: image and iconoclasm. Initially sections of the academic canons taught since the History of Art, have been deconstructed by new theoretical currents such as visual studies or the science of image. Due to this openness towards new perspectives on artistic objects and practices, the phenomenon baptized as the destruction of art or, commonly known as iconoclastic phenomena, has begun to be examined more closely. Understood as related acts on the basis of the religious foundation, they became laboratories of some of the crises on representation through artistic practice and the reaction to it. So, currently, these kinds of events are being reviewed to extend the limits in which they used to be classified: ranging from religious disputes to mere emotional and vandalism attacks. Therefore, this paper seeks to approach another view on the iconoclasm that has in mind the theories about the surplus value of images shared by authors such as W.J.T Mitchell or David Freedberg. For this purpose, it is about finding other definitions of the violent act against images, making this phenomenon a possible theory of dissent. In this way, a field of study that analyzes destructive events as a scenario of agonism that articulates changes in social communities from their own representations and the thinking behind them is defended.

Keywords: *Iconoclasm, Dissent, Imagen, Culture History*

Resumen

Recientes estudios han tratado de profundizar en dos conceptos fundamentales en el estudio histórico de la cultura humana: la imagen y la iconoclasia. Apartados en un principio de los cánones académicos impartidos desde la Historia del Arte, han sido deconstruidos por nuevas corrientes teóricas como los estudios visuales o la ciencia de la imagen. Debido a esta apertura hacia nuevas perspectivas sobre los objetos y prácticas artísticas, se ha comenzado a revisar más de cerca el fenómeno bautizado como la destrucción del arte o, comúnmente conocido, como los fenómenos iconoclastas. Entendidos como actos relacionados sobre bases del fundamento religioso, se convirtieron en laboratorios de algunas de las crisis sobre la representación a través de la práctica artística y la reacción frente a esta. Así pues, actualmente, esta clase de sucesos están siendo revisitados para ampliar los límites en los que se les solía encasillar: que iban desde disputas religiosas hasta meros ataques emocionales y vandálicos. Por lo tanto, en el presente escrito se busca aproximarse a otra mirada sobre la iconoclasia que tiene presente las teorías sobre la plusvalía de las imágenes compartidos por autores como W.J.T Mitchell o David Freedberg. Con este propósito, se trata de encontrar otras definiciones al acto violento contra las imágenes, convirtiéndose este fenómeno en una posible teoría del disenso. Se defiende, de este modo, un campo de estudio que analiza los eventos destructivos como un escenario del agonismo que articula cambios en las comunidades sociales desde sus propias representaciones y el pensamiento tras estas.

Palabras clave: *Iconoclasia, Disenso, Imagen, Historia cultural*

1. Introducción

¡La locura os consumirá! grita Yogg-Saron durante su enfrentamiento en el videojuego WORLD OF WARCRAFT. Durante el encuentro, la propia visión de este jefe de banda hace que los jugadores pierdan cordura hasta el punto de poder morir. El hecho de que la locura se pierda a raíz de la propia figura del monstruo se relaciona con otros mitos de la imagen y su recepción, como puede ser el de Medusa y la petrificación física a través de la mirada. Esta respuesta o reacción frente a las imágenes es la que cabe analizar con mayor detenimiento debido a las emociones que suscitan como pueden ser la locura o la agresividad y, por ende, las acciones que se toman frente a estas. Sin embargo, estos estados, considerados extremos contra las imágenes, son parte de la naturaleza de la producción artística y su registro cultural. Entre los casos vinculados con estas reacciones agresivas o negacionistas hacia las imágenes se encuentran los fenómenos iconoclastas, los cuales han sido relegados a eventos puntuales, históricos y de índole religiosa. A lo largo del tiempo, la destrucción de imágenes no ha sido debidamente analizada por la academia, ya que han sido vistos como trastornos psicológicos y vandálicos, más propios del análisis de las ciencias médicas que de las humanidades. Por ello, en este artículo, se busca adecuarse a las corrientes de estudio que, en las últimas décadas, han propuesto acercarse a la iconoclasia como un capítulo imprescindible para la comprensión de la historia cultural y la plusvalía de las imágenes, desde la experiencia estética hasta la politización en la producción de estas. Es, por tanto, fundamental tratar de trazar en este escrito un arco histórico en el que se recojan varios ejemplos de conflictos sobre las imágenes que muestren cómo el disenso es parte intrínseca de estos actos y, a su vez, reflexionar sobre estos casos de estudio en el que el disenso aún está en una fase de experimentación que no se ha sabido llevar a ningún puerto estable.

El objetivo principal de este artículo, por lo tanto, se basa en proporcionar conexiones entre los gestos iconoclastas y su respuesta. Para ello, se necesita ejemplificar este gesto destructivo iconoclasta como posible teoría del disenso, tomando este campo como un laboratorio en el que las imágenes son las protagonistas y ponen en práctica el análisis, ya no solo de las diferencias sino también de las posibilidades de yuxtaposición de intereses políticos y estéticos. A pesar de la brevedad en la que se ha de trazar esta cartografía, los ejemplos tratarán de aproximar una idea de diferentes ataques iconoclastas llevados a cabo por múltiples motivos, teniendo únicamente en común el rechazo frente a una idea contraria. La metodología empleada en este artículo versa sobre el estudio de casos de análisis en los que se puedan ver reflejadas estas crisis entorno a las imágenes y en la puesta en común de las teorías que tratan de incorporar la iconoclasia como valor de estudio autónomo. La finalidad, así pues, es conseguir mediante una hermenéutica de los textos de los autores que estudian estos casos y una metodología de carácter cualitativo, el proponer otros factores de análisis a las respuestas sociales frente a las imágenes, siendo estas mismas posibles experimentos sobre el disenso llevados a cabo por el conflicto.

2. Una aproximación cartográfica de la iconoclasia histórica

Los estudios académicos han ido incorporando la iconoclastia como un valor de análisis gracias al trabajo de autores como David Freedberg o Dario Gamboni, los cuales han tratado de recuperar y revalorizar un nuevo punto de vista hacia estos actos contra las imágenes. Dichos gestos han llegado a ser denominados como teorías de la respuesta, ya sea desde una perspectiva psicológica (Freedberg, 2017), por reacciones antropológicas (Belting, 2012) o, incluso, por su carácter ideológico (Mitchell, 2017). Por ello, en los estudios actuales que entroncan con la recuperación histórica y/o sobre los efectos de las imágenes, es necesario que se tomen en cuenta los casos iconoclastas. Sin embargo, no es una cuestión meramente cognitiva o perceptual (Arnheim, 1981), sino que, en la línea de nuevos enfoques metodológicos como pueden ser los procedentes de los estudios visuales, se trata de experimentar con otras perspectivas que se vinculen hacia los métodos de producción, en los cuales entran en juego factores políticos y sociales. Por ello, una interesante vía de análisis de los gestos iconoclastas son los que, más allá del acto punitivo, observan factores socio-políticos que provocan ese tipo de respuestas. Es, por ello que, para poder hacer una cartografía de la cuestión que ayude a conectar cómo la iconoclasia podría ser un laboratorio del disenso colectivo, es necesario hacer una breve cartografía que ayude a ilustrar algunos ejemplos que pongan de relieve un punto de partida con el cual reflexionar sobre el conflicto en las imágenes y extraer una posible vía de debate.

En el año 726 el emperador bizantino León III mandó sustituir una imagen de Cristo de la puerta de Calcis por una cruz. Esta primera crisis iconoclasta duró hasta el año 787 en el que, durante el II Concilio de Nicea, Juan Damasceno y sus tesis iconódulas argumentó cómo Dios había revocado su propia ley al hacer al hombre “a su imagen” y semejanza, llegando al punto de encarnarse en la figura de su Hijo. El ser humano sería, por tanto, reflejo de la imagen de Dios. De este modo, los debates al respecto de la idea de la Verdad sobre la representación de lo divino abrieron un campo sobre la práctica artística y lo que concierne a la representación de conceptos relacionados con lo Absoluto e, incluso, lo irrepresentable. A partir de este momento, aunque no siendo el primero en la Historia, se fueron sucediendo los argumentos hacia una mayor complejidad de reflexión de la posibilidad de las imágenes. Las teorías favorables a la representación se complementaron con aportaciones de autores como las de Santo Tomás de Aquino el cual, reinterpretando a Aristóteles, distinguió *entre la imagen en sí y la imagen en tanto que otra imagen* (Delgado, 1997, p. 5). De este modo, reafirma la distinción entre veneración e idolatría en favor de la primera. Esto es debido a que la exaltación emocional podría distorsionar la percepción de una imagen confundiendo a la divinidad con su figura objetual o, lo que es lo mismo, la distinción entre el concepto o idea de su representación material. Estos argumentos buscaban poder dar respuesta a las reacciones hacia las imágenes y generar de este modo un buen ver ético hacia las mismas, matizando los conflictos entorno a sus significados y su materialización física, una argumentación que a día de hoy puede verse en las propuestas antropológicas de Hans Belting en las que distingue la imagen como la idea inmaterial y su necesidad de verse materializada físicamente mediante un medio o soporte (2012). Estos planteamientos ponen de relieve el papel inmaterial de la imagen, resaltando la ineficacia de censurar o destruir los objetos representados, ya que a pesar de su destrucción las ideas tras esas imágenes continuarían perdurando (Huberman, 2009).

Sin embargo, los actos destructivos no cesaron a pesar de los argumentos iconódulos. Dos ejemplos históricos de este tipo de reacciones frente a las imágenes que desencadenaron fuertes periodos iconoclastas son la *Beeldenstorm* del siglo XVI y la Revolución Francesa. El primero, vinculado con la Reforma protestante en la zona de lo que hoy se conoce como los Países Bajos, tiene sus antecedentes en la figura del monje Wycliff el cual era disentía de las normas hacia las imágenes y promulgó que se podía prescindir de estas para el culto. Dichas ideas fueron recogidas más tarde por Von Karlstadt que, en 1522, las publicó generando una osmósis entre la iconoclasia violenta y una iconoclasia legal, dando pie a la purga dentro de los espacios religiosos (y ninguno en espacios civiles) contra la mayoría de las imágenes de culto, siendo estos ataques amparados por la ley. Por el otro lado, debido a la Revolución Francesa, los gestos destructivos no eran, en sí, contra la representación divina sino hacia la representación monárquica, es decir, política. Todo lo que pudiese recordar al Antiguo Régimen era destruido, como fue la retirada de la escultura de Napoleón de la plaza de Vendôme en 1871. Sin embargo, los actos iconoclastas pueden llegar a ser la suma de este tipo de desencadenantes convirtiéndose en casos más complejos de estudio. Esto sucede con los análisis de los ataques llevados a cabo, antes y durante, en la Guerra Civil Española. Estos han sido vinculados no exclusivamente a ataques contra el cristianismo o su representación, sino por la vinculación política de la iglesia en los eventos del país en dicho contexto histórico. (Delgado, 2012)

Visto desde el prisma que se escoja, en todos los casos iconoclastas hay un disenso de origen que busca una alternativa contra lo que se rechaza. En prácticamente todos los casos que se suelen presentar predomina el gesto violento, por lo que no se está frente a un disenso que trate de encontrar un entendimiento común, sino una imposición hegemónica frente al alzamiento de otra posible supremacía. Esto implica, por ende, la conversión de los símbolos y la representación de una cultura frente a otra, una fagocitación de las ideas de uno contra lo Otro. Sin embargo, las estrategias del disenso sobre la imagen no siempre fueron meramente iconoclastas, también existieron soluciones iconóduas. Esto es el caso del sincretismo religioso que se generó al proclamar a Serapis divinidad patrona de la ciudad de Alejandría por Ptolomeo I Sóter en el siglo III a.c. Esta figura divina, que resulta de la hibridación de elementos mitológicos griegos y egipcios, buscaba aunar ambas culturas bajo nuevas imágenes que las entrelazaran. Esto no implica que no se formaran respuestas negativas contra Serapis, debido también a la palpable hegemonía y privilegio griego. A pesar de ello, este dios se convirtió en un símbolo del intento de trabajar ante el disenso cultural en una resolución, *a priori* pacífica, para ambas culturas.

3. La plusvalía de las imágenes

Sin embargo, las propias raíces etimológicas de la palabra iconoclasia, *eikonoklastés*, tienen su complejidad. Imagen (*Eikon*) y la acción de romper (*Klao*) conforman el acto de la iconoclasia vinculado a los que destruían imágenes de culto, siendo imagen el concepto más confuso en su análisis filológico. Esta palabra en latín se relaciona con la copia, la imitación y con la figura del fantasma, incluso el historiador Alain Besançon matiza que en hebreo puede llegar a significar vanidad, mentira o para referirse a la nada (2003). Desde el propio lenguaje se ha construido una herencia sobre la imagen que lo vincula con el mundo del engaño o la imitación, con la mera ilustración. Así pues, esta herencia se ha mantenido en las teorías sobre la imagen del siglo XX. Prueba de ello son los argumentos de Walter Benjamin sobre los nuevos medios de producción visual (2011) o, más actualmente, las teorías sobre los medios de comunicación y el uso de las imágenes que se centran en estrategias capitalistas y especulares, llegando estas a convertirse en puros simulacros, como llegaría a denominarlos Baudrillard (2016) o en espectacularmente especulares como apunta Debord (1999).

Debido a esto, algunas de las teorías entorno a la imagen han trabajado sobre las líneas de la imitación o el engaño, llegando hasta nuestros días. Por otro lado, en paralelo a estos enfoques sobre lo visual, un nuevo valor de estudio ha comenzado a emplearse a la hora de estudiar las imágenes: su plusvalía. Este factor trata de analizar ya no solo posibles significados intrínsecos en la imagen, sino su valor contextual de recepción, no siendo esto como una mera iconología. Un caso conocido de plusvalía es la destrucción de los Budas de Bamiyán, acción llevada a cabo por considerarse iconos por los talibanes afganos. Sin embargo, no todos están tan seguros de sus motivos religiosos y ven en esta aniquilación de patrimonio un ataque frente a la cultura turística y del consumo promovida por los países occidentales (Vives-Ferrándiz, 2015). De este mismo modo, varios de los ataques producidos por el Daesh se han catalogado como ataques iconoclastas, un hecho que ayuda a ver las acciones de este grupo terrorista como actos vandálicos propio de bárbaros y no de una planificación más elaborada (Gamboni, 2014). Los ataques al patrimonio y sobre la sociedad musulmana ejercidos por el Daesh podrían ser también ataques contra el capitalismo y la cultura occidental, gestos que puedan provocar terror geopolítico debido a su plusvalía contextual. En esta línea, otro claro ejemplo del empleo de este valor visual es la guerra periodística que se generó a raíz del ataque terrorista del 11-S. Estados Unidos empleó su propia historia visual para justificar la guerra contra Oriente, mientras que Europa propuso un replanteamiento del conflicto bélico empleando las imágenes de su propia historia reciente, como las sufridas en la II Guerra Mundial (Huberman, 2018).

Por todo ello, esta plusvalía que parecen tener las imágenes es una de las herramientas que se emplean para analizar estos casos iconoclastas contemporáneos y dar respuesta a otros posibles motivos intrínsecos de dichos actos que no son meramente el conflicto representativo o filosófico. Así pues, a las teorías sobre lo visual y las imágenes, se están añadiendo nuevos métodos de estudio que amplían la posibilidad de aproximarse a la naturaleza de lo que se considera como una imagen, siendo este debate uno de los más trabajados en las últimas décadas (García, 2011). Pero como se ha podido ir observando a lo largo del texto, estos casos no deberían quedar relegados al margen de los estudios académicos sino que podrían ser fuente de aprendizaje hacia otras posibilidades de recepción. Se valoraría, entonces, reflexionar a raíz del estudio de los casos iconoclastas para profundizar en conceptos como el conflicto y la dicotomía de disenso/consenso. Dicha relación se ha acercado más a las resoluciones consensuales que se han asociado con los modelos representacionales

democráticos de las sociedades actuales en la práctica política. Sin embargo, el uso del consenso no permite una visión detallada de las posibilidades de diferencia que se generan a través del disenso, marginando las minorías frente a las mayorías. A pesar de ello, las estrategias que han tratado de dar respuesta al uso del conflicto como herramienta de pensamiento, como pueden ser las propuestas arqueológicas de Foucault (2017), tampoco han dado una alternativa real al consenso. Es por ello, que aún resulta necesario reflexionar sobre el uso del disenso. Del mismo modo que la definición de conceptos como imagen o iconoclasia se están ampliando y enriqueciendo, lo mismo debería ir sucediendo en el uso del disenso como herramienta efectiva para evolucionar política y socialmente.

4. Conclusiones

Retomando, por tanto, la hipótesis planteada, puede confirmarse la utilidad del estudio de los casos iconoclastas como gestos del disenso y, de ese modo, analizar cómo han afectado a sus respectivos contextos socio-políticos. Los planteamientos de estudio al respecto de estos gestos entroncan con múltiples teorías sobre la imagen que buscan dar una respuesta a estas reacciones, siendo positivo que estos enfoques se incluyan en los debates académicos como algo más allá de un trastorno psicológico. La iconoclasia, por tanto, no es exclusivamente de índole religiosa o crisis de representación, sino que también puede proceder de disputas políticas y culturales, llegando incluso a introducirse en los discursos estéticos. Actualmente, las teorías sobre la iconoclasia también se están relacionando sobre modos de comprender la contemporaneidad incorporando conceptos como la idolatría en las teorías de los medios de comunicación en masas y la cultura del consumo, tal y como plantean Boris Groys o Hans Belting sobre la idolatría ante lo visual y los *mass media* (AAVV, 2012). Es por ello que se debe tener presente que la recepción de las imágenes que generan las sociedades crean disputas y conflictos, crean disenso. Este es el punto en el que se puede comenzar a trabajar la iconoclasia como una posible teoría sobre el disenso y emplearla como un laboratorio del conflicto en el que replantear las cuestiones que rodean las diferencias culturales y políticas. Del mismo modo que tradicionalmente se ha trabajado con la imagen sobre teorías que las vinculan con el engaño o la imitación, también se está levantando un movimiento que trata de argumentar en favor de estas, lo que se puede observar en autores como Marina Garcés, Jacques Rancière, George Didi-Huberman o David Freedberg. Así pues, se debe trabajar con las heterogeneidades de las imágenes y tomar todas sus perspectivas para poder trabajar con un exhaustivo análisis de las mismas. A pesar de la concisión llevada a cabo en este artículo, se puede abrir un debate entorno a las múltiples maneras de entender la iconoclasia y cómo esta puede ser empleada para trabajar sobre el disenso. Trabajar sobre esta base puede permitir que se amplie el conocimiento que se tiene sobre el conflicto y permitir nuevas oportunidades de reacción frente a este. En conclusión, este enfoque ayudaría a que la reacción frente a la diferencia no sea la violencia a la imagen, sino la incorporación de esta a una cartografía social mutable y en movimiento, un movimiento que ha de ser común, ya que la locura nos consumirá si dejamos que esta sea la que guíe nuestro entendimiento frente al desacuerdo.

5. Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ OTERO, C. (Ed.) (2012). *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.
- ARNHEIM, R. (1981). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.
- BAUDRILLARD, J. (2016). *Cultura y simulacro* (nº 12 ed.). Barcelona: Editorial Kairós S.A.
- BELTING, H. (2012). *Antropología de la imagen* (3ªed.). España: Katz Editores.
- BENJAMIN, W. (2011). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad mecánica*. Madrid: Casimiro.
- BESANÇON, A. (2003). *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid: Siruela, D.L.
- DEBORD, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, cop.
- DELGADO, M. (1997). "Exorcismo y martirio de las imágenes. La iconoclastia como violencia corporal" en Checa, F; Molina, P. (Ed.). *La función simbólica de los ritos: rituales y simbolismo en el Mediterráneo*. España: Icaria, Instituto de Estudios Almerienses.
- DELGADO, M. (2012). *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona: RBA Libros, S.A.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, D.L.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- FOUCAULT, M. (2017). *La arqueología del saber* (nº 4 ed.). México: Siglo XXI Editores, s.a. de c.v.
- FREEDBERG, D. (2009). *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- FREEDBERG, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- GAMBONI, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GARCÍA, A. (Ed.) (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MITCHELL, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- VIVES-FERRÁNDIZ, L. (2015). "(No) son sólo imágenes: Iconoclasia y yihad 2.0." en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 27. Madrid: Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM) <<https://revistas.uam.es/anuario/article/view/7324>> [Consulta: 14 de septiembre de 2019].

Ya no nos pueden matar... porque ya estamos muertos:

Abismo, posibilidad, agotamiento, resistencia e insurrección.

Juan Luis Toboso Galindo

CEAA- Centro de Estudos Arnaldo Araújo- Arte e Estudos Críticos- Escola Superior Artística do Porto. / juanluis.toboso@gmail.com +351 93437 6153

Abstract

All possible forms of failure appear before us when we contemplate uneasily the vertigo between the figure of the tightrope walker and that of the contemporary artist. Both agents present, apart from obvious aesthetic and formal achievements in the performance of their skills, something that goes beyond this simple vertigo: an attitude of persevering risk that exposes us rigorously explicitly to the abyss. Our bodies assume to the limit their space condition for the experimentation of this vertigo of fierce inclination

Thus, every creative gesture implies, in a strict sense, a direct confrontation with the abyss: this is the abyss of the multiple ways in which our work can be transformed, that is, in the uncertainty of the forms and in the acceptance of autonomous performativity of matter, or through exposure to the abyss of our ideas.

This exercise as a form of resistance to hyperactivity enunciated by the lifestyle of the neo-liberal entrepreneur, announces a new paradigm of action where the risk of falling into the void exploring its limits, supposes assuming failure as a possibility of transformation.

Keywords: *Artistic practices, Abyss, possibility, exhaustion, resistance, insurrection.*

Resumen

Todas las formas posible de fracaso aparecen ante nosotros cuando contemplamos con desasosiego el vértigo entre la figura del equilibrista y la del artista contemporáneo. Ambos agentes presentan, a parte de obvias realizaciones estéticas y formales en el desempeño de su destreza, algo que vas más allá de este simple vértigo: una actitud de riesgo perseverante que nos expone de forma rigurosamente explícita al abismo. Nuestro cuerpos asumen al límite su condición de espacio para la experimentación de este vértigo de inclinación feroz

Así, todo gesto creativo implica, en sentido estricto, una confrontación directa con el abismo: sea este el abismo de las múltiples formas en que nuestro trabajo puede transformarse, es decir, en la incertidumbre de las formas y en la aceptación de la performatividad autónoma de la materia, o mediante la exposición al abismo de nuestras ideas.

Este ejercicio como forma de resistencia a la hiperactividad enunciada por el estilo de vida del emprendedor neoliberal, anuncia un nuevo paradigma de acción donde el riesgo a caer al vacío explorando sus límites, suponga asumir el fracaso como posibilidad de transformación.

Palabras clave: *Prácticas Artísticas, Abismo, posibilidad, agotamiento, resistencia, insurrección.*

*Ya no nos pueden matar ...porque ya estamos muertos:
Abismo, posibilidad, agotamiento, resistencia e insurrección.*

Necesitamos aceptar nuestra existencia en todo su alcance; todo, incluso lo inaudito tiene que ser posible en ella. En el fondo es éste el único coraje que se nos exige: ser valientes ante lo más extraño, más maravilloso y más inexplicable que nos pueda acontecer.

Cartas a un joven poeta de Rainer Maria Rilke - Carta nº 8

Todas las formas posible de fracaso aparecen ante nosotros cuando contemplamos con desasosiego el vértigo entre la figura del equilibrista y la del artista contemporáneo. Ambos agentes presentan, a parte de obviar realizaciones estéticas y formales en el desempeño de su destreza, algo que vas más allá de este simple vértigo: una actitud de riesgo perseverante que nos expone de forma rigurosamente explícita al abismo. Nuestro cuerpos asumen al límite su condición de espacio para la experimentación de este vértigo de inclinación feroz.

Lo que nos apasiona de este paralelo, ultrapasa de forma desmedida cualquier análisis formal de la imagen entre ambos para indagar cuestiones relacionadas con una especie de amenaza: la de la estabilidad en contraposición a la fragilidad de la cuerda floja. El fracaso, la decepción, la ruina...acaso no son estas ideas una constante presencia en un cuerpo de trabajo con vocación de éxito. La expectativa de fracaso en el deambular de una cuerda floja es igualmente proporcional al la posibilidad de un fracaso con éxito.

En este sentido habremos de aceptar, sin ningún prejuicio, que siempre que fracasamos lo hacemos en la medida de lo posible, esto es, sin la expectativa de hacerlo con cierto éxito. Es más, lo haremos siempre bajo la posibilidad del fracaso incluso en la mayor voluntad sobresaliente de fracasar.

La voluntad de mantener el equilibrio tal vez sea una de las mayores enfermedades instauradas por el neoliberalismo. Debemos conocer el mundo a través de la ordenación, siempre equilibrada, de sensaciones y pensamientos. Le ruptura de este orden supone una amenaza, una amenaza que se justifica ya sea por intensificación o déficit. Nuestros cuerpos son atravesados por diversas condicionantes que anteponen la razón a la locura, el equilibrio al desequilibrio, el suceso al fracaso, la vitalidad al agotamiento.

El poeta y ensayista Rafael Argullol señala algunas ideas interesantes sobre esta noción del abismo como un viaje hacia todas las direcciones posibles en un ensayo sobre pintura en el paisaje romántico y la tensión, a menudo dramática, entre la naturaleza y el espíritu humano (Argullol, 2012). Una tensión que surge en un territorio de ensueño, casi en un estado de vigilia o fantasía lejos del estado equilibrado de la razón completa, donde se reanuda la idea de perturbación como elemento de capacidad creativa. El insomnio como lucidez: *UN HOMME QUI DORT*. El descanso del encanto del sueño nunca cierra los ojos y mantiene el impulso de insomnio para evitar el estancamiento. La revolución del insomnio. La revancha de los insomnes. Película dirigida por el escritor francés Georges Perec y el cineasta Bernard Queysanne, a partir de un guion escrito por el propio Perec, basándose en su novela homónima.

Estamos enfermos de positividad : agotamiento, fracaso e impotencia, baja autoestima, escasa realización personal, un estado permanente de nerviosismo, dificultad para la concentración, cierto comportamiento agresivo, fuerte dolor de cabeza, insomnio, bajo rendimiento profesional e incluso sexual, aburrimiento, procrastinación, somnolencia,

impaciencia, irritabilidad, déficit de comunicación fluida... . El desencanto y la decepción son el trauma moderno/occidental donde nos hallamos instalados desde la caída del comunismo gris y el triunfo de un capitalismo color de rosa donde podemos quererlo todo y donde casi todo es posible (incluso fracasar). Un estado de continua frustración que inaugura una nueva forma de entender el presente: percibir la vida desde un estadio de agotamiento, es decir, desde un modelo de existencia anémico, extenuado, casi desfallecido.

Esta forma de entender la vida, desde el prisma del agotamiento, surge como una especie de afirmación ética donde los cuerpos(los nuestros en conjunto con los otros) vibran en una nueva frecuencia que sería ahora definida por esta angustiante condición en la que oscilamos. Una forma de estar no-presentes a camino entre un estado de agotamiento generalizado y el deseo de participación en la carrera de ese capitalismo rosa que ofrece una forma de vivir autónoma, alegre y plenamente democratizada. Una especie de lucha de poderes, entre la política de la seducción de los factores externos y el conflicto interno de una resistencia que procede de una cierta idea de “biopotencia”: aquella que construimos a partir de una política de la subjetividad y como forma de resiliencia a la monotonía del estar en vida “hoy en día”.

En un texto del filósofo Peter Pal Pelbart publicado en 2013 y titulado *O avesso do nihilismo: cartografia do esgotamento (El reverso del nihilismo: cartografías del agotamiento)*, el propio autor formula algunas preguntas simplemente fundamentales para analizar esta sintomatología: ...después de todo, de que exactamente estamos tan agotados?, Que es lo que hace que nuestros cuerpos nos soporten más?¹ Vale la pena este modo de existencia? ☹ La respuesta tal vez sea: “estamos enfermos de positividad”. Pero ¿qué tipo de positividad? la del deseo inútil, la de la influencia de la inercia, la de la falta de experimentación en la sexualidad de la vida. Esta felicidad que imposibilita pensar el fracaso como punto de partida hacia la revuelta y no como frustración (Pál Pelbart, 2017).

De la abundancia de este espejo de felicidad neoliberal, pero sobre todo de su quiebra inesperada bajo el colapso económico y la neurosis de un paisaje vacío de expectativas y estrategias de resistencia y subjetivación del sujeto, hemos tomado consciencia a partir de la producción intelectual de autores de influencia posmarxista como Franco Berardi, cuyo pensamiento profundiza en las diversas evoluciones de una concepción de trabajo y la economía en el territorio occidental, así como en los métodos de relación/comunicación digital en la actual forma del capitalismo mundial o como el propio denomina, del *hipercapitalismo* (Berardi en <https://rwm.macba.cat/es/tag-bifo>) . Un modelo de desarrollo vital insostenible donde el fantasma del fin del mundo, tal como lo conocemos, nos induce a una idea cada ve más difusa de futuro. Después de destrozarnos el planeta, hemos destrozado nuestra propia vida.

Delante de un escenario de catástrofe en todos los dominios de la vida, sean eles políticos, económicos, ecológicos, éticos, sociales, etc., y determinados a aceptar que la humanidad, principalmente desde la seducción hipnótica de la ilustración, ha venido demostrando una atracción fatal por el suicidio colectivo en un espectáculo de exaltación de su propia destrucción, las posibilidades de poder hacer de nuestra existencia algo enmarcado en los moldes de la razón, supone hoy en día una ridícula epopeya. La razón impide que el inconsciente nos impulse a experimentar los límites de la vida, y en consecuencia, la potencia creativa que se desempeña en plena disidencia de la pobreza vital.

En este proceso de comprensión de la vida y de la potencialidad de su emancipación Deleuze citaba a Spinoza para analizar la complejidad del cuerpo y su importancia en este proceso de análisis: “No sabemos ni siquiera lo que puede un cuerpo, dice Spinoza. Es decir: No sabemos ni siquiera de cuáles afecciones somos capaces, ni hasta dónde va nuestra potencia. ¿Cómo podríamos saberlo antes? Desde el comienzo de nuestra existencia, somos necesariamente colmados de afecciones pasivas. El modo finito nace en condiciones tales que, por adelantado, está separado de su esencia o de su grado de potencia, separado de lo que puede, de su potencia de actuar.” (Deleuze, 1999). Esto es, ¿hasta que punto no estamos atravesados por una multitud todavía desconocida de experiencias irracionales capas de nos afectar y transformar en infinitas posibilidades?; ¿será esta exposición pendular al fracaso una puerta de entrada al abismo de la imaginación: una iniciación creadora de una nueva forma de complejidad vital que asume el fracaso como lugar desde donde imaginarnos?

En este punto es cuando podemos entonces asumir el fracaso como posicionamiento estético-político: como estado vibrante de revuelta contra la producción de un modelo de vida capitalista color de rosa, y hacia la invención del cotidiano como una forma de emancipación y de nuevas subjetividades adyacentes. Asumir que el fracaso es popular y cargar con el peso de ondear la bandera de los extenuados.

Este ejercicio de la des-ejercitación como forma de resistencia a la hiperactividad enunciada por el estilo de vida del emprendedor neoliberal, anuncia un nuevo paradigma de acción: tal vez la de la desaceleración propuesta por Byung-Chul Han reclamando la necesidad de la contemplación como forma creativa y de la que anteriormente ya había hablado Walter Benjamín. Una necesidad de aburrimiento supino que nos haga reconectar con las formas básicas de relación en lo singular y en lo común. (Byung-Chul Han, 2012): “El aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia. Basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo. Sus nidos —las actividades íntimamente ligadas al aburrimiento—, se han extinguido en las ciudades y descompuesto también en el campo. Con ello se pierde el don de estar a la escucha, y desaparece la comunidad de los que tienen el oído atento.” (Benjamin, 1991)

¿Podremos hacer de la desaceleración que produce el agotamiento y el fracaso un lugar de resistencia donde la creatividad pueda tomar forma?...

Desafortunadamente los cuerpos son máquinas de producción. Incluso en la producción de no productividades existe una voluntad subjetiva de originar una consciencia de creación. Y en ese punto es donde nos situamos: en la producción del fracaso como forma de resistencia, de crítica al control activo de las formas de vida alienadas y en oposición al espectáculo de saturación de la industria cultural obcecada en agotar nuestras vidas con productos de “fast food” o “pret a porter” (expresiones ambas heredadas de los diversos mecanismos de industrialización de la vida).

Es triste afirmarlo, pero hemos fracasado. Y aceptar el descontento de haber fracasado puede resultar de vital importancia para entender, cuanto nos vale hacer de este fracaso una forma de celebración. Abanderar el fracaso como forma de creación de subjetividad en el exilio de la productividad capitalista, es configurar una nueva forma de alegría diferente de esa felicidad del “si se puede!”. ...Y es ahí donde estamos en conjunto, un lugar donde establecemos una serie de relaciones de interdependencia que son básicas para, en lugar de instaurar revoluciones de cuerpos vacíos de deseo, dejar germinar una forma de vida ajena al malestar neoliberal.

Esta no será, tal vez, una respuesta a la pregunta enunciada anteriormente, pero sí que será una proposición(a, antes de, de, desde ...) para la búsqueda de un otro territorio. Una expedición por una geografía afectiva en el que el riesgo a caer al vacío explorando sus límites, suponga asumir el fracaso como posibilidad de transformación.

Igualmente, como exclamaban los insurrectos argelinos durante las revueltas de 2001, *ya no nos pueden matar, ...porque ya estamos muertos*. (Al Ferri Corti, 2001)

En 2018 cumplieron 50 años de las revueltas del 68 de mayo, y algunos de los escritos en las paredes de la ciudad durante esas semanas intensas donde la imaginación tomó el pulso de la vida aún resuena en nuestras cabezas. Algunos llegan a nuestros días aún más fuertes medio siglo después. *Demain est annulé* (el mañana queda anulado) es uno de estos escritos y el título del primer capítulo del texto titulado *Ahora está escrito* por el colectivo de escritores del Comité Invisible. El texto comienza con este párrafo inicial: “Todas las razones para hacer una revolución están ahí. No falta ninguno. El hundimiento de la política, la arrogancia de los poderosos, el reinado de lo falso, la vulgaridad de las riquezas, los cataclismos de la industria, la miseria desenfrenada, la explotación desnuda, el apocalipsis ecológico: no nos ahorramos nada, ni siquiera nos informamos al respecto (...) Todas las razones están reunidas, pero no son las razones las que hacen las revoluciones, son los cuerpos. Y los cuerpos están frente a las pantallas”. (Comité Invisible, 2017)

En este sentido, un golpe muy fuerte de vara en los dedos, ya no será un acto siniestro de corrección o disciplina al que Philippe Pinel se refirió en su Tratado Médico-filosófico sobre la enajenación del alma (Pinel, 1804), pero si un incentivo para la desobediencia ... un gesto inquietante y perturbador necesario para reanudar la sensibilidad corporal latente en las yemas de nuestros dedos más allá de las pantallas táctiles de nuestros teléfonos móviles.

Referencias:

- AL FERRI, C. (2001). *Romper con esta realidad, sus defensores y falsos críticos*. Bilbao: Ed. Muturreko Burutazioak.
- ARGULLOL, R. (2012). *La atracción del abismo es un itinerario por la pintura del paisaje romántico*. Madrid, Acantilado Bolsillo.
- BENJAMIN, W. (1992). *El narrador*. Madrid: Taurus
- BYUNG-CHUL, H. (2012). *La Sociedad del Cansancio*. Barcelona: Herder
- COMITÉ INVISIBLE (2017). *Ahora*. Pamplona, Pepitas de Calabaza.
- DELEUZE, G. (1999). *Spinoza y el Problema de la Expresión*. Barcelona: Muchnik Editoriales, Pág. 217.
- PÁL PELBART, P. (2017). *O avesso do nihilismo. Cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições.
- PINEL, PH. (1804). *Tratado médico-filosófico de la enajenación del alma o manía*. Madrid. Imprenta Real.
- Un homme qui dort* (Un hombre que duerme) (DVD) Dovidis, 1974.
- En #216 Franco Berardi. Radio Web MACBA: <https://rwm.macba.cat/es/tag-bifo>

Ala Plástica: Especies Emergentes

Bàrbara Martínez Biot^a

^aDoctoranda en la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València. Departament de Pintura, programa de doctorat en Art: Producció i investigació.

Abstract

Ala Plástica is a non-governmental organization led by artists and founded in La Plata (Argentina), which has been developing projects since 1991 in collaboration with other artists, scientists and environmental groups in critical areas to promote development alternatives. Their collaborative projects are a sample of the interdisciplinary works that from the field of contemporary art can build a new public sphere of the social, understanding that current artistic practices have abandoned the traditional objectual expression to establish new ones Areas of interest and dilute in collaborative tasks.

The group has three lines of action: collaboration: in the long term with regional, national and international entities based on bio-regional proposals on rivers; participation in the research and execution of regeneration projects for coastal areas along with artists, landscape architects and local authorities; and the development of artistic methodologies for the recovery of natural systems. Of all the projects carried out since its foundation, we analyze Especies Emergentes, the first of its works located in the estuary of the river of La Plata as an attempt to improve both the local environment and regenerate the social ties between the population of this place.

Keywords: *environment, microoutopia, social creativity, collaborative art, public sphere*

Resum

Ala Plàstica és una organització no governamental liderada per artistes i fundada en La Plata (Argentina) que desenvolupa des de 1991 projectes en col·laboració amb altres artistes, científics i grups medi ambientals en zones crítiques per a promoure alternatives de desenvolupament. Els seus projectes col·laboratius són una mostra dels treballs interdisciplinars que des de l'àmbit de l'art contemporani pot construir una nova esfera pública d'allò social, entenent que les pràctiques artístiques actuals han abandonat l'expressió objectual tradicional per establir nous àmbits d'interès i diluir-se en tasques col·laboratives.

El grup té tres línies d'actuació: la col·laboració: a llarg termini amb entitats regionals, nacionals i internacionals a partir de propostes bio-regionals sobre rius; la participació en la investigació i execució de projectes de regeneració per a zones costaneres junt amb artistes, paisatgistes i autoritats locals; i el desenvolupament de metodologies artístiques per a la recuperació dels sistemes naturals. De tots els projectes duts a terme des de la seua fundació, analitzem Espècies Emergents el primer dels seus treballs localitzat a l'estuari del riu de La Plata com un intent de millorar tant el medi local com de regenerar els vincles socials entre la població d'aquest indret.

Palabras clave: *mediambient, microutopia, creativitat social, art col·laboratiu, esfera pública*

1. Introducció

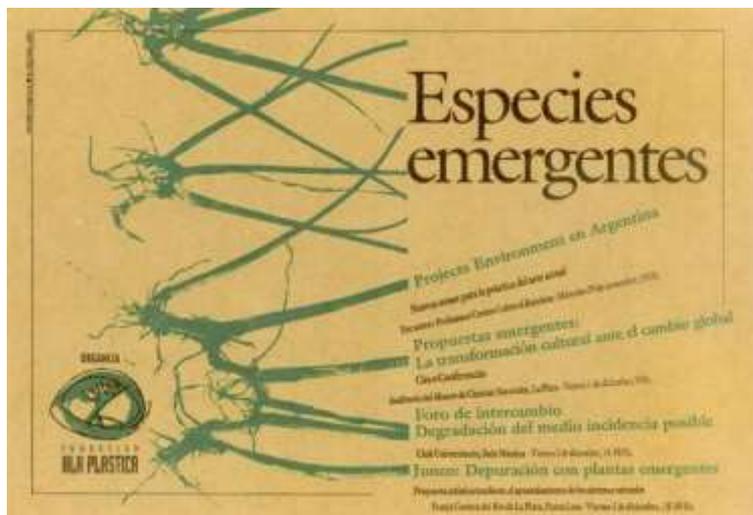
Ala Plástica és una organització no governamental, artístic/ambiental que desenvolupa la seua activitat principalment en l'estuari del riu de La Plata i el seu delta a Argentina. L'objectiu d'aquest text és donar a conèixer l'activisme d'aquest grup mitjançant el comentari d'un dels seus treballs inicials, *Especies Emergentes*, realitzat a partir de 1995 com a resposta al greuge mediambiental de la zona. Els fundadors del col·lectiu provenen del camp, artístic i científic, Alejandro Meitín, advocat i artista, Silvina Babich artista, i Rafael Santos, artista plàstic i agrònom. A partir d'aquest nucli s'han sumat nous membres, entre els quals es troben arquitectes, botànics i geògrafs. Si bé els participants varien, el col·lectiu aglutina al voltant de 40 persones que habitualment formen part dels projectes col·laboratius.

Des d'allí es relaciona de manera intuïtiva, emocional, imaginativa i sensorial l'art contemporani en el desenvolupament d'accions en l'àmbit social i ambiental. Per aquest grup, les característiques geogràfiques, ambientals i l'hàbitat de la seua població constitueixen el centre d'un treball que pren forma a partir d'exercicis participatius amb aquesta comunitat. Des de 1991, *Ala Plástica* ha desplegat una sèrie d'obres no convencionals a escala bioregional. Podem dir que *Ala Plástica* és una visió compartida i un estat d'assumpció de noves formes i tàctiques heurístiques d'acció col·lectiva i de creativitat que enfronta les mirades unidireccionals al descriure la realitat amb un enfocament alternatiu, per a desenvolupar una altra objectivitat, una altra manera d'enfocar-nos nosaltres mateixos en connexió amb els altres. El projecte que descriurem a continuació narra una part de la seua activitat i és el resultat d'una sèrie d'experiències que es projecten en l'escenari comunitari per a capturar i difondre significats en la relació vivencial amb la regió, propiciant noves formes de coneixement col·laboratiu.

En aquests processos de treball en col·laboració trobem l'emergència de la mirada sensible i el desig latent a través accions que articulen coneixements científics i populars en l'àmbit de la salut, l'educació, la divulgació, sorgint tàctiques per a afrontar l'escassetat de treball, els efectes de les activitats d'empreses transnacionals, l'ocupació desordenada del territori, el flux de l'energia i els recursos disponibles.

2. Ala Plástica: Especies Emergentes (1995)

Al desembre de 1995, amb l'assessorament de Nuncia Tur, del Departament de Botànica del Museu de Ciències Naturals de la Universitat Nacional de La Plata, s'inicia un exercici artístic de recuperació a partir de noves plantacions, tècniques de creixement induït i instal·lacions temporals realitzades amb fibres naturals, dirigit a sostenir l'ecosistema costaner en la localitat de Punta Lara, franja occidental sud del Riu de La Plata, utilitzant un grup de plantes semi-aquàtiques i emergents entre elles el jonc.



Font: Ala Plástica (1995)

Fig. 1 Pòster Especies Emergentes

El projecte també comprèn la realització d'un fòrum de debat sobre la relació entre l'ésser humà i la natura que va reunir la població local, treballadors artesans del jonc, científics, naturalistes, ambientalistes, representants polítics i d'empreses amb impacte en la ribera del riu, per a intercanviar opinions i experiències sobre l'amenaçat sistema natural costaner. L'objectiu d'aquest projecte col·laboratiu era introduir una sèrie de temes socials i ambientals com a problemàtiques urgents a la societat argentina: la contaminació de les aigües, la destrucció de les costes, la pobresa de la població local, la cultura riberenca perjudicada per un model de desenvolupament unidireccional, infraestructures precàries, inundacions, etc...

“El jonc creix en zones litorals, en aquest cas específic a la costa del Riu de La Plata, un punt geogràfic carregat de derivacions ambientals, socials i econòmiques degradades” en paraules dels representants d'*Ala Plástica* trobem un diagnòstic inicial del projecte o premissa inicial. Les raons per tornar a introduir el jonc són que colonitza ràpidament el sòl a través dels seus rizomes subterranis, provoca la creació de nous territoris per sedimentació, afavorint l'ingrés d'altres espècies. L'aigua després del seu pas per aquestes zones mostra importants reduccions de contaminants de tota classe. L'estudi de l'extraordinari sistema de propagació del jonc, la seua vocació de creació de nous territoris i la seua capacitat depuradora, va derivar en l'activació de la metàfora de l'expansió rizomàtica i de l'emergència per a la iniciació d'una sèrie d'exercicis interconnectats en l'estuari del riu de La Plata orientats a sostenir sistemes naturals amenaçats vinculats amb l'ecologia cultural d'aquesta àrea.



Font: Ala Plástica (1995)

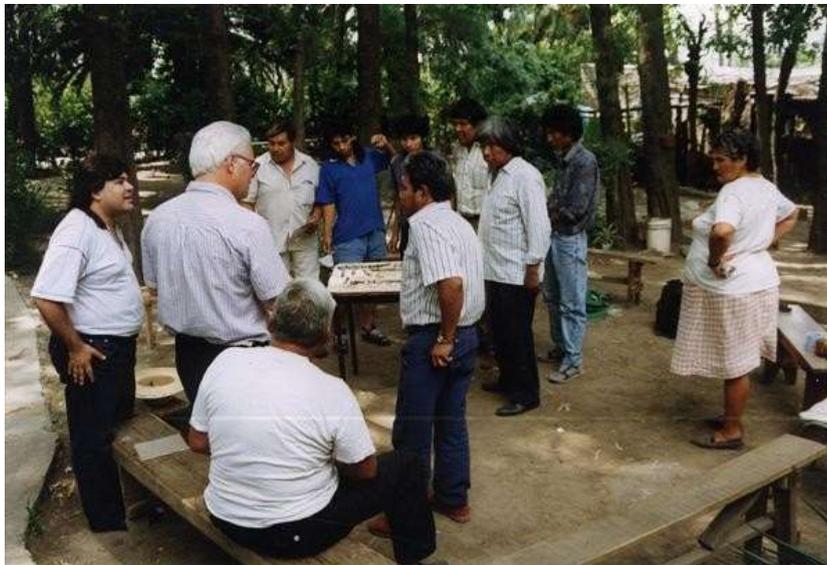
Fig. 2 Plantació de joncs a Punta Lara, riu de La Plata

Amb el suport del British Council, *Ala Plástica* va convidar a Ian Hunter i Celia Lerner, artistes experts en aquests tipus de treballs col·lectius i membres del grup mediambiental britànic *Projects Environment*, a visitar l'Argentina per a participar en el procés de comunicació entre grups d'actors locals dirigit a propiciar un rescat socioambiental en la zona. A partir d'aquest trobament va continuar el projecte amb un treball conjunt que va durar un mes durant el qual es van portar a terme: reunions consultives entre els equips d'*Ala Plástica* i *Projects Environment*; trobades amb sectors governamentals, no-governamentals, acadèmics i de l'àmbit artístic i mediambiental; diferents contactes amb comunitats costaneres en punts de tensió com les escoles, els grups de conreadors de la franja costanera del riu, assentaments poblacionals precaris, i comunitats aborígens. Aquests diàlegs entre la major quantitat possible d'actors implicats en aquest medi ambient va donar lloc al naixement d'una voluntat de rescat de romanents de cultura local com a vincle per al millorament soci-ambiental, utilitzant el concepte de rizoma present a les característiques del jonc però que transcendeix a les tasques creatives i socials, en paraules dels responsables d'*Ala Plástica*: “Les espècies emergents, a la qual pertany el jonc i la seua expansió rizomàtica, ens ocupen com a modalitat creativa. Són marc de sentit per a la participació en processos de formació i transformació.”

Aquest tipus d'iniciativa utilitza com a model el bioregionalisme, per a explorar la possibilitat de desenvolupament d'exercicis creatius integrats. Els tallers i les trobades entre diferents grups socials afavoreixen una tasca de connexió dels romanents naturals i culturals amenaçats entre si a partir de la reflexió i la percepció dels problemes relacionats entre les estructures urbanes i l'ambient natural, la qual cosa genera una ordit d'intercomunicació. Les reunions es materialitzaren en una innumerable quantitat d'accions que es van desenvolupar i van créixer a través de la reciprocitat. Tractant problemes soci-ambientals, explorant models no-institucionals i interculturals en l'esfera social. Interactuant, intercanviant experiències i coneixements amb productors de cultura i conreu, d'art i artesanies, d'idees i d'objectes.

“El desafiament del nostre fer se centra en articular forces col·lectives per a catalitzar les possibilitats regeneratives del fer comunitari. Un dels elements bàsics per a la regeneració d'un sistema social és la comunicació i la recuperació del poder fer social, allí ens trobarem amb el major valor de l'experiència, que entre els múltiples nivells de significat es tradueix en un pla tan concret com és la vida de les persones i que esdevenen en un panell solar, un viver, un mòdul de comunicació, etc...” Aquestes paraules d'*Ala Plástica* per explicar el seu treball comunitari les podem contextualitzar dins del concepte de *microutopia* i relacionar-les directament amb la situació política del país a finals de la dècada dels noranta del segle XX que desembocaria en l'esclat social de 2001.

Prenent aquest projecte com exemple d'altres que fins l'actualitat el grups ha tirat endavant, podem assistir a la possibilitat de desenvolupar una altra objectivitat, una altra manera d'enfocar-nos nosaltres mateixos en connexió amb l'altre a través d'una iniciativa de treball autogestionada. Així, la mirada de la vocació del lloc s'enforteix, per a integrar un moviment emergent de l'experiència de la vida col·lectiva com una àrea d'autonomia en la qual l'anti-poder dels romanents culturals i naturals creix i presa la seua corporeïtat en la cooperació, en el flux de la vida, en la consideració d'un moviment desplegat com un fet social.



Font: Ala Plástica (1995)

Fig. 3 Plantació de joncs a Punta Lara, riu de La Plata

L'obra instal·lada en aquest esdeveniment emergeix en l'experiència de la vida col·lectiva i crea món. Res és més eficaç i transformador que una activitat creativa que ompli una necessitat cultural. Així tenim el delineament d'una estètica de transformació i aquesta estètica desafia els valors tradicionals en l'art també. És interessant reflexionar sobre l'activació de la metàfora de l'expansió rizomàtica i de l'emergència materialitzats en una sèrie de tasques interconnectades a l'estuari del riu de La Plata que tenen com a objectiu sostenir els sistemes socials i naturals amenaçats per la contaminació. Aquesta ecologia cultural es sosté en principis naturalistes activats per tots els participants.

El títol *Especies Emergentes*, al qual fa referència els joncs i el creixement rizomàtic ens acosten a una modalitat creativa per la qual s'activen una sèrie de processos de comunicació local en aquesta zona adreçats a identificar els principals actors locals i assolir un procés autogestionat de reconeixement, de rescat de la natura local alhora que es construeixen

xarxes de relacions. En concret, algunes de les activitats desenvolupades en aquest projecte i en altres realitzats en anys següents són: micro experiències, històries de vida, activitats productives, fluxos d'idees, activitats de creació artística,...

Aquest projecte, un dels primers realitzats ja que el grup *Ala Plástica* començà a constituir-se en 1991, el podem considerar generador d'unes maneres de fer per les quals el grup i els seus membres i els seus col·laboradors són capaços de generar xarxes d'intercomunicació i donar forma a una quantitat d'accions basades en la reciprocitat d'aquestes relacions socials.

3. Conclusions

Els treballs col·laboratius d'*Ala Plástica* dels quals tan sols hem pogut mostrar *Especies emergentes* per les limitacions de l'espai, són una mostra de les diferents maneres de fer transdisciplinars que a partir de l'última dècada del segle XX alguns col·lectius han utilitzat per poder construir un espai de resistència. Aquestes pràctiques artístiques col·laboratives constitueixen en l'actualitat un cos metodològic suficientment ampli com per a considerar-lo de gran interès per a l'àmbit artístic i d'altres àmbits, és a dir, possibilita la connexió de diverses disciplines en un mateix punt d'interès com en aquest cas ho és el dany ecològic a una zona específica del context social argentí de la dècada dels noranta.

Ala Plástica articula una xarxa de forces col·lectives regeneradores del fer comunitari a través del: diàleg, les narracions fotogràfiques, les cartografies, imatges satèl·lit, dibuixos, textos i *mapeos* dels residents i dels implicats en zones assetjades o en perill el seu ambient. La construcció d'aquest teixit social possibilita unes accions col·lectives creatives com en aquest cas que portem com exemple la plantació de joncs a mode de regeneració natural d'una zona devastada.

D'altra banda, aquesta nova col·lectivitat també es pot materialitzar-se en investigacions, exhibicions i col·laboracions de caràcter internacional les quals generen altres tipus de xarxes de treball i de coneixement que des d'Amèrica poden arribar a Europa i constituir-se en plataformes d'estudi com el cas de Transductores a Espanya que amb totes les seues activitats genera un fluxe de relacions entre grups i plataformes, ajudant a l'enriquiment de les pràctiques col·laboratives.

Finalment podem caracteritzar aquest tipus de pràctiques com un moviment emergent en el qual els romanents culturals i naturals prenen consciència i estableixen mitjançant la cooperació un fet de rellevància social. Aquesta rellevància social esdevé un node d'importància política, en relació al problema que es treballa: mediambient, societat; que en el cas que ens ocupa en aquest text suposa la diferència i la possibilitat d'un mode de vida, de la lluita entre allò local i un model econòmic fagocitador.

Referències

ALA PLÁSTICA. *Ala Plástica*. <<https://alaplastica.wixsite.com/alaplastica>> [Consulta: 2 de agosto de 2019]

FUKERLMAN, M. (2013). "Entrevista al Colectivo Ala Plástica" en *Plurentes: Artes y Letras*, vol. 2, n°3,

TRANSDUCTORES, "Entrevista a Alejandro Meitin". *Dailymotion* <<https://www.dailymotion.com/vídeo/xbt919?playlist=x16hyg>> [Consulta: 2 de agosto de 2019]

TRANSDUCTORES. *Ala Plástica (Caso de estudio)*. <<https://transductores.info/properties/ala-plastica/>> [Consulta : 8 de agosto de 2019]

Atacar la frontera: la poesía como política en la obra de Francis Alÿs

Francisco Javier Méndez Landa

Doctorando del programa: Arte: Investigación-Producción, Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia. Investigador y Profesor de Asignatura de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), campus Morelia. El presente artículo forma parte de mi investigación doctoral que repasa en las formas de representación de la ausencia física del cuerpo humano en el arte contemporáneo mexicano, en este caso por migración. ciudadespiral@gmail.com

Abstract

Since the late 1990s, the Belgian artist located in Mexico, Francis Alÿs (1959) has extrapolated his artistic work by leaving the Historic Center of Mexico City as its main social laboratory, to influence various regions of the world -mainly territories of war, socioeconomic, political and migration- conflict, in an eagerness to imagine realities other than those established through the activation of urban accounts, fables, morals, futile activities and children's games; becoming in various and seemingly innocent metaphors that hide complex and powerful social reflections.

The purpose of the present work is to draw an acupuncture that follows some actions of Francis Alÿs outside the Mexican territory to build a global imaginary from the poetic of his work: in a world governed by hopelessness, and the tensions generated by the borders on the countries, the voice of Alÿs becomes a necessary balm that allows us to visualize other possible solutions to the political conflicts resulting from the independence and the consequent autonomy of a given territory.

Keywords: Francis Alÿs. Contemporary art. Mexico. Performance. Frontier. Action art. Territory. Poetics. Politics.

Resumen

Desde finales de los años 90's el artista belga radicado en México, Francis Alÿs (1959) ha extrapolado su labor artística al abandonar el Centro Histórico de la Ciudad de México como su principal laboratorio social, para incidir en diversas regiones del mundo -principalmente territorios de conflicto bélico, socioeconómico, político y migratorio-, en un afán de imaginar realidades distintas a las establecidas por medio de la activación de relatos urbanos, fábulas, moralejas, actividades fútiles y juegos de niños; deviniendo en variadas y aparentemente inocentes metáforas que esconden complejas y poderosas reflexiones sociales.

El presente trabajo plantea trazar una acupuntura que sigue algunas acciones de Francis Alÿs fuera del territorio mexicano para construir un imaginario global desde lo poético de su labor: en un mundo gobernado por la desesperanza, y las tensiones generadas por las fronteras de los países, la voz de Alÿs se vuelve un bálsamo necesario que permite visualizar otras soluciones posibles a los conflictos políticos derivados de la independencia y la consecuente autonomía de un determinado territorio.

Palabras clave: Francis Alÿs. Arte contemporáneo. México. Performance. Frontera. Arte acción. Territorio. Poética. Política.

1. Introducción

Haciendo uso del performance, y más exactamente del andar como su herramienta más incisiva para conocer una región determinada, Francis Alÿs (Amberes, Bélgica, 1959) indaga la delgada -y a veces físicamente invisible, pero políticamente rigurosa línea denominada frontera.

En varios de sus trabajos, Alÿs cuestiona las delimitaciones territoriales que los países autónomos han establecido como sus últimos bastiones de poder. Con gestos modestos en algunos casos, y colosales en otros, el artista belga logra desplegar metáforas sobre las demarcaciones en las que incide; como si *Del rigor de la ciencia* (Borges, 2012) borgeano se tratara: un territorio real sobre el que se desplanta uno ficticio que calza exactamente sobre el otro.

Estas acciones, aparentemente ingenuas y fútiles, están condenadas casi siempre a ser un fracaso de dimensiones épicas: parece imposible que los gestos sutiles generados por un solo individuo -que a veces es acompañado por la complicidad de los habitantes de los contextos donde incide-, puedan trastocar efectivamente una realidad determinada; pero más allá de su efectividad cuantitativa, vale decir que todos ellos pueden ser entendidos desde otras lógicas:

1. Las obras de Alÿs no están diseñadas a la manera de petardos incendiarios que buscan sacudir conciencias multitudinarias en lo inmediato -como sí pretenden hacerlo los actores políticos que en su turno, buscan alcanzar el poder con el uso de la demagogia-; sino que por el contrario, sus actos intentan construir un imaginario de lo alterno: donde en el mundo ordinario existe una distancia geográfica insalvable, aunada a una política rígida e inclemente; el artista alcanza a visualizar la posibilidad de construir puentes utópicos que efectivamente logran solventar las diferencias.



Fig. 1. Francis Alÿs. Mapas, dibujos, notas, fotografías, documentación y esculturas efímeras como base para el proyecto: 'Puentes, 2006-2008' (detalle). 2015. Instalación.

2. La encrucijada bien determinada por el artista entre los polos: político-poético / ético y estético (Bogliione, 2014) hace que cada obra no solo funcione en una dimensión estética, sino que busque la forma de incidir en el plano ético; y consecuentemente contaminar con un sentido poético lo político, y también viceversa. Se trata de una *Rayuela* sobre la que el artista brinca de una casilla a otra activando siempre esos cuatro conceptos, dejándolos a punto, en un calculado equilibrio conceptual.

3. En cada caso, el poder de la obra artística radica en la construcción de un mito, más que en su desarrollo estrictamente documental. Así, el artista prefiere apuntalar un rumor que paulatinamente se consolidará como mito para, por ejemplo, presagiar la existencia de un puente que permita unir físicamente Cuba con los Estados Unidos de Norte América, devolviendo así un atisbo de esperanza a ambos lados del Estrecho de Florida.

4. La idea de fracaso, contemplada siempre desde el comienzo de los proyectos titánicos que Alÿs emprende puede ser una analogía a las falsas promesas que la política supone (Corvalán, 2014). El artista recurre a la ética para demostrarnos cómo no es humanamente posible *tapar el sol con un dedo*, y esto, al mismo tiempo, deja al descubierto al político en su intento fallido por probar lo contrario.

2. De(s)marcar.

Sobre la frágil línea que constituye la frontera *de facto* entre Israel y Palestina -la polémica e históricamente cambiante 'Línea verde'-, el artista deambula portando como única arma una lata agujereada de pintura verde, de la cual se le escapa un tímido chorro, dejando tras de sí una estela que marca el tránsito errabundo del artista, pero que al mismo tiempo delimita -de una manera mucho más precisa que en los mapas- el lugar que ocupa efectivamente esa conflictiva frontera.



Fig. 2. Francis Alÿs. *The green line*. 2004. Documentación en video de una acción.

Resulta curioso cómo el artista sale de su estudio para ejercer lo que a primera vista parece ser un acto de *action painting*, pero que en realidad no tiene la inocencia de las manchas que hacía Pollock sobre un lienzo de grandes dimensiones; sino que su acto es un gesto político al intentar establecer las dimensiones reales de la pintura sobre el territorio mismo.

De nuevo aparece Borges para advertir cómo la línea que Alÿs traza físicamente sobre la tierra, fue anteriormente señalada en 1947 por la Asamblea General de las Naciones Unidas al intentar fallidamente proponer un plan para resolver los conflictos entre árabes y judíos en Palestina, ideando una división territorial señalada a su vez por el ex ministro de defensa israelí Moshe Dayan con un lápiz verde sobre un mapa a escala 1:20,000 (Alÿs, 2004): la metáfora se despliega como una enorme sábana sobre el territorio de lo real con igualdad de colores y dimensiones. De alguna manera, al chorrear su lata sobre el asfalto, el artista hace más efectiva la frontera que, al estar vagamente marcada en lo físico, se diluye como el mapa descrito por Borges en las inclemencias de los desiertos del Oeste (Borges, 2012).

Con ironía, el artista, apelando a su antiguo oficio como arquitecto, calcula que si la línea fue dibujada con un lápiz grueso de 3 a 4 milímetros de grosor, al trazarse sobre un mapa de escala 1:20,000, la anchura de esa línea en realidad representaría unos 60 u 80 metros. ¿Quién gobierna pues ese ancho de línea? (Alÿs, 2004).

Para ser más precisos, el artista recorrería a pie en 2004 la parte de la 'Línea verde' que atraviesa el municipio de Jerusalén, utilizando para ello 58 litros de pintura verde para conseguir trazar una muralla pictórica de 24 kilómetros de largo (Alÿs, 2004). Eventualmente la línea se borrará, volviendo inútil su gesto, como inútil es tratar de dibujar una línea sobre un

mapa en un intento de atenuar los problemas entre los vecinos de Oriente Medio. La línea trazada marca una frontera física, pero al mismo tiempo imagina su propia desaparición, al desdibujarse paulatinamente.

3. (entre)Cruzar.

Para 1997, Francis Alÿs presentaría un singular proyecto en el contexto del *inSite*, un evento artístico desarrollado periódicamente en la frontera México-Estados Unidos de Norte América. Para esta edición, Alÿs imaginaría una forma de subvertir el fenómeno migratorio para, en vez de cruzar de Sur a Norte la frontera entre México y los Estados Unidos de Norte América, traza una ruta migratoria en el sentido inverso, para ir de Tijuana a San Diego -ciudades limítrofes-, pero por la ruta opuesta, imaginando una nueva forma de migrar: yendo por avión de Tijuana a Ciudad de México, Panamá, Santiago de Chile, Auckland, Sydney, Singapur, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shanghái, Seul, Anchorage, Vancouver, Los Ángeles y finalmente San Diego; todo ello en un trayecto de 35 días que fue alimentado gracias al ir y venir de correspondencia postal entre el artista y el comité curatorial del *inSite*.

Con esta acción, el artista, al igual que Marco Polo, genera una nueva ruta para la inmigración que va en contra de la lógica misma de la migración al optar por no cruzar por el estrecho más angosto. En este sentido, Alÿs imagina una nueva ruta que comenzaría en Tijuana, México, y que culminaría en San Diego, California. Lo que puede traducirse en una caminata a pie de poco más de un kilómetro, recorrido en poco menos de treinta minutos, se convierte en una odisea que involucra la participación de al menos catorce países en más de un mes, y que es, a todas luces, un proyecto económicamente inviable para todo migrante deseoso de cruzar la frontera.

Por supuesto que, para poder emprender este viaje, el paseante deberá necesariamente estar inscrito en la legalidad, por lo que nuevamente este hallazgo se vuelve inútil en lo práctico, pero poderosamente efectivo en el imaginario colectivo al encontrar un nuevo tránsito para arribar al país vecino: lograr traspasar la frontera sin estrictamente cruzarla.

4. (re)Unir.

La noción de frontera posee para Alÿs una condición de maleabilidad, que puede definitivamente disolverse o revelarse, dilatarse o contraerse según el caso; pero para aquellas separaciones territoriales donde además de la geografía, la política migratoria de cada país hace aún más insalvables las distancias, el artista decíamos, logra ver puentes flotantes que logran unir dos países.

Se trata de dejar de pensar por un minuto en el mar, como la marea líquida que es, para volverse una plataforma cristalina, como la que sirvió para enlazar Siberia con Alaska: superficie firme; un muro de Berlín que se disuelve; la posibilidad de nuevamente abrazarse, y de dejar estampado en el imaginario la idea de que, al menos por un breve instante, esa tenue ilusión se consolida. Al mismo tiempo, se vuelve necesaria la reconceptualización de la palabra 'puente' y las formas no ortodoxas de construirlos.

4.1. Cayo Hueso (EUA) - La Habana (Cuba)

En 2005, Alÿs comenzaría un proyecto de largo aliento sobre una premisa muy simple: convocar a lancheros tanto de Cayo Hueso, Florida, como de La Habana, Cuba, a alinear sus barcas para construir un puente sobre el mar que lograra por fin enlazar estos dos países y minimizar por un instante el histórico bloqueo binacional.

Resulta sencillo imaginar el funesto resultado: Alÿs escribe en su diario que: 'el 29 de marzo de 2006, 150 barcos se alinearon desde Cayo Hueso, Florida y Santa Fe de la Habana para proyectar un puente flotante entre Cuba y los Estados Unidos' (Medina, et al. 2007). Evidentemente, las pocas embarcaciones que se dieron cita -más de cien del lado cubano, contra poco más de treinta del lado estadounidense- (Alÿs, et al. 2015), no bastaron para cubrir los 170 kilómetros que separan los dos puntos nodales del proyecto; y aunque ese puente no puede existir más que en la mente del hombre, el artista sembró una idea contundente en una zona geográfica hambrienta de esperanza, y nuevamente, instauró la mitología

de que una comunidad pudo materializar un puente mediante la precisa coordinación de sus actores; algo que la política feroz de estas naciones ha imposibilitado consolidar durante décadas; y este puente se vuelve paradójicamente más sólido y tangible que los cientos de promesas y palabras vacuas dictadas por los gobernantes.



Fig. 4 (izquierda). Francis Alÿs. Estudio para Bridge/Puente (detalle). 2006. Lápiz y óleo sobre papel albanene.

Fig. 5 (derecha). Francis Alÿs. Bridge/Puente. 2006. Documentación en video de una acción.

4.2. Tánger (Marruecos) - Tarifa (España)

El 12 de agosto de 2008, Alÿs materializaría otro poético puente. Si la separación entre La Habana y Cayo Hueso es de 170 kilómetros, la distancia que existe entre Marruecos y España es de tan sólo 14. Desde las costas de estos países, es posible ver las costas vecinas. Según los cálculos de Alÿs, para salvar esta distancia se requerirían aproximadamente 72 barcos de carga (Alÿs, et al. 2015), lo cual constituye una operación logísticamente más sencilla que en el caso de Cuba, pero al mismo tiempo, ejecutar esta acción con barcos reales significaría sencillamente construir un acto utilitario; convirtiéndose más en una empresa de ingeniería que en un gesto propiamente artístico. (Alÿs, et al. 2015).

Aquel día de agosto, las aguas del Estrecho de Gibraltar impulsaron una cadena de cientos de pequeños barcos manufacturados a partir de zapatos y sandalias, cruzando de Tánger a Tarifa y viceversa, gracias a una cadena de niños que iban pasando uno a uno el barco que iba a ser liberado por el niño que se encontraba en la punta de la línea, dentro del mar, a cada lado del Estrecho. Aquí lo poético -que no lo efectivamente redentor de atravesar un continente hasta llegar a tierra firme- ocurre en la imagen creada por el artista: una centena de pasos que irremediamente habrían de disolverse en el agua, en su desdichado afán de llegar a la otra orilla donde aguarda la promesa de un mejor futuro.

Fig. 6 (izquierda). Francis Alÿs. Estudio para Don't cross the bridge before you get to the river. 2008. Encáustica y óleo sobre lienzo y madera.

Fig. 7 (derecha). Francis Alÿs. *Don't cross the bridge before you get to the river*. 2008. Documentación en video de una acción.

Como puede verse, en todos los casos, el artista ataca la noción más clásica de una frontera como la separación efectiva de un Estado, para contarnos, a la manera de un cuento de niños, las fábulas de una tribu que pudo traspasar los límites impuestos por una sociedad determinada, volviendo solubles estas líneas que para el artista, deberían ser abolidas ahorrando así una incontable cantidad de muertes globales por el intento de traspasarlas.

Ilusamente, vivir en un mundo sin fronteras, o al menos, en un mundo donde todos los habitantes del planeta puedan tener el acceso a cruzarlas en cualquier sentido y por cualquier motivo, es la utopía que Alÿs intenta volcar en sus acciones, pero más allá de construir caminos desde el activismo legal, donde seguramente sus actos serían todavía más inútiles; el artista recurre al arte como una herramienta para establecer caminos esperanzadores donde, a partir de una sociedad organizada, es finalmente posible alcanzar la otra orilla. El problema -dice Alÿs- no es contar historias, inventar imágenes o crear fábulas, el problema es cuando uno comienza a creérselas (Alÿs, et al. 2015), para a partir de allí, establecer un nuevo imaginario.

Referencias

- ALÿS, F., MEDINA, C., TAUSSIG, M. (2015). *Francis Alÿs: Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- BOGLIONE, R. (2014). "Viejas y nuevas paradojas de la praxis" en *La diaria*. Buenos Aires, 7 de agosto de 2014. <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/8/viejas-y-nuevas-paradojas-de-la-praxis/>> [Consulta: 8 de agosto de 2019].
- BORGES, J. (2012). *El hacedor*. Ciudad de México: Debolsillo.
- CORVALÁN, K. (2014). "Francis Alÿs: el pequeño gesto es un gesto político" en *Leedor*. Buenos Aires, 9 de agosto de 2014. <<http://leedor.com/2014/08/09/francis-aly-s-el-pequeno-gesto-personal-es-gesto-politico/>> [Consulta: 8 de agosto de 2019].
- FRANCIS ALÿS, "Bridge/Puente". *Vimeo* <<https://vimeo.com/130897954>> [Consulta: 9 de agosto de 2019].
- FRANCIS ALÿS, "Don't cross the bridge before you get to the river". *Vimeo* <<https://vimeo.com/130921406>> [Consulta: 10 de agosto de 2019].
- FRANCIS ALÿS, "The green Line". *Vimeo* <<https://vimeo.com/132929393>> [Consulta: 8 de agosto de 2019].
- KLICHMANN, P. (1997). "Francis Alÿs" en *Peter Klichmann Gallery*. Zurich <<http://www.peterkilchmann.com/artists/francis-aly-s/overview/the-loop-1997>> [Consulta: 10 de agosto de 2019].
- MEDINA, C., FERGUSON, R., FISHER, J. (2007). *Francis Alÿs*. Londres: Phaidon.

Filmar el desacuerdo. El cine de Iris Zaki

Rubén Marín Ramos

(Universitat Politècnica de València, rumara1@alumni.upv.es)

Abstract

This article deals with the videographic work of the Israeli Iris Zaki, a documentary filmmaker who uses an original method of work with which he manages to establish dialogic spaces in closed communities. A particular strategy in which highlights the temporary abandonment of the role of filmmaker - Enter to work in different establishments and, once inside, set up a minimum device, in which the filmmaker leaves the camera "abandoned" (recording without control), and showing, practically, the same plane throughout the film. With this, Zaki focuses all his attention on the conversations she has with subjects from different groups or communities around her, whether they are: Orthodox Jews in London, Arabs in Haifa, or Israeli settlers in a settlement in the West Bank, interfering as little as possible in the scene and getting them to intervene with greater sincerity and spontaneity in front of the camera.

In Zaki's works, the ethnographic and autobiographical part are diluted in one, her personal history is irremediably fastened to the communities she films; they share the same territory, the same historical circumstances, etc., but, in addition, Zaki appears in all her films. She also answers, asks, reflects ... in front of the camera, so that at the same time that we know those "others" we also do it with the same filmmaker.

Between artist practice and activism, the amateur and the experimental, Zaki's pieces are a good example of the new formulas that are renewing the cinema's panorama of the real and that, due to their condition as makers, can be especially interesting for new filmmakers who lack the technical and human resources or for those interested in documentary cinema of a minimalist nature.

Keywords: *Ethnographic documentary, film device, Arab-Israeli conflict, first person documentary, closed communities.*

Resumen

El presente artículo aborda la obra videográfica de la Israelí Iris Zaki, documentalista que emplea un singular método de trabajo con el que logra establecer espacios dialógicos en comunidades cerradas. Una particular estrategia en la que destaca el abandono temporal del rol de cineasta - para entrar a trabajar en diferentes establecimientos y, una vez dentro, ubicar un dispositivo mínimo - en la que la directora deja la cámara "abandonada" (grabando sin nadie que la controle) - mostrando, prácticamente durante toda la película el mismo plano. Con esto Zaki centra toda la atención en las conversaciones que mantiene con sujetos de diferentes grupos o comunidades de su entorno, ya sean: judíos ortodoxos en Londres, árabes en Haifa, o colonos Israelíes en un asentamiento en Cisjordania, interfiriendo lo menos posible en la escena y consiguiendo que intervengan con una mayor sinceridad y espontaneidad frente a la cámara.

En los trabajos de Zaki la parte etnográfica y la autobiográfica se diluyen en una, su historia personal está, irremediablemente, sujeta a las comunidades que filma; comparten el mismo territorio, las mismas circunstancias históricas, etc., pero, además, Zaki aparece en todas sus películas. Ella también responde, pregunta, reflexiona... delante de la cámara, por lo que a la vez que conocemos a esos «otros», conocemos también a la misma directora.

Entre la práctica artística y el activismo, lo amateur y lo experimental, las piezas de Zaki son un buen ejemplo de las nuevas fórmulas que están renovando el panorama del cine de lo real y que, por su condición

hacedora, pueden ser especialmente interesantes para nuevos creadores que carezcan de los recursos técnicos y/o humanos o para aquellos interesados por el documental de índole minimalista.

Palabras clave: *Documental etnográfico, dispositivo fílmico, conflicto árabe-israelí, documental en primera persona, comunidades cerradas.*

1. Filmar el desacuerdo

Todos los proyectos de Iris Zaki nacen de la propensión por conocer a un “otro” - clásico objetivo del cine etnográfico - con la singularidad de que este “otro” no es algo extraño o lejano a ella, sino personas o comunidades con las que comparte identidad, lengua o territorio: judíos ultra ortodoxos en Londres, árabes en Haifa, colonos israelíes en Cisjordania. Esto se entiende dada la compleja segmentación de la población en su país natal, donde las diferentes comunidades en la que se divide apenas tienen interacción entre ellas. Es en este deseo de conocer a estas comunidades que para ella son cercanas y, a la vez, lejanas, donde la realizadora encuentra la motivación para hacer sus películas. Pero no pretende aproximarse a ellas entendiéndolas como algo monolítico o cerrado, sino que quiere acercarse a las personas que las componen, convencida de que, a pesar de tener sus propios rituales y dogmas en común, cada persona tiene su propia motivación personal e interpreta los mismos códigos de diferentes maneras. De forma que, lejos de los clichés y de los recelos que ha escuchado a lo largo de su vida, la realizadora, espera poder encontrar más cosas en común de lo que pueda parecer en un primer momento. No obstante, Zaki no se conforma con esto, quiere además confrontar su visión de las cosas con la de ellos. Sus ideas, opiniones, así como su estilo de vida, de una “izquierdista de ciudad” (como se autodefine de cara a los colonos en, *Unsettling* (2018), su última película) y lo hace, no con un fin autocomplaciente, sino porque quiere que cada una de las personas con quien se sienta a dialogar en sus películas, haga también el esfuerzo de ponerse en el lugar del otro. Es por esto que su rol no es únicamente de escucha o neutral, sino que está dispuesta a discrepar y rebatir, aunque tenga que ponerse a sí misma como ejemplo. Mostrar el desacuerdo, es por lo tanto el primer paso para, al menos, intentar originar verdaderos espacios dialógicos, donde, más allá de pretender mostrar cómo viven o piensan los miembros de estas comunidades, su trabajo pueda ser útil para encontrar lugares comunes entre posturas e ideas tan dispares y enfrentadas. Y como podemos ver en sus películas, sorprendentemente, hasta en los lugares más radicalizados, siempre hay quien muestra algo de cordura, alguien que está dispuesto a ceder, que entiende la posición del otro y que da motivos, al menos, para seguir intentándolo.

2. Descuidar el proceso fílmico

Eliminar el peso del dispositivo ha sido una de las primeras preocupaciones y retos del cine documental. Desde el trabajo en estudio con las pesadas cámaras de 35 mm hasta la aparición de la tecnología digital, se han sucedido multitud de transformaciones en el soporte del cine que progresivamente han posibilitado un acercamiento más directo a lo real, permitiendo influenciar menos y dar más espontaneidad a la puesta en escena. En la segunda parte del influyente film de Jean Rouch y Edgar Morin, *Chronique d'un été* (1960), los protagonistas reconocían haberse sentido intimidados por las cámaras hasta el punto de no reconocerse en la película. La ligereza y el tamaño de las nuevas cámaras digitales, así como los muchos otros dispositivos para capturar imágenes que hoy tenemos a nuestro alcance, nos permiten capturar, como nunca antes, lo que ocurre frente a la cámara. Los trabajos de Iris Zaki se caracterizan por el empleo de una particular estrategia con la que, gracias a la ligereza y las nuevas temporalidades que ofrece el dispositivo digital, la realizadora consigue introducirse en el día a día de diferentes grupos o comunidades con el fin de establecer espacios dialógicos, donde elimina casi por completo la presencia del dispositivo fílmico. Este particular modo de trabajo se dio de forma azarosa en su primer cortometraje *My Kosher Shifts* (2011), mientras Zaki trabajaba como recepcionista en un hotel de judíos ortodoxos en Londres para poder hacer frente a los costes de sus estudios de máster en cine documental. La directora advirtió allí que, por primera vez, podía conversar e incluso debatir sobre algunas cuestiones con sus paisanos. Esto animó a Zaki a filmar las conversaciones que tenía con los clientes y, con el fin de reducir la presencia del dispositivo fílmico al máximo y mantener la dinámica intimista entre recepcionista y cliente, la entonces inexperta realizadora,

estableció un dispositivo mínimo - colocando una única cámara sobre un trípode detrás de ella - dando lugar a lo que ella llama “técnica de la cámara abandonada” (Zaki, 2017). De esta forma, toda la atención se centra en la interacción entre la realizadora y los clientes del hotel.



Fig 1. y Fig 2. Fotogramas de *My Kosher Shifts* (2011)

2.1. Buscar el lugar adecuado

Uno de los casos más conocidos, en las últimas décadas, de un director de cine que renuncia de forma voluntaria a trabajar con su equipo - técnico y humano - para conseguir introducirse en la cotidianidad de una persona o comunidad, es el del portugués Pedro Costa. El lisboeta, para filmar *O quarto da vanda* (2000), decidió prescindir de sus colaboradores y técnicos y, con únicamente una cámara de vídeo, se sumergió en la vida de Vanda, protagonista del film. Otro ejemplo similar, pero donde el director no tuvo que renunciar a nada, porque carecía de ello, y que Zaki menciona como referente en su tesis doctoral, es la película *Lift* (2001) de Marc Isaacs. Un documental filmado íntegramente dentro del ascensor de un rascacielos en el este de Londres. En el que su director permaneció dos meses, durante diez horas al día, subiendo y bajando con los residentes del edificio con su cámara al hombro apuntando hacia ellos. Es esta misma estrategia de infiltrarse en un espacio determinado donde partir con ventaja para filmar a ese “otro”, lo que se encontró Zaki en el hotel de Londres que dio como fruto su primer cortometraje ya citado, *My Kosher Shifts*.

Cuatro años más tarde, ya en el transcurso de su tesis doctoral, Zaki volvió a repetir la misma fórmula en *Women in Sink* (2015), esta vez en su ciudad natal, Haifa, y ahora de forma premeditada. Zaki entró a trabajar en un salón de belleza propiedad de una cristiano-palestina. Allí, al cabo de un mes, la realizadora colocó sobre uno de los sillones para cortar el pelo una barra de aluminio y, enganchada a ésta, una cámara que capturaba - en un plano cenital - las cabezas de las mujeres mientras la misma directora les lavaba el cabello. El resultado, *Women in Sink*, un film de 38 minutos construido casi exclusivamente con un único plano (cenital) de cabezas parlantes e interrumpido, fugazmente, por algunas tomas cortas de la peluquería en su día a día.



Fig 3. Fotograma de *Women in Sink* (2015)

2.2. Un abandono temporal

Como en *My Kosher Shifts*, Zaki entra a trabajar en un establecimiento antes de comenzar a rodar, de esta forma parece dejar de lado (al menos temporalmente) su papel de cineasta. Este modo de actuar recuerda a las prácticas artísticas surgidas en los años sesenta vinculadas a la performance participativa, donde los artistas se apropiaban de formas sociales como, por ejemplo; “bailar salsa (Hélio Oiticica) o funk (Adrian Piper); beber cerveza (Tom Marioni); discutir filosofía (Ian Wilson) o política (Joseph Beuys); organizar un mercadillo (Marta Rosler)(...)” (Bishop, 2006). Aquí, también Zaki desplaza de su rol de directora para conseguir introducirse en el día a día de una comunidad, en este caso de mujeres palestinas residentes en Haifa que, de otra forma, hubiera tenido complicado para conocer y filmar. Además, el hecho de que se limite prácticamente a un solo plano, le permite desprenderse de toda la parte artesanal o técnica ligada a la tradición cinematográfica para centrarse, en su lugar, en los procedimientos procesuales y performativos de la película.

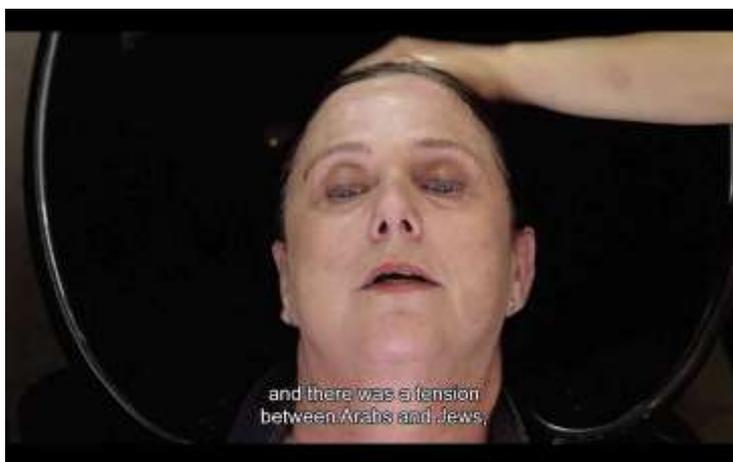


Fig. 4 Fotograma de *Women In Sink* (2015)

Por otro lado, el original plano sobre el que Zaki construye *Women in Sink*, plantea un interesante debate sobre cómo un exceso de estetización puede conllevar problemas de tipo ético, sobre todo cuando el trabajo trata cuestiones de representación como el que aquí atañe. La también cineasta y antropóloga, Ellie Lobovits, expone que, al decantarse Zaki por este plano, no tiene en cuenta la “gramática cinematográfica” (Lobovits, 2018) y el hecho de que en el cine cada plano tiene una implicación u otra. El plano cenital, es aquel tomado en perpendicular con respecto del suelo, dando un punto de vista desde arriba (el llamado ojo de Dios) y, aunque puede tener muchos usos narrativos, tradicionalmente se emplea para remarcar la vigilancia o control sobre algo o la vulnerabilidad del personaje. Por lo que, colocar la cámara encima

de las cabezas de las clientas en un plano cenital, implicaría cierta superioridad o distancia con respecto a ellas, y más teniendo en cuenta que ella es Israelí. Esto en teoría, porque en realidad, habría que señalar que la mayoría de las mujeres que aparecen en la película, en realidad, son también Israelís y, Lobovits obvia que la propia directora está lavándose el cabello, no sólo el día que toma las imágenes sino durante un par de meses, por lo que la directora ya ha establecido una relación considerable con algunas de las clientas. Aun así, es interesante ver las consecuencias de elegir un dispositivo u otro y, cómo éste puede llegar a comunicar algo opuesto a lo deseado.

2.3. Perfeccionando el método

En su primer largometraje, *Unsettling* (2018), todavía de paso por varios festivales¹, la realizadora Israelí se interna en Tekoa, uno de los más de 125 asentamientos israelíes sin reconocimiento legal en Cisjordania. Conocido por el estilo de vida “alternativo” de sus habitantes, no se distingue tanto de los demás en lo que se refiere a la cuestión nacional-religiosa. En medio de la colonia, Zaki instala algo parecido a un set televisivo: una mesa, unas sillas y tres cámaras fijadas a sus respectivos trípodes. Durante algo más de un mes, Zaki, que trabaja sola sin técnicos o ayudantes, despliega este dispositivo todos los días hasta que, lentamente, algunos de los habitantes de este particular asentamiento se acercan a charlar con ella.



Fig. 3 Fotograma de *Unsettling* (2018)

Ya al comienzo de *Unsettling*, vemos como Zaki no es bienvenida. Matenya, único amigo de la realizadora en esta colonia con cerca de 4000 residentes, reprocha a la realizadora haberle hecho saber “a todo el mundo” que ella es de izquierdas, ya que, como la misma Zaki reconoce, fue una estrategia fallida; “Están paranoicos, no quieren hablar conmigo” (Zaki, 2018). A los residentes del asentamiento no parece entusiasmarles la idea de sentirse cuestionados ante una cámara por una progre de ciudad. Matenya, que llega a sentarse a charlar con Zaki hasta en tres ocasiones distintas y uno de los residentes con una visión más aperturista, se muestra decidido a llegar a algún tipo de acuerdo con los palestinos, aunque considera esencial vivir en un país judío. En cambio para Moriya, *ex-hilltop youth* (jóvenes extremistas que se establecen en puestos de avanzada) el problema no sólo son los árabes sino también los israelís de izquierdas. Moriya que achaca a la izquierda el derribo de su antigua casa, idolatra a los *Kibutz* (comuna agrícola) de antaño y, no entiende por qué ahora para una parte de la sociedad Israelí, ya no se ve bien seguir ocupando territorio palestino. Por otro lado, Michel, una religiosa ferviente que acaba de ser madre, a pesar de haber sido apuñalada por un palestino, aboga por crear un movimiento popular para establecer encuentros entre los colonos y los palestinos con el fin de establecer modelos de convivencia. Y así, otras tantas conversaciones que no dejan indiferente a nadie y que se entremezclan, por un lado, con imágenes que dejan ver el mecanismo o la parte procesual de la película: Zaki montando y desmontando el set,

¹ Algunos de los festivales por los que ha pasado recientemente: BFI London Film Festival, New Horizons Film Festival, Poland, Ethnofest, Greece, Dokfest Munich, Germany, Santa Barbara International Film Festival, USA, CPH DOX, Denmark.

conversaciones telefónicas con su pareja donde comentan el día a día de rodaje, etc.; y por otro lado, con imágenes que muestran el lugar: planos panorámicos del desierto, detalles del asentamiento, palestinos que cruzan el *checkpoint* cada día para trabajar en el lado Israelí, etc.

Conclusiones

Al igual que Eduardo Coutinho, Zaki no busca para sus películas un momento crítico; dónde acaba de pasar algo, o va a pasar algo, sino que lo que le interesa es hablar con la gente de sus vidas, en un día cualquiera. Pero, a diferencia del director Brasileño, para Zaki la película comienza antes de empezar a rodar, diseñando su dispositivo, delimitando el plan a seguir. Las diferentes estrategias que toma para realizar sus películas, la cámara abandonada, entrar a trabajar en diferentes establecimientos, dejar momentáneamente el “cine” a un lado, etc., le permiten introducirse en realidades y en comunidades a las que es difícil acceder, y que plantean desafíos importantes, como es el caso de los colonos en Cisjordania, donde la tensión se palpa en el ambiente, ya que los residentes del asentamiento han adquirido una aversión a las cámaras fruto de la imagen de extremistas y violentos que la gran mayoría de los medios dan de ellos. Pero además, estas maniobras o técnicas le ayudan a crear una dinámica orgánica (ella está realmente allí y no detrás de la cámara) que le permite tener conversaciones abiertas donde se muestra vulnerable, exponiendo su propia opinión, pensamientos y sentimientos.

Zaki no parece especialmente preocupada por los aspectos técnicos o el resultado de sus películas, de ahí que sea tan poco ortodoxa en los procedimientos (lo que otorga frescura y originalidad a sus films), sino que le interesa más la parte procesual y el debate que se crea en torno a las películas. Acostumbrada a recibir críticas de uno y otro lado, su última película estaba disponible *online* en Israel y, como era de imaginar, ha causado una gran polémica. Zaki, trabaja en salir de la polarización y trata de recoger las voces matizadas, que vayan más allá del blanco y el negro. Un trabajo arduo que también se hace necesario por estas tierras, sobre todo con la cuestión catalana de los últimos años, donde la división en dos bloques de la política y, también, de gran parte de la sociedad, requiere de voces intermedias que acerquen posturas y busquen el consenso. Su trabajo es una invitación a salir de las zonas de confort y de los prejuicios, un llamamiento al diálogo, a escuchar opiniones diferentes, sin miedo a debatir ideas por mucho que estas puedan ser diferentes a las tuyas, y que, como reflejan sus películas, siempre terminamos sorprendidos al descubrir que no somos tan distintos como pensamos.

Referencias

BISHOP, C. (2006). *Participation*. London: Whitechapel gallery and MIT press.

LOBOVITS, E. (2018). “Women in Sink Zaki, Iris, dir. 36 min. Hebrew with English subtitles. Israel: Go Films, 2015” en *American Anthropologist*. Vol. 120, Nº1. 167-168. <https://www.academia.edu/36278906/Women_in_Sink_Film_Review> [Consulta: 3 de abril de 2019]

ZAKI, I. (2017). *Open Conversation in Closed Communities*. Tesis doctoral. Londres: Royal Holloway, University of London, <<https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/29837324/2018zakiiphd.pdf>> [Consulta: 10 de junio 2019].

Películas

Chronique d'un été. (Crónica de una verano. Dir. Jean Rouch, Edgar Morin). Productora: Argos Films, 1961.

Lift. (Dir. Marc Isaacs). Productora: Dual Purpose Productions, 2001.

O quarto da Vanda. (Dir. Pedro Costa). Productora: Contracosta Poducções / IPACA / Pandora Film / TSI / Ventura Film / ZDF, 2000.

My Kosher Shifts. (Dir. Iris Zaki), 2011.

Women in Sink. (Dir. Iris Zaki), 2015.

Unsettling. (Dir. Iris Zaki). Productora: Nutz Productions, 2018.

La poética artística como herramienta de acción política para la promoción del afecto: una acción poético-afectiva en territorios afectados de la Cuenca del Rio Doce

Vanessa Jesus

Universitat Politècnica de València, vafloje@bba.upv.es

Abstract

All people are powerful and have many powers. But many times in from of a catastrophe those powers are forgotten or lost. We believe in artistic practice as an element of affective restoration, a basic element of social transformation, mainly together with communities that find themselves in situations of crisis, vulnerability and invisibility, caused by wars, social inequality or environmental catastrophes.

Faced with the environmental catastrophe of the Rio Doce, we share the practical experience of artistic creation in some of the communities of the Doce River basin, between the provinces of Espirito Santo and Minas Gerais, in Brazil. An artistic practice that has the intention of provoking empathy through the listening of the affective memories with the Rio with the idea of an affective regeneration, that allows a possibility of the person to feel part of the world again.

Keywords: *Keywords: body, territory, affection, memory, regeneration*

Resumen

Todas las personas son potentes y tienen muchas potencias. Pero muchas veces al devenir una catástrofe esas potencias son olvidadas o perdidas. Creemos en la práctica artística como elemento de restauración afectiva, elemento base de transformación social, principalmente junto a comunidades que se encuentran en situaciones de crisis, vulnerabilidad e invisibilidad, ocasionadas tanto por guerras, desigualdad social o catástrofes ambientales.

Frente a la catástrofe ambiental del Rio Doce, compartimos la experiencia práctica de la creación artística en algunas de las comunidades de la cuenca del río, entre las provincias de Espirito Santo y Minas Gerais, en Brasil. Una práctica artística que tiene la intención de provocar la empatía a través de la escucha de las memorias afectivas con el Rio Doce; con la idea de una regeneración afectiva, que permita la posibilidad a las personas de se sentirse parte del mundo otra vez.

Palabras clave: *cuerpo, territorio, afecto, memoria, regeneración*

Introducción

Estamos en el 2019, para el día 5 noviembre se cumplirán 4 años desde el desastre que cambió la vida y la historia de muchas personas y comunidades.

Después de una catástrofe, bien sea por desastre natural, humano o guerra, se puede reconstruir físicamente una ciudad, en caso de que haya sido destruida. ¿Pero cómo se reconstruyen las vidas humanas? No hablo de las vidas humanas que se perdieron sino de las vidas humanas que se quedaron, físicamente, pues muchas veces, dependiendo de la intensidad de la catástrofe, sólo se queda el cuerpo.

¿Cómo se reconstruye la vida después de una catástrofe? ¿Quién te ayuda?

¿Con qué y quién se puede contar?

Este proyecto nace de mi mayor deseo: que el Arte pueda ser un medio de apoyo para unir a las personas después de catástrofes, no en un sentido terapéutico directamente, pero sí usar el factor de la creación artística como herramienta para pensar juntos una nueva opción, una creación de lo que queremos. Pues creo que sólo podemos desarrollarnos con la cooperación, y nada mejor que la creación artística en cooperación para proporcionar ese estado. La creación artística no tiene reglas pre-establecidas, ella te lo da el impulso a pensar lo que quieres hacer y a sacar de ti tus potenciales. Potencializando la fuerza de los individuos y de los grupos.

Veo en la creación/ práctica artística un impulso y apoyo para el ser que ya no tiene más esperanza.

Planteo ese proyecto como continuación de la práctica que inicié con algunos habitantes de las comunidades afectadas por la catástrofe del rompimiento de un dique de contención de desechos de una empresa minera multinacional en Brasil. Ese desastre ambiental, no solo destruyó uno de los más importantes ríos de mi país, destruyó también ciudades enteras, familias, comunidades, alimentos, fuentes de ingresos financieros, turismo, fuente de agua, culturas, tradiciones, y, para mí, lo más grave que pude presenciar y vivir, fue la destrucción de la perspectiva de futuro de las personas. Pues una casa se reconstruye, pero ¿quién limpia el río?

¿Qué hacemos ahora? la primera pregunta que viene a la cabeza cuando te pasa algo de esta magnitud, como una pérdida una catástrofe que cambia tu vida. Esa pregunta no viene con una respuesta fácil y muchas veces no hay a quién preguntarla. Ese proyecto se plantea, no con la idea de tener una respuesta, pero sí de crear un espacio y apoyo para pensar juntos una nueva posibilidad.

Objetivos

- Activar recuerdos personales y afectivos con el territorio antes de la tragedia.
- Crear momentos de encuentros afectivos/empáticos y relajados con las habitantes de las comunidades.
- Demostrar empatía a través de la escritura de cartas afectivas creadas, especialmente, a partir de los encuentros con las habitantes de las comunidades de la cuenca del Rio Doce.
- Promover las historias, memorias, luchas, necesidades y deseos de las poblaciones en los diversos ambientes a nivel nacional e internacional.
- Apoyar sus eventos, tradiciones y luchas

Cuenca hidrográfica del Rio Doce

La cuenca más importante del sureste de Brasil, cubre un área de 83.400 km² donde 230 municipios utilizan su lecho como subsistencia. El 5 de noviembre de 2015, ocurrió el rompimiento de un dique de desechos de minería en el

subdistrito de Bento Rodrigues, en la ciudad de Mariana, Minas Gerais, que dejó 11 muertos, 12 desaparecidos y millares de desamparados en el municipio y ocasionó una oleada de 62 millones de metros cúbicos de desechos de minería, que se lanzaron en el Río Doce, recorriendo cientos de kilómetros hasta llegar a su desembocadura, en el litoral del Espírito Santo, una importante área de corales, provocando enormes daños a los ecosistemas de la cuenca del río Doce. Ha causado la suspensión del suministro de agua potable a cerca de 250 mil personas, como consecuencia de la cantidad de barro y de la presencia de metales como el arsénico, cadmio, plomo, cromo, níquel, cobre y mercurio por sobre el límite legalmente permitido.

Daños ocasionados por el rompimiento del dique: Destrucción de Bento Rodrigues; el aumento de la turbidez de las aguas del río Doce, con impactos en el abastecimiento de agua en ciudades de Minas Gerais y Espírito Santo, daños culturales a monumentos históricos del período colonial, así como a la fauna y la flora en la cuenca hidrográfica, incluyendo posible extinción de especies endémicas, y perjuicios a la actividad pesquera y el turismo en las localidades afectadas.

Áreas afectadas: Subdistrito de Bento Rodrigues, diversos municipios a orillas del Río Doce y Océano Atlántico. De los municipios afectados, fueron elegidos tres para trabajar, por su diversidad económica, estructural, ubicación geográfica y fauna. Que son: Regencia, Mariana y Governador Valadares.

Vila Regência (comunidad de pescadores – región donde el río desemboca al Océano Atlántico)

Comunidad de habitantes descendentes de indios, caboclos y pescadores, sus principales atractivos de la villa son las olas propicias a la práctica de surf, la "Fiesta de Caboclo Bernardo", donde hay el encuentro de las bandas de congo del Espírito Santo, la tradicional "Fiesta de los Pescadores de Regencia" y la principal base del Proyecto TAMAR del estado. Actualmente el pueblo se encuentra en desamparo político y económicos con sus liderazgos debilitados. Los pescadores ya no pueden más pescar y el turismo ya casi no existe más, debido la contaminación de las aguas del Río que llegó a las playas de la región.

Fig. 1 Antes



Fig 2. Después



(Fotos: Bocana Surf Camp e Fernando Madeira)

Mariana (municipio a 35km donde se rompió el dique, región con mayor cantidad de comunidades afectadas)

Tiene cerca de 58 mil habitantes, la economía local depende principalmente del turismo y la extracción de minerales. Es una de las ciudades que integran el Cuadrilátero Ferrífero, región responsable por el 60% de toda la producción nacional de mineral de hierro, donde opera Vale S.A., la segunda mayor empresa minera del mundo. Es la capital de la región donde está ubicado el subdistrito de Bento Rodrigues, que fue casi completamente inundado y destruido por la sequía de lodo que siguió tras el desastre en la represa. La ciudad posee un enorme patrimonio arquitectónico del barroco producido durante el Brasil Colonial. Recibe buena parte del flujo de turistas de Ouro Preto, debido a la pequeña distancia de 12 km.- región muy conocida y procurada por los carnavales. Las noticias de los medios nacionales e internacionales sirvieron para disminuir el turismo de la ciudad y cerrar la empresa que, para los residentes, generaba empleos y renta.

Fig.3 Bento Rodrigues Antes



Fig.4 Bento Rodrigues Después



Satélite WordView2. Recuperado: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/11/12/interna_gerais.707158/imagens-de-satelite-mostram-bento-rodrigues-antes-e-depois-de-tragedia.shtml

Governador Valadares (mayor ciudad de la Cuenca Hidrográfica del Rio Doce con 278 mil habitantes- situada en el valle del río Doce)

Es un polo económico del Vale do rio Doce, se sitúa a orillas del Rio Doce. Conocido como "Princesinha do Vale" (Princesita del Valle) y "Capital do Vale do Rio Doce" (Capital del Valle de río Doce), por ser la ciudad principal bañada por este río, siendo este uno de sus principales atractivos turísticos. Una de las regiones más afectadas con el desastre, que dejó sus 278mil habitantes sin agua después que el lodo toxico llegó al Río Doce, que afecto la Usina de Baguari, principal responsable por el suministro de agua de la región.

Fig. 5 Usina de Baguari - Antes



Foto: UHE Baguari / Divulgação

Fig. 5 Usina de Baguari - Después



Fig. 7 Trayecto del Lodo Tóxico



(Fonte: IBGE Censo Geográfico 2010)

Recuperado de: <https://www.todamateria.com.br/desastre-de-mariana/>

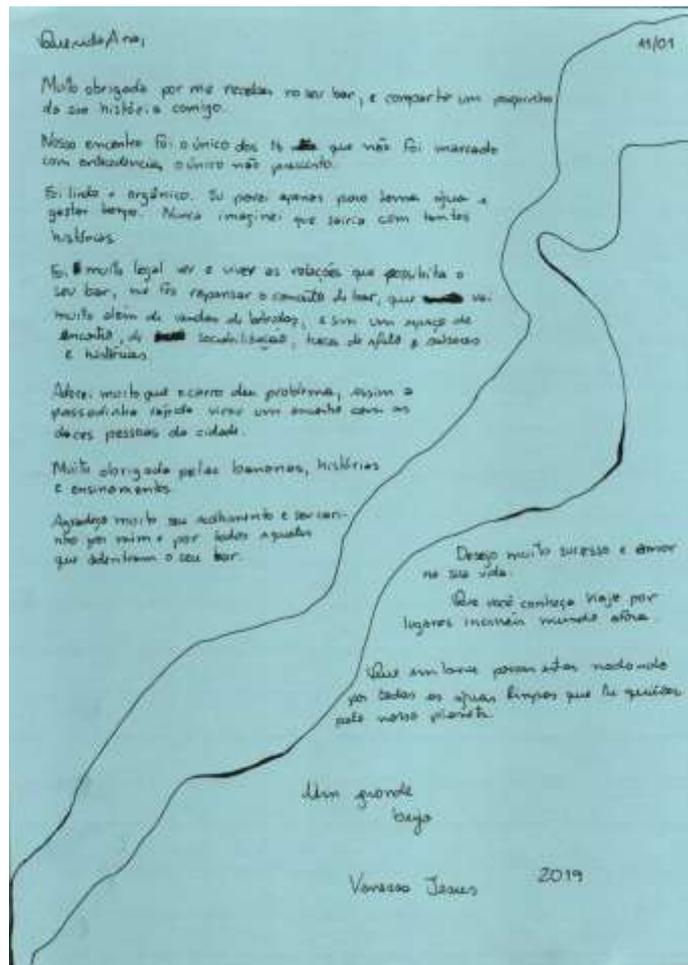
La poética Artística como acción política

Recorrimos el trayecto de los desechos, de Mariana hasta Regencia, 563km, del dique hasta el Mar. Vimos el encuentro del Río Gualaxo con el Río Carmo en Barra Longa, y al encuentro del Río Carmo con el Río Doce, en la ciudad de Río Doce. En las siete comunidades afectadas que hemos visitado, conversamos con dieciséis personas, una persona simbolizando cada día del trayecto de los desechos hasta llegar a la playa. Las moradoras afectadas fueron elegidas a partir de relaciones de afecto pre- establecidas en el año de 2017, y por indicación de otras moradoras. A cada encuentro, fue desarrollada una escucha empática de sus memorias afectivas con el territorio y sus sueños personales y colectivos mientras yo los ayudaba con alguna tarea de la casa, del huerto, del patio o merendábamos.

Para ellas era muy importante que el formato del encuentro no fuera como una entrevista, y sí que hablásemos mientras hacían algo. Yo aproveche el formato de conversa performática para poder cuidar del tiempo del encuentro, y poder cuidar mínimamente de cada persona en el momento de ese encuentro, pues las personas elegidas fueran personas que tienen en su trayectoria la practica del cuidado, sea el con su familia, comunidad, profesionalmente o en general en sus vidas. Pues para ese proyecto es, e fue importante cuidar de las que cuidan. Poder cuidar y amparar afectiva mente cada persona como individuo para que ella pueda estar bien como colectivo.

A partir de los encuentros fueron creadas cartas- memorias afectivas con el registro del encuentro y de las memorias compartidas, las cartas están divididas en tres momentos: agradecimiento por compartir sus recuerdos, reconocimientos de sus cualidades y potenciales individuales y agradecimiento por su fuerza y lucha, y el último momento donde les deseo cosas buenas, que los sueños se realicen y los apoyo a continuaren sus luchas, personales y colectivas y que no desistan de sus sueños. Todas las cartas fueran entregues a sus destinatarias antes de nuestra salida del territorio. Cada carta tiene dibujado un pedacito del Río Doce, y al juntar todas las cartas desvela el mapa del trayecto del lodo tóxico en la Cuenca del Río Doce.

Fig 8 Carta a Ana



archivo Van Jesus

Otra parte del proyecto es divulgar sus historias más allá de las márgenes del Río Doce. A través de la palabra en otros espacios institucionales y informales. Y también a partir de otras prácticas artísticas. A partir de testimonios de las moradoras de las tres zonas visitadas, fueran creadas dos vídeo-performances. Una en el territorio de Mariana, donde yo como performer repito el camino ancestral ya no más practicado por los nativos de la región. Una caminata de 10Km entre Areal y Regencia. La otra video-acción en la margen del Río en la Ciudad de Gov. Valadares donde yo como performer devuelvo agua limpia al Río, como una tentativa simbólica de limpiarlo y a la vez pensar sobre la cuestión de devolver los recursos como los encontramos.

Fig 9 Videoperformance Camino Ancestral



(foto: Ananda- archivo de Van Jesus)

Fig 10 Re-Ajuste



(foto: Letícia- archivo Van Jesus)

Conclusiones y reflexiones

Empezar el proyecto en el desarrollo del *III Encuentro Ancestral de Areal*, fue esencial y fundamental. A partir del encuentro empezamos a establecer relaciones afectivas con más de quince comunidades entre las que se cuentan las comunidades tradicionales indígenas, comunidades afrodescendientes, investigadores de las universidades públicas de la zona, comerciantes, pescadores, niños, ancianos y muchos otros; todos ellos compartiendo historias, saberes, afectos, comidas y momentos entre las moradoras de los territorios afectados de toda la Cuenca.

Las conversaciones, encuentros y entrevistas con los moradores afectados proporcionaron apoyo, reconocimientos de sus necesidades, crearon vínculos afectivos y estímulos al rescate de sus sueños. En esos encuentros fueron realizadas 16 cartas afectivas a 16 moradoras elegidas de tres zonas de la cuenca. Las personas fueron elegidas por la relación afectiva que había creado con ellas y por la necesidad de apoyo y cuidado hacia a ellas. Los formatos, sus dinámicas y estéticas elegidas para ese proyecto nacerán en consecuencia de las demandas y sentidos de las moradoras, a partir de una estética propia local, de la manera como se relacionan y/o como gustaría que fuera.

La poética artística como una política del afecto, afecto a ese individuo desamparado.

Con la respuesta de las cartas, dos relatos de las experiencias de las artistas de Payasos sin Frontera, de la organización de la Pedagogía de la Emergencia, pude reafirmar la importancia del Arte y del Afecto en la regeneración del ser humano pos catástrofe, de cómo es posible evitar los traumas y/o amenizar sus efectos.

Pero ese proyecto es solo un comienzo de mucha acción conjunta, mucha acción poética política del afecto. Y los problemas de las comunidades ocasionados por la catástrofe están lejos de llegar al fin.

Referencias

ARDENNE, P. (2006) *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, España: Editora Cendeac, Título Original: Un art contextuel.

Clowns Without Borders International. (2017) Miles of Smiles. handbook

RUF, B. (2018) *Destroços e traumas: embasamentos antropológicos para intervenções com a pedagogia de emergência*. Sao Paulo, Brasil: Editora Antroposófica.

BBC (06/11/2015) “Un muerto y 16 desaparecidos por rotura de dique en mina de Brasil”. *BBC Mundo*. Recuperado: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151105_25_desaparecidos_accidente_minerobrasil_bm Acceso: 7/09/2018

BBC (9/05/2016) “La devastación del accidente de la represa minera en Brasil, seis meses después”. *BBC Mundo*. Recuperado: https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/05/160509_video_brasil_dique_mina_lp Acceso: 7/09/2018

La función política del arte a través de la industria cultural

Camilo Segura Moreno

Valencia.

Abstract

Culture industry term directly links to aesthetic and political elements. Through this concept, we aim to analyze three political consequences it has in society: leisure as job complement, the impact of advertisement in society, and the capability of this industry to exclude everyone that tries to escape from it. Once analyzed these characteristics, we will analyze the state of the art in our societies, while proposing the role it could take to contribute on searching alternatives to the hegemonic capitalist system.

Keywords: *culture industry, art, politics, leisure, advertisement.*

Resumen

El término industria cultural nos remite directamente tanto a elementos estéticos como políticos. A través de este concepto, pretendemos analizar tres consecuencias políticas que tiene en la sociedad: el ocio como extensión del trabajo, el papel de la publicidad en nuestras sociedades y la capacidad de esta industria para excluir a todo aquel que intenta salir de ella. Vistas estas características, analizaremos el estado del arte en nuestras sociedades, así como plantear cuál podría ser la función de este contribuyendo a buscar alternativas al sistema capitalista hegemónico.

Palabras clave: *industria cultural, arte, política, ocio, publicidad.*

Introducción

El término industria cultural nos remite directamente tanto a elementos estéticos como políticos. Los cambios materiales que tuvieron lugar en el siglo XIX y XX produjeron un cambio cualitativo en la forma de producir y recibir arte. Frente a algunas posiciones más favorables a estos cambios, como la de Walter Benjamin, Adorno y Horkheimer criticaron los efectos políticos y sociales que esta industria cultural tienen para las sociedades. Como leemos en *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer, 2007) estos nuevos métodos forman parte del mismo sistema capitalista que rechaza aprovechar la técnica para cuestiones sociales como acabar con el hambre.

Este concepto aparece por primera vez en los años 40 del pasado siglo, cuando Adorno traslada sus análisis de la música al complejo entramado político y social que supone la industria cultural. Durante este periodo, la Escuela de Frankfurt percibe cada vez más alejada la revolución proletaria, creyendo que el sujeto revolucionario del que hablaba Marx había renunciado al papel que este le había asignado en la historia. Esta aproximación a la idea de industria cultural supondrá una consecuencia de la búsqueda de respuesta a la pregunta que plantea Adorno en *Minima Moralia*: «Los sociólogos se ven enfrentados a una desconcertante adivinanza: ¿dónde está el proletariado?» (Adorno, 2006, p. 202).

Pero, ¿cuáles son las consecuencias que tiene la industria cultural para la sociedad? ¿Cuál es la relación entre arte, política y los individuos? ¿De qué manera condiciona nuestra forma de entender el mundo y todo lo que nos rodea?

En la introducción queremos destacar cómo esta industria cultural colabora en el desarrollo de un sistema hegemónico en el que, como observó Adorno al llegar a América, «se habían desarrollado formas más suaves de obligado conformismo» (Jay, 1988, p. 282), quizás en un ámbito más eficaz: en el campo cultural. La industria cultural sirve para esclavizar a las personas de una forma más eficaz y sutil que los métodos anteriores. En esta línea consideramos que se puede entender también la teoría gramsciana sobre Europa occidental y las «sobreestructuras políticas creadas por el desarrollo superior del capitalismo» (Gramsci, 2013), las cuales dificultaban la revolución, todo lo cual le llevaría a formular el concepto de hegemonía.

Por eso el análisis de Tocqueville se ha confirmado, como recoge Adorno en *La Industria Cultural: Ilustración como engaño de masas* cuando expresa que ahora la tiranía deja el cuerpo para ir al alma; el amo ya no amenaza con pensad como yo o moriréis, sino que ahora se expresa en los términos de «sois libres de no pensar como yo. Vuestra vida, vuestros bienes, todo lo conservaréis, pero a partir de ese día seréis un extraño entre nosotros» (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 146).

A continuación, veremos tres consecuencias directas de la industria cultural en la sociedad: el ocio como extensión del trabajo, el papel de la publicidad en nuestras sociedades y cómo la industria cultural es capaz de excluir a aquel que se sale de la mecánica impuesta. Una vez vistas estas tres consecuencias, esbozaremos algunas líneas de lo que consideramos podría ser una huida del sistema totalizador que supone la industria cultural.

1. El ocio como extensión del trabajo

La primera consecuencia política que queremos analizar es el ocio como una extensión velada del trabajo. Ello implica que la alienación del ser humano en las sociedades modernas va más allá del ámbito del trabajo, ampliándose a todas las esferas de la vida.

En este sentido es en el que se expresa Horkheimer en su correspondencia con Löwenthal, cuando defiende que «los mecanismos que gobiernan al hombre en su tiempo de ocio son absolutamente los mismos que lo gobiernan cuando trabaja. Llegaría hasta el extremo de decir que todavía hoy la clave para la comprensión de los modelos de conducta en la esfera de consumo es la situación del hombre (...) en el lugar de trabajo.» (Jay, 1988, p. 350)

El rechazo por parte de Adorno y Horkheimer a los productos de tal industria cultural debe entenderse en esta comprensión de tal aspecto de la cultura no como regocijo o camino hacia la felicidad, sino como la continuación de los esquemas impuestos en el trabajo por otros medios.

En *Minima Moralia*, Adorno expone claramente lo que aquí queremos decir. En *Vándalos* nos muestra cómo el “tiempo libre” no es realmente tal. Siempre tenemos algo que hacer, debemos aprovecharlo de cualquier forma, planificando qué hacer en todo momento. Las formas del proceso de producción «se repiten en la vida privada o en los ámbitos del trabajo ajenos a dichas formas» (Adorno, 2006, p. 144). Los individuos, en las horas destinadas aparentemente a ejercer la libertad que el trabajo no les permite, actúan siguiendo las directrices de la industria cultural. Estas personas, que conforman la agrupación o la masa amorfa, dice Adorno que «a quienes más se parecen son a los drogadictos» (Adorno, 2006, p. 145). La religión ha dejado de ser el opio del pueblo o, al menos, ha disminuido su ímpetu; ahora lo es la industria cultural.

El tiempo libre sería de esta forma, un reflejo certero del ritmo de la producción. El tiempo libre o la diversión aparecen aquí como «la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere apartarse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a tono con él» (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 150). Esta mecanización a la que hacíamos referencia hace que el placer o la felicidad buscada acaben, finalmente, convirtiéndose en aburrimiento, al no exigir ningún pensamiento propio.

Esta idea la mantiene también Lukács, para quien «a consecuencia de tal manipulación, al trabajador, a la persona que trabaja, se le desvía de los problemas relacionados con la conversión de sus ratos de ocio en actividad creadora, insinuándosele el consumo como objetivo capaz de colmar su vida, de la misma manera que, en la jornada laboral de 12 horas, impuesta de manera dictatorial, el trabajo había dominado su vida. Surge ahora el problema de tener que organizar una nueva forma de resistencia». (Holz, 1971, p. 74)

Por tanto, el engaño de la industria cultural consiste en ofrecer como paraíso la misma vida cotidiana; emprendemos un camino que «conduce al punto de partida, pero que consigue sin embargo no decepcionarnos del todo, pues juzgamos que merece la pena la diversión del recorrido. La diversión se funde así con la resignación» (Rodríguez, 2012, p. 28). Este entretenimiento, para Adorno, equivale a conformarse. Este conformarse lo tiene en común con la publicidad, que pasamos a analizar a continuación.

2. El papel de la publicidad en las sociedades

Como ya vimos, trabajo y entretenimiento se asimilan cada vez más en su estructura. Ello hace necesario separar ambos por líneas invisibles: este espacio será el ocupado por la publicidad.

Las principales obras de Adorno en las que se analiza la relación entre industria cultural y publicidad son *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas* y *El esquema sobre la cultura de masas*. No obstante, como señala Raúl Rodríguez, en los estudios actuales sobre industrias culturales se obvia a menudo la industria cultural publicitaria. Las posibles explicaciones que ofrece el autor de este olvido –carencia por parte de la publicidad de un soporte propio al que asociarlo de manera estable, la indefinición espacial y su carácter aparentemente informativo– no justifican la ausencia de la publicidad en dichos estudios (Rodríguez, 2012). Los intereses de la publicidad y de los productos de las industrias culturales se hallan íntimamente relacionados.

John Berger resalta la importancia de la publicidad en nuestra vida diaria, ya que en ninguna otra sociedad ha habido tanta concentración de imágenes. El autor afirma que «en las ciudades donde vivimos, todos vemos a diario cientos de imágenes publicitarias. Ningún otro tipo de imagen nos sale al paso con tanta frecuencia» (Berger, 2012, p. 301).

La publicidad y el producto cultural son entidades con la misma sustancia, lo que hace que exista continuidad entre ambas; este hecho es al que hace referencia Adorno cuando afirma que «la cultura de masas es la instalación señalizadora de ella misma» (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 301). Mientras el consumo de electrodomésticos se desarrolla en la cocina, en la industria cultural el soporte del producto y su reclamo publicitario son idénticos; es decir, que «los mismos medios de comunicación que soportan estas producciones culturales industriales son los que soportan las piezas publicitarias que apuntan a aquellas» (Rodríguez, 2012, p. 26).

Ya vimos anteriormente cómo la industria cultural no puede generar auténtica satisfacción, lo que hace que necesite de la publicidad para legitimarse, evitando la desidia frente a tal industria.

En la sociedad competitiva, nos dice Adorno, haciendo referencia al modelo ideal burgués de sociedad, la publicidad se enfocaría a orientar al comprador en la oferta; pero la verdadera función de esta es afianzar el dominio del sistema: la publicidad reforzaría la atadura de los consumidores a las grandes empresas. Lukács se manifiesta en el mismo sentido cuando afirma que «es evidente que esa manipulación del consumo no trata, como afirman los medios oficiales, de informar al consumidor sobre cuál sea el mejor frigorífico o la mejor hoja de afeitar, sino que da lugar a un problema de la dirección de las conciencias» (Holz, 1971, p. 73).

El propósito de la publicidad es modificar la conducta del comprador insatisfecho con el tipo de vida que lleva, de forma que trata de hacerle creer que su existencia puede cambiar a través de los productos que se le ofrecen. Se convence a los individuos para que interioricen en la sociedad una escala de valores en la que no tener nada, equivale a no ser nada. Las consecuencias políticas que conlleva resultan de gran trascendencia. Por un lado, en lugar de intentar reducir la distancia existente entre lo que el comprador es y lo que quiere ser –mediante la actuación práctica y el cambio de las condiciones para evitar que esto ocurra–, se ocupa por una especie de soñar despierto. Y, por otro, «la publicidad convierte el consumo en un sustituto de la democracia. La elección de lo que uno come (o viste, o conduce) ocupa el lugar de la elección política significativa» (Berger, 2012, p. 164). Las carencias políticas son sustituidas por la pretendida libertad que ofrece la publicidad. En cada anuncio, en cada propuesta publicitaria, el mensaje implícito es el mismo: eres libre para tener cualquier cosa de las que te ofrecemos, pero solo si puedes comprarlo.

El propio sistema de la industria cultural acaba convertido en un gran engranaje publicitario, en el que cada pieza es publicidad tanto de sí misma como de las demás: «cada película es el avance publicitario de la siguiente, que promete reunir una vez más a la misma pareja bajo el mismo cielo exótico: quien llega con retraso no sabe si asiste al avance de la próxima película o a la que ha ido a ver» (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 177). La reproducción mecánica del producto cultural es ya la propagación de la publicidad.

3. La exclusión de la industria cultural

¿Qué provoca, pues, que la gente acepte esta industria cultural? ¿Es por la imagen elitista del ser humano que tiene Adorno, considerándoles estúpidos e incapaces de rebelarse contra la industria?

Nada más alejado de la realidad. Adorno era plenamente consciente de las dificultades que supone para los individuos combatir la industria cultural, y cómo el no rechazo de esta no es porque las masas sean inferiores frente a una supuesta élite ilustrada, sino por el rechazo social que ocasionaría para ellos. El carácter omniabarcante de la industria cultural implica que, salir de ella, puede suponer salir de la sociedad.

En *El esquema de la cultura de masas*, nos dice Adorno que «no es el “entontecimiento” de las masas, que los enemigos de éstas subrayan y sus amigos filántropos lamentan, lo que hace que la cultura de masas sea tan irresistible» (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 312). Lo que la hace indomable es el conocimiento –explícito o implícito– de que quien sale de este sistema se queda solo. Los hombres dicen sí a la cultura de masas «porque saben o presienten que en ella se enseñan las formas de comportamiento que en la vida monopolística necesitan como un pase» (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 311). Si deseas llevar una vida normal, si quieres ser aceptado por los demás, debes admitir las normas que se te imponen.

La totalidad de la industria cultural «culmina en la exigencia de que nadie sea distinto de ella misma (...) a quien no va al cine ni aprende a hablar y andar conforme al esquema de la sociedad trazado por el monopolio, éste le cierra las puertas» (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 312). La frase típica del entretenimiento burgués: «no puede usted perderselo», adquiere pleno sentido aquí. Ya no es simplemente una recomendación: ahora continúa apuntándose que «puedes» perdértelo, pero si quieres continuar en la sociedad, si pretendes seguir siendo uno más, «no debes» perdértelo. La obligación es estar al día, repetir mecánicamente las palabras que todos pronuncian, conversar de las películas que todos comentan y, en definitiva, hacer lo que todos hacen: «Hoy, el que no puede hablar de la manera aceptada, es decir, el que no es capaz de reproducir sin esfuerzo las fórmulas, las convenciones y los juicios de la cultura de masas como si fuesen propios, está amenazado en su existencia, es sospechoso de ser un tontito o un intelectual» (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 312). En la actualidad, podemos observar cómo este hecho se acentúa con la explosión de plataformas desde las que ver series y

películas, lo que ha llevado a que buena parte de las conversaciones sean sobre la última serie que no te puedes perder, al menos hasta la semana siguiente que salga la próxima, la cual pasará a ser el nuevo tema de conversación.

Adorno también recoge en *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas* la idea de Tocqueville cuando afirma que el poder no te dice piensas como yo o morirás; ahora, dice “piensas como yo o pasarás a ser un extraño entre nosotros”, beneficiándose de la impotencia que la sociedad inculca en aquel que se sale de los cánones establecidos. La sociedad se aprovecha del temor del individuo a sentirse sólo, a como dice Adorno «atraerse la venganza de lo colectivo» (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 145).

4. ¿Opciones de resistencia?

Ya hemos visto alguna de las consecuencias políticas que la industria cultural implica para la sociedad. La industria cultural, como el capitalismo que lo sostiene, destaca por su capacidad de absorción de todas aquellas alternativas que se plantean. Aquí simplemente queremos destacar algunas de las vías que consideramos podrían intentar salirse de esta mecánica.

No creemos que sea casualidad, como señala Alberto Santamaría, que cuanto más trágicas son las consecuencias del neoliberalismo, aumente el interés de ciertas instituciones por las prácticas artísticas participativas. Como señala el autor: «cuando las herramientas críticas se convierten en suave crema reparadora y regeneradora, quizá debamos estar alerta. Ocurre, pues, que muchas veces las obras de arte socialmente orientado lo que llevan a cabo es una reproducción de las políticas de inclusión típicas del neoliberalismo donde la idea de comunidad desaparece surgiendo en su lugar la figura del sujeto consumidor autoadministrado, la empresa-de-sí» (Santamaría, 2019, p. 19). Ciertamente el arte crítico, en realidad, lo que está haciendo es reforzar la idea de consenso que el neoliberalismo defiende, frente a otro tipo de realidades que introduzca la idea de disenso y confrontación con la realidad.

El ejemplo que utiliza Santamaría es el del apropiacionismo (ver, por ejemplo, p. 80 y siguientes). Si bien en determinado momento, la mezcla entre elementos artísticos y no-artísticos fue utilizada para denunciar las relaciones sociales, así como para defender la necesaria inclusión del arte en la vida y la denuncia del mercantilismo, este apropiacionismo acabará siendo un proceso «sin más trasfondo que el simple interés del artista en mostrar su ingeniosidad formal» (Santamaría, 2019, p. 81). Es decir, ahora es el mercado el que modela el situacionismo y no a la inversa, es un arte que supone «la afirmación superficial de ser una apropiación en el interior maternal del mercado (y de una institución) que la legitima (y aplaude) para ser tal» (Santamaría, 2019, p. 81).

¿Podemos salir de esta dinámica absorbente, característica del capitalismo? Las obras de arte, dice Adorno, son «copias de lo vivo empíricamente en la medida en que proporcionan a éste lo que se le niega fuera, de modo que lo liberan de aquello en que lo convierte su experiencia cósmica exterior» (Adorno, 2004, p. 14). Como señala Abadi (Abadi, 2002), esto quiere decir tres cosas. Por un lado, que las obras artísticas toman su contenido de la realidad empírica. Por otro lado, que las obras artísticas niegan la realidad empírica a la que hacíamos referencia. Por último, que la obra de arte es capaz de aportar lo que a la realidad empírica se le ha negado. En este sentido, consideramos que un arte que quiera escapar de las dinámicas capitalistas, deberá tener en cuenta la realidad en la que se encuentra, pero intentando abrir nuevas vías, nuevas alternativas a esta realidad, negándola y aportándole otros matices. Que «El arte es promesa de felicidad pero promesa quebrada» (Adorno, 2004) implica que el arte puede mostrarnos otros caminos al margen de lo meramente existente, pero para lograrlo hace falta cambiar las condiciones materiales de la sociedad.

Eduardo Galeano, en *La función del arte/I* (Galeano, 2006), cuenta la historia de Diego, quien fue a ver por primera vez el mar junto a su padre. Quedando mudo de impresión, al final consiguió pedirle a su padre: “Ayúdame a mirar”. El arte, tal vez, pueda desempeñar esa función: enseñarnos a ver de otra forma.

Conclusión

La intención de este texto era, principalmente, mostrar algunas de las consecuencias más importantes que la industria cultural tiene social y políticamente. Pero también hemos querido, al menos apuntar, que pese a la intrincada síntesis entre capitalismo y arte que supone la industria cultural, consideramos que el arte puede tener la función de explorar y tratar vías alternativas a la realidad fáctica, al orden establecido. No obstante, estas alternativas simplemente son mostradas. El arte, siguiendo a Galeano, nos enseña a mirar, a ver la realidad como es y como podría ser. Pero para plantear cambios significativos, estas panorámicas deben relacionarse con reivindicaciones en la realidad. Si la industria cultural tiene consecuencias políticas, como hemos intentado mostrar, un arte pretendidamente crítico deberá intentar también enlazar con la vida cotidiana y la praxis política.

Referencias

- ABADI, F. (2002) “Diálogo entre Gadamer y Adorno en torno a una definición del arte” en *Jornadas de Estética* (2002).
- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. (2007). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid : Akal.
- ADORNO, T. (2006). *Minima Moralia*. Madrid: Akal.
- ADORNO, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid : Akal.
- BERGER, J. (2012). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GALEANO, E. (2006). *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo XXI.
- GRAMSCI, A. (2013). *Antología*. Madrid: Akal.
- HOLZ, H., KOFLER, L., ABENDROTH, W. (1971). *Conversaciones con Lukács*. Madrid: Alianza.
- JAY, M. (1988). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Madrid: Taurus.
- RODRÍGUEZ, R. (2008) “La publicidad como industria cultural” en *Pensar en la publicidad* (2008, vol.II, nº 1, 2008, pp. 19-36).
- SANTAMARÍA, A. (2019). *Alta cultura descafeinada: situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI.

‘Arte agonista’ como dispositivo transformador del hegemónico orden simbólico

Ricardo González García

Universidad de Cantabria, gonzalezgr@unican.es

Abstract

In the present research, we analyze how Chantal Mouffe considers the political dimension of art through its critical possibility in the face of the hegemonic symbolic order imposed by the capitalist system. To do this, we check the structure of her idea from the keys established by the revision of concepts such as "hegemony" and "antagonism" to the aim of reaching an intermediate vision that is called as agonist, which, given the impossibility of a radical antagonism but accommodating the fight against the order imposed by capitalism, it submit as a formula that, from the affections, can offer a wide range of possibilities to raise awareness of people and encourage their participation in a more plural and democratic society. From the attitude of criticism and resistance, which entails this perspective that we have been described here as "agonist art", certain activist practices work that, created different ways of subjectivation, advocate to claiming common sense in society.

Keywords: *agonist art, radical democracy, white noise, organic intellectuality*

Resumen

En la presente investigación se analiza cómo Chantal Mouffe plantea la dimensión política del arte a través de su posibilidad crítica ante el orden simbólico hegemónico que impone el sistema capitalista. Para ello, se comprueba que estructura su idea a partir de las claves que establece la revisión de conceptos como "hegemonía" y "antagonismo" con el objetivo de llegar a una visión intermedia que denomina como agonista, la cual, ante la imposibilidad de un antagonismo radical pero dando cabida a la lucha contra el orden que impone el capitalismo, se presente como una fórmula que, desde los afectos, pueda llegar a ofrecer una amplio abanico de posibilidades para concienciar al individuo y fomentar su participación en una sociedad más plural y democrática. Desde la actitud de crítica y resistencia, que conlleva esta perspectiva que se ha denominado aquí como "arte agonista", trabajan ciertas prácticas activistas que, creando diferentes formas de subjetivación, abogan por reivindicar el sentido común en la sociedad.

Palabras clave: *arte agonista, democracia radical, ruido blanco, intelectualidad orgánica*

1. Introducción

Siguiendo las premisas de Chantal Mouffe, se plantea aquí la posibilidad de un arte crítico –denominado “agonista”–, que pueda ser útil para visibilizar los problemas sociales y concienciar a la población de estar en su derecho de ejercer una razón pública o democracia radical. Dentro de las patologías hiperexpresivas que acarrea el orden simbólico hegemónico que impone el sistema capitalista, el malestar que ante ello pueda haber en la cultura y sus espacios de representación nos conduce a reflexionar sobre cómo este tipo de arte puede distinguirse de lo que Franco Berardi (2007, 222) denomina como “blanco rumor”, para que su mensaje pueda ser recibido por el espectador.

Si se analiza cómo funciona este “esquizofrénico” sistema de excesivos flujos semióticos, para muchos de los cuales no tenemos capacidad de interpretación, podemos comprobar que guarda una contradicción intrínseca que, según Deleuze, se halla íntimamente unida al psicoanálisis, lo cual establece una conjunción entre producción de las máquinas “deseantes” y producción de enunciados como mecánica que acaba activando los flujos económicos que lo sostienen. Esta circunstancia de sobrecarga infocrática en la que el sistema basa su poder, afecta también a la producción cultural, sus códigos o los mensajes que lanza, extendiendo una red soportada en la mercantilización que también repercute en lo institucional o viceversa. El mismo Deleuze (2005, 34) declara que: “El último problema del esquizoanálisis no es sólo el estudio positivo de las máquinas deseantes, sino el estudio positivo de la manera en que las máquinas deseantes proceden al investimento de las máquinas sociales, sea formando investimentos de libido de tipo revolucionario, sea formando investimentos de libido de tipo reaccionario”. Saber, pues, en qué medida estamos condicionados por estas “máquinas deseantes” o somos cómplices de tal situación, o de qué forma podemos reaccionar, puede representar un primer paso para poder distinguir que existe cierto tipo de arte que escapa de esa red para, a través de lo emocional ya como única fisura por la que “colarse” en el registro identitario del individuo, llegar a este con otro tipo de consignas que critiquen el discurso hegemónico del neoliberalismo y que pueda llegar a concienciarse de situaciones de desigualdad provocadas por el propio sistema en el que se desenvuelve.

Hacer hincapié en esta posibilidad, es volver a la idea de “intelectualidad orgánica” desarrollada por Gramsci para aplicarla al territorio del arte y hacer ver, así, cómo este espacio de representación es uno de los pocos que aún posee capacidad para vincularse orgánicamente con la comunidad y transformar el hegemónico orden simbólico impuesto por el sistema neoliberal, en función de devolver al pueblo su autonomía y poder de decisión sobre las cuestiones sociales que lo conciernen. El pensamiento de Gramsci, por tanto, es el que desencadena parte de lo que desarrollan autores posteriores en defensa de la necesidad de un arte crítico, pues es mediante este por el que la conciencia de determinado momento histórico puede expresarse. De ahí que ahora más que nunca, cuando más intensamente se experimenta el desleimiento de los contornos, difuminando cualquier compartimentación disciplinar y transformando con ello la tectónica epistemológica, así como una pérdida continuada de valores que sustentaron la tradición –lo cual también repercute en cierta estabilidad ideológica–, sea necesario, desde el campo del arte, la instauración de un equilibrio pues, de lo contrario, la ausencia de un orden intelectual y moral se puede traducir en falta de evolución orgánica de la historia (Gramsci, 2007, 242).

Según esta razón, y basando la naturaleza de lo político en dos conceptos clave como son: “antagonismo” y “hegemonía” (Laclau, Mouffe, 2004), que “apuntan a la importancia de aceptar la dimensión de negatividad radical que se manifiesta en la imposibilidad siempre presente del antagonismo”(Mouffe, 2014, 21), existe toda una línea artística, de Joseph Beuys a Alfredo Jaar por ejemplo, comprometida con este tipo de concienciación; prácticas artísticas que, en su conjunto, se adecúan a la idea de un “arte agonista” que, más o menos cercana a la política, como “conjunto de prácticas, discursos e instituciones que busca establecer un determinado orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que siempre son potencialmente conflictivas, ya que están afectadas por la dimensión de ‘lo político’” (Ibid., 22), se muestra eminentemente cercanas al concepto de “lo político” (Mouffe, 2007), entendiendo este como la “dimensión del antagonismo que puede adoptar diversas formas y puede surgir en diversas relaciones sociales” (Mouffe, 2014, 22).

2. Objetivos

Desde un pensamiento que pasa por una concepción eminentemente política del mundo, Chantal Mouffe propone un “pluralismo agonístico”, en su sentido más gramsciano, como modelo político que medie reconciliando posibles

diferencias ideológicas y alternativa al pensamiento único que parece imponer el proyecto político del neoliberalismo, el cual lleva adherido un orden simbólico propio que, de algún modo, trata de hacer hegemónico. En ese sentido, Mouffe (1999, 12) critica dicho sistema, pues:

En esas actitudes, el pensamiento político de inspiración liberaldemocrática revela su impotencia para captar la naturaleza de lo político. Pues de lo que aquí se trata es precisamente de lo político y de la posibilidad de erradicar el antagonismo. En la medida en que esté dominada por una perspectiva racionalista, individualista y universalista, la visión liberal es profundamente incapaz de aprehender el papel político y el papel constitutivo del antagonismo (es decir, la imposibilidad de constituir una forma de objetividad social que no se funde en una exclusión originaria).

Para luchar, pues, contra este poder dominante, es necesario dar cabida al conflicto, como reunión de posiciones antagónicas, para llegar a consensos que desanquilosen la hiperterritorialidad que conlleva el asentamiento del citado orden simbólico neoliberal. Por ello, es justamente en esta confrontación de contrarios donde la expresión artística puede desempeñar una función determinante, pues en la libertad de confundir lo deseable con lo posible el arte, como nivel en el que se constituye la identificación y las formas de identidad (Mouffe, 2007, 26), llega a hundir sus raíces en el imaginario social para cuestionarlo y remover conciencias.

Un tipo de arte comprometido como el que aquí se trata de destacar y podemos englobar dentro de la denominación de “agonista”, ha de tener clara la confusión generalizada o “ruido blanco” a la que, interesadamente, ha tendido un sistema capitalista auspiciado por las actuales sociedades de control. Y como confusión se entiende aquí ese fenómeno que ha llevado a extrapolar conceptos propios del arte, como puede ser la estética o la creatividad, a otros sectores sociales, convirtiendo una posible función social que podía poseer el arte en mera sonoridad sinsentido, en tanto que decorativismo hedonista abierto a la especulación económica en un contexto donde también el propio conocimiento se acaba mercantilizando. La clave para conseguir el “arte agonista” que aquí se plantea y persigue, quizá pase por retomar el arte como espacio de resistencia que no siga las premisas que imponen los intereses de las empresas privadas que sustenta el sistema, sino que sea capaz de escapar del yugo alienante de homogeneidad que imponen para volverse crítico en función de los intereses que, para su propia emancipación, ha de defender la comunidad.

Dentro de este escenario, se ha de ser consciente de que la “imagen compleja”, como denomina Josep María Catalá (2006), que difunde el metamedio digital trabaja a favor de hacer completamente opaca la situación, reflejando discursos interesadamente dominantes que conducen a la sociedad hacia un pensamiento único. Y aunque el arte pueda aparecer como el único espacio de representación desde el cual ofrecer resistencia a tal circunstancia, el depredador organismo en el que se ha convertido la maquinaria capitalista acaba fagocitando cualquier expresión, también las que lo cuestionan, viéndose estas neutralizadas. De ahí que realizar un arte crítico que acabe cumpliendo su función efectiva en la lucha contra el orden simbólico establecido, abriendo “vías para estrategias diferentes de oposición” (Mouffe, 2007, 59), represente una tarea ardua y complicada, pero no por ello menos necesaria sino todo lo contrario.

Por esta razón, se plantea aquí la necesidad y el alcance de un “arte agonista” que abandone la idea moderna de vanguardia, pero mantenga su espíritu crítico, pues, como ya es casi imposible establecer críticas totalmente radicales, lo que hace falta, según Mouffe (2007, 60), es “agrandar el ámbito de la intervención artística en una multiplicidad de espacios sociales para oponerse al programa de movilización social total del capitalismo”. De ahí que se desglose, a continuación, una pequeña comparativa entre las concepciones que diferentes autores tienen ante cómo debiera ser un arte crítico para, seguidamente, profundizar en aquello que específicamente plantea Mouffe.

3. Desarrollo

Si bien existe concomitancias con las teorías que proponen otros autores en cuanto al potencial político que posee el arte, como la representatividad del “régimen estético” que propone Jacques Rancière (2005), quien conceptualiza lo político en el arte a partir de convergencias heterogéneas; una política estética en la que aquello que visibilizan las prácticas artísticas reconfigura lo sensible, o la militancia y compromiso del “arte crítico” que desarrolla Nelly Richard (2007), más próxima a Mouffe pero poniendo el acento en la conceptualización de lo político a partir de la modulación de la

tectónica interna de la obra de arte, el concepto agonista aplicado al arte posee, como característica fundamental, estar basado, como se ha mencionado, en el hecho de ubicar el “antagonismo” en el centro del contexto del orden simbólico hegemónico para hacerlo implosionar. Curiosamente para ello, Mouffe directamente pone el énfasis en la producción de las subjetividades que se necesita para tal fin, mientras que Rancière habla de modos de subjetivación. Mientras que el segundo trata de objetivar desde un terreno metodológico, la primera convoca la parcela de las pasiones y los afectos del individuo como último reducto que, puede, aún no se halle “zombificado” por el sistema capitalista, terreno por el cual poder hacer “despertar” a los sujetos y que comiencen a adquirir conciencia.

Según expresa Mouffe (2014, 97): “el capitalismo actual depende cada vez más de las técnicas semióticas para crear los mundos de subjetivación. En la producción moderna, el control de las almas –tal como lo formula Foucault– juega un papel estratégico en el dominio de los afectos y las pasiones”. Incidiendo en esa dimensión emocional, por tanto, el arte, siempre político para Mouffe, es capaz de acelerar la visualización de diferentes problemáticas que critican al sistema, presentando una baraja de posibilidades y alternativas. Según este modelo que propone la autora, se puede decir que solo a través de tocar esta dimensión aludida el individuo es capaz de identificarse para, consecuentemente, generar un cambio que lo conduzca hacia la crítica del orden simbólico dominante, lo cual correspondería a algo así como quitarse una venda de los ojos para cerciorarse de la manipulación a la que le expone un sistema que tantos sueños emancipatorios le prometía. De este modo, la experiencia estética acaba actuando como catalizador que dispara una acción interna en la reflexión del espectador.

Dada la reacción que el arte –tomado en su sentido crítico y, por tanto, como arma política– puede desencadenar, ella concibe a sus artífices, los artistas, como auténticos “intelectuales orgánicos”, retomando un concepto desarrollado por el mismo Gramsci. Es decir, como importantes piezas claves del sistema que, aunque no puedan ocasionar un quiebro radical a la situación presente que critican, son capaces, en cambio, de presentarse lo suficientemente subversivos/os como para modelar y transformar ese orden simbólico hegemónico que sibilamente impone el sistema capitalista. Subversión para la disrupción que Rancière, por ejemplo, concibe como disensos y desacuerdos, los cuales, en definitiva, introducen una perspectiva subjetivista en el horizonte político al cual el individuo tiende en función de su propia identificación, lo cual es sinónimo de un posible porvenir político que está por enunciar y definir, siendo, para ello, el individuo convocado en todo momento. Por esta razón, es en la “línea de fuego” del disenso disruptivo desde la cual el sujeto se manifiesta en su máxima potencialidad política.

En definitiva, estos tres enfoques plantean la posibilidad de una obra de arte como dispositivo crítico de situaciones sociales. En función de la “impugnación de la hegemonía dominante”, la cuestión que se plantea, como señala Mouffe (2007, 67), “es el tipo de identidad que las prácticas artísticas críticas deben ir encaminadas a fomentar”. Por ello, según el filtro agonista desde el cual se puede concebir la práctica artística, el fomento del disenso es capaz de volver visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar. Disenso constituido, en definitiva, “por una diversidad de prácticas artísticas encaminadas a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonía existente” (*Ibid.*). Así, se puede encontrar, en esa línea crítica diversidad de prácticas artístico-activistas: nuevas luchas urbanas como «Reclaim the streets» en Gran Bretaña o «Tute Bianche» en Italia, pasando por las campañas «Alto a la publicidad» en Francia y «Nike Ground-Rethinking Space» en Austria, o las eficaces sátiras de la ideología neoliberal que proponen The Yes Men, según Mouffe (*Ibid.* p. 68). Manifestaciones, en suma, totalmente necesarias para “desbaratar la imagen agradable que el capitalismo de las grandes empresas está intentando difundir, al situar en primer plano su carácter represivo”, y contribuir a la construcción de nuevas subjetividades como dimensión decisiva del proyecto democrático radical (*Ibid.*, 70).

En un contexto contemporáneo donde las industrias culturales no siguen los designios que esperaba la escuela de Frankfurt, para la cual estas debían cumplir un papel activo manteniendo un espíritu crítico que fomentara la resistencia ante el poder hegemónico, se ven estas ahora sometidas a una disolución e hibridación con otras “esferas del trabajo, la acción política y la reflexión intelectual” (Mouffe, 2014, 94), debido a la homogeneización característica del sistema capitalista. Ocasionando esta situación nuevas correspondencias entre individuos, con nuevas configuraciones provocadas por la distinta relación entre el arte y el trabajo, el objetivo de las prácticas artísticas debería ser:

Alentar el desarrollo de esas nuevas relaciones sociales que son posibles por la transformación del proceso de trabajo. Su tarea principal es la producción de nuevas subjetividades y la elaboración de nuevos mundos. En la

actual situación, lo que se necesita es una ampliación del campo de intervención artística, con artistas operando en una multiplicidad de espacios sociales fuera de las instituciones tradicionales, a fin de oponerse al programa de movilización social del capitalismo (*Ibid.*, 95).

Dentro de esa interacción crítica con la esfera social, el potencial político, desde la resistencia crítica, que pueden desarrollar las prácticas artísticas, debiera de concebirse desde intervenciones agonistas, según Mouffe. Porque, en definitiva, “el enfoque agonista percibe al arte crítico como constituido por una diversidad de prácticas artísticas que ponen de relieve la existencia de alternativas al actual orden pospolítico” (Mouffe, 2014, 99). Por tanto, al crear nuevas formas de subjetividad y tocar la dimensión emocional del individuo, llevan a este a respuestas de carácter afectivo que le hacen concienciarse de la situación al imaginar posibles opciones que van más allá de las que ofrece el orden hegemónico imperante.

4. Conclusiones

Asumiendo que toda práctica artística contribuye a reproducir un sentido común remarcando, por ello, su inherente sentido político, existen algunas que, por su intención antagonista, inciden con más insistencia en la crítica al orden hegemónico establecido por las instituciones de poder que defienden un pensamiento de corte neoliberal. Este activismo artístico cumple su misión al ser percibido como acciones contrahegemónicas que reaccionan a la constante apropiación que, de la estética y otras cuestiones propias del arte, ejerce el sistema capitalista para perpetuarse difundiendo su orden simbólico. Aún así, este activismo sería incapaz de luchar por una democracia radical si no interacciona a diferentes niveles de la esfera social. El pluralismo agonístico que, por tanto, pueden conllevar las prácticas artísticas en persecución de una democracia radical, se orientan a crear condiciones de posibilidad que expresen la realidad de una confrontación, de un antagonismo entre el orden simbólico que difunde el sistema capitalista y una crítica al mismo, a través de acciones activistas que se desarrollan desde la resistencia. A fin de cuentas, estas formas de subjetivación defiende un sentido común, o razón pública, teniendo en consideración la dimensión emocional del individuo, pues posiblemente resida ahí la mejor vía de hacerle ver y tomar conciencia de las condiciones de desigualdad que provoca dicho sistema y su orden simbólico. No se trata de relegar, según estas premisas, las pasiones al ámbito privado sino llevarlas, en tanto que dispositivos en los que el individuo puede verse identificado dentro de la pluralidad de expresiones, a la esfera pública para conseguir objetivos de carácter democrático.

Siguiendo las argumentaciones aquí expuestas, se comprueba que las prácticas artísticas concebidas desde la vertiente no antagonista sino agonística que defiende Mouffe, pueden luchar contra el orden simbólico hegemónico establecido por la ideología neoliberal, pues tomando la imposibilidad de destrucción de este, desde lo que supondría una postura antagónica radical, se puede llegar a una especie de “consenso conflictual” que legitime sus demandas. En este campo de “batalla” ya no hay enemigos sino adversarios, pues hay que tener en cuenta que mientras en la lucha antagonista no se comparte ninguna base común, en la lucha agonista se comparte un mismo espacio simbólico cuyo orden se ha de variar: se lucha con las mismas “armas” que el adversario en función de revitalizar la democracia.

5. Referencias

- BERARDI, F. (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- CATALÁ, J. M. (2006). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- DELEUZE, G. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- GRAMSCI, A. (2007). *Prison Notebooks 3*. Nueva York: Columbia University Press.
- LACLAU, E., MOUFFE, C. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: FCE.
- MOUFFE, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MOUFFE, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MOUFFE, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

'Arte agonista' como dispositivo transformador del hegemónico orden simbólico

MOUFFE, C. (1999). *El retorno de lo político*. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical. Barcelona: Paidós.

RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

RICHARD, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI.

Aesthetic Upheaval due a Political Decision

Mustapha El Moussaoui

Universitat Politècnica de Valencia- musel@doctor.upv.es

Abstract

Architecture since the beginning of time has been developed and shaped according to many aspects such as environmental factors, material availability, construction knowledge, religion, economy, and political decisions. In the current century, with the globalized building materials and increased awareness in architecture construction methods, architecture has hundreds of different ways to be constructed and developed. On the other hand, architecture is being formed and affected mainly due to economic factors, and political decisions. Bekaa Valley, a region in Lebanon can tremendously show this contemporary form of a changed aesthetic due to a political decision. The former is a region famous for its agricultural lands formed by million years of sediment clustering from rich Lebanese mountains bounding the area from the East and the West. The specific eastern area of Beka'a valley studied - Nabisheith to Douris- is full of farming lands, used by locals and nomads to grow a variety of vegetables, fruits, and wheat. A political decision lately developed by the minister of interior, to build houses by underdeveloped permits, changed the typology of a landscape created more than 2500 years ago. The architectural typology also changed to form new kind of architecture, which is indifferent to the local knowledge of construction learned and developed by locals. Local knowledge developed and adapted to endure harshness of weather by local materials replaced by globalized materials and abrupt political decisions. Such formation didn't only affect the aesthetics of landscapes picturesque sceneries and dwelling spaces but also raises an awareness of changing a cultural bond once famous in this particular region.

Keywords: Aesthetics, Politics, Dwelling, Landscape, Architecture

Resumen

Desde el principio de los tiempos, la arquitectura se ha desarrollado y transformado dependiendo de muchos aspectos tales como los factores ambientales, la disponibilidad de materiales, el conocimiento de la construcción, religión, economía y decisiones políticas. En la actualidad, con la globalización de los materiales de construcción y el aumento de la conciencia sobre los métodos de construcción arquitectónica, la arquitectura tiene cientos de formas diferentes de desarrollarse. Por otro lado, la arquitectura se está conformando respondiendo principalmente a factores económicos y decisiones políticas. Bekaa Valley, una región del Líbano, es un caso que evidencia esta evolución contemporánea de una estética transformada por una decisión política. Esta zona es una región famosa por sus tierras agrícolas formadas por millones de años de sedimentos que se agrupan en las ricas montañas libanesas que limitan el área desde el este y el oeste. La zona oriental específica del valle de Beka'a estudiada -de Nabisheith a Douris- está llena de tierras de cultivo, utilizadas por la población local y los nómadas para cultivar una variedad de hortalizas, frutas y trigo. Una decisión política tomada recientemente por el Ministro del Interior, de construir casas con permisos mínimos, cambió la tipología de un paisaje creado hace más de 2500 años. La tipología arquitectónica también cambió para conformar un nuevo tipo de arquitectura, indiferente al conocimiento local de la construcción. Este conocimiento local desarrollado y adaptado para soportar la dureza del clima por materiales locales se ve reemplazado por el uso de materiales globalizados y decisiones políticas abruptas. Estas construcciones no sólo afectan a la estética de los paisajes, tanto los paisajes pintorescos como los espacios habitables, sino también a la de los

edificios de viviendas y desencadena la alarma respecto a la transformación de una tradición cultural por la que fue famosa esta región en particular.

Palabras clave: *Estética, Política, Vivienda, Paisaje, Arquitectura*

1. Introduction

Architecture as it started with the cradle of civilization has been always a huge part of shaping our cities. The city's architecture typology reflects its politics, economy, citizen's education, environmental factors, and its believes. On the other hand, politics has also started with the establishment of the first civilization, subsequently wanting to control the civilizans, homosapiens created the underlying linguistics and established systems in order to manage their land and its resources. Therefore, definitely architecture has been shaped a lot due to political decisions, in which, architecture always reflected the idea of the ruling system, and their political agenda. Building materials and environmental factors stopped being the major factor to shape our built environment, as with globalization, the building material of a specific culture have been replaced by international modernized materials.

The area studied in the Bekaa valley¹ - Nabisheith to Douris - has experienced a major typological change in a relatively small time frame due to two major influences; New material use, and a political decision. As with the former – which we will not expand into – it only experienced new materials usage such as concrete and steel until the late 1960's. Moreover, even basic electrical connection was also established in the late 1960's. Therefore, inhabitants replaced timber, and Stone structures with concrete and steel materials. On the other hand, the political decisions (which we will discuss) is what caused the drastic change of its landscape and building typology.

Moreover, the damage didn't only disrupt the building typology, but also the dwelling experience and the psychological inhabiting experience of its dwellers, nonetheless I won't stress on the dwellers' experience, and their well-being, as it requires an expanded phenomenological study on the residents and their habitual experience.



Source: Unknown (2014)

2. History

As mentioned earlier inhabitants witnessed technological advancements in the second half of the 20th century. While electricity reached this region after 1966, and according to the Mokhtar² the first concrete building constructed was during the early 1970s. Before that, dwellers used to build their houses with natural stone and timber. They used to form their spaces according to the family need and their financial ability. Their dwelling spaces was built using local materials to sustain their living habits during the harsh winters and hot summers. Dwellers formed their own interior spaces to

¹ Bekaa valley is considered to be Lebanon's most important farming region, allocating 42% of all Lebanese arable land (MOA and FOA, 2000). The area served since the Roman empire as the grain source for the roman provinces in the Levant. Sandwiched between two mountains that go up to 3000m; Mount Hermout from the east and Korne sawda from the west, the sedements from both mountains inrich its soil for farming (Lateef, 2007).

² Mokhtar is the head of a village, they are usually selected by some consensual or participatory method, often involving an election.

accommodate several functions: food storage, living room, animal stables, animal food storage, bathrooms, and farming equipments.

Furthermore, dwellers didn't construct under any formal law, and without any engineering support. They built according to the local know-how material and familiarity, hence, what they learned from their parents, neighbors, and local masons. It wasn't until the 6th of March of 1951 the OEA (Order of Engineers and Architects) formed in Lebanon under the law 940, as before that a group of engineers created (Lebanese Organization for Civil Engineers and Architects) in 1934 ³.

Although it was formed in the 1950s, but locals relentlessly built without official documents for several reasons; law wasn't enforced on the rural areas as the country only lately gained its Independence (1947), the country always had a centralized authority, as reimbursing its attention only to the capital and other major cities in Lebanon, 26 years after forming the OEA, the Lebanese civil war ⁴ started, and it remained until 1991 with the Taif agreement ⁵. Moreover, in 1982 Israeli troops invaded Lebanon reaching Beirut. The state itself was in full chaos until earning its full Independence on the 25th of May 2000.

All the accommodated history pushed towards chaotic and illegal buildings constructed over time. Although the country was experiencing several devastating problems, but it didn't lead to the biggest aesthetic upheaval yet due to several other reasons; residents lived deprived lives and couldn't afford building new houses, and citizens who immigrated during the war didn't invest back in their country.

After the year 2000, immigrated citizens started erecting their homes, but now legally under the Order of Engineers and Architect and according to the municipal of work laws.

3. Political decision

After the minister formation of 15 Feb 2014 under ex-prime minister Mr Tamam Salam, Mr. Nohad El- Mashnook was appointed to be the ministry of interior. Late on the same year, he approved a generalization (not an official law) for



Source: Lebanese Photo Bank (1959)

Fig. 2 Daily Village Life



Source: Author (2019)

Fig. 2 Typical local dwelling, built on two phases 1920's and 1950's.

³ OEA, "Historical Overview", <https://oea.org.lb/Arabic/Sub.aspx?pageid=70> (Accessed August 15,2019)

⁴ It was a multifaceted civil war in Lebanon, lasting from 1975 to 1990 and resulting in an estimated 120,000 fatalities

⁵ Taif Agreement was an agreement reached to provide "the basis for the ending of the civil war and the return to political normalcy in Lebanon". Negotiated in Ta'if, Saudi Arabia, it was designed to end the decades-long Lebanese Civil War, reassert Lebanese authority in Southern Lebanon (then occupied by Israel), though the agreement set a time frame for Syrian withdrawal and stipulated that the Syrians withdraw in two years. It was signed on 22 October 1989 and ratified by the Lebanese parliament on 5 November 1989

municipalities to give legislations for landlords in the rural areas to build without an official legislation from “OEA and the Municipal of Public Works & Transportation” constructions under 150m2 under the generalization No. 613 on the 2014/5/5 (Fig 4)⁶.

The decision made was justified in the paper following by the minister; limiting the chaotic construction, preventing urbanization, and allowing citizens living in areas without municipalities to build their dwelling spaces.

The rule briefly announces that the construction must be strictly 1 floor no more than 3 meters and under 150 m2 including terraces and verandas. Moreover, the decision states “. *the building must comply with the construction law, specially the setbacks, and that according to the procedures and terms specified in the circular board..*” (Fig 4).

Additionally, the landlord can build two floors in this area and can add a basement if the level of the property is below the level of the road adjacent to the building facade. Those who have benefited from a similar generalization in the past can build an additional floor above their home. On the other hand, the task of controlling the application of these permits was transferred to the security forces.



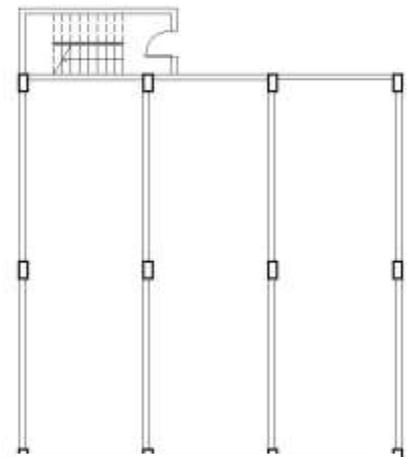
Source: Munc. of Nabisheith, (2016)

4. Implication

Although in the Genarilization No. 613/sa.m, states clearly that all licensed structures must comply with the construction law, and its setbacks. The implication of the building construction under the “Municipal Licenses” has shifted otherwise.

Any land lord, presenting a 150 m2 plan – to the local municipality - signed by any sort of engineer (architect, civil, electrical, mechanical, topographer..), paying a fee of 300\$, will be granted the license. The plan presented to the municipality is usually a paper without context, without its fixation on site, sections, structural, elevations, mechanical, or electrical plan.

How things work usually in the rural area, is a local foreman who has some construction knowledge, draws the plan which it will be a max of 4x4x4 m concrete span between columns(60x30cm) and 9 m depth (Fig 5), will accumulate a total of 150 square meters. Later on, the landlord, will find any of his relative engineers, to sign on the 2d plan for the municipal approval⁷. How citizens complied with the rule is the following; usually most of the people building these kind of structure already have homes. But, what the license granted the land lords of the studied area is structures on the main road connecting the village to the highway of (Beirut - Hermel) -a vast open space of



Source: Author (2018)

Fig. 4 Typical Modular used for construction

⁶ The generalization is valid for 6 month, and has been renewed for 4 times under Al Mashnook reign, in 2014 (No. 613), 2015 (No. 770), 2016 (No. 735) and 2017 (No.352).

⁷ The engineer (Architect, civil, electrical, etc..) who signs the plan for the landlord, is not double checked by the municipality if he truly is associated with the sendicate of engineers and architects, or not. He might be not registered in any form of engineering, as the municipality doesnt have any access to the (OEA or Municipal) files for names of registered engineers.



Source: Google Earth (2019)

Fig. 5 Part of the Bekaa Valley, Main road (Yellow) Villages overlooking the valley (Blue).

Corbusier's Do-mino module (Fig 7) created and developed in 1914. According to Le Corbusier the do-mino prototype became suitable for mass-production housing during the post-war reconstruction. Although the do-mino module was severely criticized by architects and theorists, it took exactly 100 years from requesting the patent (with Emil Mörsch) in 1914 (Brooks, 1997) to its implication in its Lebanese form in the Bekaa



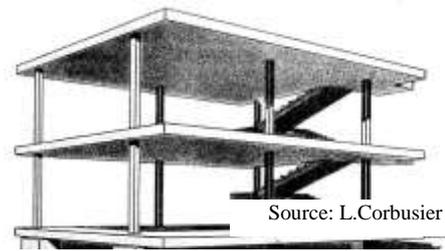
Source: Google Earth (2014)

Fig. 8 An image from google earth captured in 2014. The yellow dots are the new constructions that formed in the specific area.

show the number of constructed houses from 2014-2018. Nonetheless, we can not assume that all the constructions are of the "Lebanese Modular", as definitely there are some houses that are constructed with a legal license. The number of new houses constructed from 2014-2018 in (Fig.8) exceeds 85 new constructions. Fig.9 is an image of a typical "Lebanese Modular" in the Bekaa valley.

farming lands (fig 6) - Structures consisting of 3 shops (4x4x4) by a depth of 8-9 m. So they would be rented for profit. The "local modular" (Fig 5) spread like fire between citizens causing a vast chaos of the farming land picturesque landscape. Moreover, the "Local Modular" evolved, as the land-lord, eventually will inquire another license, so he would build another floor above the first license, and later on he will add a pitched roof. The 1st floor will contain offices and the ground floor will have local shops. A total of 450 meters squared concrete structures sprout in the midst of farming lands.

The "Lebanese Modular" reminds us Le



Source: L. Corbusier (1915)

Fig. 7 Le Corbusier's Do-mino Module

valley, after 2014. Moreover, through all the different ideological forces behind the contribution to both modules - Do-mino, and the Lebanese Module- Mr. Nohad al Mashnook's decision and Le Corbusier idea, both, had an initial progressive idea for the future of a city, but we will detain the after-math of its implication in the near future.

In Fig. 8 we see a satellite image demonstrating the new constructed buildings since 2014. The image



Source: Author (2019)

Fig. 9 Lebanese modular in the Bekaa Valley

5- Conclusion

Architecture since the beginning of civilization has been shaped by several factors, one of the most important factors is its political system. Moreover, whatever shapes our architectural aesthetics is a show case of the existing –local and international- zeitgeist.

In Lebanon, a political decision issued on the 5th of May 2014, by the municipal of interior Mr Nohad al Mashnooq created an irreversible damage. The harm is already done, and is residing for the next 100 years at least, destroying a picturesque landscape been agrigated and used as crop growing farms for more than 2000 years. The concrete modular sprouting in the middle of farming lands maybe an alarming sign for a less farming communities in the future and more of business greed structures. On the other hand, Mr. Jad Tabet – President of the OEA- tried several times to challenge the “Generalization”, but with no success.



Source: Author (2019)

Fig. 10 Image of the Bekaa Valley

In the near future, our children to come, will doom us for leaving them a legacy of concrete blocks, and less farming lands, landscapes that they will be in a devastating need to aggregate with our current world environmental alarming deforestation. The political decision didn't impact only the aesthetics of a landscape and architecture, but also, it will definitely have a psychological outcome on its.

Mr. Nohad al Mashnooq may have had a progressive idea to service citizens of the rural areas on building their dwelling spaces, and slowing urbanization, but such decision, definitely, needed a consultation of professionals and experts in the fields of urban planning, forestation, landscaper, architects, anthropologists, etc... On the other hand, the aesthetic upheaval isn't a pure responsibility of Mr. Nohad al Mashnooq, rather, several other parties contributed to the upheaval. Finally, The generalization - which was in continuous renewal every 6 month - came to an end with the 2018 elections, with the election of a new Minister of Interior, Mrs. Al Hassan.

Mr. Nohad al Mashnooq may have had a progressive idea to service citizens of the rural areas on building their dwelling spaces, and slowing urbanization, but such decision, definitely, needed a consultation of professionals and experts in the fields of urban planning, forestation, landscaper, architects, anthropologists, etc... On the other hand, the aesthetic upheaval isn't a pure responsibility of Mr. Nohad al Mashnooq, rather, several other parties contributed to the upheaval. Finally, The generalization - which was in continuous renewal every 6 month - came to an end with the 2018 elections, with the election of a new Minister of Interior, Mrs. Al Hassan.

6- References

- AYOUB, L. (2017). Al Mashnooq Behelat Mosharea: Ebno Ma Tab Lakom.. Beirut. Mofakera Qanooneya. < <http://legal-agenda.com/article.php?id=4031>> (Accessed: August 18 2019).
- BROOKS, H. A. (1997). Le Corbusier's Formative Years. Chicago and London: Univ. Chicago Press. (in French)
- CORBUSIER, L., and JEANNERET, P. (1960). Oeuvre Complète 1910-1929. 7th ed. Zurich: Éditions Girsberger, 23. (in French)
- DAILY VILLAGE LIFE (1959). Lebanese Photo Bank <<https://lebanesephotobank.wordpress.com/2014/10/02/>> (Accessed: August 23 2019)
- KRAYEM, H. (2009). "The Lebanese civil war and the Taif agreement". American University of Beirut. <<http://ddc.aub.edu.lb/projects/pspa/conflict-resolution.html>>, (Accessed: August 23 2019)
- LATEEF, A.S. (2007) Geological history of the Bekaa Valley—Lebanon. In Second International Conference on the Geology of the Tethys; Cairo University: Cairo, Egypt, 2007; pp. 391–402.
- MOA and FAO. (2000). “Résultats globaux du recensement agricole. Ministère de l’Agriculture, FAO, Projet ‘Assistance au recensement agricole’. P.122.
- UN HUMAN RIGHTS COUNCIL (2006). "Implementation of General Assemble Resolution 60/251 of 15 March 2006 Entitled Human Rights Council" November 23 2006, p.18.

Wunderblock. De la representación sin poder: una cinematografía del documento dislocado

Alfonso Legaz

Artista multidisciplinar, Máster en Fotografía, Arte y Técnica por la Universidad Politécnica de Valencia, a.legaz@hotmail.com

Abstract

Wunderblock is a documentary video cinematography created by Alfonso Legaz, belonging to the project 20 mirrors happen that the artists Alfonso Legaz and Andrea Garay develop in common between 2015 and 2019. This cinematography, together with the rest of the project materials, investigates from the concept of "exposition" —developed by the philosopher Jean-Luc Nancy (1986)— the problematic of the "exposition" of the individual -and of all singularity- before others, mediating their experience of community and their evidence of existence regimes of dominant representation that reduce and homogenize them.

This text analyses aspects of the regime of documentary cinematographic presentation that articulate the figure of the artist producing his work in his work space. From a critical position, the text analyses the effective suppression of the artist's "exposition", from which the dominant form of representation is appropriated that makes fictions pass for truths and, in front of which, Wunderblock opposes a dislocated form of documentary presentation, where critical art and thought, such as Rancière posed, produce a separate aesthetic that, assuming its own limits, establishes its space of action in the consensual body of the real, where meanings are distributed by suspending the sense.

Keywords: *Wunderblock, community, Jean-Luc Nancy, critical art, documentary cinematography, dissent, dislocate.*

Resumen

Wunderblock es una cinematografía videográfica documental creada por Alfonso Legaz, perteneciente al proyecto 20 espejos suceden, que desarrollan en común los artistas Alfonso Legaz y Andrea Garay entre 2015 y 2019. Esta cinematografía, junto al resto de materiales proyectuales, investiga a partir del concepto de "exposición" —desarrollado por el filósofo Jean-Luc Nancy (1986)— la problemática de la "exposición" del individuo —y de toda singularidad— ante los otros, al mediar su experiencia de comunidad y su evidencia de existencia regímenes de representación dominantes que las reducen y homogeneizan.

Este texto analiza aspectos del régimen de presentación cinematográfica documental que articulan la figura del artista produciendo su obra en su espacio de trabajo. Desde una posición crítica, analiza la supresión efectiva de la "exposición" del artista, de la cual se apropia la forma de representación dominante que hace pasar ficciones por verdades y, frente a la cual, Wunderblock opone una forma de presentación documental dislocada, donde arte crítico y pensamiento, tal como Rancière plantea, producen una estética separada que, asumiendo los límites propios, establece su espacio de acción en el cuerpo consensual de lo real, donde se distribuyen los significados suspendiendo el sentido.

Palabras clave: *Wunderblock, comunidad, Jean-Luc Nancy, arte crítico, cinematografía documental, disenso, dislocar.*

1. Introducción

Wunderblock es una cinematografía videográfica documental creada por Alfonso Legaz, planteada como memoria y parte del proyecto en común *20 espejos suceden* (Legaz y Garay, 2019), iniciado en 2015, de mecánica procesual y medio multidisciplinar instalado en el campo de la desocultación, que investiga en torno al acto de comunicación, la experiencia de comunidad y la exposición del individuo ante los otros. El proyecto produce de manera performativa sus objetos e instancias a partir del concepto de “exposición” (de una singularidad ante otra: individuo, pueblo, colectividades, etc), desarrollado por Jean-Luc Nancy en *La comunidad desobrada* (Nancy, 2001)¹; concepto imprescindible para vincular lo particular con la ontología del ser-con, modo propio de ser de la existencia en la estética de Nancy. La actividad proyectual opera con fotografía, pintura, videografía no-ficción o testimonio oral, y adopta esta “exposición” (de representación imposible) como sentido de la fuerza motriz y no como matriz de trabajo; implementa elementos del pensamiento occidental —cuerpo, representación o mimesis— que, deconstruidos por Nancy en sus “figuras de lo común” (Massó, 2015), sirven a la hipótesis central del proyecto: el poder sancionador de técnicas de representación documental —visuales y escriturales— aporta la “exposición” como documento de una singularidad corporal *expuesta*, ocultando la sinceridad de los hechos y la realidad e inhibiendo la experiencia de comunidad.

Este texto coloca el foco en una forma representacional de la cinematográfica documental, una de las representaciones problematizadas en *20 espejos suceden* que ha devenido representación crítica desde la “exposición”: la presentación cinematográfica documental del artista durante la producción de su obra en su espacio de trabajo. El caso real, una artista plástica —Andrea Garay— lleva a cabo un largo proceso pictórico que es documentado con vídeo y sonido. El objeto de crítica —fraude de la forma de representación dominante— media lo real haciendo pasar ficciones por verdades; con esta impostura significa, distribuye y disciplina un vaciado homogeneizante del cuerpo del artista y del hecho específico de su producción (en esta forma de delirio comunicativo acompañan al cuerpo así presentado significados interpuestos a su existencia singular, así como una trazabilidad esquizoide del objeto producido que se abre paso hacia su recepción, mediación y mercado proclamando ingenuamente un discurso que niega su ser). Este dispositivo dominante, nace en el cine de ficción industrial, influyendo la cinematografía documental, los contenidos en medios de comunicación, en el flujo de Internet y en el arte contemporáneo, construyendo ficciones sociales: neutraliza la “exposición” al pretenderla incorporada a su ficción, que presenta como verdad; pero sin “exposición” no hay experiencia de comunidad, desvela Nancy. Esta “apropiación” (Nancy, 2001, p.174) del ser, colabora hoy al asentamiento en la sociedad de una invisibilidad integral por transparencia extrema, situación demandante de tolerancia extrema para producir un consenso integral que integra un behaviorismo aplicado al ser de la existencia (Baudrillard, 2005, p.15). Silenciar la profunda oscuridad que caracteriza la existencia propia y la existencia del otro, suprime el «en» del en-común (acercando la “comunidad” fascista por homogeneización estética) no afectando sólo el campo del arte, sino que embrida toda acción social y en ella lo político, la democracia, ayudando a cubrir con el manto del descrédito cada hecho real, como efecto del contacto del acontecimiento con la toxicidad de su forma representativa dominante.

2. Desarrollo

En julio de 2015, mientras estudiaba textos de Nancy sobre la experiencia de comunidad, puse en manos del público materiales de un proyecto propio expuesto por en una galería de arte de Valencia. Decidí partir desde una intervención del otro sobre mi trabajo, constituyéndola en apertura a una investigación artística sobre lo que dice Nancy que nos ocurre viviendo en sociedad: la comunicación, la experiencia de comunidad, la puesta en circulación de la existencia. Antes de concluir la exposición, una mujer interesada en los audios expuestos, una psicoanalista, pidió permiso para transcribirlos para sus clases y sus alumnos. Se trata de diecinueve audios donde un hombre ciego, músico, ofrece testimonio vital de su paso por espacios públicos del Centro Histórico de Valencia —un audio por lugar— que le habían servido de escenario durante los últimos cuarenta años y que hoy sobreviven como teatros, salas de conciertos, aparcamientos o tierra de especulación. Le pedí que, a cambio, escribiese una breve síntesis de cada audio. Aceptó. Tomé las síntesis y propuse a

¹ El texto manejado corresponde a la edición en español, *La comunidad desobrada*, editada por Arena Libros en 2001, con traducción de Pablo Perera (en colaboración con Isidro Herrera y Alejandro del Río). Esta edición incorpora dos ensayos de J.L. Nancy posteriores a la primera edición original en francés: «Del ser-en-común» y «La historia finita»; en adelante la paginación citada en este texto corresponderá a esta edición traducida.

Andrea Garay —artista plástica con interés especial por el retrato— producir una serie pictórica con una premisa: partiendo de un pequeño retrato fotográfico realizado por mí al cantante ciego, pintar diecinueve variaciones de esa representación; cada retrato, singularizado por uno de los textos escritos por la psicoanalista, produciría variaciones formales; Andrea no podría contactar con el hombre ciego durante su proceso. Aceptó. Yo realizaría un documental. *Wunderblock* se constituye en un tiempo documental del trabajo que fue, del encuentro con Jean-Luc Nancy, de la incertidumbre, de las dificultades del documento para ser, y de lo sucedido, pues un descubrimiento en las grabaciones iniciales nos constituyó en equipo para afrontar un largo camino europeo-mediterráneo. Aquí trataremos sólo la presentación cinematográfica del proceso de producción de la serie pictórica.

2.1. “¿Cómo hablar de la pintura de un pintor?”, J.L. Nancy, 01:08:10

La pregunta que se autoformula Nancy en *Wunderblock*, obliga la descripción de un preliminar que muestra el conflicto que provoca hoy, tiempo de flujos, la representación visual dominante puesta en relación con lo que sabemos, aunque esto último no podamos escogerlo (Burgin, 2004): en este caso sabemos la “exposición”, entre otras cosas.

Nancy afirma que el ser de la existencia tiene su sentido en el “en” del en-común, “No se trata de que yo “tenga” el sentido, ni de que tenga sentido, sino de que soy en el sentido, y soy en él por tanto en el modo exclusivo del ser-en-común” (Nancy, 2001, p.173). Por tanto, ser es en la experiencia de comunidad, aunque la comunidad sea cosa del otro. Analizado ese estar “expuesto” al otro —individuo pero no sólo, todo aquello que es como singularidad (Nancy, 2001, p.167)— como medio por el cual se pone en circulación el ser activándose la experiencia de existencia, en un “en” o en un “con” que permite activar el “envite”, requiere sustanciarse ese ser en el “en” desde un modo que Nancy llama “abandono”; en realidad ese “abandono” constituye la misma “exposición”, “(...) el abandono mismo comunica, comunica la singularidad a sí misma a través de un infinito afuera, y como este afuera infinito. Hace advenir lo propio (persona, grupo, asamblea, sociedad, pueblo, etc) exponiéndolo” (Nancy, 2001, p.170). Es decir, lo que permite comunicar la evidencia de existencia a nosotros mismos, no es la autopercepción, anteponiendo el yo al nosotros como hacen los niños, sino la confirmación desde ese “afuera” del abandono de lo propio en lo que Nancy llama el “límite”, es decir, nuestro límite singular, donde opera el conocimiento de los otros sobre nuestra existencia singular, donde nuestra “exposición” es el advenimiento de un espacio-tiempo como “acontecimiento”,

(...) a este advenimiento Heidegger lo denominó Ereignis, es decir, “propiación”, pero también y en primer lugar “acontecimiento”: el acontecimiento no es lo que tiene lugar, sino la llegada de un lugar, de un espacio-tiempo como tal, el trazado de su límite, su exposición (Nancy, 2001, p.170.).

Llegados aquí, es necesario atender a lo que Deleuze escribe sobre el “acontecimiento”:

El estallido, el esplendor del acontecimiento es el sentido. El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera (...) Es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede. (Deleuze, 1989, p.158).

Aquí, lo que gesticula, lo que debe ser “comprendido”, “lo querido” a *desocultar*, está puesto en relación con que el trabajo de un artista produciendo su obra no puede ser representado más que como ficción declarada y no como documentación de lo real. El “accidente” es el ejercicio corporal del artista con su obra, y la obra atendida como resultado de esa gimnasia en cualquiera de sus estadios emergentes. Al “acontecimiento” le atañe aquello que ha llevado al artista a aceptar ser grabado en su taller, *exponerse inútilmente* en un documento audiovisual, y aún antes y durante, su pensamiento, sus epifanías y al final su irrepresentable “abandono”. Pero, entonces, ¿y la cámara? La máquina tiene limitaciones cuando debe vérselas con aquello aún-no-construido, lo aún no-consensuado como ficción representativa, lo aún-no-incorporado como saber a la versión del *Principio de realidad* que maneja el operador de cámara: todo aquello que hace al «abandono» también es lo que permite caracterizar como arte cierta producción simbólica y no otra, y eso es tema de ningún “afuera” porque se trata de una “exposición”, que no podrá ser presentada de manera alguna, tampoco mediante documento cinematográfico. De la “exposición”, Nancy afirma que el peligro autocomplaciente de todo escrito o documento cualquiera de comunicación, es creer que por esa acción de comunicar se presenta la “exposición”. Debemos asumir la imposibilidad, pero sin el intento que produce “una repetición de una condición humana que ni siquiera accede a la co-humanidad”, todo llevaría a un abismo mayor que la imposibilidad misma de presentación (Nancy, 2001, p.170).

Deleuze presenta el “acontecimiento” no como idea o concepto, sino como fenómeno caracterizado por su complejidad problemática y problematizante, ahistórico y reterritorializante que no puede ser representado dado que cortaría el paso a la mimesis tradicional o platónica, viejo enfrentamiento desde Aristófanes, “invertir el platonismo significa entonces: mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos o las copias” (Deleuze, 1989, p.263); siempre hay formas por venir. Cuando Deleuze habla de la noción de presente y analiza sus modos en su *Lógica del sentido*, describe el que sitúa primero: “el presente desmesurado, dislocado, como tiempo de la profundidad y la subversión” (Deleuze, 1989, p.121). Desde esta idea del presente, presente es aquí llegada de un presente singular, temporalidad de sentido en-común que “insiste y resiste” —como en pocos acontecimientos— además, como singularidad finita pero ilimitada que soporta la durabilidad de la producción artística repitiendo un *No* que atraviesa las generaciones. De esa concepción de un presente encarnado e inadaptado, surge la decisión de enfrentar una presentación crítica del proceso pictórico de Andrea Garay a la representación dominante mediante una presentación “dislocada”: dislocando la representación en su “presente” al que se “abandona” el cuerpo de Andrea movilizado para el trabajo; dislocado como instancia de acceso al “acontecimiento”: cuerpo movilizado para y por el trabajo en su obra a partir de su conciencia y sus dispositivos, pulsiones, deconstrucciones, represiones, condensaciones y aplazamientos, su necesidad de ser “en”, su pensamiento e ideología, es decir, su singular e inexponible vida psíquica, su indeterminada tolerancia a la incertidumbre más el conocimiento que posee, o cree poseer. Sin embargo, nada de lo anterior puede registrarse *sin más* mediante máquinas, y luego presentarse *sin más* mediante máquinas: sólo el “accidente” quedará de la presentación de un proceso de creación que no incorpore sus atributos... oscuros. A pesar de la dificultad, Nancy, tras preguntarse por las posibilidades de presentación o (re)presentación, se responde:

La necesidad del ser-en-común no es la de una ley física, y quien quiera exponerlo debe también exponerse ahí (es lo que puede llamarse “pensamiento”, “escritura”, y su partición). Tal es, por el contrario, la complacencia que amenaza a todo discurso de la comunidad (al mío también, en consecuencia): crear (re)presentar por su propia comunicación, una co-humanidad cuya verdad, sin embargo, no es una esencia dada y (re)presentable. (Nancy, 2001, p.171).

2.2. Contexto historiográfico

No se puede hablar de un género de cine documental que presenta al artista produciendo su obra, tan sólo hay obras separadas en el tiempo, rarezas vinculadas a sus marcos históricos, resistencias a una voz de dominación mediadas por sus técnicas, dispositivos y alcances. Rarezas que proveen a su pesar modos acabados de distribuir significado (sin “acontecimiento” no hay sentido) a la actividad artística y no sólo, reduciendo seres, objetos y hechos; esta herida es el eje militante donde se inscribe *Wunderblock* como instancia resistente en la sociedad de control: redistribución de las relaciones entre las cosas, las imágenes y las palabras por las representaciones dominantes (Rancière, 2010, p. 77). En el cine de ficción declarada, el problema es otro porque declara la ficción: “sería apasionante analizar el régimen de crédito en todas las artes (...) por supuesto en lo que el cine nos muestra y nos relata” (Derrida, 2002, p.98). El documental, en cambio, es una ficción que orbita un «acontecimiento», alcanzando o no la concentración de sentido, consciente de sí mismo o absorbido por la gravedad del “accidente”. Orbita sentidos porque hay un cuerpo expuesto que, en principio, no simula y que, cuando la cámara se retire, es posible que siga allí donde esta lo encontró. Así, la cinematografía que pretenda tratar con el “acontecimiento”, deberá asumir una especificidad de riesgo estético en tanto objeto crítico con la representación dominante: una cinematografía que cubra el sentido del envite del artista cuestionará el fondo de sus propias formas, su pensamiento, su ética, su fracaso... su autoría deberá “exponerse”. Veamos unos ejemplos de documentales que se apropian la “exposición” presentando una ficción como verdad; en el déficit de conciencia del *todo lo que es, es visible*, anida un consenso que afirma *esto es una pipa*.

Le Mystère Picasso (Clouzot, 1956). Filmada en Cannes, en casa del pintor. Clouzot, quien tardó meses en convencer a Picasso, provenía técnica y conceptualmente del cine de ficción comercial, quizá por eso no pondera la dificultad de producir en contacto con lo llamado real, y empuja a Picasso a una especie de gymkhana: atendiendo a la excelencia de un hacer desgajado de Picasso, le obliga a parar, a arrancar, a cambiar sus horarios de trabajo, a hacerlo delante de gente... Construye un “accidente” espectacular (Nancy, 2001, p. 174): por la “apropiación”, pensamiento y vida psíquica de Picasso se absorben y omiten; se filman cristales pintándose y telas atravesadas con una tinta especial que Picasso nunca usa, son improvisaciones. La explotación espectacular de la habilidad genial, relega al pintor a un estar laboral “sin abandono”. Picasso, acabada la grabación, destruye las pinturas y dibujos producidos en los tres meses de rodaje. *Premio*

del Jurado, en Cannes, en 1956. Clouzot aporta, escribe Bazin, que la duración puede incorporarse a la obra (Bazin, 1956, p.26); y quizá haber proporcionado al poder hegemónico una estética cinematográfica del control.

Ein Bild von Sarah Schumann (Farocki, 1976). Estrenada en la televisión alemana WDR en 1978, en *Kunstgeschichten* (Historia del Arte), se rueda entre diciembre de 1975 y marzo de 1976, en el estudio de Sarah Schumann, en Charlottenburg, Berlín, y documenta el proceso de creación de un cuadro. Faroki, militante y cineasta resistente, ya entonces problematiza la representación muy por delante de Clouzot. Schumann, activista feminista (organiza la exposición *Künstlerinnen International 1877-1977*, en 1977, primera sólo para mujeres). Farocki, voz en *off*, amigo y compañero de Schumann en el activismo político en el Berlín de los sesenta, la presenta inclinada sobre su obra colocada sobre una mesa. Primeros planos de las manos, del pincel, del crecimiento del cuadro, Sarah siempre mediada por el trabajo. Hasta el minuto veintidos no la presenta completa, en pie junto al cuadro acabado, mirando a cámara. No domina el espectáculo, como en Clouzot, pero subsiste la conciencia ingenua: el compromiso político traza la estética de la mujer trabajando; pero la presentación acrítica de Schumann pintando impone una ficción como verdad. Ficción emitida como verdad por la televisión alemana. La década de la “exposición” y de la “comunidad” es la siguiente.

El sol del membrillo (Erice, 1992). Es la que asume más elementos del cine de ficción comercial, sin reconocer su condición ficcional. Da a pensar que los coguionistas —cineasta-pintor— procuran compromisos mutuos repartidos entre la obsesión por la mimesis del pintor y el magistral recurso a la poesía del cineasta. ¿Desde dónde se hace la poesía? En el *régimen escópico* que Martin Jay denomina “barroco”, característico de la modernidad (Jay, 1987), dentro del cual podría situarse la reconocida estética de Erice, la autoría del documento visual mira la diferencia expresando la sensación que le produce la percepción del objeto ignoto desde su condición de individuo: mediado por lo sublime, lo onírico, lo extraño, lo sensual en la autoría, la singularidad *a presentar* se construye desde una autoría que habla de sí misma. Erice escribe, filma y monta un inconsciente de Antonio López para entremezclarlo con el “accidente”, sustituye lo ignoto por una convención social (Barthes, 1980, p.10). *Premio del Jurado* en el *Festival de Cannes*, 1992.

2.3. Dispositivo cinematográfico. No puedes presentar contra lo que sabes.

El paso humano dado en la ceguera del *Principio de Incertidumbre* (Hawking, 1988), problematiza producir (tomar) un documento (medida) en contacto con el “acontecimiento” (partícula); y lo que funciona como *grado* en la producción del artista, es lo que la separa de cualquier otra forma de producción. La primera acepción etimológica del latín *gradus* “grado”, es “paso”. Otro significado de esta palabra hace referencia a una ordenación, de menor a mayor, o al revés, por ejemplo. Ambos significados operan como función en la “exposición”. La producción artística crítica, en tanto “sitúa la separación en el tejido consensual de lo real” (Rancière, 2010, p.78), supone una investigación que implementa la incertidumbre de una forma experimental acientífica y compartida —a veces gesto a gesto compartido— porque tal como declara Nancy en *Wunderblock*, el oficio del artista, como el del filósofo, es tratar de desvelar aquello que permanece oculto; pero introduciéndose en ello, por eso acientífica. El “paso” del artista dentro de la segunda acepción afectaría una supuesta escala social de productores construida sobre la presencia reiterada en el tiempo de producción de la forma del ser de *su* existencia: el sentido “en-común” que supone producir la obra, lo cual no subraya una graduación cualitativa de la “exposición” sino una permanencia inevitable en ella mientras se crea, un gasto de la voluntad de producir mediado por el sentido de ser-con sin comparación posible. La primera acepción se sustancia a través del lazarillo de la intuición, pero ambas operan con conciencia de control del phatos, de la ruptura estética y, por ella, de la imposibilidad de adelantar efectos. Dar pasos una y otra vez en la oscuridad, abandonar durante una investigación una y otra vez el espacio de confort que supone construir desde las representaciones dominantes para intentar desocultar el ser que estas ocultan, conlleva encajar en el tiempo de producción la certeza de estar en permanente estado de “exposición”. ¿Cómo incluir en la presentación del otro —atravesando el «accidente» de la fisicidad de su cuerpo en marcha, su “límite”— ese interior que, en el productor, coadyuva a producir a partir de su profunda oscuridad y que, tras sus gestos, descubrimos la estela de un fracaso? No se puede. Con todo, había que intentarlo, comprender qué era lo esencial en el “acontecimiento”, y lo esencial era la llegada del espacio-tiempo que se sustanciaba en el ponerse a trabajar del cuerpo de Andrea Garay acarreado consigo esa profunda oscuridad que hace su singularidad y su incertidumbre a la vez que la nuestra, partición de oscuridad sin acceso y sin la cual no hay obra. Enriquecí esta idea con la proyectiva figura lacaniana del fantasma. Decido entonces trabajar sólo con el cuerpo productor... ¿con qué parte?; o tal vez con ¿todo?; y ¿cómo? Descartado el todo corporal por

acercar peligrosamente la identidad al “accidente”, elijo atender la sustentación del organismo: los pies. Existe un camino que recorrer del cual surge la verdad (Nancy, 2013, p.281), eso es todo. Pero se precisa algo más que los pies: en los pocos metros cuadrados donde se iban a producir los diecinueve cuadros, Andrea recorrería un impredecible itinerario ante nosotros, marcado por su inconsciente: le propuse grabar desde medio muslo hasta los pies, ella pintaría descalza con las piernas desnudas. Los lienzos quedarían *fuera de campo* en largos planos secuencia, mientras la sustentación de su cuerpo, además de mostrarnos el camino, nos recordaría una constante humana: la imposibilidad de presentar o representar la “exposición” del otro. Pensamos que, en esa instancia, la pintura también se producía como desbordamiento que inundaba el fondo desde el que surgían estas mismas formas críticas, permitiendo circunnavegar el “accidente” y tratar con el sentido del “acontecimiento”, constituyendo un “fondo subversivo” (Deleuze, 1989, p.176). Se incorpora al fondo una puesta en valor de la oscuridad que acompaña la existencia humana, “el fondo de las formas está hecho del susurro de su tejerse” (Nancy, 2006, p.17). Pensamos en el camino, en los gestos de los dedos de los pies, en el hecho de caminar descalza en verano y en invierno... Establecida la pared donde sujetar cada cuadro, se coloca paralelamente a ésta la cámara, a unos 80cm de la pared: el eje longitudinal del objetivo atravesando perpendicularmente el camino que Andrea recorrería mil veces para acceder al cuadro *todos los cuadros*. Con la cámara elevada 15 cm sobre el suelo, el lienzo queda fuera de campo por el lado izquierdo del encuadre. Se graban la primera y la última hora de ejecución de cada cuadro, un proceso de 38 horas. Cada hora grabada compuesta por tres planos secuencia consecutivos de 20 minutos, obligados por el tipo de cámara. El montaje, sin causalidad narrativa, se estructura en diecinueve *paneles* inspirados en la tradición del archivo (Wunderblock piensa el archivo desde Freud en su *Notiz über den Wunderblock*, 1925), presentando, junto a otros materiales proyectuales, las diecinueve ejecuciones en planos de duración variable a partir de la gestualidad portadora de sentido indeterminado manifestado en pies y piernas por el inconsciente de Andrea Garay.

Referencias

- BARTHES, R. (1980) S/Z. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BAUDRILLARD, J. (2006). *La agonía del poder*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- BAZIN, A. (1956). “Un film bergsonian : Le Mystère Picasso” en *Cahiers du Cinéma*, 60, p.25-28.
- BURGIN, V. (2004). “Ver el sentido” en Ribalta, J. *Efecto real*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- DELEUZE, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (2002). “El cine y sus fantasmas” en *Desobra*. Vol. 1 p. 93-106. <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/34315>> [Consulta: 15 de julio de 2016]
- HAWKING, S.W. (1988). “Principio de incertidumbre” en Hawking, S.W. *Historia del tiempo*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Ein Bild von Sarah Schumann* (Dir. Harun Farocki). Harun Farocki Filmproduktion. 1978.
- El sol del membrillo* (Dir. Victor Erice). Igeldo P.C / M. Moreno P.C / Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales. 1992.
- JAY, M. (2003). “Regímenes escópicos de la modernidad” en Jay, M. *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Le Mystère Picasso* (Dir. H.G. Clouzot). Filmsonor. 1956.
- LEGAZ, A., GARAY, A.(2019). *20 espejos suceden*. < <https://alfonsolegaz.tumblr.com/20.MIRRORS.HAPPEN>> [Consulta:1 de junio de 2019].
- MASSÓ, J. (2015). *Figuras de "lo común" en el pensamiento estético de Jean-Luc Nancy*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. < <https://eprints.ucm.es/34231/>> [Consulta: 14 de junio de 2019].
- NANCY, J.-L (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- NANCY, J.-L (2006). “La imagen: Mímesis & Méthexis” en *Escritura e Imagen*, Vol. 2, 7-22. <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/34315>> [Consulta: 26 de marzo de 2015].
- NANCY, J.-L. (2013). *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos.
- RANCIÈRE, J. (2010). “Las paradojas del arte político”, en Rancièrè, J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Hacia una estética ecológica para la transición ecosocial

José Albelda

Universitat Politècnica de València (jalbeld@pin.upv.es).

Abstract

Aesthetics is an important vector for the visibility of ideologies. In a broad sense, as a physical realization of a cultural project, it can become a facilitating means of drastic changes in worldview. Analyzing the dominant contemporary aesthetics corresponding to neoliberal technological capitalism, we can see where the trend that moves our globalized society is heading: the consolidation of virtual reality and posthuman technification as ways of desirable progress. All this reinforces the gap between the globalized ecosocial crisis and the simplified imaginary that sustain our digital daily life.

The paper questions this institutionally imposed consensus, and defends a new worldview of rebalancing between culture and natural ecosystems. We will start from the proposals of a new Enlightenment (Garcés, 2017; Riechmann, 2018), which recovers a radical humanism in the face of hypertechnological and anthropocentric bad dreams in the times of the decline of capitalocene. All this implies a great collective project that necessarily borders institutional political models, to retake the heritage of 15M and new movements such as Fridays for future and Extinction rebellion, looking for how their claims can be systematically realized and increased in time.

Keywords: *ecological aesthetics, sustainability, permacultural design, ecosystem awareness, eco-social transition.*

Resumen

La estética es un importante vector para la visibilización de las ideologías. En un sentido amplio, como concreción física de un proyecto cultural, puede convertirse en un medio facilitador de drásticos cambios de cosmovisión. Analizando las dominantes estéticas contemporáneas correspondientes al capitalismo tecnológico neoliberal, podemos comprobar hacia dónde se dirige la tendencia que mueve nuestra sociedad globalizada: la consolidación de la realidad virtual y la tecnificación posthumana como vías de progreso deseable. Todo ello refuerza el desfase entre la crisis ecosocial globalizada y los imaginarios simplificados que sustentan nuestra cotidianidad digital.

La ponencia cuestiona este consenso institucionalmente impuesto, y defiende una nueva cosmovisión de reequilibrio entre cultura y ecosistemas naturales. Partiremos de las propuestas de una nueva Ilustración (Garcés, 2017; Riechmann, 2018), que recupera un humanismo radical frente a los malos sueños hipertecnológicos y antropocéntricos en los tiempos del declive del capitaloceno. Todo ello implica un gran proyecto colectivo que necesariamente orilla los modelos políticos institucionales, para retomar la herencia del 15M y nuevos movimientos como Fridays for future y Extinction rebellion, buscando cómo pueden concretarse de forma sistémica sus reivindicaciones y acrecentarse en el tiempo.

Palabras clave: *estética ecológica, sostenibilidad, diseño permacultural, conciencia ecosistémica, transición ecosocial.*

1. Introducción

Desde la experiencia de los cambios ideológicos y políticos de los siglos XIX y XX, podemos afirmar que no hay revolución exitosa sin una nueva estética asociada que configure su imagen identitaria y aglutine a la sociedad revolucionaria en torno a sus símbolos y objetivos (Albelda y Sgaramella, 2015). Cuanto más drásticos sean los presupuestos revolucionarios, más innovadora deberá ser la estética que potencie los cambios que se proponen, y enfatice las diferencias en relación al modelo anterior. La estética, aquí, no se refiere sólo a la expresión artística vinculada al cambio ideológico -su publicitación propagandística- y al revestimiento decorativo de sus artificios, sino al conjunto de la materialización cultural, a la concreción física de la nueva cosmovisión: la estética sistémica, los modelos de producción, de intervención en el territorio, de ciudad, de escala...

En la medida en que la ética ecológica y las políticas ecosocialistas plantean unos objetivos radicalmente opuestos al modelo BAU, así también su estética deberá ser antagonica en su formulación y desarrollo. Vamos a tratar de enunciar las principales características definitorias de una estética vinculada a los movimientos de transición a culturas más sostenibles o, en palabras de Jorge Riechmann, una nueva estética para una edad solar (Riechmann, 2018), mostrando su valor revolucionario en relación a los principios estéticos del capitalismo tardío, que ya ha comenzado su declive. Tras ello, veremos en qué medida ya existe una aplicación práctica de la misma y qué vías de desarrollo de escala puede tener, así como las dificultades para su enraizamiento generalizado, tanto en el plano del imaginario como en la concreción de una antropización con sensibilidad ecosistémica.

2. Antagonismos estéticos: BAU frente a una estética de la sostenibilidad

Para lograr una mayor claridad descriptiva, vamos a enunciar las características más sobresalientes de la estética -y la estética sistémica- del capitalismo tardío, que para resumir lo denominaremos con la convención BAU (*Business As Usual*), y las propias de los modelos de transición a la sostenibilidad, alentados por los principios de la ética ecológica. La estética BAU es relativamente fácil de describir: materializa y potencia el conjunto de innovaciones tecnocientíficas que caracterizan a nuestro tiempo presente -arte digital, realidad aumentada, hiperconectividad, bioarte, arquitectura *hightech*, estética posthumana...-, y se ocupa de consolidar un relato positivo de la idea de progreso prometeico -consumo sostenido incentivado por la innovación y la sofisticación tecnocientífica-, configurando una sólida cosmovisión todopoderosa y omnipresente. Cabe precisar que la gran capacidad contemporánea de creación de mundos virtuales -nuestro tiempo de pantalla suele ser mayor que la experiencia directa de la realidad física- facilita la identificación con las promesas imposibles de crecimiento y superación de las sucesivas crisis a través de la exacerbación del actual modelo económico y de producción.

Desde esta perspectiva amplia que proponemos, la estética no se ocuparía de la producción estrictamente artística sino, decíamos, de la concreta materialización del conjunto de los procesos antrópicos, y de la percepción empática de los mismos. Así, llevamos más de medio siglo de construcción exitosa de una estética positiva en torno al capitalismo consumista -desde el *Pop Art* de los años 60 del siglo pasado y los relatos audiovisuales de la *American Way of Life*-, con su prolongación contemporánea a través de mundos digitales fascinantes. La cosmovisión resultante es capaz de marginar sin el menor recato la evidencia física del progresivo deshacimiento del mundo físico -y de sus servicios ecosistémicos- que permitió décadas de exceso insostenible. Es más, se construyen en la actualidad numerosos relatos distópicos sobre colapsos globales y ecofascismos subsiguientes (Almazán, 2019) con gran regocijo del público espectador, como si la cosa no fuera con nosotros. Ésta puede ser la explicación más plausible de por qué tras treinta años de evidente deterioro de la naturaleza, y de más de veinte de advertencias sobre el cambio climático y el pico del petróleo, estemos avanzado perfectamente coordinados hacia el desastre global, y pasemos con inusitada rapidez sobre los colapsos parciales periféricos. La estética negativa de las Bahamas destruidas por el huracán de turno, o el recrudescimiento de las gotas frías

en el litoral mediterráneo -por citar también lo cercano-, no adquieren el protagonismo simbólico-mediático que deberían de tener, por ser inmediatamente sustituidos sus relatos por noticias de detalle humano o de corrección política al uso. La ideología BAU no admite una política o un documento audiovisual oficial que contemple la realidad y su previsible decurso negativo, sino que refuerza la estética y la sistémica de la huida hacia delante, lo que Riechmann califica como “antropofuga” (Riechmann, 2004).

Por el contrario, la estética y el diseño de sociedades sostenibles -vinculadas a una ideología ecosocialista y alentadas por la ética ecológica- se sitúan frente a la corriente principal BAU y, por lo tanto, dada la urgencia, se configuran desde un modelo revolucionario, no de tranquila y progresiva evolución. Las características de dicha estética ya han sido convenientemente enunciadas, también desde nuestro entorno de investigación (Riechmann, 2018),¹ así como su antagonismo por pares de opuestos en relación a la estética y la sistémica BAU (Albelda, 2019)². La tarea inmediata que hemos de afrontar es el desarrollo -tanto teórico como práctico- de los vectores y procesos que permitan una materialización exitosa de las mismas. Como bien sabemos, el enunciado y la publicación de teorías bien estructuradas y deseables de emancipación sociocultural no basta para la consolidación de las mismas, aunque suele ser un paso previo necesario. Hace ya algún tiempo que apuntamos que la teoría ética ecológica está suficientemente madurada, y que la urgencia ahora estriba en centrarnos en la reflexión sobre su praxis, que aborde los procesos de desarrollo y multiplicación.

¹ *Enseñar a vivir en lo próximo* se convierte en una tarea de enorme importancia para la cultura y las artes. Revalorizar el microcosmos, hacerlo hermoso y digno y habitable, sin descuidar las conexiones con el macrocosmos. Otra idea clave me parece *buscar una nueva simbiosis entre naturaleza y cultura* (tal y como he sugerido en un libro donde exploré la noción de biomímesis: Riechmann, 2006). A partir de ideas básicas como éstas, podemos concebir las líneas maestras de una nueva estética ecológica para la edad solar (sugerencias interesantes en Tafalla, 2005, 215 y ss.). En efecto: en la segunda mitad del siglo XX, hemos ido avanzando un poco -a trancas y barrancas- hacia una ética ecológica. Pero están sembradas también las semillas de una estética ecológica -que no podemos concebir desconectada de la ética-, cuyos valores podrían ser: *diversidad, sentido de la medida, sencillez, funcionalidad, singularidad, durabilidad, elegancia; aprecio por lo local, la vitalidad de la naturaleza y la fuerza del Sol*. Todo ello gobernado por una sentencia clave: “de nada en exceso”, como recomendaba la antigua sabiduría délfica, y redescubren los científicos sociales modernos (Linz, 2002).

² En lugar de la naturaleza como materia prima, la biosfera como casa.

- En vez del exceso -de consumo, de complejidad, de sofisticación, de tamaño, en el traspaso de límites...-, la suficiencia -adaptación al límite, simplicidad, cercanía, escala humana.

- Frente al culto tecnocientífico como principal proyecto civilizatorio y la superación de lo humano entendido como limitante, recuperar los saberes de las humanidades enfocados hacia una ética biosférica. Lo humano como potencia de reequilibrio, recuperando una conciencia ecosistémica de copertenencia y equifinalidad con todo lo que vive en la casa común.

- Frente a la unificación simplificadora del capitalismo y demás totalitarismos, la estética de la diversidad, natural y cultural. Tras una posmodernidad íntimamente aliada al capitalismo, trabajemos por una nueva época ecosocialista cuyo principal objetivo sea reestablecer las paces entre civilización y naturaleza: una cultura del reequilibrio y de la belleza circular.

- Frente al Capitaloceno, Bioceno: el tiempo de Gaia, como *oikos* común. Cuando plantemos árboles y beneficiemos la multiplicación de insectos, que sea llevados por el deseo de un acto ético reparador, no desde la voluntad exclusiva de crear sumideros de carbono o potenciar los necesarios polinizadores.

- En lugar de las fuentes de energía basadas en romper el átomo y quemar la materia orgánica compuesta por nuestro ancestros, aprendamos a recolectar los frutos del sol, del viento y del agua, con tecnología y autocontención.

- En vez de satisfactores de alto impacto ecosistémico que implican mucho dispendio de energía, materiales y dinero, busquemos satisfactores modestos e igualmente gratificantes que permitan vivir y disfrutar una vida buena sin destruir mucho a nuestro alrededor. En Valencia, por ejemplo, se puede ir a la playa en bicicleta o tranvía en verano, no hace falta tomar un *low cost* a Ibiza o Cancún.

- Ante la agresiva digitalización del mundo y de nuestras vidas, a través de la sustitución de la *physis* por sucedáneos en nuestros móviles, tabletas y televisores, retomar la reconstrucción física de los ecosistemas degradados y trabajar por una percepción consciente de lo cercano, que nos permita rescatar la empatía sensorial y comprender los procesos de causalidad e interdependencia.

Éste es nuestro gran reto teórico y político en relación a las transiciones ecosociales. A modo de ejemplo, en lo que al arte y a la creatividad se refiere, resulta más fácil diseñar entornos utópicos sostenibles, atractivos por su perfección como hito excepcional -a lo Masdar-, que desarrollar modelos creativos sistémicos más democratizables que permitan iniciar transiciones en los modelos de ciudad, en la sistémica metabólica social, comunitaria, etc.

En esta línea propositiva hemos publicado *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles* (Albelda, Parreño y Sgaramella, 2019) con vocación de aplicabilidad práctica, es decir ocupándonos de la resensibilización hacia la sostenibilidad de los procesos antrópicos en la biosfera, sin obviar la reflexión sobre sus dificultades. El gran reto inicial estriba en manejar una cosmovisión radicalmente antagónica a aquella en la que nos han educado: somos una cultura que identifica progreso con crecimiento y acumulación, incluso el exceso lo consideramos positivo; pero en un entorno de decrecimiento la sostenibilidad debe basarse en la suficiencia, la cercanía, lo compartido, incluso en la frugalidad. Se trata de potenciar como deseable un camino contrasistémico, que por otra parte es lo propio de cualquier revolución cultural, proponer un cambio radical de referentes y comportamientos, procesos de los que tenemos exitosos ejemplos en el pasado, por ejemplo con las vanguardias artísticas y literarias de principios del siglo XX.

A su vez, desde el deseo de acompañar en positivo el tiempo de transición decrecentista, el primer reto importante será precisamente el paso de una estética utópica a la praxis materializadora (Trainer, 2017). La urgente transición a agrupaciones humanas de menor escala con una economía relocalizada, o la sistémica ecológica biomimética en los procesos de producción y consumo necesitan, para pasar de ser modelos aislados de escasa capacidad de reproducción a convertirse en matrices de rápida replicación, de un relato sociopolítico exitoso -sin faltar a la verdad, sin embargo- y de una iconografía positiva que facilite el drástico cambio de objetivos civilizatorios. Sin ello, el engaño del crecimiento y la política-ficción serán siempre más deseables. Cada fracaso de crecimiento, cada desastre ecológico, cada visibilización de los límites con su efecto cultural de rebote, deben ser oportunidades para la construcción de discursos de cambio a modelos más sustentables. El mismo principio de oportunidad debe aplicarse a la esfera política. A este respecto, y por tomar como referencia lo cercano, cabe enunciar dos hitos ilustrativos del posicionamiento de la izquierda social: el 15 M y su posterior respuesta político-institucional, Podemos. La primera, la protesta ciudadana espontánea, junto a la crítica de la corrupción de los políticos, sí proponía procesos participativos, modelos de estructura rizomática y concreción sistémica relocalizada en los barrios a través de las Asambleas. Cabe también apuntar una magnífica estética asociada: la biodiversidad de las plazas ocupadas, su cromatismo, la reutilización de materiales, las tiendas multicolores, huertos sobre el cemento, multitud de mensajes espontáneos en interminables tableros de corcho que envidarían muchos *cyclocartelistas* del Mayo francés... Es precisamente esa creatividad espontánea, rápida y proactiva la que procede aplicar a una escala mayor y perdurable en el tiempo, para propiciar procesos de transición. Por el contrario, Podemos, la respuesta político-institucional que surge a la luz del 15M, capitalizando su fuerza colectiva, ha funcionado como un mecanismo inertizante de lo mejor del 15M: disolviendo la creatividad y la organización colectiva local, así como la autogestión y la lucha revolucionaria al margen de las instituciones. No hay una estética de Podemos, a no ser un color violeta explotado hasta la saciedad. Podemos no es decrecentista, ni lo es en general la izquierda, excepto sus facciones anticapitalistas, que sí lo son, según y como. Así, la supuesta izquierda alternativa institucional sigue alimentando el mito de la reconquista del estado del bienestar, en una nueva e imposible reedición keynesiana. Son caminos falsos, que desoyen todo lo que ya sabemos sobre procesos sociometabólicos, pico del petróleo, cambio climático y declive de la disponibilidad de materias primas.

Por lo tanto, y aunque suene duro escucharlo, tras estos amagos ficcionales, inviables ante la realidad de la crisis ecosocial global, hay que volver a retomar los pedregosos senderos revolucionarios, quizás de nuevo alentando su aspecto autoorganizado, cooperativo, sin por ello renunciar a estructuras de gobernanza colectiva que podrán o no coincidir con partidos políticos.³ Considero importante citar las formas de organización y los imaginarios necesarios para la transición,

³ En el reciente debate teórico sociopolítico, comienza a surgir la necesidad de una coexistencia -quizás con aspectos de simbiosis- entre un *New Green Deal* (Muñío y Tejero, 2019), que permita aplicar los principios de la sostenibilidad a la esfera política, sobre todo en su escala municipalista, y planteamientos más cercanos a los principios libertarios y de la Ecología Profunda, que harán más énfasis

porque la estética con la que se materialicen deberá referirse a ellas. El principio de diversidad, que resulta evidente como fortaleza ecosistémica, es sin embargo difícil de manejar en la autoorganización de grupos con objetivos comunes que pretendan ser estables en el tiempo. Todo el éxito explosivo del 15 M, su belleza y la coexistencia de lo distinto autoorganizado, se muestra débil en su continuidad, cuando pretende asumir objetivos prácticos que incidan en el tejido social y productivo a medio y largo plazo. Es por ello que el modelo municipalista, las cooperativas y las asociaciones de barrio que trabajan en lo cercano tangible, son buenos laboratorios de transición para abordar posteriormente otras escalas mayores, como los procesos de desurbanización o la revolución en el transporte, ahora globalizado. De ahí la necesidad de conciliar una política que busque una buena gobernanza ecológica, que deberá lidiar con los grandes problemas de reconversión energética, planificación de la reducción del consumo de recursos, rediseño de la movilidad y del comercio y creación de leyes que permitan un decrecimiento ordenado; con un renacimiento de modelos comunitarios autoorganizados, que busquen precisamente potenciar la autonomía local a través de una actualización del diseño permacultural. Quizás el descrédito de la política -también la renovadora de izquierdas- nos haga olvidar que también son imprescindibles macroestructuras de gobernanza.

Por otra parte, recordando nuestra insistencia en la reflexión sobre la praxis, la idea de un nuevo humanismo ecológico está suficiente madura como para trabajar en su aplicabilidad política. Frente a la lógica del crecimiento y la uniformización, frente a la huida hacia delante del posthumanismo y la robotización, urge poner en práctica un nuevo ecosocialismo -descalzo- (Riechmann et al., 2018) que debe ser acompañado por una estética de la sostenibilidad. A este respecto quisiéramos apuntar que los últimos movimientos mediáticamente más sonoros -*Fridays for future* y *Extinction rebellion*-, con líderes atípicos como Greta Thunberg, no dejan de incurrir en el error de “demandar a los políticos una reacción eficaz”, como si los políticos tuvieran poder o interés en llevar a cabo el suicidio institucional que supondría tomar medidas realmente eficaces que nadie desea, comenzando por la mayor parte de la población, cómodamente ubicada en el engaño masivo. Dicho de otro modo: tras la expresión pública del descontento y del riesgo, cosa que se está haciendo bien, urge ponerse a construir las alternativas sistémicamente viables. Y eso es tarea tanto de la política como de los movimientos sociales, es decir, de la gente que se autoorganiza para transitar a otros modelos de sociedad y los pone en práctica. Contemporizar el ideario ecosocialista como la única salida política posible en la actual coyuntura, pasa también por actualizar las herramientas comunicativas, los relatos y la estética que siempre ayudan a implantar una nueva cosmovisión. Es precisamente la urgencia la que nos obliga a sumar todas las iniciativas y destrezas que permitan modificar la inercia dominante.

3. Conclusiones: una estética para una sociedad en transición permacultural

Nosotros somos los hijos del petróleo y de los bits, pero hemos de educar una nueva generación discípula del sol y de la permacultura. Para lograrlo, necesitamos crear nuevos objetivos civilizatorios que sustituyan el deseo de crecimiento por la necesidad del reequilibrio, la competitividad por la colaboración. El gran reto que tenemos delante es hacer deseable la frugalidad propia de un ecosocialismo descalzo, frente a la política-ficción de una socialdemocracia expansiva que ya no es posible en los tiempos del *peak oil* y la progresiva escasez de recursos. Sin embargo, la renuncia a la opulencia de unos pocos y al exceso de muchas cosas inútiles y baratas es viable si conseguimos construir relatos y modelos donde se configure una vida buena generalizable en contextos de decrecimiento. A este respecto cabe destacar los modelos orgánicos, simbióticos y de nexos cortos en los intercambios que caracterizan al “modelo tribu”, que puede aplicarse sistémicamente a barrios urbanos -cooperativas de consumo, huertos urbanos, redes de cuidados y educación...-, a pueblos -ciudades en transición, ecoaldeas, resiliencia rural...-, o a movimientos de alterconsumo -comercio justo, kilómetro cero, autoconsumo... A todo ello, en su concreción, le corresponde una estética biodiversa caracterizada por la creatividad colectiva, la multifuncionalidad, la pequeña escala, la sistémica orgánica parcialmente biomimética, la reutilización y la belleza de lo circular. Sin embargo, la transición de una estética antropocéntrica y tecnocéntrica a una ecocéntrica y

en la autoorganización y el retorno a modelos neorrurales permaculturales. En principio ambas opciones pueden ser compatibles y necesarias, en esferas distintas con posibilidad de establecer sinergias entre ellas.

sustentable no puede hacerse sin esfuerzo y un cierto sentimiento de pérdida, aunque sea de la supuesta centralidad del *anthropos* con sus múltiples artificios innecesarios. Es por ello que la transición necesaria no es algo que se pueda abordar como un proceso estrictamente técnico, sino como un cambio revolucionario que afecta a todos los ámbitos de lo humano: lo espiritual -la cosmovisión-, la política -los sistemas de organización colectiva-, la materialización de la cultura -la tecnociencia y la artesanidad- y su estética asociada. Para lograr que este proceso resulte atractivo, más allá del pequeño círculo de los concienciados, se hace necesario potenciar los valores sociales y comunitarios positivos -sin obviar la dificultad de lo colectivo en un mundo donde se ha exacerbado la individualidad-, así como la creatividad participativa en la construcción de un “nosotros” central, inclusivo y biosférico, tanto en el nivel simbólico como práctico. Aquí retomaremos la teoría permacultural de Mollison y Holmgren (Holmgren, 2013) buscando sobre todo una ampliación en la tipología de los diseños, y una redimensión de la escala. Frente a las estructuras piramidales, las redes rizomáticas y los trazados circulares. Frente al progreso lineal, sostenido y ascendente de la visión fáustico-antrópocéntrica, la espiral pequeña de la concha del caracol, y su estilo de vida lento y sencillo.

Sí, pero no partimos de cero, hemos de asumir la ingente tarea de un proceso de transformación de lo existente hacia una materialización diametralmente opuesta; proceso que, sabemos, no puede producirse sin amplios niveles de estrés social y colapsos parciales de los sistemas existentes. En cualquier caso, en este proceso en curso de destrucción y reconstrucción, de transformación y renacimiento, podemos afirmar que las transiciones ecosociales en marcha necesariamente se sustentan sobre tres patas: la ética ecológica que las fundamenta y da sentido; la estética permacultural que ofrece identidad y permite diseñar modos de antropización sostenible, y la política ecológica o ecosocial, que viabiliza nuevas formas de autoorganización social más resilientes.

4. Referencias

- ALBELDA, J. (2019). “La belleza circular. Una estética de la sustentabilidad para el capitaloceno”, en *Arte y políticas de identidad*. vol.20, Murcia, pp. 28-48.
- ALBELDA, J., PARREÑO, J. M. y SGARAMELLA, CH. (Eds.). (2019). *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: UPV.
- ALBELDA, J. y SAGARAMELLA, CH. (2015). “Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico” en *Ecozona*, 6, pp. 10-25.
- ALMAZÁN, A. (2019). “El cuento de la criada y Castoriadis. Entre la creación social y el imaginario de la catástrofe” en *452Fº*, vol. 21. Universitat de Barcelona.
- GARCÉS, M. (2017). *Nueva Ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.
- HOLMGREN, D. (2013). *Permacultura*. Castellón: Kaicron.
- MUIÑO, S. y TEJERO, H. (2019). *Qué hacer en caso de incendio? Manifiesto por el Green New Deal* Madrid: Capitán Swing.
- RIECHMANN, J. (2018). “Una nueva estética para una edad solar” en Albelda, J.; Marrero, J. M. y Parreño. J. Mº. (Eds.). *Humanidades ambientales: pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: La Catarata.
- (2006). *Biomimesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*. Madrid: La Catarata.
- (2004). *Gente que no quiere viajar a marte: ensayos sobre ecología, ética y autolimitación*. Madrid: La Catarata.
- RIECHMANN, J. et al. (2018). *Ecosocialismo descalzo. Tentativas*. Barcelona: Icaria Antrazyt.
- TAFALLA, M. (2019). *Ecoanimal. Una estética plurisensorial, ecologista y animalista*. Madrid: Plaza & Valdés.
- (2005). “Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista”, *Isegoría*, 32, pp. 215-226.
- TRAINER, T. (2017). *La vía de la simplicidad. Hacia un mundo sostenible y justo*. Madrid: Trotta.

Afectos transfílmicos: hacer y sentir en torno a la proyección audiovisual

Aurelio Castro-Varela

Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, aurelio.castro@ub.edu

Abstract

In my doctoral research, titled Aesthetics of the audiovisual screening. Assembly, fiction and right to the city in Poble Sec, Barcelona, I explored the aesthetic and pedagogical practice of two collectives arose from the 15M Movement: the Occupy Poble Sec Cinema Forum and the Fiction Workshop. Both of them used the screening of images as the main method in their activities, employing in addition a fluid mobile apparatus to move across several points of a same neighbourhood. Member and co-founder of the two groups, the ethnographic tracking I carried out of their corresponding trajectories, from 2012 to 2014, sought to clarify the assemblage of human and non-human entities that supported their mode of existence in common and the socio-material politics which shaped it.

However, at the end of the dissertation writing I started to realize that the role of affects had been crucial during the development and maintenance of those assemblages, while my research had also disregarded that issue. This paper aims to restore tentatively this lack through authors such as Anna Hickey-Moody (2019) or Elizabeth de Freitas (2018). In particular, De Freitas defines “transindividual sympathy” as “the process of becoming other that does not erase the other” (p. 6). But how could it be recognized in ethnographic and political terms? What are its traces and evidences, its intensities and modes of appearance, its openings and limits?

Keywords: *affects, audiovisual screening, assemblage, ethnography, transindividual sympathy, politics, aesthetics, 15M Movement*

Resumen

En mi investigación doctoral, titulada Estética de la proyección audiovisual. Asamblea, ficción y derecho a la ciudad en Poble Sec, Barcelona, exploré la práctica estética y pedagógica de dos colectivos surgidos en torno al Movimiento 15M: el Cinefòrum de la Assemblea de Veïns i Veïnes de Poble Sec y el Taller de Ficció. Ambos empleaban la proyección de imágenes como herramienta principal en sus actividades, y lo hacían además mediante un dispositivo fluido y móvil, el cual les permitía circular por diversos puntos de un mismo barrio. Miembro y cofundador de los dos, el seguimiento etnográfico que llevé a cabo de sus respectivos devenires, entre 2012 y 2014, trató de esclarecer el ensamblaje de elementos humanos y no-humanos que sostenía su modo de existencia en común y la política sociomaterial que le daba forma.

Sin embargo, al término de la escritura de la tesis empecé a valorar que el papel de los afectos había sido crucial en la constitución y mantenimiento de tales ensamblajes, a la vez que desatendido por mi investigación. Esta comunicación es una primera tentativa de restituir esa falta a partir de autoras como Anna Hickey-Moody (2019) o Elizabeth de Freitas (2018). Concretamente, esta última define “transindividual sympathy” como “el proceso por el que se deviene otro sin borrar al otro” (p. 6). Ahora bien, ¿cómo se puede reconocer ese proceso en términos etnográficos y políticos? ¿Cuáles son sus rastros y sus evidencias, sus intensidades y sus modos de aparecer, sus aperturas y sus límites?

Palabras clave: *afectos, proyección audiovisual, ensamblaje, etnografía, transindividual sympathy, política, estética, Movimiento 15M*

Introducción

A concept is a brick. It can be used to build the courthouse of reason. Or it can be thrown through the window.
(Massumi, 1987, p. xii)

La escritura de una tesis doctoral no se presta dócilmente a la obligación académica de un cierre. En mi propia experiencia, una línea de virtualidades asedió el paso hacia el punto y final y lo ensanchó con nuevos requerimientos. Mientras empezaba unas conclusiones que no lo eran, puesto que la andadura de uno de los casos de estudio –el Solar de la Puri– todavía proseguía, y yo continuaba también plenamente inmiscuido en ella, una cita de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1987) vino a iluminar de repente una región de la investigación que había permanecido hasta entonces relativamente ensombrecida. La cita pertenecía a la versión en inglés de *Mille Plateaux*, es decir, *a A Thousand Plateaus*:

Assemblages are passionnal, they are compositions of desire. Desire has nothing to do with a natural or spontaneous determination; there is no desire but assembling, assembled, desire. The rationality, the efficiency, of an assemblage does not exist without the passions the assemblage brings into play, without the desires that constitute it as much as it constitutes them. (p. 399)

Mi investigación doctoral, titulada finalmente *Estética de la proyección audiovisual. Asamblea, ficción y derecho a la ciudad en Poble Sec, Barcelona*, y defendida en enero de 2018, exploraba la práctica estética y pedagógica de dos colectivos surgidos en torno al Movimiento 15M: el Cinefòrum de la Asamblea de Veïns i Veïnes de Poble Sec (CPS) y el Taller de Ficción (TdF). Ambos empleaban la proyección de imágenes como una herramienta principal en sus actividades, y lo hacían asimismo mediante un dispositivo fluido y móvil (Castro-Varela, 2018b), que les permitía circular por diversos puntos de un mismo barrio. Miembro de los dos y cofundador además del segundo, el seguimiento etnográfico que llevé a cabo de sus respectivos devenires, entre 2012 y 2014, trató de esclarecer al ensamblaje de elementos humanos y no-humanos que sostenía su modo de existencia –calificado a partir de sus paradojas y tensiones como *en común*– y la política sociomaterial que le daba forma.

Las sesiones organizadas por el CPS, de enero y julio de 2012, y por el TdF, desde la primavera de 2012 hasta el otoño de 2014, buscaban en esencia producir un conocimiento colectivo en varios centros e instituciones públicas de Poble Sec. La proyección de una película de ficción o documental, en el primer caso, o de cortometrajes propios acerca de zonas del barrio urbanísticamente problemáticas, en el segundo, acostumbraba a alentar un debate en círculo que desgranaba o *traducía* a la situación actual las secuencias que acababan de verse. De esta forma, la esfera política vinculada al Movimiento 15M, la cual se había establecido en Poble Sec en julio de 2011 a través de una asamblea de vecinas, se conectaba con la vida cotidiana de su entorno y con otras personas y grupos no necesariamente afines en términos ideológicos. Mientras el relato de la Transición española, el significado de las huelgas generales, la noción de espacio público o la relación entre diseño arquitectónico y convivencia en una plaza del barrio, por poner varios ejemplos, se sometían a consideración a través del visionado de un filme, la estancia a oscuras –que podía ser en realidad un auditorio, una sala de reuniones o incluso una cocina– daba paso a una reconversión del público espectador en participantes de una especie de aula abierta. Esa práctica implicaba, evidentemente, la concurrencia y aleación de varios elementos espaciales, técnicos y corporales.

“Ensamblaje”, a este respecto, es una noción a la que había accedido a través de la Actor-Network Theory (Callon, 1987; Latour, 2008). En contraposición a una “ciencia de lo social”, la cual se remite siempre a “factores sociales” externos a los fenómenos que trata de explicar (Latour, 2008, pp.13-38), mi propósito consistió en rastrear las asociaciones que se daban de manera concreta en torno a la proyección audiovisual, tomando como centrales las incertidumbres y controversias que puntuaban su existencia. Esta fue *grosso modo* la agenda de cuestiones que la investigación trataba de desentrañar:

My ethnographic approach to both case studies aimed to explore in depth the entanglement that the film screenings gave rise to. This meant firstly recognizing which actors—human and non-human—took part in them, and what agency—understood as the power to create or modify a given situation—each actor had in

running them. Other questions arose on the heels of this general one: how ideas and discourses were related to the construction and existence of the OPSC and FW, and to what extent what they did can also be understood as ideas and modes of being in themselves; how the screenings provoked disagreements or discussions about the relationships constituting the daily life of the neighbourhood, and what relational politics the screenings in turn involved; what kind of space-temporalities enabled the production of and were produced by the OPSC and FW activities; what divergences, approaches or openings took place between the case studies, the context of the Poble Sec people's assembly and the whole area; and lastly, what traces were left by the novelty of this aesthetic-cum-political assemblage. (Castro-Varela, 2018a, pp. 32-33).

La cuestión de los afectos

Sin embargo, al término de la escritura de la tesis empecé a valorar ciertas limitaciones que esta perspectiva onto-epistémico-metodológica comportaba. Una de ellas tenía que ver precisamente con el modo de existencia característico de las proyecciones que había relatado minuciosamente a lo largo de tres capítulos. En las sesiones del Cinefòrum o el Taller de Ficció, la manera en que se vinculaban el pase de películas y el debate colectivo al que daban lugar, los contenidos fílmicos y las problemáticas urbanas o políticas que se traducían de ellos, el equipo móvil y los lugares de proyección, los cuerpos y el mobiliario de cada sitio, y todo ello entre sí, no implicaban sólo una mera cuestión de conectividad, sino también de una cierta sensibilidad común a la hora de alcanzarla. Por ejemplo, la importancia de las prácticas de cuidado a fin de afrontar la precariedad del dispositivo técnico, de los horarios o de la mayoría de espacios de encuentro –cuyas condiciones distaban de la comodidad o la inmersión que suele ofrecer una sala de cine convencional– requerían que una fuerza compartida se movilizase de forma constante.

Ese despliegue “autopoiético” caracterizaba un modo de existencia extraño, en gran medida, al afán de la ANT por dar cuenta de la formación y funcionamiento de asociaciones más o menos estables. Las dimensiones afectiva y reproductiva que requiere su sostenibilidad (y especialmente la de ensamblajes o “agenciamientos” que, como en el caso del Cinefòrum y el Taller de Ficció, han de vérselas con una fragilidad perenne) no son tomadas en suficiente consideración por la perspectiva de Bruno Latour o Michel Callon. La vida en común que se daba en y en torno a la proyección de imágenes, en ambos casos de estudio, pasaba justamente por una tensión cotidiana entre fluidez y vulnerabilidad, apropiación espacial y mantenimiento, disposiciones colectivas y montajes que debían recomenzar casi en cada ocasión. Si los cuidados entendidos en un sentido amplio eran imprescindibles para sostener un tinglado sociomaterial con “pies de barro”, ¿qué afectos sostenían a su vez ese anhelo compartido por reemprenderlos una y otra vez? ¿O debemos hablar esta vez, en lugar de sostenimiento, de correlación?

Lo cierto es que esa suerte de *actualismo* por parte de la ANT, que yo percibí al revisar la práctica de los casos de estudio, también es advertido por otras aproximaciones teóricas a la noción de ensamblaje:

Via the labour of tracing associations actor-network theory seeks to relate humans and non-humans in their co-production of the world, and in this work of relating the properties of parts – objects, artefacts, technical practices, humans, and so on – form *logically necessary* relations in the constitution of an actor-network. In DeLanda's vocabulary the actor-network becomes a 'seamless whole' that fully assimilates its component parts; nothing stands outside the descriptions that actor-network theory performs (Hetherington and Law, 2000: 128; Lee and Brown, 1994). The problem is that seeing entities as fully determined by their present relations makes it difficult to understand the efficacy of 'parts' by making the relational configuration into a homogeneous whole. (Anderson et al., 2012, p. 179).

Precisamente, la asociación de entidades que se producía en torno a las proyecciones del CPS y el TdF desafiaba la idea de un “todo sin costuras”: la fragilidad de su orden hacía que debiera ser preservado continuamente a través de diversas prácticas de cuidado. De hecho, cabía entenderla más bien como una “coreografía ontológica” (Thompson, 2005) que emplea su coordinación dinámica para ejecutar una danza relacional y fílmica. ¿Era el deseo de estar en común, en y a

pesar de dicha vulnerabilidad, el combustible que mantenía en marcha esa danza, o más bien su consecuencia, o acaso ambas cosas?

En las páginas previas al epílogo sí que había relatado en varias escenas las reacciones afectivas de los públicos durante las sesiones de cine. Se fundamentaba en la comprensión de Raymond Bellour (2013) sobre el espacio de proyección como un circuito hipnótico entre los espectadores y la película que transcurre en la pantalla. Bellour habla de un “entonamiento de afectos” que tiene lugar en la sala y que excede la mención de emociones discretas tales como rabia, felicidad, disgusto, temor, sorpresa, etc. Son en contraste los “afectos de vitalidad”, que el psicólogo Daniel Stern (1985) opone a los “categoriales”, los que según aquel movilizan el encuentro entre el cuerpo de los espectadores y el audiovisual del filme. Mientras que con los “afectos categoriales”, “desde hace tanto tiempo y sobre todo desde Darwin, se ha querido dotar a las emociones de un sentido reconocible”, los de “vitalidad” resultan “a la vez visibles y psicológicos y suponen la traducción expresiva de una sensación interior” (pp. 171-172). El propio Stern (1985, p. 80), citado por Bellour (ibid.), lo explica de la siguiente forma: “Hay mil sonrisas, mil conductas de levantarse-de- la-silla, mil variaciones en la ejecución de cualquiera y todos los comportamientos, y cada uno presenta un diferente afecto de vitalidad”.

Ahora bien, esta tentativa no se extendió a los momentos que envolvían la proyección misma, como los preparativos de cada encuentro o la actividad dialógica, o simplemente festiva, que se añadía al pase del filme. Ese flujo transfílmico permaneció, por así decirlo, fuera de campo. Este texto apunta precisamente a afrontar, a partir de una teoría de los afectos de orientación feminista, esta carencia. Se trata en suma de interrogar las pasiones que constituyen y son constituidas por ensamblajes o agenciamientos *en común*.

Transindividual sympathy

Anna Hickey-Moody (2016) ha repensado “through a feminist lens” (p. 258) la noción de *affectus* que Gilles Deleuze (1990, 1998, 2003) toma de Spinoza, en aras de comprender mejor los intercambios materiales y posthumanos que se producen en torno a las prácticas artísticas. En la medida en que nos afectan y proporcionan nuevos modos de ver, sentir y relacionarnos con la realidad, el arte entraña siempre una orientación pedagógica. A su vez, añade Hickey-Moody, “this affective pedagogy of aesthetics is a spatial, temporal assemblage in which historicized practices of art production, ways of seeing, spaces and places of viewing are plugged into one another and augmented” (p. 259). Este marco de comprensión cuadra totalmente con la experiencia del CPS y el TdF, si bien no se limita al momento de las proyecciones, el cual devino sin duda central en el desarrollo de las sesiones, sino que también abarca la preparación de comida y bebida para antes o después del pase, las reuniones previas, la difusión del evento, la organización del espacio, el montaje del dispositivo, la distribución del mobiliario, las actividades corporales y dialógicas que sucedían a la película, y la recogida y limpieza. Llamaré pues “afectos transfílmicos” a las fuerzas que articulan ese hacer en común que no se circunscribe, sino que desborda e incluye, una sesión de cine destinada al aprendizaje colectivo.

En este sentido, Elizabeth de Freitas (2018) propone la noción de “transindividual sympathy” para comprender el caudal de afectos que atraviesan un ecología posthumana de aprendizaje, y que a la vez precede y trasciende la existencia meramente individual de quienes la habitan. Consiste en un “sentir conjunto” que sostiene un proceso por el que se deviene otro sin borrar al otro. Según de Freitas, “one can identify three pivotal processes at work in sympathy —a *contagion* of feeling, a *common sense* or shared sensibility, and a *compassion* for the other entailing ‘response-ability’” (p. 6). Mapear los momentos y rincones en que tales procesos estaban teniendo lugar, a contrapelo asimismo de modos de hacer más jerarquizados en cuanto al género o la división del trabajo, debería haber sido una tarea etnográfica fundamental para entender mejor la composición deseante de los ensamblajes del CPS y el TdF. También cómo se concretaba en ellos el clima afectivo que describo al principio de la tesis doctoral de la siguiente forma:

Como si la fraternidad, ese afecto que nos mantiene a la vista y nos aproxima cada semana en el barrio, a partir y después del 15M, tuviese por contraplano la persistencia de un cierto semianonimato (Castro-Varela, 2018a, p. 49).

O que una participante del Cinéforum, por su parte, explica también así: “De cop el barri era alegria i tendressa. Era trobar-nos a l’espai públic i pensar que som capaços de fer-ho tot. Ara volem un hort, un ateneu, una plaça, una festa major. Recordo com la sensació de que tot era possible” (Castro-Varela, 2018a, p. 128).

Ahora bien, el mapeo de esa “transindividual sympathy” requiere herramientas que, más allá de la observación participante y de una aproximación representacional, produzcan evidencias y rastros sobre los procesos mencionados más arriba. Si los acontecimientos son por definición aquello que se escapa a los marcos de reconocimiento preestablecidos, ¿cómo la metodología se convierte en una experimentación con lo real a través de la cual podemos desarrollar un seguimiento de los afectos y perceptos “in their twisting, braiding and knotting emergence” (De Freitas, 2018, p. 2)? En definitiva, esta tentativa de revisión de mi investigación doctoral acaba con una interrogación general: ¿cómo el mapa deviene el territorio de afectos que anhela (trans)figurar?

Referencias

- ANDERSON, B., KEARNES, M., MCFARLANE, C. y SWANTON, D. (2012). “On Assemblages and Geography” en *Dialogues in Human Geography*, 2 (2), pp. 171-189. London: Sage.
- BELLOUR, R. (2013). *El cuerpo del cine: hipnosis, emociones, animalidades*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- CALLON, M. 1987. “Society in the Making: the Study of Technology as a Tool for Sociological Analysis” en. Bijker, W.E., Hughes, T.P y Pinch, T. (eds.), *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, pp. 83-103. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- CASTRO-VARELA, A. (2018a). *Estética de la proyección audiovisual. Asamblea, ficción y derecho a la ciudad en Poble Sec, Barcelona* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona. <<http://hdl.handle.net/10803/461980>> [Consulta: 10 de septiembre de 2019]
- CASTRO-VARELA, A. (2018b). “‘Going Researcher’ in the Occupy Poble Sec Cinema Forum: listening to the screenings and tracing a fluid assemblage of learning and care” en *Ethnography and Education Journal*, 13(3), pp. 396-412.
- DE FREITAS, E. (2018). “The multidimensional mapping of transindividual sympathy” [Ponencia inaugural] en *Cartographic approaches to teachers’ corporeal, ecological and nomadic learning conference*. Barcelona, 24 de octubre.
- DELEUZE, G. (1990). *The Logic of Sense*. New York: Colombia University Press.
- DELEUZE, G. (1998). *Spinoza: Practical Philosophy*. Minneapolis: City Light Books.
- DELEUZE, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus*. Minneapolis MN: University of Minnesota Press.
- HICKEY-MOODY, A. (2016). “A Femifesta for Posthuman Art Education: Visions and Becomings” en Taylor, C. A. y Hughes, C. (eds.) *Posthuman Research Practices in Education*, pp. 258-266. UK: Springer.
- LATOUR, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- MASSUMI, B. (1987). “Translator’s Foreword: Pleasures of Philosophy ” en Deleuze G. y Guattari F. *A Thousand Plateaus*, pp. ix-xv. Minneapolis MN: University of Minnesota Press.

STERN, D. 1985. *The Interpersonal World of the Infant: a View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.

La crítica política a través de la simbiosis cuerpo–instalación–environments. Propuestas disconformes con el establishment contemporáneo.

Moisès José Gil Igual

Departament d'Escultura, Universitat Politècnica de València, Camí de Vera, s/n, 46022 València. moigiig@esc.upv.es. Passeig del Comtat, nº5, 03820 Cocentaina (Alacant).

Abstract

In this work is presented the political critic as base for communication through Contemporary Art. Proposals underlay in human body acting as members of sculptural environments and installations. These proposals are located in the public sphere with an urban context inside the framework of the city and the viewer as part of it, they should nurture the work with their own discursive interpretations translating themselves as part of the work. Since 60's human body is the absolute main character of the artistic movements, performing the place and media of social revindications. This text pretends to show distinct sculptural action lines pretending to use human body as a resource and platform to show a social revindication and solidarity message. Actual human beings perform, jointly technological advancements, new poetical and discursive lines with the aim of emphasize their preoccupation by themselves, the human being preoccupation. Contemporary human body representation will allow us to express contempt and political corruption opposition feelings, with the Art we want to canalize the artist social feelings.

Keywords: Artistic practices, Art and politics, corruption, society, installation, environments, mynimois.

Resumen

En este trabajo se presenta la crítica al sistema político en base a la comunicación mediante el arte contemporáneo. Propuestas fundamentadas en el cuerpo humano actuando como miembros de instalaciones y ambientes escultóricos. Esta propuesta está situada en la esfera pública dentro de un contexto urbano en el marco de la ciudad y el espectador como parte de ella, éste nutre la obra con sus propias interpretaciones discursivas llevándolos a ser parte de la obra. Desde la década de los años 60 el cuerpo humano ha servido como protagonista de los movimientos artísticos, convirtiéndose como lugar y medio de las reivindicaciones sociales. Este texto pretende mostrar diversas líneas de acciones escultóricas pretendiendo usar el cuerpo humano como recurso y plataforma del mensaje de la reivindicación social y la solidaridad. El ser humano de nuestros días lleva a cabo, junto con los avances tecnológicos, nuevas líneas poéticas i discursivas con el objetivo de enfatizar la preocupación por ellos mismos, la preocupación del ser humano. La representación de un cuerpo humano contemporáneo nos permitirá expresar los sentimientos de desprecio y oposición a la corrupción política, mediante el Arte queremos canalizar el sentimiento social del artista.

Palabras clave: Prácticas artísticas, Arte y política, corrupción, sociedad, instalación, environments, mynimois.

1. Introducción.

*«El arte y el poder se necesitan, los países buscan asociar su imagen a las vanguardias artísticas»
Catalina Serra. (Serra, 2008, 1)*

Arte, poder político y sociedad, han ido, a través de la historia de la humanidad, íntimamente ligados desde las pirámides del antiguo Egipto las grandes obras se deben al poder político o religioso, pero debemos preguntarnos: ¿quien se ha servido de quién? En nuestra propuesta hemos analizado que ha sido la política la beneficiaria del arte, la que ha tenido la batuta y se ha servido del arte para multiplicidad de fines, pongamos por ejemplo desde los edificios políticos y religiosos tanto en Grecia como en Roma, así como las esculturas y pinturas (documentales) conmemorativas de batallas, o retratos, tanto públicos como privados de dignatarios que van desde bustos a estatuas de gran formato a figuras ecuestres. No podemos olvidar los miniados medievales, las iglesias y catedrales, así como los grandes cuadros de David y Gros sobre los triunfos en las batallas de Napoleón, pues este retrataba al más genuino estilo del reportero gráfico actual. Acercándonos al siglo XX nos encontramos con un arte sumido e imbricado y a la vez comprometido con causas revolucionarias, podemos observar cómo ha influido la técnica y las propuestas gráficas en los carteles en la propaganda política de la Revolución Rusa y la Mexicana, los carteles del nazismo alemán o los de la Guerra Civil española, con sus respectivas obras faraónicas como fue el caso del Valle de los Caídos y las representaciones escultóricas de los hombres y mujeres arios en la Alemania nazi así como las representaciones escultóricas en el espacio público de líderes como Hitler o Lenin y las alusiones escultóricas a la clase obrera en un caso y la raza aria en el otro.

No siempre el arte, o mejor: el artista, ha estado de acuerdo con las ideas y actos de su Rey mecenas, nos remitimos al caso de Francisco de Goya. En los retratos de la familia real, son particularmente definitorios el tratamiento del retrato psicológico que unido a la maestría de su técnica hacen que sus representaciones cobren un cariz peculiar en el resultado de las caras idiotizadas de los monarcas por los sucesivos incestos históricos y la consecuente degeneración de la raza así como su limitada inteligencia y la nula capacidad de gobernar. (Figura 1)



Fuente: Museo del Prado, Madrid.
< <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-familia-de-carlos-iv/f47898fc-aa1c-48f6-a779-71759e417e74> >

Figura 1. Francisco de Goya “La familia de Carlos IV” 1800. Óleo sobre lienzo. 280x366 cm.

Volviendo a la actualidad y sobre todo, a lo que los políticos hacen para poder ser objeto de ridiculización por medio del arte, aunque ellos mismos se retratan, no les hace falta nadie, tenemos como ejemplo la noticia, que con sarcasmo e ironía reflejan algunos sectores de la prensa, cuando se trata de una dejación de funciones o se trivializa sobre hechos y

acontecimientos o situaciones acuciantes para el ciudadano y su contexto, pero qué para el político, subido en su pedestal no le afectan, se sitúa por encima del bien y del mal. Tenemos el ejemplo: cuando Mariano Rajoy, siendo vicepresidente del ejecutivo de J.M^a. Aznar, trivializó sobre los vertidos del hundimiento del petrolero “Prestige” cuando habló de hilos de plastilina de estiramiento vertical que salían de las bodegas del barco frente a las costas de su tierra natal, Galicia.

«Rajoy trivializó al hablar de “hilillos de plastilina” y no calibró las consecuencias del hundimiento.» (Varela, 2013, 2)

En este caso, lo que más nos llama la atención es la fotografía (Figura 2A) que ilustra esta noticia en un acto de depuración de responsabilidades la actitud que muestra es insensata y desatinada consigo mismo e imprudente con los ciudadanos. En otro medio, “El Español” (Cebreira, 2017) trataban la noticia vista desde el punto de vista anticipativo y previsible a modo de reportaje monográfico y lo que nos sorprende, aparte del contenido de la noticia son las ilustraciones (Figura 2B) en el que aparece con cara de no haber roto nunca un plato y diciendo lo de los “pequeños hilos” que se convirtieron en 125 toneladas de fuel al día y previsor, como siempre, aseguró que: “*la marea (negra) no va a llegar a las Rías Baixas*”. (Cebreira, 2017) Vemos en la imagen la típica cara de que “con él no va la cosa” de buenazo sorprendido.

Se plantea el representar por medios tridimensionales y aportando nuevas estrategias artísticas el apostar por activar una serie de actividades fundamentadas en la crítica a las clases opulentas, políticos y demás oportunistas que alardean de defender al ciudadano, pero más bien es todo lo contrario, nos tienen en un limbo de supuesta democracia, está, pues, en nuestro objetivo, aportar nuestro grano de arena por medio de la creación activa de arte y su respectiva reflexión así como el posicionamiento por parte del espectador, de lo que nos transmite la propia actualidad reflejada en la prensa, televisión,



Fuentes: Agencia EFE, El Español.

Figura 2. A Mariano Rajoy, en el congreso de los diputados, B Mariano Rajoy, en rueda de prensa por el caso prestige.

Reportajes, etc. unido a las vivencias diarias. Dejar constancia de hechos reales destacados por su flagrante desvergüenza, inmoralidad y continua provocación a la sociedad civil extraídos tanto de sentencias judiciales, diarios de sesiones o crónicas en los diversos medios. Todo esto se realiza con el fin de no volver a cometer los mismos errores, de evitar que la historia se repita.

2. Desarrollo.

«El arte político es el que trabaja sobre las consecuencias de su existencia, de sus interacciones, ...» Tania Bruguera. (Bruguera, 2019, 11)

La actualidad, por el mero hecho de serla, se ve abocada al ostracismo, pues depende de la rapidez e inmediatez con la que nos llega a nuestro alcance la información por lo que compiten los medios, produciendo el efecto de no perdurabilidad de la noticia en la memoria, pues al poco sale otra que la solapa.

Dado el grado de despropósitos y excentricidades por parte de los protagonistas de las noticias, los centramos en el poder político y económico pues en la toma de decisiones de estos, está el futuro bienestar social y una sana democracia.

Como si de un mal generalizado y de asimilación convencida por la sociedad, esas decisiones han provocado sucesivos escándalos, abocándonos al abismo, lo incorrecto, el caos y la inestabilidad social, etc. en cada uno de los casos que nos dan a conocer por los diversos soportes de canalización y difusión de la información. Estos nos sirven de puntos de partida para este proyecto.

El hecho de cerrar, precintado e incluso, encadenar a estos esperpentos de la vida sociopolítica-económica, en una propuesta de simulacro de las intenciones sociales de la repercusión de sus actos y decisiones. (figura 3, A y B).

Lo que más incide en nuestra sensibilidad es que se nos tome por ignotos manipulables y fiel servidumbre a los antojos aleatorios de esta gente que no hemos tenido más remedio que elegir. Se van ultrajando las libertades individuales, las desigualdades sociales y judiciales son cada vez más insultantes, la ciudadanía encuentra que sus esfuerzos son en vano, que los esfuerzos de sus padres y abuelos en pro del bienestar y los logros sociales involucionan a marchas forzadas.

La política se ha servido del arte y viceversa, pero debemos concienciarnos, como artistas y consumidores de arte, que éste debe estar al servicio de la sociedad que es a quien va dirigido, planteando nuevas perspectivas teóricas y metodologías que aporten resultados dinámicos, generar un arte puro de razonamiento legítimo social que incite al espectador a abandonar la recepción pasiva y complaciente. Un ser humano descontaminado de hipótesis y quimeras producidos por los bombardeos visuales de los mas-media.



Fuente: el autor

Figura 3. A “Not open, very dangerous”, 2017 Resina de polyester, cadena, candado, papel y frasco de cristal, 18x9Ø Cm.
B, “Misatges dins d’un pot” 2016. Resina de polyester y frascos de cristal, medidas variables.

El olvido de la información dada por la velocidad en el acontecimiento de las noticias deriva en la caída del interés global. Este es un factor muy a tener en cuenta en esta propuesta. Podemos encontrar varias causas que nos obligan a retener en

la memoria con el fin de no volver a reincidir en los errores propios como: los abusos de poder, la corrupción, las negligencias, intencionadas o no.

3. Primer caso.

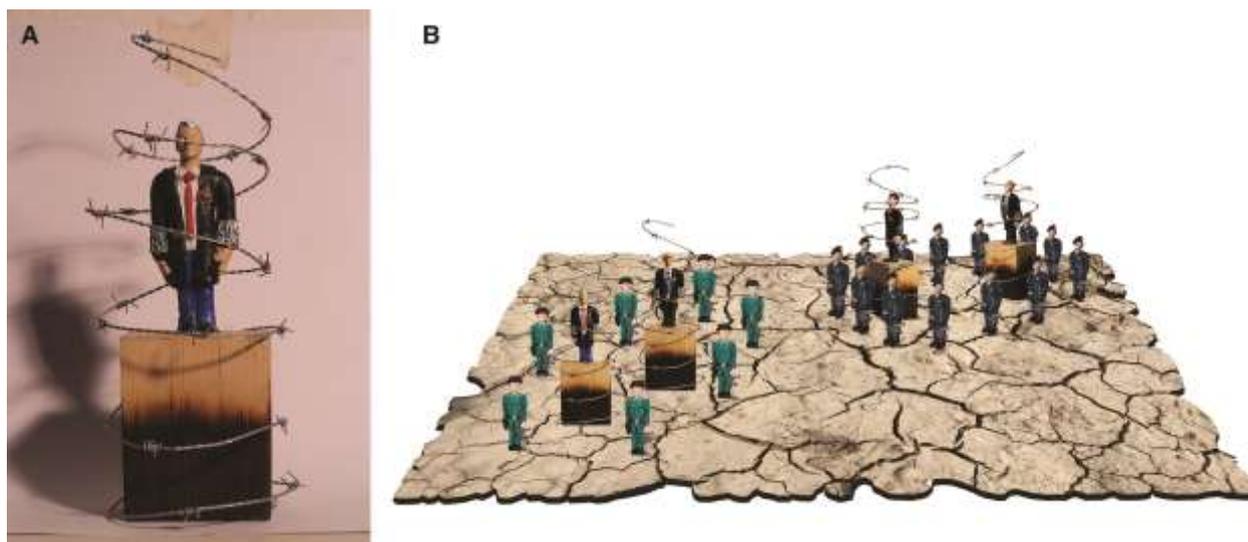
Uno de los ejemplos prácticos se base en la negación a lo evidente, “cuando alguien molesta, se le aparta” como si de una mafia u organización criminal se tratara. Tenemos los ejemplos claros de los jueces Garzón, Silva, Ruz y Castro, recordaremos los casos en una muestra de los titulares aparecidos en la prensa, olvidados por la mayoría de ciudadanos:

«Jueces progresistas denuncian ante la ONU presiones del Gobierno contra la independencia judicial» (Moya, 2017, 14) «Garzón dice adiós a la carrera judicial al ser condenado a 11 años de inhabilitación. La sentencia, además, le expulsa de la carrera judicial y le obliga a pagar a los abogados de los corruptos de la red Gürtel» (Lázaro, 2015, 8) «El Supremo ratifica la condena al juez Elpidio Silva por prevaricar en el 'caso Blesa» (Marraco, 2015, 10) «El Supremo confirma la inhabilitación de 17 años del juez Elpidio Silva» (Martín, 2015, 4)

A simple vista, estos titulares nos muestran el ejercicio judicial en nuestro país. No debemos sospechar de las sentencias, pero podemos y debemos discrepar de estas, evidentemente lo hacemos con las herramientas de las que disponemos, las propuestas plásticas.

Con el fin de que las propuestas escultóricas lleguen al espectador de forma directa, clara y concisa, debemos ser explícitos en los contenidos estéticos, conceptuales y reales. En este primer caso: se plantea es aislamiento de los jueces, en su día llamados “estrella”, subidos en pedestales, de madera y quemados en su base y envolviéndolos un alambre de espinos (Figura 4A), para que no se muevan, que callen, “*que no molesten*”, sobre un terreno seco, donde había agua en un pasado, un agua como elemento de cordura, renovación y de vida, pero esencialmente de libertad.

Nos cuestionamos aquí la independencia del poder judicial, si ésta es real y si: existen presiones a fiscales y jueces, para la imputación, aperturas de causas, investigaciones, etc., ¿los poderes gubernamentales colaboran de forma abierta con la justicia?, ¿hay jueces y fiscales partidistas?, ¿cómo se debería plantear la Justicia?, ¿existe la coacción judicial?, estas preguntas y un sinfín más nos vienen a la mente cuando recordamos casos flagrantes que han protagonizado los personajes elegidos para la ejecución de esta propuesta escultórica “Segle XXI?”. (Figura 4B).



Fuente: el autor

Figura 4. A “Juez Castro”, 2015. Resina, madera y alambre de espinos, 28x14x15 Cm. B, **Instalación: “Segle XXI !!!”** 2016 Resina, madera, alambre de espinos y pasta de estuco. medidas variables.

4. Segundo caso.

Este tema nos persigue desde que el ser humano se convirtió de nómada en sedentario, tratamos de la migración, uno de los más trágicos y dramáticos acontecimientos que está sufriendo la humanidad que nos perturban los más elementales instintos de convivencia, supervivencia, compasión, solidaridad. En nuestra memoria sigue presente ya que nuestro país ya sufrió de este mal, pero parece que no nos acordamos. Como cualquier artista comprometido, nos vemos obligados a tratar este tema en el proceso de investigación: las políticas de la UE acerca de la migración en la actualidad.



Fuente: el autor

Figuras 5 (A, B i C). “Free Europe” 2018. Resina, madera, alambre de espinos y arena. 200x170x200 Cm.

«Italia y Malta impiden el desembarco de 629 inmigrantes rescatados en el mar» EFE. (2018) *«El Gobierno elude acoger refugiados pese a tener más de 600 plazas libres»* (Bayona, 2017, 5) *«Más de 500 migrantes permanecen bloqueados en el Mediterráneo»* Cordero, 2019. Pag.1 *«Italia impide desembarcar al “Open Arms” pese al pacto de seis países para acoger a los migrantes»* (Abellán, 2019, 3).

Europa, que tanto se prodiga en ser la defensora a ultranza de los Derechos Humanos, y que se congratula de estar al lado de los más débiles, resulta que de facto la actuación europea sobre la diáspora migratoria no es como se preveía. ¿Elude su responsabilidad de solidaridad y cooperación con los más débiles y/o en enclaves conflictivos? Con el fin de que cada cual extraiga sus propias conclusiones, damos fe por medio de la instalación “**Free Europe**” 2018. (Figura: 5)

5. Tercer caso.



Fuente: el autor

Figura 6. A “Tots menys ú. País Valencià, País de Corrupció” 2015, medidas variables, acero, polyester papel y latex B “Santos Patrones de Valencia, Tomo I “. 2014, medidas variables, madera, polyester papel y látex y C **I després, a la taula i al llit, al primer crit.** 2014. Instalación virtual, medidas variables.

En el intento de desgranar o intentar entender los mecanismos de poder en nuestro país y a los políticos españoles, nos vemos obligados a ocuparnos de la política nacional, dado que es uno de los temas que más directamente nos atañen en primer lugar nos centramos en la visión que tenemos de nuestros políticos, pero sobre todo la percepción y la confianza que nos transmiten a través de la mímica facial y el lenguaje no verbal de la gestualidad, las posiciones que ocupan en la foto, al lado de quien está cada cual, etc. Les retratamos en una foto típica como es la de la salida de Zarzuela tras la toma de posesión o los viernes fatídicos donde se tomaban una serie de decisiones por decreto ley, que sólo servían para ahogar más a las clases medias y bajas. La ciudadanía temblaba cuando llegaban los viernes para ver qué y donde han decidido aplicar el recorte. (figura 12).

6. Cuarto caso

Otro planteamiento ha sido la de realizar una serie de propuestas donde empiezan a desarrollarse y hacerse eco, de los casos más flagrantes de la corrupción. Los ciudadanos nos vamos enterando poco a poco de sumarios, imputados “*investigados*” y sospechosos de haber metido la mano y que están implicados en el expolio del país, el robo al ciudadano. El ciudadano se siente traicionado por los políticos.

En nuestro caso, nos hemos centrado especialmente en la Comunidad Valenciana (Figura 6) por varias razones: la primera, principal y vinculante es el sentirme estafado por la trama octópoda central desde donde los tentáculos inoculan una especie de virus de la corrupción, donde aquello que toca, aquello que se contamina de corrupción, pero sobre todo llegan a convertirse en los políticos corruptos más deshonestos y avariciosos de España

La segunda razón ha sido por ser ciudadano valenciano, sentirme timado, tratado como un imbécil. Esta cantidad de sinvergüenzas no se merecen tener un lugar en ninguna obra de arte, ni tan siquiera en un retrato institucional, salvo en nuestro caso y para su vergüenza y escarnio público: su ubicación privilegiada en una obra de arte y que se hable de ellos de por vida de las barbaridades que hicieron. Este es, bajo nuestro punto de vista, el único correctivo que podemos conferirles desde el punto de vista y del buen hacer del artista comprometido con el entramado social que le rodea.

7. Quinto caso.

Pocas cosas han cambiado desde antaño entre la clase dirigente, los caciques post-tecnológicos y otros seres que como garrapatas viven del sudor de su paisano, es evidente que no nos pueden quemar¹, solo faltaría, se quedarían sin recursos para darse la gran vida y sin saber a quién joder. Los poderes fácticos están presentes y por encima del bien y del mal en todo momento, además de estar protegidos por la ley, (se proclama desde todos los ámbitos que todos somos iguales ante la ley, lo que es muy dudoso según Ignacio Escolar) pero lo que de verdad va en detrimento del ciudadano es que se auto imponen y disfrutan de “Patente de Corso” hacer lo que quieran con total impunidad sin escuchar al pueblo.

«¿Iguales ante la ley? La ley no dice eso» (Escolar, 2019, 5)

Nuestro interés estriba en documentar el presente, para ello se han generado estos pequeños referentes figurativos para así crear unos entornos. Muy alejados del caricaturismo, lo anecdótico o lo banal y profundizando más en lo sensitivo y en lo que afecta al ser humano tan solo por el mero hecho de serlo. El tema tratado es denigrante, ver las miserias de los seres humanos transformadas en el deseo de poder asociado con el de la riqueza, son la vergüenza de la especie humana de la peor calaña perteneciente a una estirpe a extinguir. (Figura 7).



Fuente: el autor

Figura 7. David contra Goliat, Defensant l'espai privat. 2015. Fotomontaje de Instalación virtual.

8. Unas reflexiones

Lo que se pretende en esta forma de crear espacios escultóricos e instalaciones es conferir de significado social, reciente y coetáneo en el tiempo y próximo a nuestras sensibilidades en lo que respecta a la forma de pensar la obra. Dar fe y documentar de lo que ha pasado y está pasando en la política de nuestro país y en las zonas de interés general donde más se han vulnerado los derechos humanos. En nuestra intención está basar las propuestas en la reflexión y actitud del

¹ N.A: Entiéndase “quemar” en su forma metafórica.

espectador frente a las diversas propuestas como si fuéramos documentalistas, periodistas tridimensionales, que tan solo relatamos los hechos para que el tercer actor los interprete y que no caigan en el ostracismo.

Abogamos por una Escultura-Documental política imparcial donde se ubica nuestra contemporaneidad social cuyo resultado se conserva en el espacio de las catedrales del arte donde adquieren un aura especial y convincente, y además una perdurabilidad en la memoria ya que, como dice Hegel:

“La perdurabilidad de la obra de arte no se basa en la permanencia del elemento sensible en el que se halla fijada... La obra de arte por el mero hecho de ser coseidad, perdura en el tiempo por su materialidad que le sirve de sostén... El sentido de la obra de arte es perdurable pero no inmutable.” (Ramirez, 1988, 37)

La noticia al adquirir el estatus de obra de arte se convierte en perdurable en todos los sentidos, contextual, material, conceptual y sobre todo es un mensaje para generaciones futuras, que no caigan en lo que nosotros hemos permitido y que se han aprovechado esos cuantos para hacer lo que les venía en gana y a sus anchas.

Atestiguar la realidad de lo que acontece en el mundo a través de la obra del arte, del lenguaje no verbal de la escultura, la cual se perpetúa en el tiempo desafiando así la efimeridad de los medios de comunicación de masas

Testimoniar y fijar en el espacio – tiempo, el concepto, la poética, la idea, la intención semántica y la paráfrasis que acompaña a la obra, así como la esencia de las relaciones entre personajes – objetos – contexto; más la aportación crítico – conceptual del espectador, el cual participará siempre y en cada una de las obras de forma activa, siendo un actor más, de igual o mayor importancia en el escenario de las propuestas (el espectador anotará en un bloc de papel que estará junto a la obra sus conclusiones y sus frases se irán añadiendo a la obra, estableciéndose como coautor de la obra de arte).

Se podría considerar que esta serie de esculturas son miniaturas, si atendemos a lo que Bachelard nos dice:

“Quienes crean objetos miniaturizados son en realidad soñadores innatos... En la miniatura los valores se condensan y se enriquecen. La miniatura nos hace soñar, aunque pueda parecer algo insignificante. Además, es considerada como uno de los albergues de la grandeza”. (Bachelard, 1986, 185)

Con el fin de conseguir nuestros objetivos, se utilizan todos los mecanismos disponibles de puesta en escena y disposición espacial paralelas a las del mundo del espectáculo, del espectáculo de los mass-media, principalmente en el discurso televisivo, de su narratividad y con la utilización de estos recursos tanto técnicos como conceptuales ya que realmente queremos hacer arte que sea capaz de conseguir un impacto real sobre la política, o representar la política en arte.

“Si todos vivimos inmersos en una sociedad del espectáculo, aprovechemos la ampliación participativa de un arte problematizador, de discusión, incluso radical y subversivo”. (Mosquera, 2010, 89)

Siempre hemos tratado a la escultura como un vehículo transmisor de contenidos, de ideas, de intenciones, de proclamas, etc. con la intención comunicativa, para hablar con el espectador, establecer un diálogo con él, crear una empatía en base a la percepción de la obra y que nuestra propuesta no quede en saco roto y motive en el receptor una reacción. Utilizamos para ello los Minimoys, inocentes, infantiles, pero, como lo infantil, real, crudo: es verdad y se reflejan en propuestas escultóricas tal cual están las distintas situaciones sociales de nuestra contemporaneidad social económica y política que se tratan y en las que se basan nuestras propuestas.

“Cuando la política es la demencial práctica del recorte y el entierro vertiginoso de todos los derechos, resurge la necesidad insurreccional radical” (Castro, 2014, 137).

9. Referencias

- ABELLÁN, L. (2016). "Así rechaza Europa a los refugiados sirios". *El País*. (23 abril, 2016).
<https://elpais.com/politica/2019/08/15/actualidad/1565873223_058999.html> [consulta: 9 de septiembre de 2019].
- BACHELARD, G. (1986). *La poética del espacio* (2ª edición ed.). Mexico D.F.: Fondo de cultura económica.
- BAYONA, E. (2017). "El Gobierno elude acoger refugiados pese a tener más de 600 plazas libres". *Público, edición de Zaragoza*. (22 febrero, 2017). <<https://www.publico.es/espana/gobierno-elude-acoger-refugiados-600.html>> [consulta: 8 de septiembre de 2019]
- BRUGUERA, T. (2017). "Árbol de Miradas", en Quirós, L.F. *diez años de controversia*.
<<https://luisferquiros.wordpress.com/2017/11/09/10-anos-de-controversia/>> [consulta: 8 de septiembre de 2019]
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. (2005). *Refranero Latino*. Madrid: Akal.
- CASTRO, F. (2014). *Arte y política en la época de la estafa global*. Valencia: Sendemà.
- CEBREIRA, B. (2017). "Las cartas secretas de los capitanes del prestige: la catástrofe anunciada 6 meses antes". *El español*. (11 noviembre, 2017) <https://www.elespanol.com/reportajes/grandes-historias/20171110/260974836_0.html> [consulta: 18 de agosto de 2019]
- CORDERO, A. (2019). "Más de 500 migrantes permanecen bloqueados en el Mediterráneo". *France 24*. (14 agosto, 2019) <<https://www.france24.com/es/20190814-500-migrantes-permanecen-bloqueados-mediterraneo>> [consulta: 9 de septiembre de 2019]
- EFE, R. (2007). "Malta impide de nuevo el desembarco del pesquero español con inmigrantes". *El Mundo*. (21 julio, 2007).
<<https://www.elmundo.es/internacional/2018/06/10/5b1d55f2468aeb8d1c8b458a.html>> [consulta: 9 de septiembre de 2019]
- ESCOLAR, I. (2013). "¿Iguales ante la ley? La ley no dice eso". *el Diario.es*. (4 abril, 2013) <https://www.eldiario.es/escolar/Iguales-ley-dice_6_118348193.html> [consulta: 10 de septiembre de 2019]
- LÁZARO, J.M. (2015). "Garzón dice adiós a la carrera judicial al ser condenado a 11 años de inhabilitación". *El País*. (10 marzo, 2015)
<https://elpais.com/politica/2012/01/23/actualidad/1327315561_578421.html> [consulta: 7 de septiembre de 2019]
- LEYVA, G. (2005). *La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*. Madrid: Anthopos.
- MARRACO, M. (2015). "El Supremo ratifica la condena al juez Elpidio Silva por prevaricar en el 'caso Blesa". *El Mundo*. (23 abril, 2015) <<https://www.elmundo.es/espana/2015/04/23/5538e363268e3e2d388b4578.html>> [consulta: 8 de septiembre de 2019]
- MARTÍN, J. (2015). "El Supremo confirma la inhabilitación de 17 años del juez Elpidio Silva". *El País*. (23 abril, 2015)
<https://elpais.com/politica/2015/04/23/actualidad/1429794748_755210.html> [consulta: 22 de septiembre de 2019]
- MOSQUERA, G. (2010). *Caminar con el diablo, textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit edit.
- MOYA, A. (2017). "Jueces progresistas denuncian ante la onu presiones del gobierno contra la independencia judicial". *El plural*. (9 febrero, 2017) <https://www.elplural.com/politica/jueces-progresistas-denuncian-ante-la-onu-presiones-del-gobierno-contra-la-independencia-judicial_99795102> [consulta: 5 de septiembre de 2019]
- PRESS, R. E. (2016). "Bruselas ofrece a los gobiernos pagar para eludir la acogida de refugiados". *Europapress*. (4 mayo, 2016)
<<https://www.europapress.es/internacional/noticia-bruselas-ofrece-gobiernos-pagar-eludir-acogida-refugiados-20160504120224.html>> [Consulta: 14 de septiembre de 2019]
- RAMIREZ LUQUE, M. I. (1988). *Arte y belleza en la estética de Hegel*. Sevilla: S.P. Universidad de Sevilla.
- SERRA, C. (2016). "¿Arte para la política o política para el arte?" *El País*. (3 diciembre, 2016)
<https://elpais.com/diario/2008/12/03/sociedad/1228258801_850215.html> [consulta: 24 de septiembre de 2019]
- VARELA, F. (2013). "Rajoy trivializó al hablar de "hilillos de plastilina" y no calibró las consecuencias del hundimiento". *infoLibre*. (13 noviembre, 2013)
<https://www.infolibre.es/noticias/politica/2013/11/13/rajoy_trivializo_hablar_quot_hilillos_plastilina_quot_calibro_las_consecuencias_del_hundimiento_9768_1012.html> [Consulta: 7 de septiembre de 2019]
- VELASCO, F. (2015). "El juez Castro no podrá seguir en el juzgado tras la jubilación". *La Razón*. (18 febrero, 2015)
<<https://www.larazon.es/espana/el-juez-castro-no-podra-seguir-en-el-juzgado-tras-la-jubilacion-HG8866955>> [Consulta: 4 de septiembre de 2019]
- ZAFRA, I. (2016). "El juez Ruz deja hoy la Audiencia rumbo a Móstoles". *El País*. (15 diciembre, 2016)
<https://cincodias.elpais.com/cincodias/2015/04/16/economia/1429193958_492712.html> [Consulta: 20 de septiembre de 2019]

La caricatura política norteamericana de derechas en Internet: repercusión y difusión digital de la obra de Ben Garrison

Enrique García Parreño

Máster en Producción Artística, Universitat Politècnica de València. enric.garcia.96@gmail.com

Abstract

This work tries to show the repercussion and diffusion of the political illustrations of the American cartoonist Ben Garrison on the Internet as an example of a right-wing activism carried out from a traditional technique, the editorial cartoon, in a current medium, the Internet. With all this, the objective is to demonstrate, from this specific case, the benefits and harms of freedom of expression in the net, as well as the power of metaphorizing emotions to build virtual communities. When addressing this writing, first of all, the motivations of its beginning as an independent political cartoonist are explained; secondly, the reasons for the viralization of his work are established; and finally, the reception of his cartoons from two sides is compared. On the one hand, the reproduction and defense of his work from the US nationalpopulist movement in social networks and alternative pro-Trump digital newspapers. On the other hand, outside this, where his work, considered "politically incorrect" is criticized and manipulated anonymously from, mainly, the forums "4chan" and "8chan" in favor of racism to damage the image of the cartoonist and reinforce the North American right-wing speeches

Keywords: *artivism, alt-right, cartoon, United States, Internet, freedom of expression, nationalpopulism, journalism, populism*

Resumen

El presente trabajo trata de mostrar la repercusión y difusión de las ilustraciones políticas del caricaturista estadounidense Ben Garrison en Internet como ejemplo de un activismo de derechas realizado desde una técnica tradicional, la caricatura editorial, en un medio actual, Internet. Con todo esto, el objetivo es demostrar, desde este caso concreto, los beneficios y perjuicios de la libertad de expresión en la red, así como el poder de la metaforización de las emociones para construir comunidades virtuales. A la hora de abordar este trabajo, en primer lugar, se explican las motivaciones de su inicio como caricaturista político independiente; en segundo lugar, se establecen las razones de la viralización de su obra; y, finalmente, se compara la recepción de sus caricaturas desde dos flancos. Por una parte, la reproducción y defensa de su obra desde el movimiento nacionalpopulista estadounidense en redes sociales y periódicos digitales alternativos pro-Trump. Por otra parte, fuera de este, en donde su obra, considerada, «políticamente incorrecta» es criticada y manipulada anónimamente desde, principalmente, los foros «4chan» y «8chan» en pro del racismo para perjudicar la imagen del caricaturista y reforzar los discursos ultraderechistas estadounidenses.

Palabras clave: *artivismo, alt-right, caricatura, Estados Unidos, Internet, libertad de expresión, nacionalpopulismo, periodismo, populismo*

1. Introducción y objetivos

Actualmente, dirigentes como Donald Trump o Marine LePen, partidos como Alternativa para Alemania, o fenómenos como el *brexit*, son ejemplos reconocibles de lo que es el nacionalpopulismo. El denominador común entre sus seguidores y líderes es que *dan prioridad a la cultura y los intereses de la nación, y prometen dar voz a quienes sienten que las élites, a menudo corruptas y distantes, los han abandonado e incluso despreciado* (Eatwell y Goodwin, 2019, p.11). A lo largo de su libro, estos autores desarrollan las principales preocupaciones compartidas entre los seguidores de este movimiento internacional. A grandes rasgos, desconfían de las grandes instituciones y los partidos políticos mayoritarios por la distancia, cada vez mayor, entre estos y el votante; esta distancia se debe a que este último ve que se le está dando prioridad a grupos que no son el suyo; luego, este teme que el gobierno destruya la comunidad y la identidad histórica nacional en pro de lo *políticamente correcto*. Finalmente, a raíz de este temor, los votantes creen que han dejado de tener voz, ya no se identifican con sus dirigentes políticos, sienten incertidumbre por su futuro más próximo y abandonan la lealtad a los partidos mayoritarios para caer en la apatía política o en la búsqueda de nuevas propuestas políticas. Entonces, ante la amenaza de la desintegración de la nación, creen que el Estado debería dar prioridad a aquellos que han gastado toda su vida contribuyendo al Fondo Nacional; además, demandan políticos más comprensivos y parecidos con el ciudadano medio y menos con las élites políticas y económicas.

Por lo tanto, a pesar de que surgiera mucho antes, no es de extrañar que el nacimiento del movimiento nacionalpopulista suela señalarse en la crisis financiera de 2008 y la posterior Gran Recesión; así pues, el contexto que trata el presente trabajo, Estados Unidos, es un ejemplo de ello, ya que el rescate financiero del Congreso a los grandes bancos en 2008 hizo enfurecer a millones de estadounidenses que vivieron la pérdida de su trabajo y el rechazo de sus dirigentes políticos en pro de los intereses de una supuesta élite política y económica. Este amplio grupo de personas fueron los que alentaron el movimiento nacionalpopulista en los Estados Unidos; el cual, como su nombre indica, tiene sus bases en el populismo, más el factor nacional. Uno de estos ciudadanos es Ben Garrison, artista y caricaturista político independiente de derechas, quien decide empezar a publicar en 2009, en su blog personal, dibujos que denuncian la corrupción de la Reserva Federal por parte de una élite mundial. Sin embargo, por querer informar a sus compatriotas, haciéndoles ver la verdadera naturaleza de su gobierno, su posterior apoyo a Donald Trump, aquel en quien confía para luchar contra la corrección política y la élite corrupta, le hizo situarse cerca de la *alt-right*, movimiento de extrema derecha estadounidense. Pese a que Garrison se ha declarado reiteradas veces como un libertario conservador, sus dibujos, al ser compartidos on-line por determinadas plataformas y personalidades, produjeron que un gran número de internautas lo relacionara con ideologías extremas, como el nazismo, y cargasen masivamente contra él. Hagamos un inciso. Cabe apuntar que no se puede reducir el nacionalpopulismo a un tipo de votante o a una única causa; matizar estas cuestiones desbordaría los límites del presente escrito y tan solo se explicará la sintonía de las preocupaciones de Ben Garrison con las de este movimiento. Por lo tanto, frente al abanico de tipos de votantes nacionalpopulistas, se puede situar a Garrison dentro del perfil de los «hombres mayores blancos y enfadados», grupo que ha sido, y es el estereotipo más extendido del típico elector nacionalpopulista.

Frente a lo anteriormente expuesto, este trabajo intenta describir, a grandes rasgos y a través de la figura de Ben Garrison, el perfil de uno de los tipos de seguidores del movimiento nacionalpopulista estadounidense. A continuación, se explica la utilidad de su actividad artística a la hora de ayudar a dicho movimiento a construir y reforzar una comunidad de indignados, de derechas, en Internet, aprovechando las ventajas que este ofrece en cuanto al poder de difusión de contenido. Sin embargo, también se muestra la otra cara de la moneda, esto es, nombrar aquellos peligros que tiene la exposición y reivindicación de ideas e imágenes, en este caso de claro sesgo conservador, y su malinterpretación hacia ideologías extremistas. Para ello, tras definir a grandes rasgos el perfil ideológico de Ben Garrison, apoyado por declaraciones personales (en sus libros y en diversos sitios de Internet) y argumentado en las bases qué es lo que se entiende por populismo y nacionalpopulismo según determinados autores, se procede a medir distancias entre estas últimas y otras ideologías extremistas, para defender que Ben Garrison, y el perfil que encarna, no es fascista.

2. Re-inicio como caricaturista político: resistencias y ataques contra el gobierno

Ben Garrison (nacido en 1957) tras obtener el bachiller universitario en letras, un *Bachelor of Arts*, en Bellas Artes e Historia del Arte por la Angelo State University, empezó su carrera como dibujante de prensa en el diario San Angelo Standard-Times (San Angelo, Texas) y en 1983 trabajó de director artístico en el periódico Seattle Post-Intelligence (Seattle, Washington) hasta 1997. Posteriormente ha trabajado como diseñador gráfico independiente desde su propia marca, *Garrison Graphics*, ahora rebautizada *GrrrGraphics*, junto con su esposa en Lakeside (Montana). Pero no fue hasta 2009 cuando decidió retomar su carrera de caricaturista político, en solitario, tras haber perdido su trabajo, al igual que otros millones de estadounidenses, como consecuencia de la crisis financiera de 2008. Entonces, tras ver la preferencia del gobierno por salvar a los grandes bancos antes que cumplir la demanda de no hacerlo por parte de millones de estadounidenses, comprendió que el poder político había dejado de ser de los ciudadanos en pro de una *oligarquía globalista de élites* (Garrison, 2015). Dando como resultado la sustitución de *una verdadera economía de mercado libre* (Garrison, 2015), a un sistema para enriquecer a *aquellos que dirigen su propio casino* (Garrison, 2015). Luego, hartado de que no ocurriese nada, decidió alzar la voz para que este mensaje fuera escuchado por el mayor número de estadounidenses posible, animando a sus compatriotas a hacer lo mismo desde otros medios alternativos, sobre todo desde Internet, ya que los medios de comunicación dominantes han perdido su credibilidad por haberse convertido en los *portavoces de corporaciones globales* (Garrison, 2015). Por lo que él ha hecho al respecto, recuerda en 2017: *Consideré mi deber patriótico denunciar la corrupción en-tu-cara que muestran los banqueros corruptos centrales. [...] No comencé a dibujarlos por fama, sino por expresar ira por lo que le estaba sucediendo a mi país* (Garrison, 2017). Aclara en una entrevista realizada para *Vice* en 2016: *Señalo su codicia [la de la Reserva Federal] por el dinero y el poder mediante el uso de metáforas. Por ejemplo, una [caricatura] que dibujé reciente se llamaba "La danza del dólar". Presentaba a Janet Yellen bailando con un gato gordo de Wall Street. Estaban disfrutando de su vals de clase alta, pero sus pies estaban pisoteando a la clase media, la cual se está yendo* (Sunderland, 2016).

Por lo que respecta al uso de las metáforas, o la metaforización, la actividad artística de Ben Garrison ayudó, en mayor o menor medida y a largo plazo, al desarrollo del movimiento nacionalpopulista en Estados Unidos. El nexo entre ambos es la crisis del 2008, ya que, como se ha comentado anteriormente, el gobierno de este país sufrió una crisis institucional al ignorar las demandas de la mayoría de sus ciudadanos, entre ellos el caricaturista. Luego, estos se sintieron rechazados por sus dirigentes políticos y reclamaron un gobierno que realmente les representase y estuviese de su lado. Ahora bien, pese a querer cambiarlo, los millones de estadounidenses frustrados no eran un grupo cohesionado, ya que existían matices entre sus peticiones individuales que los diferenciaban y distanciaban. Entonces, si este conjunto de demandas está disperso, no se puede concebir una fuerza política representativa sólida. Para poder llevarlo a cabo, explica José Luis Villacañas en su ensayo *Populismo*, todas las demandas tienen que unirse en una. No obstante, añade: *No se trata de que esa demanda unitaria sea la clave para resolver todas las demás, sino que represente metafóricamente a todas las demás* (Villacañas, 2017, p.66). Esto es, el marco común que plantea el movimiento populista para que interactúen todas las demandas individuales. Pero si gran parte de estas no se atienden, como en este caso, estalla una crisis institucional y se quiebra el imaginario y el potencial de inclusión nacional. Ante esta situación, el populismo tiene que hacer entender a los votantes que todo el aparato institucional no atiende a sus demandas y actúa en beneficio de una élite, la cual no representa al pueblo. Tras dejar esta cuestión bien clara, se pueden establecer dos grupos bien diferenciados: los instalados (las instituciones) y los excluidos (la gente); de esta forma, es más fácil para el votante identificarse con el segundo grupo, formar una totalidad y compartir el sentimiento de abandono. Ahora bien, para que este discurso se asiente, la prioridad del movimiento populista es convencer a los excluidos de lo que son y concienciarlos de esta crisis institucional. En el caso del populismo, a través de la retórica oral; en el de Ben Garrison, mediante la retórica visual. Para empezar, al dirigirse al ciudadano medio, lleva a cabo una política comunicativa imprecisa y simplificada basada en lo espectacular y lo sentimental, ya que, al dar por supuesto el analfabetismo político de la masa, se dirige a esta mediante un lenguaje figurativo que busca despertar sus afectos y producir vínculos sociales dentro de una comunidad de excluidos. Posteriormente, si ha decidido denunciar la corrupción de un gobierno elitista al mayor número de compatriotas, se entiende que haya escogido Internet como plataforma de difusión y que haya usado un lenguaje visual claro, sencillo y controvertido en sus dibujos.

La actual Web 2.0 le ha permitido a Ben Garrison crear su propio medio de publicación, fuera de cualquier editorial, donde comparte metáforas visuales que son el señuelo donde otros usuarios se reconocen ideológicamente. También, debido a lo intuitivo de su uso, estos usuarios han viralizado la obra de Garrison a través de diversas redes sociales; por lo tanto, esta multitud de internautas tiene el poder de reproducir, extender y asentar en Internet un imaginario alternativo al que ofrecen los medios y canales de comunicación tradicionales y/o mayoritarios; estos, recuérdese, calificados por el caricaturista como *portavoces de corporaciones globales* (Garrison, 2015).

Como se ha explicado anteriormente, las demandas individuales han de unirse metafóricamente en una. Sin embargo, *esa totalidad de las demandas sigue siendo una representación vacía. [...] Por eso es preciso que esa representación se encarne* (Villacañas, 2017, p.76). Esta es la función del líder: representarlas personalmente y unificarlas simbólicamente. Bien podría haber sido el candidato republicano a la presidencia Rand Paul pero tras su abandono, Ben Garrison apoyó, y apoya, a Donald Trump por tres principales razones: en primer lugar, su lucha contra la *corrección política*; en segundo lugar, y relacionado con la anterior, su actitud, confianza y alarde de ser un empresario capaz de negociar con el gobierno para *drenar el pantano*, lo que le hace estar alejado de la élite política estadounidense. En palabras del propio caricaturista, *es algo que muchos hemos querido durante mucho tiempo: un candidato populista que también es nacionalista, NO otro títere globalista* (Garrison, 2016). Y, en tercer lugar, de entre todos los candidatos, confiesa el caricaturista, es el más divertido de dibujar (Garrison, 2017). En sus caricaturas lo representa idealizado con un cuerpo tonificado y una densa melena para remarcar su actitud, confianza y alarde ante sus adversarios políticos, ridiculizados descaradamente en sus dibujos; por lo tanto, el trabajo de Garrison ayuda a fortalecer la imagen pública de Trump como un líder patriótico, apuesto y carismático que siempre gana, impecable, contra la élite corrupta.

3. Recepción y difusión de su obra; apoyos y ataques hacia su persona

Desde su regreso en 2009 hasta la actualidad, la popularidad de sus caricaturas y su persona han ido aumentando constantemente. Hoy en día, 10 años después, alrededor de 70.000 personas siguen su página de Facebook; 185.000 en Twitter; y 36.000 en Instagram. En 2016, durante la campaña electoral a la presidencia de los Estados Unidos, el caricaturista se dedicó a informar a sus seguidores, mediante caricaturas de una sola viñeta, sobre los logros de Donald Trump y los fracasos de su rival, Hillary Clinton. Su intención provocadora contra lo *políticamente correcto* atrajo la curiosidad de muchos, la admiración de unos y el odio de otros; además, su estilo realista, haciendo fácilmente reconocible a quien dibuja, y su rotundidad en metaforizar lo que piensa al respecto de determinados acontecimientos o personajes públicos, hizo que sus dibujos fuesen entendidos por un público muy amplio. Y, por supuesto, el uso intuitivo de Internet y la facilidad de compartir una imagen por las redes sociales, fueron claves para viralizar su controvertida obra, hasta el punto de haber sido publicada en redes sociales por el mismo Donald Trump y sus colegas republicanos, periodistas de medios alternativos como Alex Jones y otras personalidades como Kylie Jenner. Sin embargo, la lista es más extensa. Nombra en su página web aquellos medios donde le han entrevistado, escrito artículos o publicado su trabajo: *Breitbart, Washington Times Newspaper, InfoWars, Politico, Slate, ZeroHedge, The Federalist Papers, MichaelSavage.com, Politico.com, Big League Politics.com, Patrick J. Buchanan.org* (GrrrGraphics). Si Ben Garrison ha aparecido, bien sea en primera o en tercera persona, en estos medios, cabe destacar su estrecha relación y presencia con el más relevante de todos ellos: *Breitbart News*. Se trata de una web de noticias y opinión fundada a mitad de 2007 por Andrew Breitbart, columnista y editor republicano que, tras su muerte en 2012, le sucedió Steve Bannon, consejero de Trump durante la primera mitad de 2017. Breitbart News ha entrevistado a Ben Garrison, ha ilustrado varias noticias con sus caricaturas y ha retratado una nueva sección en 2015, *Breitbart Tech*, representando a Milo Yiannopoulos, coeditor de dicha sección, vestido con una armadura, luchando contra un dragón de seis cabezas que encarna a los *Social Justice Warriors* y la *corrección política* (Yiannopoulos y Dulis, 2015). Por lo que respecta tanto a Bannon como Yiannopoulos, estos se sitúan ideológicamente en lo que Marcos Reguera llama la facción *Breitbart* o la *Alt Light*; esto último para diferenciar su moderación con el radicalismo de la verdadera *alt-right*, liderada por Richard B. Spencer. Los miembros de la *Alt Light*, añade Marcos Reguera, se definen como libertarios conservadores o anarco-capitalistas conservadores; tienen una visión xenófoba, no le dan tanta importancia a la raza como la cultura y la religión, y cargan contra el feminismo y el islam, ambos considerados amenazas contra la libertad de los estadounidenses (Reguera, 2017).

En otro sentido, lo que caracteriza a muchos de ellos, en sintonía con Trump y Garrison, es recurrir a la irreverencia y al humor para presentar sus ideas más controvertidas. *La ironía es un arma al servicio de una guerra contra el pensamiento políticamente correcto, en donde toda acción o declaración están justificadas y amparadas bajo el manto de una ilimitada libertad de expresión* (Reguera, 2017). Para hacerse una idea de donde se sitúa ideológicamente *Breitbart* en el mapa del periodismo estadounidense, un estudio sobre más de 1,25 millones de historias publicadas por esta web, entre el 1 de abril de 2015 y el día de las elecciones, muestra que una red de medios de derecha anclada alrededor de *Breitbart* se desarrolló como un sistema de medios distinto y aislado, utilizando las redes sociales como columna vertebral para transmitir una perspectiva hiperpartidista al mundo (Benkler, Faris, Roberts, Zuckerman, 2017). Por lo tanto, *Breitbart* se ha convertido en el centro de un ecosistema mediático de derechas, al que se le ha acusado reiteradas veces de difundir *fake news* y tachado de conspiranoico; esto último junto a la corrupción y la traición de los medios, son los tópicos más recurrentes de sus titulares. Sin embargo, también al populismo se le ha tachado de conspiranoico por defender que existe una conspiración de las élites frente al pueblo. *Se trata, en definitiva, de la acusación de hipersimplificar la realidad, una acusación que perseguirá hasta el día de hoy a todo aquel que sea tachado de populista* (D'Eramo, 2013, p.26).

Sin embargo, no solo le han acusado a los populistas de conspiranoicos, también de fascistas y antisemitas. Esto es debido a que movimientos extremos, como la *alt-right* en Estados Unidos, se han refugiado tras el populismo, un movimiento que, al abarcar una gran variedad de ideologías y de territorios, deviene un concepto muy flexible y útil tras el que operar, lo que conlleva a agrupar apresuradamente al populismo o al nacionalpopulismo con ideologías extremas como el nazismo. No es de extrañar que muchos de los seguidores de Ben Garrison, pese a que ha declarado reiteradas veces que es un libertario conservador, le viesen como un verdadero nazi y cargasen contra él. No obstante, una gran parte de internautas aprovechó la confusión y su mala reputación para articular una campaña de odio contra su persona. Esto empezó el primer año de su regreso, en 2009, por parte de usuarios de las plataformas *4chan* y *8chan*; quienes crearon un *alter ego* antisemita del caricaturista llamado *Zyklon Ben*, bien sea por motivos políticos o por otros más superficiales. Esto consistió en fotomontajes de su rostro en uniformes nazis, publicación de datos falsos y controvertidos en blogs y manipulación de sus caricaturas para que expresasen un rotundo mensaje antisemita, poniendo a la figura del judío como el auténtico conspirador. Todo esto, llegó a aparecer como primer resultado en las búsquedas de Google si se buscaba «Ben Garrison»; luego, este *alter ego* repercutió más allá de las pantallas, haciendo que perdiese ofertas de trabajo por su fama de antisemita. Declaró en una entrevista que, por entonces, trataba de emprender acciones legales contra estos usuarios y Christopher Poole, propietario de *4chan*, al que le veía como el alentador de esta situación (Caldwell, 2015). Sin embargo, poco había que hacer contra aquellos que, anónimamente, difunden su *alter ego*: no hay forma de hacerlos legalmente responsables de sus acciones y la ayuda legal es extremadamente costosa. Tras la publicación de su libro, *Rogue Cartoonist*, empezó a tratar los ataques de estos internautas con humor en vez de ira. Caricaturizó a los propietarios de los foros *8chan* y *4chan*, publicando cada caricatura en su respectivo foro; no obstante, al primero le gustó, pero al segundo no. Esto condujo a que en *8chan* consiguiera más seguidores que en *4chan*, ya que, Christopher Poole se aseguró de que se siguiera publicando en su foro contenido de *Zyklon Ben* (Caldwell, 2015).

4. Conclusiones

Estando en el borde del precipicio de estas páginas, cabe tomar aire y esbozar una serie de preguntas antes de saltar de él. En primer lugar, ¿qué es *populismo*? Marco D'Eramo en *El populismo y la nueva oligarquía*, recuerda cuando Richard Hofstadter, autor de *The Age of Reform*, etiquetó como antisemitas a los populistas, aquellos del finisecular Partido del Pueblo, basándose en escasísimas pruebas documentales. Esta anécdota le sirve para ilustrar que, aun a día de hoy, los populistas continúan cargando con la etiqueta de antisemitas. Y esto es debido a la *vaguedad y la indeterminación de la etiqueta «populismo»*, y *vista la variadísima heterogeneidad de movimientos y partidos a los que se coloca* (D'Eramo, 2013, p.27). Sin embargo, cierto es que movimientos de extrema derecha utilizan el populismo como trinchera; lo cual, complica aún más la ecuación. En efecto, coincidiendo con D'Eramo, Eatwell y Goodwin, hay un serio problema sobre cómo se piensa acerca del populismo y la facilidad de relacionarlo con los extremos.

En segundo lugar, ¿se puede hablar de prácticas artísticas populistas? Esto es, ¿se puede hablar de una metodología populista en artes? En el presente trabajo se ha señalado un posible nexos: la metaforización. Y quizás otros dos más, la simplificación del lenguaje y la espectacularidad. Todo ello, con un posible sentido hacia la construcción y fortalecimiento de comunidades. Finalmente, ¿cabe un activismo de derechas en Internet? Se habrá leído o escuchado, con algún tinte a teoría conspiratoria, desde cierto sector de la derecha, que las principales redes sociales tienen un sesgo anti-conservador y que han ido eliminando perfiles de organismos y personalidades sin ninguna justificación. El gobierno de Trump, ante el cierre de una de sus páginas web dedicada a que los ciudadanos compartiesen sus opiniones (White House), ha decidido poner lo siguiente: *Este typeform ahora está cerrado. LAS PLATAFORMAS DE MEDIOS SOCIALES deben promover LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN. Sin embargo, muchos estadounidenses han visto sus cuentas suspendidas, prohibidas o denunciadas de manera fraudulenta por "infracciones" poco claras de las políticas del usuario. El 15 de mayo [de 2019], el presidente Trump pidió a los estadounidenses que compartan sus historias de presuntos prejuicios políticos. La Casa Blanca recibió miles de respuestas. - ¡Gracias por prestar su voz!*

5. Referencias

- BENKLER, Y., FARIS, R., ROBERTS, H., ZUCKERMAN, E. (2017). "Study: Breitbart-led right-wing media ecosystem altered broader media agenda" en *Columbia Journalism Review*, 3 de marzo. <<https://www.cjr.org/analysis/breitbart-media-trump-harvard-study.php>> [Consulta: 13 de septiembre de 2019]
- CALDWELL, D. (2015). "Q&A with Ben Garrison" en *Know Your Meme*, 18 de mayo. <<https://knowyourmeme.com/blog/interviews/qa-with-ben-garrison>> [Consulta: 13 de septiembre de 2019]
- D'ERAMO, M. (2013). "El populismo y la nueva oligarquía". *New Left Review*, Vol. 2013 (82), pp.7-40. <<https://newleftreview.es/issues/82/articles/marco-d-eramo-el-populismo-y-la-nueva-oligarquia.pdf>> [Consulta: 14 de septiembre de 2019]
- EATWELL, R. Y GOODWIN, M. (2019). *Nacionalpopulismo. Por qué está triunfando y de qué forma es un reto para la democracia*. Barcelona: Península.
- GARRISON, B. (2015). *Rogue Cartoonist: The Internet Perils of a Citizen-Muckraker*. Pennsauken: Bookbaby.
- GARRISON, B. (2016). "Ben Garrison AMA" en *Reddit*, 13 de abril. <https://www.reddit.com/r/The_Donald/comments/4emi5x/ben_garrison_ama/> [Consulta: 13 de septiembre de 2019]
- GARRISON, B. (2017). "Ben Garrison Spicy AMA" en *Reddit*, 5 de abril. <https://www.reddit.com/r/The_Donald/comments/63i1wg/ben_garrison_spicy_ama/> [Consulta: 13 de septiembre de 2019]
- GARRISON, B., NORTON, T. ET AL. (2017). *The 2016 Presidential Election Collection: Cartoons by Ben Garrison*. Lakeside: www.grrrgraphics.com.
- GRRRGRAPHICS. *Media*. <<https://grrrgraphics.com/media>> [Consulta: 13 de septiembre de 2019]
- REGUERA, M. (2017). "Alt Right: radiografía de la extrema derecha del futuro" en *Ctxt*, 105. Madrid: Revista Contexto. <<https://ctxt.es/es/20170222/Politica/11228/Movimiento-Alt-Right-EEUU-Ultraderecha-Marcos-Reguera.htm>> [Consulta: 13 de septiembre de 2019]
- SUNDERLAND, M. (2016). "The Anti-Vaxx Conspiracy Theorist Whose Cartoons Have Entranced Kylie Jenner" en *Vice*, 14 de marzo. <https://www.vice.com/en_us/article/wnwmy/kylie-jenner-anti-vaxx-conspiracy-theory-tweet> [Consulta: 13 de septiembre de 2019]
- VILLACAÑAS, J.L. (2017). *Populismo*. Madrid: La Huerta Grande.
- WHITE HOUSE. *This typeform is now closed*. <<https://whitehouse.typeform.com/to/Jti9QH>> [Consulta: 13 de septiembre de 2019]
- YIANNPOULOS, M. Y DULIS, N. (2015). "Welcome to Breitbart Tech, A New Vertical Covering Tech, Gaming and Internet Culture" en *Breitbart*, 27 de octubre. <<https://www.breitbart.com/tech/2015/10/27/welcome-to-breitbart-tech-a-new-vertical-covering-tech-gaming-and-internet-culture/>> [Consulta: 13 de septiembre de 2019]

Sección **Prácticas transversales**

KIT DE FUGA PARA QUEDARSE- Incluye manual de fuga hacia Idilia: Herramientas para atender a la necesidad de cuidado de los cuerpos habitantes de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU situándolos en un nuevo espacio pedagógico.

Ione Sagasti Alegria^a e Izaskun Alvarez Gainza^b

^aDepartamento de Dibujo UPV/EHU ione.sagasti@ehu.eus y ^bDepartamento de Dibujo UPV/EHU izaskun.alvarezgainza@ehu.eus

Abstract

The Escape Kit to Stay arises as a practical response to the constitutive ailments of an increasingly fragmented academy. The fragmentation of space, time and subjects in the Faculty of Fine Arts of the University of the Basque Country, feed the paradoxes fruit of incompatible missions in the search for freedom and homogeneity. The traditional disciplinary distribution, the implementation of the Bologna Plan or the individualizing pedagogical practices, are some of the dimensions that constitute this reality. The Escape Kit consists of a Manifesto that stops in these fragmentations as a functional and experiential problem that makes a positive relationship with degree studies impossible, and a Kit with utensils to manipulate that functions as a generative metaphor and political device. People who study or work in the Faculty are invited-encouraged to make a playful and subversive use of a series of tools gathered in the kit with the aim of generating an aesthetic event that produces unexpected relationships, allowing small devices to be intra-activated with structuring mechanisms, causing phenomena that teach us other ways of thinking about our relationship with the academic environment.

Keywords: *kit, academic environment, affection, academic fragmentation, functionalism-dysfunction, political device, aesthetic event.*

Resumen

El Kit de Fuga para Quedarse surge como respuesta práctica a las dolencias constitutivas de una academia cada vez más fragmentada. La fragmentación del espacio, del tiempo y de los sujetos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, alimentan las paradojas fruto de misiones incompatibles en la búsqueda de la libertad y la homogeneidad. La tradicional distribución disciplinar, la implantación del Plan Bolonia o las prácticas pedagógicas individualizadoras, son algunas de las dimensiones que constituyen esta realidad. El kit de fuga se compone de un Manifiesto que se detiene en estas fragmentaciones como problema funcional y vivencial que imposibilita una relación positiva con los estudios de grado, y un Kit con utensilios para manipular que funciona como metáfora generativa y dispositivo político. Se invita-incita a las personas que estudian o trabajan en la facultad a hacer un uso lúdico y subversivo de una serie de herramientas reunidas en el kit con el objetivo de generar un evento estético que produzca relaciones inesperadas, posibilitando que intra-accionen pequeños dispositivos con aparatos estructurantes, provocando fenómenos que nos enseñen otras formas de pensar nuestra relación con el entorno académico.

Palabras clave: *kit, entorno académico, afición, fragmentación académica, funcionalismo-disfunción, dispositivo político, evento estético.*

1. Introducción

Hay una opinión generalizada de que la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU no es un edificio amable, de que sus espacios no son acogedores: hace frío o calor, el aire no circula, la luz predominante es fluorescente y te envuelve como un laberinto de altos muros que elevan las escasas ventanas sobre nuestras cabezas en los despachos y las ocultan en recovecos del techo al llegar a las aulas. Se organiza sobre una retícula de estancias estancias rectilíneas que imposibilitan el contacto corporal y visual.

Esta disposición tiene sus causas y efectos. La forma viene determinada por la división académica del saber en ramas y niveles -disciplinas y progreso-, y por la idea de que el saber está guardado a buen recaudo en su interior. Y ahora esta forma es alimentada por la fragmentación y compresión del tiempo con la llegada de los nuevos planes docentes que empuja hacia el funcionalismo educativo y la disfunción. Todo ello afecta directamente a las dinámicas vitales del espacio académico, provocando simulacros de acuerdos y violencias sistémicas que derivan en desconexión y desafección. El clientelismo y la maquinaria de promoción académica quedan compartimentadas en espacios virtuales y físicos acotados que no dejan ver, sentir e imaginar otras formas de ser y relacionarse.

Habiendo recogido en el marco de una investigación sobre la política de los afectos en las relaciones pedagógicas en la Facultad de Bellas Artes¹ información sobre las afecciones del habitar sus espacios, el *Kit de fuga para quedarse* surge como respuesta práctica a la detección de los peligros de permanecer en ellos y la necesidad del cuidado de los cuerpos y su ambiente. Como solución hemos iniciado un proceso de fuga, una respuesta declarativa y radical que posibilite desplazar los sujetos hacia otro lugar aún por construir y que ofrezca una visión activa y afirmativa de la conquista y defensa de un nuevo territorio pedagógico. Se huye para quedarse, queremos quedarnos, y por ello el plan se desarrolla dentro del sistema, tendiendo la mano a otros, ideando un kit básico de usuario con sus útiles y un manual.



Fig. 1 Kit de Fuga para quedarse

¹Investigación en curso. "La política de los afectos en las relaciones pedagógicas en la enseñanza del arte: un estudio de caso. Cómo la política de los afectos transitan y repercuten en la producción de conocimiento y experiencia". Programa de doctorado Investigación y Creación en Arte. UPV/EHU.

2. Fragmentaciones académicas

A lo largo del curso académico 2018-2019 se diseñaron y entregaron unas “invitaciones de tesis” para que profesores, alumnos, y personal de administración y servicios pudieran ayudarme a detectar unas líneas de trabajo en relación a la vida de los afectos en la facultad, qué nos toca o tocamos, y cómo nos afecta². Se les pedía una pregunta para confeccionar una posible encuesta y una aportación libre. Recogidas las aportaciones de los invitados-participantes, se realizó su clasificación y detección de las dimensiones afectivas que pudieran ser de interés para el desarrollo de la investigación. Agruparse, la exclusión, los muros, la falta de tiempo, los ritmos de trabajo, la falta de luz o la hora de la comida son algunas de los agentes o factores que surgieron, que me llevaron a pensar de forma más generalizada en las formas de fragmentación que hay (temporal-espacial-sujetos) y las formas de violencias (democráticas, afectivas, ambientales).

Los estudios superiores de arte en la UPV/EHU se organizan distribuidos en ramas de progresión por niveles y disciplinas que se imparten en aulas específicas agrupadas en pasillos asignados al área. A esta división del saber en áreas de conocimiento, y la escisión filosófica del saber científico frente al sentir artístico como formas de abordar la realidad, se ha sumado en los últimos años la fragmentación del tiempo con la llegada del Plan Bolonia. Esta fragmentación múltiple ha marcado la estructura e infraestructuras de las instituciones académicas parcelando el espacio en estancias estancas que acogen sesiones lectivas cada vez más breves, condicionando ritmos y formas de proceder. Se han perdido espacios físicos y temporales para trabajar. Los tiempos de éste modelo común son otros, se han fragmentado y acortado provocando de reflejo que los espacios de trabajo se compriman hasta desaparecer, reduciendo nuestra parcela ocupable a las taquillas o mesas de despacho. Esto hace que la vida agonice en la facultad.

Además, las formas, como las palabras, codifican nuestros modos de sentir y pensar, las formas arquitectónicas por ello son condiciones que afectan a nuestra manera de movernos y ser. La facultad de Bellas Artes tiene unos elementos arquitectónicos muy característicos, entre ellos las paredes de bloques de hormigón visto que separan los espacios. Estos grandes ladrillos se hacen aún más presentes debido a la ausencia de ventanas en las paredes de las aulas y al superar la altura de las cabezas en los despachos. No vemos lo que ocurre en otros espacios o en el exterior, haciendo que perdamos la noción del tiempo y la comunicación, convirtiendo en guetos algunos lugares, dejando otros olvidados, enfatizando su fragmentación disciplinar estructural.

Siguiendo la idea de Hito Steyerl (2010) de que una disciplina es una forma de opresión que indica un conflicto reprimido, esquivado o potencial, observamos que nuestra Facultad puede esconder muchas violencias sistémicas que podemos detectar ya desde su arquitectura. En la instalación “The Building” (2009) Steyerl realiza una intervención en la Academia de Arte de Linz -edificio construido por presos durante el nazismo, en un acto revelador para mostrar cómo los espacios de la Academia pueden revelar la disciplina que clasifica y nombra, los rastros de su vida y sus conflictos, en este caso, a través de mapas simbólicos que rastrean sus historias de terror. Así que el edificio se convierte ahora en el instrumento para detectar sus propias fuerzas de constitución e institucionalización.

Para el arquitecto Juhani Pallasmaa, “desde el punto de vista intelectual, podemos haber rechazado la dualidad cartesiana de cuerpo y mente desde un punto de vista filosófico, pero la separación sigue vigente en las prácticas culturales, educativas y sociales” (Pallasmaa 2012, 9). El arquitecto nos invita a atender los sentidos y buscar lo habitable.

Además de la fragmentación espacial y temporal, también se produce una fragmentación de los sujetos debido a procesos individualizadores que esculpen creadores aislados, en un individualismo colectivo que nos aleja de la coimplicación que defiende Marina Garcés en *Un mundo común*. Garcés nos habla de la imposibilidad de ser *sólo* un individuo (2013, 49) en detrimento de un Nosotros que se construye como continuidad de los cuerpos y no como la suma de individuos. Esta coimplicación sería la que permite poner en marcha de manera colectiva procesos de transformación de aquello que nos afecta. Estas tres dimensiones fragmentadas (tiempo-espacio-sujeto) interfieren, entre otras cosas, en la creación de una comunicación fluida, acotándola en reuniones o sesiones separadas por áreas y programadas desde lejos, que derivan en tensiones y disfunciones, provocando una desafección por las dinámicas generales del centro o la institución.

² La investigación se plantea como una investigación basada en la práctica inspirada por el Giro Afectivo en Ciencias Sociales e interesada por una ontoepistemología nuevo materialista y las teorías “post” (posthumanismo, postcualitativa, postestructuralismo).

3. Incomodidades democráticas y problematizar lo consensuado

En la educación artística superior nos enfrentamos a dos tensiones de fondo que hacen chirriar sus postulados generando contradicciones y confrontaciones. Por un lado, está la tensión del deseo de formar en el pensamiento crítico y libre desde una estructura académica concebida en base a una lógica disciplinar. Por otro lado, está la tensión de estar enseñando métodos y metodologías para la práctica artística -que se han entendido históricamente como contenedoras de un germen transgresor o subversivo-, desde la misma estructura disciplinar que fragmenta, generaliza y normaliza los saberes. Una uniformización de prácticas y conductas que limita o esconde las diferencias fruto de un consenso que excluye aquello que no encaja o no rema en la misma dirección. Hay una coexistencia incómoda, o como lo expone Vidal (2013) físicamente imposible entre estos dos universos paralelos que son la homogeneidad y la diversidad.

Para salvar estas y otras incomodidades y violencias democráticas que niegan, apartan e ignoran unas cosas a favor del consenso, Chantal Mouffe defiende una política democrática que contemple la controversia inherente a la democracia siempre en tensión con la lógica del liberalismo. Para ello propone una democracia agonística (de adversarios y no de enemigos) donde convivan las diferencias y se mantenga viva la controversia consustancial a la democracia (Mouffe 2007, 10).

Además de contemplar el mutuo disenso como posibilidad democrática, Rancière va más allá al proponer que sea problematizando lo consensuado - a través del conflicto y la negociación surgidas en el disenso-, lo que nos posibilite acceder a un nuevo conocimiento que no reproduzca lo sabido. El consenso “significa propiamente un modo de estructuración simbólica de la comunidad que evacúa lo que constituye el corazón de la política, es decir, el disenso” (Rancière 2012, 108).

Con la idea de lograr un nuevo conocimiento, Irit Rogoff se propone producir un conocimiento no enmarcado, “unframed knowledge”, por órdenes disciplinarias o temáticas, sino un conocimiento que se presente en relación a una urgencia, “urgent issue”, en relación a las presiones y dificultades de la contemporaneidad. Rogoff argumenta en la publicación especial “Education Actualized” de *e-flux journal* cómo buscaba salirse de los convencionalismos en torno al conocimiento al plantear que se contemplase la educación gratuita en su universidad. Libre de convenciones, el conocimiento no enmarcado, nos argumenta, está menos arraigado genealógicamente y puede avanzar en vez de retroceder (Rogoff 2010, 40). Rogoff genera una disrupción en los procesos de pensamiento habituales en su universidad, como docente parte de la institución propone desde dentro del sistema una cuestión que genera un evento que subvierte el orden consensuado y normalizado.

4. Un manifiesto y un kit

Como respuesta a las dolencias detectadas en la vida académica de nuestra facultad, hemos ideado un *Kit de Fuga para Quedarse*. Queremos quedarnos en la facultad pero para ello vemos la urgencia de alterar la realidad desde tres ámbitos (espacio-tiempo-sujeto). El kit de fuga se compone de un Manifiesto que se detiene en la fragmentación espacial y temporal como problema funcional y vivencial que imposibilita una relación positiva con los estudios de grado en la Facultad de Bellas Artes, y un Kit con utensilios para manipular que funciona como metáfora generativa y dispositivo político.

En el manifiesto, primero se expone la situación que se está viviendo, y después se apunta la posibilidad de crear cambios para devolver la vida a la facultad, y lograr que nos quedemos más tiempo en ella habitándola de otra manera. Se invita a las personas que estudian o trabajan en la facultad, a hacer un uso lúdico y subversivo de una serie de herramientas reunidas en el kit con el objetivo de generar un evento estético que produzca relaciones inesperadas, posibilitando que intra-accionen pequeños dispositivos con aparatos estructurantes, provocando fenómenos que nos enseñen otras formas de pensar nuestra relación con el entorno académico.

Es un arma de resistencia portátil: compacto, ligero y envasado al vacío, listo para abrir y activar cuando se necesite/desea alterar el entramado sociomaterial. El envasado al vacío nos remite a la conservación en el tiempo, es algo que te espera, espera a que estés preparado para consumirlo, y a los viajes largos hacia terrenos desconocidos. Con la idea de lo portátil

que puedes llevar en el bolsillo y desplegar para su uso, Martín Azúa propone la Casa Básica³, un volumen habitable de prestaciones básicas; plegable, hinchable, reversible, que utilizando la más avanzada tecnología propone una casa casi inmaterial para responder a la necesidad en nuestra sociedad de entender el hábitat de una manera más esencial y razonable.

Encontramos otros ejemplos de obras portátiles para ser manipuladas y activadas en situaciones de necesidad en el formato kit en Fluxus. Con una actitud lúdica y mucha ironía, estas pequeñas cajas interactivas se tornan radicales por su urgencia latente y al convertir al espectador en su usuario interpelado a alterar algún aspecto de su realidad.

Nuestro Kit de Fuga es una rebeldía de juguete que consideramos *site* y *time specific* ya que lo entregamos a principios de curso esperando que sus usuarios lo activen a lo largo del mismo y poder recoger así las experiencias a través del correo electrónico y la plataforma Instagram, entre otros medios. Nos interesa detenernos en la dimensión temporal de los acontecimientos que se puedan generar para pensar según la lógica de Rancière, que el sujeto político surge como “estallido”, sólo aparece en el momento de la irrupción y del disenso, dando lugar a “escenas de enunciación y de manifestación que pleitean hasta con los datos sensibles de la comunidad” (Rancière en Capasso 2018, 221). Rancière “hace énfasis en la dimensión de la temporalidad, en tanto no siempre hay política, y cuando la hay, ella instauro otro curso del tiempo. Es decir, los momentos políticos son microacontecimientos de disenso, de desgarramiento del tejido común, un cuestionamiento al mundo dado y la posibilidad de configurar otro. Consideramos que esta idea de momento es productiva en la medida en que permite dar cuenta que es una instancia en la cual el carácter contingente de lo social emerge” (Capasso 2018, 221).

En un equilibrio entre lo inofensivo y lo ofensivo, el kit propone una involucración cómplice de algo inocente que juega a ser ilegal, irreverente y provocativo, para actuar en la contingencia de un momento académico. Está preparado y dispuesto para ese potencial momento catalizador.

El Kit se compone de 7 movimientos con sus dispositivos correspondientes en los que el sujeto actúa y altera el entorno revirtiendo cambios en él y su realidad. Se trata de escapar de los marcos establecidos para pensar otros. Abierto el vacío del kit, queda abierta la potencia de actuar sobre tres dimensiones del ámbito académico: ESPACIO, SUJETO Y TIEMPO, posibilitando ver en el reverso la trenza que los relaciona. Abrir, ocupar, cultivar, construir, cambiar, renegar y parar, son los estadios de un plan de acción que se propone una transformación de la realidad a todos los niveles, desde el ecosistema, pasando por los cuerpos hasta llegar a transgredir las leyes físicas del mundo conocido. Alterar- intervenir EL ECOSISTEMA (FUERA); Alterar-avivar LOS CUERPOS (DENTRO), y Alterar-invertir LA DIMENSIÓN ESPACIO-TEMPORAL (MÁS ALLÁ). Una TIZA para ABRIR; unas ESTAQUITAS Y GOMA para OCUPAR; unas SEMILLAS para CULTIVAR; una MANTA ISOTÉRMICA para CONTRUIR; un CAMELO para CAMBIAR; un MATASUEGRAS para RENEGAR; y un RELOJ DE ARENA para PARAR. Cada artículo tiene en las Instrucciones de Uso del Manual unas indicaciones que apuntan hacia donde pueden dirigirse para accionar algún aspecto de la realidad.

³ La “Casa Básica” de Martín Azúa, 1999. Forma parte de la colección permanente del MOMA de New York desde 2007. <https://www.martinazua.com/es/producto/casa-basic>



Fig. 2 Elementos del Kit de Fuga



Fig. 3 Pliego con manifiesto e instrucciones de uso. Y Fig. 4 Acta matasuegras armado.

5. Conclusiones

Al idear el Kit de fuga entendemos, como Rancière, que lo político del arte no depende de la temática de la obra sino de los procedimientos poéticos y del poder de reconfigurar el reparto de lo sensible, de hacer visible lo que no lo era, en una nueva configuración de sujetos, objetos, espacios y tiempos.

Acompañan a este fin político de lo estético, la fuerza de la experiencia de lo lúdico y el poder de la emergencia, de algo que surge en el presente inmediato respondiendo a una necesidad.

El kit responde a las paradojas de la academia -causa o efecto de sus fragmentaciones y consensos-, con la capacidad política del arte de introducir lo inesperado, generando eventos estéticos que posibilitan alterar las maneras de ver, sentir y pensar la realidad.

6. Referencias

- CAPASSO, V. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía*, 58, pp. 215-235.
- GARCÉS, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- MOUFFE, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona y MACBA.
- PALLASMAA, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RANCIÈRE, J. (2010). *Momentos Políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- RANCIÈRE, J. (2012). "El giro de la estética y de la política". *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual. pp.133-161.

- ROGOFF, I. (2010). "Free". *E-flux*, Journal 14. March. <https://www.e-flux.com/journal/14/61311/free/>
- ROGOFF, I. (2010). "Practicing Research / Singularising Knowledge". *Mahkuzine. Journal of Artistic Research*, 9: *Agonistic Academies*, 69-74.
- SLAGER, H. (2012). *The Pleasure of Research*. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts.
- STEYERL, H. (2010) "Aesthetics of resistance". *Mahkuzine. Journal of Artistic Research*, 8. 31-37.
- VIDAL, J. (2013). "La universidad informal". *Cuaderno de trabajo 2. Studia XXI*. Fundación Europea Sociedad y Educación. <http://www.studiaxxi.com/site/wp-content/uploads/Cuaderno-de-trabajo-2.pdf>

Tomar partido: práctica artística y visibilización de conflictos, el caso del proyecto “Nos Jardins”.

Anais Florin

Universitat Politècnica de València, anaisflorin@gmail.com

Abstract

The *Nos Jardins* project (i.e. Our community garden) was developed between May and June of 2019 within the *Bien Urbain, Art dans et avec l'espace public* annual public festival in Besançon (France). *Nos Jardins* addresses the problem in the Les Vaîtes neighborhood. Where since 2005 exist an urban development project promoted by the municipal government that intends to wipe out a border area between the countryside and the city where historic worker community garden are located.

The *Nos Jardins* project consisted of a total of 26 illegal interventions in the public space in several neighborhoods of Besançon. All interventions were carried out on advertising media (muppies, canopies and fences). The project aimed to generate an artistic intervention device in the public space that allowed to give visibility to the conflict, and to be easily appropriated in its dissemination by different audiences.

Keywords: Context, activism, fight, territory, city, intervention

Resumen

El proyecto *Nos jardins* (Nuestros huertos) fue desarrollado entre el mes de mayo y el mes de junio de 2019 dentro del marco del festival anual *Bien Urbain, Art dans et avec l'espace public* en Besançon en Francia. *Nos jardins* aborda la problemática existente en el barrio bisontino Les Vaîtes donde existe desde 2005 un proyecto urbanístico promovido por la municipalidad que pretende arrasar con una zona limítrofe entre el campo y la ciudad en la que se encuentran unos huertos obreros históricos. El proyecto *Nos jardins* consistió en un total de 26 intervenciones ilegales en el espacio público en varios barrios de Besançon, todas realizadas en soportes publicitarios (*muppies*, marquesinas y vallas). El proyecto tenía como objetivo generar un dispositivo de intervención artística en el espacio público que permitiera dar visibilidad al conflicto de fácil apropiación en su difusión por parte de los diferentes públicos.

Palabras clave: Contexto, activismo, lucha, territorio, ciudad, intervención

1. Introducción

El proyecto que expondré a continuación, *Nos jardins* (Nuestros huertos) fue desarrollado entre el mes de mayo y el mes de junio de 2019 dentro del marco del festival anual *Bien Urbain, Art dans et avec l'espace public*¹ en Besançon en Francia. *Nos jardins* aborda la problemática existente en el barrio bisontino "Les Vaîtes" donde existe desde 2005 un proyecto urbanístico promovido por la municipalidad que pretende arrasar con una zona limítrofe entre el campo y la ciudad en la que se encuentran unos huertos obreros históricos.

El proyecto *Nos jardins* consistió en un total de 26 intervenciones ilegales en el espacio público en varios barrios de Besançon, todas realizadas en soportes publicitarios (muppies, marquesinas y vallas). El proyecto tenía como objetivo generar un dispositivo de intervención artística en el espacio público que permitiera dar visibilidad al conflicto de fácil apropiación en su difusión por parte de los diferentes públicos.

He tomado la decisión de redactar este texto en primera persona del singular, saliéndome al menos esta vez del "nosotros" académico, difuso y educado, como muestra de cariño y compromiso por las experiencias y los aportes vitales que suponen los proyectos que compartes con otras personas. Se trata aquí de contar una experiencia encarnada que da lugar a un conocimiento encarnado, aunque siempre me acompañen, para darme luz en el camino, las palabras de aquellos y aquellas que ya pensaron sobre aspectos de la realidad que me interpelan.

2. Les Vaîtes, cultivar los posibles

Les Vaîtes es un barrio situado en una zona limítrofe entre el campo y la ciudad al este de Besançon (en Francia) en la que se encuentran unos huertos obreros históricos. En el origen, Les Vaîtes era una zona de explotación agraria en la que convivían explotaciones de gran tamaño gestionadas por familias terratenientes y explotaciones más pequeñas, parcelas arrendadas a agricultores particulares. Con el tiempo, casi la totalidad de las parcelas fueron arrendadas a particulares, en su mayoría familias obreras que cultivaban para el autoconsumo y que pagaban un precio simbólico por el uso y cuidado de la tierra. Al margen de la herencia agraria, la relevancia de Les Vaîtes en términos medioambientales tiene que ver con todo un ecosistema local, compuesto por árboles centenarios, zonas húmedas y diversas especies vegetales y animales, de las cuales algunas están protegidas.

En 2005, el ayuntamiento empezó a promover un proyecto urbanístico nuevo para la creación de un supuesto ecobarrio² que conllevó la expropiación de una gran cantidad de parcelas agrícolas que fueron recalificadas a posteriori como suelo urbanizable. El proyecto implicaba la destrucción casi total de los huertos y de los espacios naturales mantenidos hasta la fecha por una comunidad de personas fuerte, espontánea y auto-organizada. Desde el comienzo, el proyecto fue rechazado por la comunidad local generando agrupaciones de vecinos y vecinas en contra de su implantación. En 2016, el movimiento de *La Nuit Debout* de Besançon apadrinó la causa y nombró el barrio Les Vaîtes Z.A.C. (Zona a cultivar)³.

¹ ASSOCIATION JUSTE ICI. *Bien Urbain, Art dans et avec l'espace public* <<https://bien-urbain.fr>> [Consulta: 30 de agosto de 2019]

² Para más información sobre el proyecto del ecobarrio: TERRITOIRE 25. *L'écoquartier Les Vaîtes* <<http://www.les-vaïtes.fr/>> [Consulta: 30 de agosto de 2019]

³ Z.A.C. (*Zones à Cultiver*, zonas a cultivar) es un juego de palabra, originalmente las siglas de Z.A.C. se refieren a una *Zone d'Aménagement Concerté* (zonas de ordenación concertada).

Después de varios años de silencio, en octubre de 2018 la municipalidad anunció el comienzo de las obras y una parte de las tierras en cultivo fueron arrasadas. A raíz de la retoma del proyecto se crea una nueva asociación, la asociación *Les jardins des Vaîtes*⁴ que consiguió, después de realizar varias acciones y de tomar la vía legal, paralizar las obras en febrero 2019 hasta nueva orden⁵.

A finales de 2018, el festival *Bien Urbain, Art dans et avec l'espace public* me invita, junto a varias artistas, a proponer una intervención en el espacio público de Besançon para su celebración en junio de 2019. Para el desarrollo del proyecto, nos dan vía libre en cuanto a temática y nos ofrecen recibirnos un mes entero. En un primer de contacto en febrero de 2019 nos enseñan Besançon y nos llevan a ver la zona de Les Vaîtes. Rápidamente tomé la decisión de indagar sobre la problemática, investigar todo lo que me ofrece la Web sobre el tema y generar unos primeros contactos con personas afectadas por la destrucción de los huertos en la distancia. Esos primeros contactos formaban parte de la asociación *Les jardins des Vaîtes*, en su mayoría militantes y ecologistas, fueron cruciales para entender la problemática en términos de contexto político y medioambiental.

Así, en mayo de 2019, sin tener nada muy claro en cuanto al proyecto a realizar, llegué a Besançon para un mes. Al llegar, pude conocer en vivo a las personas que me habían guiado en la distancia. Con ellas visité por primera vez los huertos. A raíz de estos primeros paseos, empecé a caminar y pasear sola, todos los días, por la mañana y por la tarde durante un mes. Durante un mes estuve paseando, conversando y recolectando anécdotas y sentires de personas que cultivan las tierras de la zona. Los perfiles eran ricos y dispares, y se entrelazaban con armonía en torno al cuidado de las parcelas. Algunas personas eran hijas de campesinas y campesinos, otras migrantes, ecologistas, activistas, vecinas, no tan vecinas, jóvenes y jubiladas. La organización de los huertos no funcionaba con asambleas ni reuniones, no existía una voluntad enunciada de autonomía por la colectividad, pero así sucedía. Si una persona quería una parcela, iba allí, preguntaba y se le indicaba cuáles estaban libres en ese momento. Lo mismo sucedía con los recursos, por ejemplo, con el uso del agua. La totalidad de los huertos se regaba con agua de lluvia y varias pequeñas charcas naturales, conllevando, además, un uso responsable del agua en todas las parcelas.



Fig. 1: Les Vaîtes

Fotografía: Anaïs Florin.

⁴ Toda la información sobre las acciones llevadas a cabo por la asociación aquí: ASSOCIATION LES JARDINS DES VAÎTES. *Les jardins des Vaîtes* <<https://www.facebook.com/jardinsdesvaïtes/>> [Consulta: 30 de agosto de 2019]

⁵ COURAGEOT, S. (2019) "Besançon : Les travaux du futur éco-quartier des Vaîtes suspendus par le tribunal administratif.", 5 de mayo. <<https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/besancon-travaux-du-futur-eco-quartier-vaïtes-suspendus-tribunal-administratif-1665365.html>>[Consulta: 15 de mayo de 2019]

Les Vaïtes resultaba ser aquel lugar donde una comunidad diversa, sin necesidad de intervención municipal de ningún tipo, conseguía auto-organizarse en la autonomía más absoluta. Un intersticio para la vuelta a la tierra, en la ciudad, para un conocimiento creciente del suelo y sus comportamientos y para una convivencia transgeneracional y desclasada. Muchas personas jubiladas tenían huertos para autoconsumo y para entretenerse y enseñaban a las más jóvenes. Las técnicas de cultivo tradicional llegadas de diversos países dialogaban con la permacultura y a menudo una podía adivinar el origen de la persona que llevaba un huerto por las verduras que cultivaba.

Les Vaïtes era y es un lugar de memoria colectiva y de memoria migrante, un ecosistema donde surgían relaciones y vínculos con el conjunto de lo vivo, cooperando para vivir y cuidar juntas un algo común, donde la experiencia compartida agrandaba lo sensible, y donde cultivar se transformaba en cultivar los posibles (Macé, 2018).

2. Tomar partido: el proyecto *Nos jardins*

Marielle Macé habla de la necesidad de plantear la ecología en la actualidad, más allá del incremento de aprendizajes, conocimientos y nuevos dominios de cara a reparar o preservar el medio y sus habitantes. Nos invita a buscar y generar una filia, una amistad por la vida misma y por las diversas formas de vida existentes y el deseo de vincularse a ellas (Macé, 2018). Una filia, una empatía, un "formar parte de" un contexto en crisis y de una constelación de resistencias colectivas e individuales, que debería de llevarnos cada vez más y de forma urgente a asumir la imposibilidad de ser un solo individuo (Garcés, 2017) y empezar, desde las herramientas que son propias de cada una, a tomar la palabra y atreverse a pensar y actuar más allá de lo que una sabe (Garcés, 2018).

Tomar partido en un contexto como el de Les Vaïtes, siendo de fuera y estando apenas un mes era complejo. Sumarse a una lucha que no es la nuestra nunca es cosa fácil. Más allá del drama que suponía la pérdida de un espacio así para la ciudad y el colectivo, entraban en juego también pérdidas individuales, tierras por las que se había desarrollado un apego fuerte. En un contexto como éste ¿cómo no apropiarse indebidamente de un problema que no nos atraviesa directamente? ¿Qué relación deberíamos de mantener con el dolor ajeno? Marina Garcés, sumándose a un pensamiento de John Berger⁶ plantea que, aunque el dolor resulte incommunicable e intransferible, el deseo y la necesidad de responder a ese dolor sí son susceptibles de colectivizarse (Garcés, 2018).

De este modo, desarrollar un proyecto sobre Les Vaïtes, con las herramientas que me son propias (las de la producción artística), por muy humilde que fuera, me permitía sumarme a esa respuesta colectiva de rechazo utilizando los recursos que las circunstancias me ofrecían: medios físicos, algo de tiempo y una plataforma de difusión. Existía una (de tantas) necesidad de seguir difundiendo la problemática, llevarla fuera de la zona afectada y generar debates en torno a ella. En ese sentido, las prácticas artísticas tienen la capacidad de hacer visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar (Mouffe, 2007), aquello que el poder transforma en inexistente (Badiou, 2011), ya sea un movimiento de resistencia u otros modos de vida. Pueden generar herramientas visuales que generan pequeñas rupturas, extrañamientos en el tejido de lo sensible (Rancière, 2004) y socavar el marco imaginario necesario para la reproducción del sistema operante (Mouffe, 2007).

⁶ Marina Garcés cita a John Berger en su libro *Ciudad Princesa*: "En esta edad oscura en la que vivimos, bajo el nuevo orden mundial, compartir el dolor es una de las condiciones previas esenciales para volver a encontrar la dignidad y la esperanza. Hay una gran parte del dolor que no puede compartirse. Pero el deseo de compartir dolor sí puede compartirse. Y de esa acción, inevitablemente inadecuada, surge una resistencia." (Garcés, 2018, p. 136)

Tras un mes de conversaciones y encuentros en Les Vaîtes, la sensación de infinitud de perfiles existentes allí me llevaba a la decisión de poner en primera fila lo que todos tenían en común: el espacio en sí. Aunque el contexto humano y las experiencias que generaba me parecían de lo más relevantes, la duración de mi estancia no me permitía lanzarme en un proyecto que hubiese implicado de cerca a otras personas. Implicar a otras personas hubiese requerido más tiempo para poder cuidar como toca de cada uno de los vínculos que se hubiesen generado a lo largo del proceso.



Fig. 2 y 3: Algunas de las intervenciones en marquesinas del proyecto *Nos jardins*.

Fotografía: Kristina Borhes, 2019.

El proyecto *Nos jardins*⁷ consistió así en dos tipos de intervenciones. La primera fue realizada en el centro de la ciudad y en la línea de tranvía que une el centro de la ciudad y el barrio de Les Vaîtes. Consistió en la realización de 24 carteles colocados en *muppies* y marquesinas de bus y de tranvía de JC Decaux, realizados a partir de fotografías tomadas durante los paseos llevados a cabo en Les Vaîtes. Sobre esas fotografías aparecía la frase *Les Vaîtes avant l'écoquartier*⁸ (Les Vaîtes antes del ecobarrio) con el objetivo de facilitar la identificación de la zona para los viandantes, además de denunciar su futura e hipotética desaparición.

⁷ Para ver más fotografías del proyecto: ANAIS FLORIN. Anaïs Florin <www.anaisflorin.com> [Consulta: 30 de agosto de 2019]

⁸ El mensaje *Les Vaîtes avant l'écoquartier* (Les Vaîtes antes del ecobarrio) venía también a modo de guiño a aquellos pies de fotografía que encontramos a menudo en archivos de zonas que han desaparecido o se han visto fuertemente modificadas tras una guerra, una catástrofe natural o una reordenación del territorio.

La segunda intervención tuvo lugar en Les Vaîtes, delante de la zona de huertos afectados por el proyecto urbanístico. Esta vez, la intervención consistía en el encolado de dos vallas publicitarias con algunos testimonios de personas que ocupaban los huertos con las que conversé durante mi estancia en Besançon.

“Toucher la terre c’est toujours un moment fort, c’est apaisant.”
(Tocar la tierra siempre es un momento fuerte, es apaciguador)

“Ici on travaille avec le vivant.”



Fig. 4: Intervención en valla publicitaria del proyecto *Nos jardins*.

Fotografía: Anaïs Florin, 2019.

(Aquí trabajamos con la vida)

“Jardiner c’est la tendresse. C’est alimenter le regard, c’est alimenter le coeur.”
(Cultivar es ternura. Es alimentar la mirada, alimentar el corazón.)

Las fotografías de la primera intervención hablaban de los espacios que podían desaparecer y la segunda se centraba sobre los lazos existentes en el territorio. Ambas intervenciones fueron realizadas de forma ilegal, cosa que el festival asumió sin ningún tipo de resistencia, aceptando servir de canal de difusión a la causa, dándole espacio en sus redes sociales y en su relación con los medios (se publicaron contenidos sobre la problemática y se concedieron entrevistas sobre las intervenciones). Tampoco hay que perder de vista que finalmente, *Bien Urbain* estaba financiando este proyecto, cosa que ponía al festival en una situación delicada ya que gran parte de su financiación venía de la municipalidad. *Bien Urbain* también tomaba partido.

Durante unos días las fotografías de las intervenciones se hicieron virales (a nivel local) en redes sociales y los medios de comunicación locales hablaron de ellas y de la temática que abordaban. La asociación *Les jardins des Vaîtes* las uti-

lizó en varias ocasiones para difundir la problemática, y a ella se unieron plataformas y colectivos ecologistas, militantes, así como particulares que manifestaban su desaprobación al proyecto urbanístico. Ninguna duró más de una semana. Suficiente para hacer que algunas personas hablaran y que otras se enfadaran.

3. A modo de conclusión

Nos jardins es un proyecto que se enmarca en un contexto muy específico, una artista de fuera se asoma a una lucha ultra local desde el marco de un festival de arte público. Dadas las circunstancias, el proyecto dio lo máximo que podía dar, unas intervenciones, una visibilidad puntual de la problemática en el espacio público y un poco de difusión. No es mucho, pero es algo. No es comparable con estar en los huertos, ni con las meriendas o las visitas para conocer las especies protegidas locales que organizan las vecinas, pero sigue siendo algo. Evidentemente, este tipo de prácticas no cambia el curso de los eventos porque eso, como bien comenta Michel de Certeau, sería otorgarle un carácter mágico (De Certeau, 1994). No obstante, suma se intercala en las coordenadas de un mapa de posibles y puede a veces alterarlo, aunque sola sea un poco, como todas aquellas personas que forman parte de procesos de resistencia, cada una desde sus herramientas y sus vidas. Es importante acompañar, sumarse, construir lucha también en el imaginario colectivo.

Acercarse a un contexto en conflicto es acercarse a una comunidad específica herida y eso es algo a tener muy en cuenta en nuestras prácticas. Tenemos que aprender a acercarnos, a cuidar, a no alterar los tiempos que les son propios, a no cosificar y si las circunstancias lo exigen, retirarse, dar un paso atrás para no invadir el trabajo que ya desarrollan estas comunidades antes de nuestra llegada. A veces, creo que mucho del trabajo que nos queda por hacer desde este tipo prácticas tiene que ver con aprender que nuestras buenas intenciones son importantes para nosotras, pero no son tan relevantes dentro de un proceso colectivo que implica un dolor ajeno. Hay que sumarse pero no invadir, acompañar pero no abrumar. Cuidar las imágenes que generamos de aquellos colectivos, contrastarlas y cuestionarlas. Y para ello, es fundamental el factor tiempo. Trabajar durante un mes sobre un contexto nuevo como fue el caso de *Nos jardins* es una temporalidad realmente corta que no permite establecer vínculos reales y que requiere de un cuidado extremo para no generar desencuentros. De hecho, yo no lo conseguí. Aunque el retorno general sobre el proyecto fue muy positivo, una persona con la que había trabajado no se sentía representada por las intervenciones. Me dijeron que no me preocupara, que no podía gustarle a todo el mundo, y es verdad. Pero también es verdad que no hay que perder de vista estas experiencias y revisar cómo podría haber gestionado esta situación mejor, y a menudo, el factor tiempo es crucial para hacerlo. Existe una necesidad real de revisar nuestras metodologías a lo hora de trabajar en contexto y no dejar nunca de ser honestas y críticas con nosotras mismas.

Y es importante repensarnos y trabajar, porque es fundamental proteger lugares como Les Vaïtes, por lo que son desde un punto de vista medioambiental y por lo que representan desde el punto de vista humano, emocional y político. Hay que cuidar de los espacios de autonomía y sumarnos a su cultivo. Tenemos que generar herramientas nuevas desde todas nuestras disciplinas para tender a construir un *nosotros* fuerte y plural. Un *nosotros* para cuidarnos, acompañarnos, apoyarnos, ser cómplices en la lucha y en la vida. Y hay que elegir si estar con nosotros o con ellos, hay que tomar partido.

4. Referencias

ASSOCIATION LES JARDINS DES VAÏTES. *Les jardins des Vaïtes* <<https://www.facebook.com/jardinsdesvaites/>> [Consulta: el 30 de agosto de 2019]

ASSOCIATION JUSTE ICI. *Bien Urbain, Art dans et avec l'espace public* <<https://bien-urbain.fr/>> [Consulta: el 30 de agosto de 2019]

BADIOU, A.. (2011) *Le réveil de l'histoire*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes

- COURAGEOT, S. (2019) "Besançon : Les travaux du futur éco-quartier des Vaîtes suspendus par le tribunal administratif.", 5 de mayo. <<https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/besancon-travaux-du-futur-eco-quartier-vaites-suspendus-tribunal-administratif-1665365.html>> [Consulta: el 15 de mayo de 2019]
- DE CERTEAU, M.. (1994) *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- FLORIN, A. *Anaïs Florin* <www.anaisflorin.com> [Consulta: el 30 de agosto de 2019]
- GARCÉS, M. (2017) *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Nuevos Cuadernos Anagrama.
- GARCÉS, M. (2018) *Ciudad Princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÉS, M. (2013) *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MACÉ, M. (2019) *Nos cabanes*. Paris: Éditions Verdier.
- MOUFFE, C. (2007) *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- RANCIERE, J. (2004) *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Editions Galilée.
- TERRITOIRE 25. *L'écoquartier Les Vaîtes* <<http://www.les-vaites.fr/>> [Consulta: el 30 de agosto de 2019]

Alianzas postcapitalistas: compendio de prácticas autocríticas sobre la propiedad privada.

Giulia Perli y Mery Sut Favaretto

Universidad Politécnica de Valencia, giuliaperlatempesta@gmail.com; Investigadora independiente, meryfavaretto@gmail.com

Abstract

One of the topics the current crisis of the democracies has addressed is revealed in the dimension of everyday life and the interest in understanding ways of living together. This contribution posits the analysis of self-narratives in which awareness processes and practices that question the notion and use of private property are evidenced. Understood as the basis of the conservative and individualistic identity construction of capitalism, modernity and colonialism, the private property (Engels, 1970) is an element experienced every day. In an intersectional view, the feminist criticism of the patriarchal structures of heritage transmission intersects with the practices and value exchange of non-Western people in diaspora, generating cross-sectional anti-capitalist and anti-racist alliances (Iveković, 2015). As a result of what has been lived in keurgumak-casa grande (ideadestroyingmuros, 2015), in this contribution we will highlight experiences of community living involved in rethinking the relationships that connect private property with spaces, children, nature, economies and the transmission of inheritance. They are narratives of post-capitalist life practices that puts interdependence at the center and evade from binarism between private property and communism proposing the community experience of private property as a post-exotic alternative (Alga, 2018).

Keywords: private property, enclosures, reproductive labor, surplus value, becoming communal, communal breeding, post-exotic, keurgumak.

Resumen

Uno de los aspectos de la actual crisis de las democracias se revela en la dimensión de lo cotidiano e interesa las formas de la convivencia.

Esta contribución propone el análisis de auto-narraciones en las cuales se evidencian procesos de concienciación y prácticas que cuestionan la noción y el uso de la propiedad privada.

Entendida como fundamento de la construcción identitaria individualista y conservadora propia del capitalismo, de la modernidad y del colonialismo, la propiedad privada (Engels, 1970) es un elemento que se presenta cada día.

En una visión interseccional, la crítica feminista hacia las estructuras patriarcales de transmisión de los patrimonios se cruza con las prácticas y los valores de intercambio de personas no occidentales en diáspora, generando alianzas transversales anticapitalistas y antirracistas (Iveković, 2015).

A raíz de lo vivido en keurgumak-casa grande (ideadestroyingmuros, 2015), en esta aportación destacaremos experiencias de convivencia comunitaria implicadas en repensar las relaciones que vinculan la propiedad privada con los espacios, los/as niños/as, la naturaleza, las economías y la transmisión de la herencia.

Son narraciones de prácticas de vida postcapitalista que ponen en el centro la interdependencia y salen del binarismo entre propiedad privada y comunismo proponiendo la vivencia comunitaria de la propiedad privada en cuanto alternativa posexótica (Alga, 2018).

Palabras clave: propiedad privada, cercamientos, trabajo reproductivo, plusvalor, devenir comunitario, crianza comunitaria, postexótico, keurgumak

1. Los nuevos cercamientos

En enero 2019 nos sorprendemos al ver que Mbacke Kadior, un pueblo en construcción y destino espiritual para la población mourid y *baye fall* del interior de Senegal, es como si fuera una casa grande al aire libre. Allí las habitaciones son cabañas necesarias para dormir y tener intimidad, el resto de los espacios son comunes y -en su mayoría- no tienen paredes, sino plantas y estructuras hechas con palos y techos de mimbre para tener sombra. Hay espacio para estar juntos/as, para comer, meditar, trabajar o caminar, todo sin paredes ni separaciones. Es una forma de estar que de repente nos devuelve la experiencia de la vida comunitaria en un entorno más natural.

Aquí en Occidente “según la tradición marxista, los cercamientos eran el punto de partida de la sociedad capitalista. Han sido el dispositivo básico de la "acumulación original" que ha creado una población de trabajadores libres de todos los medios de reproducción, por lo tanto forzados a trabajar por un salario. Sin embargo, los cercamientos no son un proceso que se haya agotado en los albores del capitalismo sino que reaparecen regularmente en el camino de la acumulación y constituyen un componente estructural de la lucha de clases” (Federici, 2018, p. 33).

De alguna forma con los cercamientos nace una división, una lejanía entre los/as habitantes (y trabajadores/as directos/as) del territorio, con la tierra. Siguiendo la línea materialista de Engels propuesta en “El origen de la familia” (Engels, 1970) la constitución de la estructura de la familia en el contexto occidental viene siendo una forma de vallar las relaciones entre mujer e hijos/as. Para Engels uno de los fines de la familia heteromonógama occidental era asegurar que la riqueza de los varones propietarios pasará exclusivamente a los miembros de su linaje, manteniéndose así el patrimonio familiar. De esta forma las mujeres pasaban a ser meros instrumentos de procreación y renovación de los herederos. Según Silvia Federici, la separación -llevada a cabo en los últimos siglos por parte del patriarcado y del capitalismo- de la mujer del control sobre su propio cuerpo tiene una estrecha relación con las prácticas de los cercamientos y de generación de plusvalía, un aspecto fundamental para la reproducción de la fuerza de trabajo, a través del trabajo doméstico y de los cuidados.

La "crisis de la deuda" con su “ajuste estructural” impuesto por el Banco Mundial y el FMI, los procesos de gentrificación y el "colapso del socialismo" son considerados, de acuerdo con Federici, aspectos de un solo proceso: los "nuevos cercamientos" que deben operar en todo el planeta de diferentes maneras pero que en realidad son totalmente interdependientes. El capitalismo sería de esa manera una forma de cercamiento constante, pues es la separación violenta del vínculo directo el que genera la posibilidad de que la mercancía exista.

Por lo tanto si los cercamientos son el símbolo del cierre de un territorio que sellan la propiedad privada, podemos decir que, de la misma forma, la casa es el territorio de la familia nuclear delimitado por otros cercamientos que aseguran la transmisión del patrimonio patriarcal y tiene como seguro la propiedad privada. La puerta es el pasaje que permite la entrada y salida de dicha propiedad. En lo cotidiano, la puerta es frontera donde solo una llave permite el acceso y la salida que simboliza -acercándonos a la dimensión de lo cotidiano en nuestras casas- el concepto de cercamiento que Federici nos propone. La conexión entre acumulación y necesidad de seguridad encuentra en la llave un símbolo de protección.

El capitalismo necesita que la propiedad privada alcance siempre nuevos mercados, realizando propaganda con poblaciones que vienen de culturas y valores diferentes.

2. Las llaves y el sentimiento de propiedad

En el año 2013 la Fundación IKEA lanzó su refugio de emergencia *Better Shelter*¹ para ofrecer una alternativa a las tiendas de campaña que se utilizaban a menudo para albergar a familias afectadas por desastres naturales, refugiados/as y/o desplazados/as².

¹ BETTER SHELTER - A HOME AWAY OF HOME <<http://bettershelter.org>> [Consulta: 12 de septiembre 2019].

² Desde el año 2015 ACNUR ha ordenado unos 15.000 refugios que han sido desplegados por la agencia de refugiados en siete países entre ellos Grecia, Iraq, Djibouti, Chad y Serbia, en ciudades del norte de Irak, Erbil y Sulaymaniyah, en la frontera con Siria y también en la isla de Lesbos, Grecia.

Según una conferencia celebrada en el Museo de Arte de Tel Aviv los refugios están hechos para ser “unidades de una sola habitación que en los campamentos ofrecen a los/as refugiados/as más dignidad, seguridad y privacidad que las carpas que se utilizaron desde la Segunda Guerra Mundial”³. Según Márta Terne, la gerente de comunicaciones de *Better Shelter* “trasladarse a un refugio significa que podría ser su hogar por un tiempo, ser capaz de cerrar una puerta a tu paso -y bloquearla- significa mucho”⁴.



Fuente: Nyström, J. (2016)

Fig. 1: Detalle de la cerradura de los refugios permanentes.

Una de las componentes de *ideadestroyingmuros*⁵ nos relata la historia de sus abuelos que en el 1947 llegaron a Bari como refugiados/as parte del éxodo istriano-dálmata. “Estaban organizados/as en grandes cabañas que llamaban *padiglioni* (pabellones) donde vivían todas las familias juntas en el mismo gran espacio. Las paredes divisorias eran mantas colgadas y la vida cotidiana en la precariedad se basaba en el compartir costumbres, espacios e intimidad”⁶. Su abuela recuerda que no existían llaves que pudieran guardar las pocas cosas que cada familia tenía porque ya lo habían perdido todo. Entre sus preocupaciones no se encontraban ni el miedo ni la necesidad de seguridad, y mucho menos el apego a unas pertenencias que ya no existían.

Esta comparación nos lleva a pensar que el sentimiento de seguridad y privacidad es entonces parte de una lógica occidental y capitalista y concretamente, en el caso de los refugios de IKEA, de una lógica basada en valores suecos occidentales.

En la temporada 2016-17 el Museo de Arte Moderno MoMA de Nueva York realiza la exposición *Insecurities: Tracing Displacement and Shelter*. Esta exposición explora las nociones de refugio a la luz de las emergencias mundiales de los/as refugiados/as. En ella se exhibe un ejemplar del refugio *Better Shelter*, expuesto como obra de arte contemporánea. Los comisarios muestran de forma evidente cuales son las motivaciones de su preocupación por los campos de refugiados. Según ellos, si antes “los campamentos de refugiados/as se consideraban temporales, ahora ya no lo son, visto que se han convertido en un lugar para examinar cómo los derechos humanos cruzan y complican la construcción de ciudades”⁷. En este sentido el MoMA se pregunta de qué manera pueden arquitectónicamente transformarse los campos de refugiados/as

³ “3.5 Square Meter - Marta Terne (*Better Shelter*). A home for all”. Vimeo <<https://vimeo.com/214571667>> [Consulta: 12 de septiembre 2019].

⁴ *Ibidem*

⁵ *ideadestroyingmuros* es un grupo artístico transcultural feminista que se sitúa en la creación comunitaria del cual formamos parte.

⁶ Canova Jordana es parte integrante del grupo artístico *ideadestroyingmuros*. En: CANOVA, Jordana, *CORPS DE TRADUCTION. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*. Université Paris VIII, Paris, 2015.

⁷ DESINGBOOM. MoMA's 'insecurities' exhibition examines global displacement and shelter <<http://www.designboom.com/architecture/moma-insecurities-tracing-displacement-and-shelter-exhibition-11-22-2016/>> [Consulta: 15 de septiembre 2019].

en futuras ciudades. O si -como la historia nos ha enseñado- los refugios pasarán de ser contenedores temporales a casas permanentes, mientras que los campos de refugiados/as se convertirán en nuevas ciudades.



Fuente: Muzikar, J. (2016)

Fig. 2 Interior de un prototipo de refugio en el campamento de refugiados de Kawergosk, Erbil, Iraq.

Fig. 3 Better Shelter. The Museum Of Modern Art. Better Shelter. Foto: Jonathan Muzikar © 2016 The Museum Of Modern Art.

¿Cómo resignificarán las generaciones futuras estos espacios? ¿Serán un destino real para las segundas y terceras generaciones?

3. Desde la propiedad privada hacia las casas comunitarias

Nuestras historias genealógicas son diferentes y nos guían y ayudan a nuestros/as hijos/as a crecer en las diversidades. Una de nuestras historias viene de un éxodo -como hemos comentado anteriormente- y de la renuncia a todas las propiedades frente a las nacionalizaciones impuestas por el nuevo gobierno socialista de Yugoslavia. Volver a comprar una casa en el mismo sitio 70 años después nos lleva a pensarnos como vivir la propiedad privada de forma diferente. Croacia -antiguo territorio yugoslavo- está pasando su época de máxima explotación turística y capitalista. La propiedad privada es el principal valor occidental y el más respetado. Al tratarse de un valor importado es más radical su práctica, pero también hay huecos para alternativas y resistencias.

De hecho ¿qué otras formas de relacionarnos en los espacios comunes que se alejen del sentimiento de propiedad privada podemos plantearnos? ¿Y cómo equilibrarnos en lo cotidiano entre personas de diferentes procedencias? ¿Quién tiene que integrarse y a qué valores?

En nuestra cotidianidad habitada y atravesada por personas de diferentes orígenes (entre diáspora senegalesa, del este europeo, de Abya-Yala y del contexto europeo occidental) hemos decidido dejar las puertas de nuestras casas abiertas para forzar y transformar la costumbre que nos ha formado para preservar un sentimiento de propiedad. Se trata de pisos contiguos en el mismo edificio. En un principio los/as vecinos/as, al no estar familiarizados/as, se preocupaban, cuando dejábamos la puerta abierta y más todavía cuando dejábamos las llaves colgando fuera de la puerta cerrada. Con el tiempo han entendido que no tenemos nada y nada que temer. Utilizamos la práctica de hacer copias de llaves y dejarlas a las personas que atraviesan *keurgumak*⁸ para que todo el mundo se sienta en casa, para que el control sobre el abrir y cerrar la puerta sea un acción transformadora de responsabilidad y cuidado. De esta forma *keurgumak* es la casa donde todos y todas están implicados en crear confianza.

Diferentes referentes nos han iluminado y acompañado en esta elección.

Claire Fontaine, colectivo artístico afincado en París, realizan una serie de obras sobre cómo transformar el valor de la propiedad privada. En 2004 realizan *Passe-partout (Paris 10ème)*, una serie de ganzúas que permiten abrir cualquier puerta y en el título diferentes enlaces a tiendas donde poder realizar copias de estos *Passe-partout*.

⁸ *Keurgumak*, que en wolof significa casa grande, es el espacio de la diáspora de nuestra vida cotidiana. este espacio diaspórico se encuentran en el barrio de Ruzafa en Valencia, España. En este espacio de la política-intima tiene lugar todos los días el encuentro entre la diáspora italiana, la diáspora africana y en particular de Senegal.

En 2007 realizan *10 rue Charlot / 5 rue saintonge* colgando en las paredes de la Chantal Crousel Gallery las llaves que abren las puertas de la misma galería que las expone.



Fuente: Claire Fontaine

Fig. 4 *Passe-partout (Paris)2004*
Fig.5 *10 rue Charlot / 5 rue saintonge (Paris) 2007*

Otro ejemplo para nosotras importante es la experiencia de un centro intercultural para mujeres en Verona.

Los espacios públicos, si por un lado pertenecen oficialmente a la propia comunidad, en realidad son administrados por profesionales cuyo papel puede reducirse a acciones burocráticas y de control. El movimiento político de las mujeres ha realizado una profunda revisión de las normas y jerarquías de la vida social, fundando lugares de libre acceso (casas de mujeres, centros contra la violencia, centros interculturales, librerías, bibliotecas) donde se promovió el saber femenino que propuso una revolución antes de todo en las relaciones intersubjetivas.

El centro intercultural para mujeres que conocemos está financiado por el Ayuntamiento y administrado por dos trabajadores sociales (un hombre y una mujer). La regla de la administración requiere que las personas asalariadas identificadas como responsables sean las únicas con las llaves, con el mandato de abrir y cerrar el lugar según el horario de oficina. Está claro que esta rutina habría obstaculizado y probablemente desactivado rápidamente la vida comunitaria de una casa que las mujeres de la ciudad percibían como común. Sin embargo, no todas las mujeres sintieron ganas de responsabilizarse del cuidado de los espacios de la casa: la llave se entregó solo a quienes conscientemente asumieron esta tarea. Esto ha significado que nadie en la Casa respira la división normalmente estructural y característica de los servicios, entre las figuras de operadores y usuarios. Cualquier mujer que se le reconozca su competencia puede emprender una actividad y, teniendo las llaves, llevarla a cabo en las formas y tiempos que considere apropiados o simplemente usar la casa a su manera, o sea estableciendo sus formas de estar allí, en relación con las necesidades de las otras. Es una acción que a menudo parte del deseo de estar presente, de un compromiso comunitario y político, del deseo de transformar las propias habilidades en un trabajo. Esta gestión del espacio y el tiempo permite, por ejemplo, a las mujeres que se ocupan cotidianamente del cuidado en los hogares privados tener un "hogar común" donde pueden reunirse los domingos todo el día, especialmente durante los meses fríos, o tomar cursos de baile de Sri Lanka gratis todas las noches.

Pero es también gracias a esto que se crean contextos de maternidad expandida que permiten a las mujeres una elasticidad en la organización diaria y unos recursos de relaciones horizontales. Esto es particularmente evidente en el caso, por ejemplo, de las mujeres nigerianas. Casi todos los días la entrada está poblada por madres, mujeres y niños/as del grupo étnico edo: Sandra es la interlocutora privilegiada de muchas. Comen juntas, hablan, se ayudan entre ellas, mantienen a los/as niños/as, se ayudan sobre cómo relacionarse con el mundo blanco, intercambian objetos útiles, hacen pequeños negocios entre ellas.

Es cierto que el trabajo subjetivo y compartido sobre la propiedad privada toca diferentes dimensiones de lo cotidiano de cada uno y cada una: las cosas que usamos todos los días, los bienes inmuebles, cómo nos relacionamos con los espacios públicos y comunitarios.

Entre los pisos de *keurgumak* se mueven muchas cosas: platos, cargadores de móviles, chanclas, comida, etc. La mayoría de las veces los/as blancos/as con los/as cuales compartimos los pisos que no están acostumbrados/as a un cotidiano “otramente comunitario” (*ideadestroyingmuros*, 2015), a la hora de buscar algo suyo que no encuentran, lanzan la pregunta ¿dónde está mi “cosa”? implicando que alguien la haya sustraído y difundiendo la sospecha que este alguien sea africano. Si pensamos históricamente quién siempre en los siglos ha robado solo podemos decir que han sido los/as blancos/as con sus empresas colonizadoras. Los siglos de prácticas de saqueo están tan enraizados en la cultura occidental que hacen pensar a las personas blancas que todos somos iguales y en este caso iguales a los/as blancos/as, pero no todos/as somos así, y no todas las culturas están basadas en el despojo.

Las prácticas de compartir que apuestan hacia un devenir comunitario dependen del aprendizaje que permite la convivencia entre personas enraizadas en la cultura occidental y personas no occidentales. Se trata, para la parte occidental de perder el valor del control sobre las cosas y quién las tiene y desplazar este valor hacia el cuidado de los espacios y de las cosas que son útiles a todos/as.

El control sobre lo que hemos aprendido como “mío” abarca todo lo que nos rodea.

Joana, una amiga afrodescendiente de Brasil, un día nos pregunta desde qué edad tenemos la ropa individual de cada uno/a aquí en Europa. Nos cuenta que en su país hasta los 21 años, la ropa se comparte entre todos/as. Gracias a ella nos cuestionamos nuestra relación con el ropero y la ruta de la producción de textiles. Investigamos por ejemplo la relación entre la española Inditex, España y los lugares de producción-explotación en India o la relación neocolonial entre la empresa italiana Benetton y el territorio mapuche, es decir la ocupación de las tierras del pueblo para criar animales para producción textil. Así la narración de la experiencia de Joana nos da la fuerza para repensarnos, compartir lo que tenemos y practicar esta costumbre con los/as niño/as que viven o pasan por *keurgumak*.

Por otra parte en este recorrido de deconstrucción de una educación occidental arraigada en lo “mío” y lo “tuyo”, nos sorprendimos de como esta idea de apego a las cosas materiales en cuanto propiedad se nos enseña desde temprano, como nos cuenta Mery: “Un día en la casa de mi madre en Italia mi sobrino Elia me pidió ayudarlo a escribir su nombre y apellido en todos los lápices de colores que tenía. Los lápices venían ya de fábrica con un espacio blanco y la tarea de uno de los primeros días del cole era la de marcarlos con su nombre”. Este hecho nos dió mucho que pensar. En la escuela italiana a los/as niños/as de 5-6 años en lugar de enseñarle la práctica de compartir de una forma equilibrada se le enseña a dividir lo que es la propiedad. ¿Qué pasa si los colores son pasados de mano en mano o prestado por los/as hermanos/as mayores?

Los *baye fall*⁹ cuando le hablamos de la fase del “mío” que supuestamente pasan todos los/as niñas occidentales al crecer, nos cuentan que en Senegal las mismas madres sí se dan cuenta de que alguien quiere algo solo para él/ella mismo/a, por ejemplo una pelota, se la dan directamente a los/as otros/as niños/as con quien el o la hija estaba jugando. Evidentemente esta fase, no es un momento natural de la vida de todos/as, más bien es una educación impuesta hacia unas determinadas relaciones con las cosas directamente impulsada por los padres y la sociedad occidental.

Por lo que concierne la gestión de los espacios inmuebles, hemos repensado la propiedad privada como una estrategia de resistencia útil frente a posibles desalojos y capaz de garantizar la supervivencia de vida comunitaria.

A su vez los ejemplos de convivencia comunitaria de los *baye fall* en Mbacke Kadior son fuentes de inspiración por su compromiso espiritual, ecológico, pacífico y sostenible. Así como el espacio mismo de las *dairas*, lugar de encuentro espiritual de la comunidad mourid y *baye fall* en la diáspora, son ejemplos de una organización también económica capaz de sostener a la comunidad.

⁹ Los *baye fall* (o baay faal) son, en Senegal, una rama de la hermandad de mourides, una orden islámica sufí fundada por Cheikh Ibrahima Fall. El bayfalismo se ha desarrollado a partir del ejemplo y de las enseñanzas de Cheick Ahmadou Bamba, teólogo musulmán morabito sufí, que a finales del siglo XIX y principio del siglo XX resistió a la colonización francesa. Su discípulo Ibrahima Fall, descendiente directo de la familia real de Damel Dethialaw Atmane Fall, de la nobleza Geer de Cadior, puso en práctica los preceptos de su maestro, poniéndose al servicio de los demás y ofreciendo su trabajo a dios. La diáspora económica senegalesa involucra la comunidad *baye fall* que, gracias a sus valores, consigue mantenerse unida, íntegra, ayudarse y representar un referente “otramente comunitario” para los sujetos blancos occidentales. Los *baye fall* mantienen el orgullo de sus orígenes en los procesos poscoloniales que los atraviesan, implicándose aunque en la distancia, en la construcción económica y espiritual de la sociedad senegalesa.

En Brescia, en el noroeste italiano, esta misma comunidad *baye fall* después de numerosos problemas en dar continuidad a la *daira* por el rechazo racista, han elegido comprar un inmueble donde poder encontrarse sin que nadie los/as echara. En este caso la compra del edificio ha transformado la propiedad privada en una práctica comunitaria de protección que asegurara el estar y una continuidad en el tiempo de esta comunidad.

La *daira* de València està enfrentándose a los mismos problemas de rechazo y eligiendo el mismo camino: buscar un espacio grande y acogedor para todos y todas.

A raíz de que la explotación inmobiliaria pusiera en riesgo la cotidianidad de *keurgumak*, subiendo los alquileres y haciéndonos sentir amenazados/as a quedarnos en la calle por el crecimiento de pisos turísticos, nos hizo dar más urgencia a lo que estábamos pensando: la compra de un piso en Valencia donde poder tener una base. Poder poner en común el dinero familiar de una de nosotras para esta operación nos ha llevado a asumir todavía más responsabilidad para repensar otras formas de propiedad que comprendieran la necesidad de mantener vivo un espacio comunitario.

Referencias

- ALGA, M. L. (2018). *Etnografía "terrona" de sujetos excéntricos. Prácticas, narrativas y representaciones contra el racismo y el homofobia en Italia*. Barcelona: Bellaterra.
- BETTER SHELTER.ORG <<http://bettershelter.org/>> [Consulta: 12 de septiembre 2019].
- CANOVA, J. (2015). *Corps de traduction. Déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*. Tesis de doctorado. Paris: Université Paris VIII. <<http://www.theses.fr/2016PA080012>> [Consulta: 12 de septiembre 2019].
- DESINGBOOM. *MoMA's 'insecurities' exhibition examines global displacement and shelter*. <<https://www.designboom.com/architecture/moma-insecurities-tracing-displacement-and-shelter-exhibition-11-22-2016/>> [Consulta: 12 de septiembre 2019].
- ENGELS, F. (1970). *El origen de la familia. La propiedad privada y el Estado*. Madrid: Editorial Fundamento.
- FAVARETTO, M. (2017). *Estado, economía y sexualidad en la obra de Pier Paolo Pasolini. La creación artística: desde la singularidad pasoliniana hacia la dimensión comunitaria*. Tesis de doctorado. Valencia: Universitat Politècnica de València, <<https://riunet.upv.es/handle/10251/90490>> [Consulta: 12 de septiembre 2019].
- FEDERICI, S. (2018). *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons*. Verona: Ombre Corte.
- IDEADestroyingMuros (2015) "Keurgumak-casa grande. Ejemplo diferentemente comunitario" En *Metáforas de la multitud. III congreso Internacional Estética y Política*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia Editorial. 156-169.
- IVEKOVIC, R. (2015). "Dejar con la guerra de Europa a los migrantes" en ideadestroyingmuros. *nārang: genealogía de un souvenir*. Castellón: Idensitat.
- "3.5 Square Meter - Marta Terne (Better Shelter). A home for all". *Vimeo* <<https://vimeo.com/214571667>> [Consulta: 12 de septiembre 2019].

Los movimientos feministas periféricos como herramienta de cambio social. Una aproximación a los feminismos no occidentales en la práctica artística.

Àngela Montesinos Lapuente

Universitat de València, angela.montesinos@gmail.com

Abstract

The feminist movement has been fighting for centuries for equality between the sexes. The history of de victories, the West, has come to absorb this discourse by highlighting the theories and relations of their territory and making the “others” invisible, those of the defeated, the colonized. The objective of this work is to know and study some of the peripheral feminist movements and take them to the same level as the most officialist theories. To be able to break artificial borders intersectionality. Artistic actions will be a weapon of social struggle, the boundaries between art and society are blurred and provide a more insight into these feminist issues.

Keywords: *decolonial feminism, postcolonial feminism, art, struggle, colonizer, periphery, India, Abay Yala, American continent*

Resumen

El movimiento feminista lucha desde hace siglos por una igualdad entre los sexos. La historia de los vencedores, Occidente, ha llegado a absorber este discurso subrayando las teorías y relaciones de su territorio e invisibilizando las “otras”, las de las vencidas, las colonizadas. El objetivo de este trabajo reside en conocer y estudiar algunos de los movimientos feministas periféricos y llevarlos al mismo nivel que las teorías más oficialistas. Para poder romper fronteras artificiales de manera interseccional. Las acciones artísticas serán un arma de lucha social, los límites entre el arte y la sociedad se difuminan y aportan una visión más sobre estas cuestiones feministas.

Palabras clave: *feminismo decolonial, feminismo poscolonial, arte, lucha, colonizador, periferia, India, Abay yala, continente americano.*

1. Introducción y objetivos

Como es sabido, los procesos capitalistas y neoliberales, son herencia y resultado de una larga tradición colonialista de la Vieja Europa que ha derivado a un *ente* colonizador denominado Occidente civilizado y civilizador, en términos territoriales, hasta difuminarse en simplemente núcleos de poder económico.

Así, la globalización heredera de la llamada “universalidad” del *yo* occidental ha dejado de lado e invisibilizado al *otro*, esto es, a los territorios colonizados, vistos como *salvajes* o *primitivos*. Estos, se han dejado de lado por carecer de los avances socio-tecnológicos del “primer mundo”, los autodenominados países “democráticos” y “bajo soberanía popular”, pero, como es sabido, articulados en torno al capital y sus normas.

En el siglo XXI estamos asistiendo a la aparición de diferentes movimientos y grupos que, a través de luchas y reivindicaciones concretas, intentan modificar y, en ocasiones, directamente acabar con este estado neoliberal. De esta forma, resistencias como el movimiento feminista actúan por la igualdad, pero a su vez actúan como representación de diferentes maneras de hacer, diversos modelos de gestión que se deben extrapolar a otros niveles más generales de gobierno, participación y lucha.

No obstante, aún así, el movimiento feminista que prevalece es un aparato occidentalizado, pero ¿qué sucede en territorios de la periferia respecto a los núcleos de poder económico? Aparentemente, estamos asistiendo a un apertura de escucha, así por ejemplo, los movimientos feministas en países de Latinoamérica o en la India ya no solo quedan bloqueados en su propio territorio, si no que se expanden o se deben expandir a otros países, a otros grupos como ejemplos de proyectos alternativos a los más tradicionales u occidentales.

En este texto intentaremos aproximarnos a los movimientos feministas periféricos y cómo estos pueden dar luz a nuevos puntos de vista, así como nuevas maneras de hacer, complementarias en unos casos y alternativas en otros, a los movimientos occidentales. Todo lo anterior, no sólo en lo referente a la lucha por la igualdad, sino también en cómo la lucha por la tierra y su utilización como forma de vida pueden influenciar en procesos respecto al combate del cambio climático, maneras de comercio e intercambios. Refiriendo a través de la figura del subalterno tanto luchas feministas como resistencias sociales de clase.

La transversalidad imperante de los medios sociales y culturales actuales, lleva en ocasiones a difuminar la frontera entre el arte y lo puramente sociológico, convirtiendo la propia propuesta artística en una de las herramientas de resistencia más combativas.

2. Feminismo Occidental

Las luchas y resistencias feministas, de manera más o menos visibilizada y con mayor o menor fuerza, siempre han estado presentes en las diferentes épocas de la humanidad. La postura tradicional generalizada en las diversas eras del continente europeo, sobre todo a partir del renacimiento, ha sido el del antropocentrismo, no obstante, a estas alturas, debería estar más que claro que asistimos a una falacia histórica, puesto que el término que mejor referiría sería el androcentrismo, es decir, el hombre como sujeto de referencia, el otorgamiento al varón y su punto de vista una posición central en el mundo.

A través del punto de vista del viejo continente podemos describir una historiografía lineal del feminismo, dividida en diferentes olas, aunque algunas autoras no se pongan de acuerdo en los límites de estas, hay marcados grandes bloques.

Como hemos señalado, mujeres feministas las ha habido en todas las épocas, como Guillermina de Bohemia en el siglo XIII, la mayoría de predicadoras y brujas o Christine de Pisan en el Renacimiento. La Ilustración será el punto de partida para la visibilización de referentes respecto a la lucha contra el patriarcado. Esta época será también el comienzo donde el discurso único, el discurso moderno, se instaurará. Un discurso único, patriarcal y europeo, tres elementos que aparecen con la capacidad de decretar la verdad universal.

La Revolución francesa (1789) constituyó un hito en la lucha por la igualdad y el racionalismo, pero esta igualdad ¿a quién se refería? La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, aprobada el 26 de agosto de 1789 por la Asamblea Nacional Constituyente francesa, definía los derechos personales y los de la comunidad. Estableciendo así los

derechos del hombre sin excepción, no haciendo referencia a la condición ni de las mujeres ni de la esclavitud. Hay que esperar hasta 1791 cuando Olympe de Gouges proclama la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana, en el cual propone la emancipación femenina en el sentido de la igualdad de derechos, entre otros asuntos. A este documento se le unirá La Vindicación de los derechos de la mujer (1792), en donde se reivindica la educación, ya no solo para el hombre, si no también para la mujer. Evidentemente esa educación estaría acorde con la clase social de las mujeres, pero son grandes pasos hacia un horizonte más claro.

A partir de esta época asistimos a una evolución histórica y una teorización del feminismo, a través de acciones como las de las sufragistas en Inglaterra, pasando por las diferentes “olas” feministas, hasta nuestros días con movimientos virales como el #metoo, por ejemplo. Acciones, luchas, protestas y movimientos recopilados, teorizados y que han conseguido a través de la era global, en la que estamos enmarcadas, obtener una gran difusión en todo el planeta.

Pero lo que la historia ha invisibilizado, la historia occidental, es al *otro*. Si como término, feminismo, podemos acuñarlo a partir de la Revolución francesa, no podemos negar que existe una lucha de la mujer o la hembra anterior. Y sobre todo no podemos dejar de lado, en la actualidad, que estas luchas también han existido en contextos alejados del occidentalismo, en la periferia. Durante el colonialismo más feroz, la esclavitud, entre grupos indígenas podemos suponer (aunque no hay todavía fuentes suficientes, ya que estas fuentes son a través de los cronistas colonizadores) que ya existía esta lucha acompañada o entremezclada con otras luchas como la defensa del territorio propio y de su riqueza natural.

3. Occidente y la periferia

Ya hemos indicado que la historia que escribe Occidente, la de los vencedores, a partir de la Modernidad, nos muestra a este como el referente que conduce hacia el futuro más prometedor y avanzado, hacia un progreso, a través de la colonización de otros territorios. Convirtiéndose en abanderado de la afirmación del poder, proclamándose influenciador de las ideas y teorías más avanzadas, creando una universalidad a partir de su punto de vista.

Todo ello se consigue a través del sometimiento y apropiación de la riqueza y la identidad de los territorios colonizados o conquistados hasta devastarlos, creando así una hegemonía cultural. Esta idea llega a nuestros días a través de una falsa idea de globalización, la cual, lo único que consigue es crear una desterritorialización, una sociedad de consumo de libre mercado, en donde los centros de poder ya no son territorios como Europa, si no centros de poder económico que cambian la imagen de nuestro planeta, creando sistemas radiales con el centro en el poder económico que influencia y domina el resto de lugares periféricos y subordinados. Creándose zonas de silencio, zonas de desconexión, la periferia.

Las teorías poscoloniales dirigirán su mirada a estas problemáticas. No obstante, estas teorías poscoloniales, no debemos comprenderlas como lo contrario a las teorías coloniales, si no más bien como una “secuela” de la normativa colonial a partir de los declives de los imperios, sobretodo, británico y francés de mediados del siglo XX. De esta forma, estas propuestas logran armar diversos métodos de análisis de la mecánica del poder colonial, en forma de crítica y de cuestionamiento ético y cultural. Cabe señalar que estos cuestionamientos van surgiendo en épocas muy tempranas, mucho antes de que surjan las teorías posmodernas más establecidas. Hablamos de autores como Frantz Fanon, teórico antillano, de los años 50, que inspira movimientos de liberación anticolonialistas, principalmente con su obra *Los condenados de la tierra* (1961). Este autor será resatado de nuevo, a finales del siglo XX, principalmente por Edwar Said, uno de los teóricos que inician los estudios poscoloniales, así Said será reconocido por su crítica al “orientalismo”, esto es, el conjunto de los falsos prejuicios sobre las sociedades orientales desde el punto de vista occidental.

Y aquí es donde enmarcamos la cuestión de este trabajo, así incluso en el propio feminismo se acusa un total eurocentrismo, el *yo*, respecto al *otro*; excluyendo a esa periferia que también incluye ideas y conceptos feministas que no se engloban, o muy poco, para crear un feminismo total o global, en un sentido holístico del mismo.

4. Feminismos periféricos

Por motivos de espacio, ya que rebasaría la finalidad de este trabajo, vamos a centrarnos en algunos de ellos. No obstante, queremos resaltar que las luchas feministas existen en todas las culturas y territorios, pero nos centraremos en ejemplos y aportaciones de los territorios de la India y sobre todo de *Abay Yala*¹ (continente americano).

La autora Gayatri Chakravorty Spivak, nacida en Calcuta en 1942, es una de las personalidades inmersa en las teorías poscoloniales y feministas. Spivak trata a través de su obra *Pueden hablar los subalternos* (1985) esta y otras temáticas, dando la vuelta al punto de vista, es decir, el *yo*, es su *yo* propio y el *otro* será Occidente. Con una visión marxista, deconstructiva y feminista, se plantea la duda de si los subalternos pueden hablar, concluyendo que claro que pueden hablar, pero no son escuchados o son silenciados, por lo tanto, se nos presentan como individuos mudos. La institución excluye y margina a los subalternos. Pero, ¿quiénes son los subalternos?, mujeres, campesinos, proletariado y grupos tribales, imbuídos en la problemática de carecer de un lugar de enunciación. En este marco, la mujer tiene una doble condición, como mujer y como sujeto colonial.

Al igual, la teórica sobre feminismo poscolonial y transnacional Chandra Talpade Mohanty (Mumbai, 1955), a partir de su obra *Bajo los ojos de occidente. Academia feminista y discurso colonial* (2008), critica al feminismo político occidental, el cual, nos dice la autora, construye una imagen de la mujer del “tercer mundo”, que universaliza y que en definitiva “oculta las situaciones de las diversas mujeres reales, apropiándose de sus experiencias para sus propios intereses” (Clavo, 2010, 4) y que, por lo tanto, no estarían generando más que marginación a estas mujeres que luchan por una resistencia ante el poder hegemónico y que, y esto nos lleva al principio de este capítulo, no son escuchadas. La autora aboga por una solidaridad feminista anticolonizadora a través de las fronteras, analizando de manera interseccional.

En este contexto, las mujeres artistas encuentran en el mundo de la creación la principal arma para un cambio social. Evidentemente, múltiples son los ejemplos, pero nos interesaría resaltar a la cineasta Deepa Mehta, en su película *Agua* (2005), que forma parte de un trilogía (*Fuego*, 1996 y *Tierra*, 1998), ambientada en los años 30 en un *ásram* (lugar de meditación y enseñanza hindú) en Beranés. La autora explora las vidas de las viudas en ese contexto sociohistórico, paradójicamente, el filme fue un revulsivo para las facciones más nacionalistas del país.

Cabe citar también a Akshita Chandra que, a través de sus ilustraciones de la iconografía del templo Khajurajo, denuncia la censura que cometen respecto a la expresión de la sexualidad tanto las autoridades indias como la propia sociedad civil.

Estos feminismos trabajan no solo por los derechos de la mujer sino también por su identidad como cultura propia, como encontramos en los feminismos de *Abay Yala*. Es en este contexto donde se hacen más evidentes los paralelismos entre los pueblos indígenas y las mujeres: existe un cuestionamiento sobre su humanidad plena, para Occidente la naturaleza es pasiva y maleable, totalmente en paralelo a la idea de la mujer desde un punto androcentrista; frente a la idea propia de Occidente como gran sistema de pensamiento, existe la mirada hacia el *otro* como una expresión de pensamiento pre-lógica, intuitiva y, en ocasiones, atrasada; no existe el reconocimiento de la riqueza cultural y la capacidad para desarrollar pensamientos filosóficos. Se da por tanto una doble discriminación en la que además de ser mujer, se es indígena (Tapia, 2018).

El punto de partida de mujeres indígenas son las teorías corporizadas, sentidas y teorizadas a través de prácticas concretas, buscando, en muchos casos, un vínculo de respeto entre todos los seres de la tierra. La lucha y movimiento de defensa del territorio se iguala al reconocimiento, por parte de las mujeres de su valor y dignidad. La justicia, tanto para los pueblos como para las mujeres, reside en crear el equilibrio entre todas las formas en que se manifiesta la vida ya sean humanas o no.

La mujer, como hemos comentado anteriormente, debe pelear por tener un lugar en estas reivindicaciones. Un claro ejemplo estaría en el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, donde existen mujeres en puestos de mando pero que en ocasiones, como en la organización de diferentes congresos, eran relegadas a las tareas de la mujer más “tradicional”,

¹ Término acuñado por la cultura kuna para designar al continente americano antes de la llegada de Cristóbal Colón y otros colonizadores europeos. (Tapia, 2018)

limpieza, comida y cuidado del hombre, añadiendo otras muchas trabas; por ello se creó la Ley revolucionaria de las Mujeres², exigiendo los derechos de las mujeres, en esa época, documento verdaderamente innovador.

Resaltando otros ejemplos, citamos también a la feminista comunitaria maya y xinka (Guatemala), Lorena Cabnal. Para esta autora, el feminismo comunitario “parte de la base de no enfrentar ni construir desde los derechos individuales, sino colectivos; desde esa comunidad que es lugar de identidad común, de memoria ancestral, de coyuntura particular y que compara con un cuerpo que tiene su parte hombre, su parte mujer y su parte transgénero” (Dopazo, 2015). Esta y otras feministas comunitarias se mueven a través de la acción y los encuentros entre mujeres indígenas a nivel local, regional, nacional y continental, creando experiencias de conocimiento para conseguir las relaciones más igualitarias entre los sexos.

Teniendo en cuenta lo anterior, Occidente no puede volver a caer y quedarse con la imagen “exótica” de tribus e indígenas, no se puede seguir viendo a estas mujeres como periféricas, excéntricas, marginales, pocos rigurosas y asistemáticas. Hoy en día, no podemos, evidentemente, generalizar estas posiciones, aunque aún son invisibles para la “gran” filosofía europea y norteamericana androcéntrica. Evidentemente, existen feminismos indígenas al igual que los llamados urbanos, más teorizados, a la manera más “occidental”, manteniéndose afortunadamente un vínculo cultural entre ambas tendencias.

En este marco, María Luisa Femenías, filósofa feminista argentina, teoriza y aporta una visión global donde importan las características propias, donde sobreviven cosmovisiones indígenas, tradiciones africanas junto a concepciones de origen europeo; así pues se enriquecen ambos modelos. Esta autora aporta el pensamiento respecto a la identidad heterogénea y diversa de la mujer latinoamericana: son mestizas, indígenas, de origen europeo, africano y asiático. Trata sobre el mestizaje donde se cuestiona la cultura y explica cómo este mestizaje es un punto de encuentro entre cuerpos, etnias, culturas, epistemologías, etc., es una oposición a lo puro. Algunas indígenas cuestionan estas políticas de mestizaje.

No podemos dejar sin apuntar, aunque no podamos desarrollarlo en este texto, a la autora Rita Segato (Argentina) y su acuñación del término “femigenocidio”: “aquellos *feminicidios* que se dirigen, con su letalidad, a la mujer como *genus*, es decir, cómo género, en condiciones de impersonalidad” (Segato, 2016, 149) respecto a la violencia en contextos latinoamericanos.

El mundo del arte, por su transversalidad, se convierte, en muchas ocasiones, en la herramienta combativa de todas las teorías del conocimiento anteriormente nombradas; así las artistas aportan la herramienta para visibilizar algunas de estas luchas. Así, a través de las piezas de las diferentes artistas y colectivos, podríamos catalogar las diferentes problemáticas y preocupaciones que acusan en *Abay Yala*. Desde la hiperconocida Frida Kahlo (México) y la expresión de la identidad femenina desde su propio punto de vista, su cuerpo, a través de su obra plástica, se convierte en pantalla de proyección para el dolor, la enfermedad y el feminicidio.

Regina José Galindo (Guatemala), performer, utiliza su cuerpo sin limitaciones y lo convierte en un espacio físico y soporte real sobre el cual representar las experiencias de su vida. Recupera el espacio público para el feminismo e interviene en la vida política y social hacia la igualdad.

El colectivo “Mujeres creando” de Bolivia, desde 1992, es un movimiento feminista anarquista, la creatividad es su herramienta de lucha, y convierten la calle en su escenario principal. Evidencian el racismo y el clasismo que existe en su región con proclamas como “El neoliberalismo ahora se disfraza de mujeres angurrientas de poder”. Crearon en 1993 el primer centro cultural feminista y autogestionado en la ciudad de La Paz.

Por otro lado, el colectivo Zunga (Colombia), creado en 2007, son mujeres interesadas por estudiar y transgredir los cánones de representación del cuerpo femenino, sobre todo los que circulan en los medios masivos de representación a través de la performance, la fotografía y el vídeo.

² Dicha Ley, una vez aceptada en cada pueblos y comunidad zapatista se propuso su inclusión en El Despertador Mexicano, órgano informativo del EZLN, México, No 1. Diciembre 1993.

Desde Cuba, la magnífica artista Ana Mendieta, versa su trabajo entre el feminismo, la vida, la muerte y la idea de pertenencia. Trabaja la conexión de la Tierra a través de su cuerpo desnudo, totalmente en consonancia con las reivindicaciones de las feministas indígenas. Utiliza la sangre como elemento mágico y poderoso y se sumerge en las tradiciones populares, como la santería. Desarrolla el denominado *earth-body art*.

Y por último, conscientemente, hablaremos del colectivo artístico Polvo de Gallina Negra (México, 1983-1993), compuesto por Mónica Mayer y Maris Bustamante. Ambas analizan la imagen de la mujer en el arte y en los medios de comunicación, estudiando y promoviendo la participación de la mujer en el mundo del arte. Crean imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal. Todo esto se podría resumir en la magnífica pieza *¡MADRES!* (1987), donde participaron, en directo en un *night show*, a modo de entrevistadas y pusieron en la mesa la idea patriarcal y tradicional de la imagen de la mujer como madre y sus consecuentes obligaciones como tal, desde lo más físico hasta los estereotipos de cómo se debe sentir en ese estado. Remarcamos esta pieza porque se ubica en un espacio fuera del institucional artístico y aterriza en un espacio tan público como las entrañas de los propios *mass media*, para así, llegar a algunos espectadores que, puede, no estén acostumbrados a traspasar el umbral del espacio artístico.

5. Conclusiones

Vivimos tiempos convulsos y contradictorios. Por una parte asistimos a una apertura visible de escucha a aquello que nunca fue escuchado, a aquellos que durante siglos estuvieron invisibilizados, esclavizados y coartados por un poder colonizador y evangelizador. Pero por otra parte asistimos a un salvaje y cruento neoliberalismo que produce una falsa globalización que intenta seguir absorbiendo la riqueza de los territorios más débiles desde la colonización.

Como hemos indicado, las mujeres de la periferia están empobrecidas, son indígenas y en ocasiones sin escolaridad y no obstante vehiculan sus propios feminismos, muchos de los discursos, bajo un punto de vista occidental, se basan en los modelos ecofeministas, los cuales buscan las mejores condiciones de vida entre los sexos y entre todas las formas de vida. No obstante, no hay que olvidar que las ideas de los movimientos indígenas aportan otras formas de convivir con la naturaleza, de concebir el mundo, otras formas de pensar las relaciones entre los géneros y otras maneras de enfocar el conocimiento, la educación, la ética y la política. La política, la espiritualidad y la ciencia están interconectadas, desde mucho antes del surgimiento del ecofeminismo como tal.

Cada vez son más las voces que reclaman ese punto de escucha, esa unión de conocimiento sin perder las diferentes identidades. Y el feminismo, del mal llamado *otro*, tiene una importancia imperante en esta época. Por una parte gritan para ser escuchadas como mujeres y reclaman sus derechos como tales, pero también exigen el respeto para su territorio, su forma social, económica y ética de ver el mundo, tan lícita como el gigante occidental. Puede ser que en este diálogo existan las claves que nos lleven a vislumbrar procederes para salvar nuestro planeta, nuestra manera de relacionarnos comercial y teóricamente. Es una lucha desde lo local para lo global. Es un intento de hacer desaparecer unas fronteras creadas por relaciones de poder artificiales.

Herramientas como la transferencia de información a través de los *mass media* o Internet son claves, bien utilizadas, para generar una igualdad de condiciones entre territorios. Las subalternas, a través de acciones concretas, creación de teorías y ejercicios artísticos han descubierto un canal, a través del cual, darse voz para ser escuchas. El feminismo oficial, occidental, debe integrar y sumar las diferentes necesidades, problemáticas y posibles soluciones a nuestro estado actual, de manera igualitaria a todas sus compañeras, hablen desde donde hablen.

6. Referencias

CLAVO SEBASTIAN, MJ. (2010). "Chandra Talpade Mohanty y su crítica al pensamiento feminista occidental." Clavo, MJ., Goicoechea, MA. (coord.) En: *Miradas multidisciplinares para un mundo en igualdad. I Reunión Científica sobre Igualdad y Género (1. 2010. Logroño)*. Logroño: Universidad de La Rioja. 121-134. < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3391655> > [Consulta: 3 de septiembre de 2019].

DOPAZO GALLEGO, P. (2015). “El feminsimo comunitario es una provocación, queremos revolucionarlo todo” en *Pikara online magazine*. 13 de enero < <https://www.pikaramagazine.com/2015/01/el-feminismo-comunitario-es-una-provocacion-queremos-revolucionarlo-todo/>> [Consulta: 6 de septiembre de 2019].

FANON, F. (2004). *Los condenados de la Tierra*. Buenos Aires: Txalaparta.

SEGATO, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños. <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf> [Consulta: 20 de agosto de 2019].

POLVO DE GALLINA NEGRA. “¡MADRES!”. *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=uebBoTpQhQc>> [Consulta: 16 de agosto de 2019].

SPIVAK, G. y ASENSI PEREZ, M. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?*. Barcelona: MACBA. http://www.macba.cat/uploads/20170111/spivak_pueden_hablar_los_subalternos.1.pdf [Consulta: 4 de agosto de 2019].

TALPADE MOHANTY, C. (2008). “Bajo los ojos de occidente. Academia feminista y discurso colonial” en Suarez Navaz, L., Hernández, A. (ed). *Descolonizando el Feminsmo: Teorías y Prácticas de los Márgenes*. Madrid: Ed. Cátedra.

TAPIA GONZÁLEZ, A. (2018). *Mujeres indígenas en defensa de la tierra*. Madrid: Ed. Cátedra.

Una cuestión de amor. Bios, biopolítica, bioseguridad

Miguel Ángel Martínez García

Universitat de València - Universitat Autònoma de Barcelona

Abstract

Based on a testimony of an AIDS experience, and a corpus of artistic productions that narrate the experience of living with HIV, this text asks a basic question: How do we think about life today? What is our relationship with what is alive, with the bios?

The text is articulated from a literary resource that consists in describing a series of photographs to a reader who does not see them, but who is directed as if he did indeed see them. This imaginary series of photographs would compose, in some way, an extended family album. The commentary of these images (which includes frames of a documentary, the registration of different artistic pieces, some photographs of the family album of the author of the text or the portraits of Michel Foucault, Luc Montagnier or Donna Haraway) articulates and produces the discourse with which it brings me closer to the answers that the initial question may provoke: how do we understand life today? What effects produce our conceptions of the living? What life forms promote?

Beyond the inertia that makes us consider the other as a stranger, a danger, an object of consumption or a competitor, with this paper I bet on our ability to choose a relationship of risk, trust and love towards others. To do this, in any case, we will have to think about the apparatus (biopolitical, biomedical, security) that hinder or inhibit this choice.

Keywords: Love, Life, Bios, Biopolitics, Biosecurity, Biomedicine, Immunity, VIH, AIDS.

Resumen

A partir de un testimonio de una vivencia de sida, y de un corpus de producciones artísticas que abordan la experiencia de vivir con VIH (de "vivir con virus", como marca un texto de Marta Dillon), este texto plantea una pregunta básica: ¿cómo pensamos hoy la vida? ¿Cuál es nuestra relación con lo vivo, con la bios?

El texto se articula a partir de un recurso literario que consiste en describir una serie de fotografías a un lector que no las ve, pero al que se dirige como si efectivamente sí las estuviera viendo. Esta serie imaginaria de fotografías compondría, de algún modo, un álbum familiar extendido. El comentario de dichas imágenes (que incluyen los fotogramas de un documental, el registro de distintas piezas artísticas, algunas fotografías del álbum familiar del autor del texto o los retratos de Michel Foucault, Luc Montagnier o Donna Haraway) articula y produce el discurso con el que me aproximaré a las respuestas que puede suscitar la pregunta de inicio: ¿cómo entendemos la vida hoy? ¿Qué efectos producen nuestras concepciones de lo vivo? ¿Qué formas de vida resultan o se ajustan a ellas?

Más allá de la inercia que nos lleva a considerar al otro como a un extraño, un peligro, un objeto de consumo o un competidor, con este artículo apuesto por nuestra capacidad para elegir una relación de riesgo, de confianza y de amor hacia las otras. Para ello, en cualquier caso, tendremos que pensar en los dispositivos (biopolíticos, biomédicos, securitarios) que dificultan o inhiben esta elección.

Palabras clave: Amor, Vida, Bios, Biopolítica, Bioseguridad, Biomedicina, Inmunidad, VIH, Sida.

Esta es Zulema. Mi sobrina. Tiene 24 años.

Esta es Rosa. Mi hermana. La madre de Zulema.

Esta es una fotografía de archivo de mi familia. Aquí, del lado derecho, estamos las tres: yo, cuando tenía 14 años; Zulema, en mis brazos, cuando tenía 2; y mi hermana, detrás, cuando tenía 26.

Este es Miguel. Mi ex cuñado. La ex pareja de mi hermana y el padre de Zulema. No aparece en la foto anterior. Murió en 2005, cuando Zulema tenía 10 años.

Miguel recibió el diagnóstico de VIH + en 1987, cuando yo tenía 4 años. Mi hermana lo conoció en 1989. Por tanto, en 1994, cuando se queda embarazada de Zulema, mi hermana sabía que Miguel era seropositivo. Es decir, mi hermana, conscientemente, decidió mantener relaciones sexuales con su pareja sin usar preservativo. Querían tener un bebé. Y aunque mi hermana sabía que podía contraer el virus, decidió correr ese riesgo. En ese momento, la carga viral de Miguel era mínima y ambos actuaron de un modo en que el riesgo se redujo todo lo posible. Pero lo cierto es que mi hermana decidió exponerse a una relación abierta con el virus. En el segundo intento, mi hermana se quedó embarazada. No contrajo el VIH. 9 meses después, Zulema nació sana y no había rastro del virus en su sangre.

Esta fotografía fue tomada durante el Programa de Erradicación de la Viruela que la Organización Mundial de la Salud llevó a cabo entre 1966 y 1980. Retrata, en particular, la campaña de erradicación que se desarrolló en África Occidental a finales de la década de los 60. Hasta 1967, la estrategia principal del programa fue la vacunación masiva. La viruela fue declarada oficialmente erradicada en 1980. Fue la primera enfermedad combatida a escala mundial. En la web oficial de la OMS se afirma que «este éxito extraordinario se logró gracias a la colaboración de países de todo el mundo» (OMS, 2019).

Este es Dr. Anarfi Asamoah-Baah, Director Adjunto de la Organización Mundial de la Salud. El Dr. Asamoah-Baah es el encargado de firmar el «Prefacio» de la edición de 2005 del *Manual de Bioseguridad de la OMS*. Los tres ejes sobre los que trabaja dicho manual son: la amenaza bioterrorista, la investigación en laboratorios y la transmisión de vectores infecciosos. La primera edición del Manual de Bioseguridad fue publicada en 1983, el año en que yo nací. Desde entonces, la bioseguridad ha cumplido una función esencial en la regulación del orden social, político y económico global.

Este es Michel Foucault. Posiblemente, el filósofo europeo más influyente de las últimas cuatro décadas. Entre otros méritos, Foucault nos ha legado el concepto de biopolítica. La biopolítica, según Foucault, remite a ese «acontecimiento decisivo» de la modernidad a través del cual la vida biológica de la población pasa a formar parte de las preocupaciones del poder (es decir: «los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud —o enfermedad—, la duración de la vida y la longevidad», etc.) (Foucault, 2012). A partir de este hecho, que Foucault data a mediados del siglo XVII, el poder político y el poder médico resultan indiferenciables. Foucault murió a causa del sida en 1984.

Esta es Marta Dillon. Recibió el diagnóstico de VIH + en el Hospital Ramos Mejía de Buenos Aires en 1995, el año en que nació Zulema. En octubre de ese año comenzó a escribir una columna semanal en el suplemento *No* del diario *Página/12* bajo el título de *Convivir con virus*. En una de esas columnas, explica que tuvo que responder a dos cuestionarios sobre su historia clínica y, posteriormente, someterse a una exigente serie de análisis médicos para poder obtener una visa para viajar a Australia. «Esto es francamente discriminatorio», escribe. «Siento que me están tratando como si fuera sospechosa». En otra columna, narra un episodio en el que el odontólogo del Hospital Municipal le explica

que «necesita un certificado que diga que Naná —su hija de 14 años— no tiene VIH» para poder atenderla (Dillon, 2016). Integra el colectivo feminista «Ni una menos».

Este es George Canguilhem. Médico, historiador de la ciencia, filósofo y, además, mentor de Foucault. En uno de sus libros, *Escritos sobre la medicina*, afirma: «Está lejos de excluirse la posibilidad de que la práctica generalizada de la vacunación tenga como consecuencia la aparición [de otras patologías]... En las sociedades industriales, donde la protección sanitaria se encuentra altamente tecnificada, la proliferación y eficacia creciente de los actos médicos... arriesga multiplicar las fallas en el sistema biológico interno de resistencia a las enfermedades» (Canguilhem, 2004).

Este es otra vez Foucault, vestido con ropa de verano. Está dictando una conferencia en la Universidad de Río de Janeiro, en octubre de 1974. En ella, Foucault continúa el argumento de Canguilhem: «Sabido es, por ejemplo, que... la lucha llevada a cabo con el mayor éxito contra los agentes infecciosos, condujo a una disminución general del umbral de sensibilidad del organismo a los agentes agresores. Ello significa que en la medida en que el organismo se sabe defender mejor, se protege, naturalmente; pero por otro lado se deja al descubierto y expuesto si se impide el contacto con los estímulos que desarrollan las defensas. De manera más general se puede afirmar que por el propio efecto de los medicamentos —efectos positivo y terapéutico— se produjo una perturbación, para no decir una destrucción, del ecosistema no solo del individuo sino de la propia especie humana. La cobertura bacilar y vírica, que constituye un riesgo, pero al mismo tiempo una protección para el organismo, con la que funcionó hasta entonces, sufre una alteración por la intervención terapéutica y queda sujeta a ataques contra los que el organismo estaba protegido» (Foucault, 1999).

Esto es una fotografía de la Universidad de Lehigh, en EE.UU. En 1987 (el año en que Miguel, mi ex cuñado, recibió el diagnóstico de VIH+). El centro de cálculo estudiantil de dicha universidad perdió una gran cantidad de datos a causa de la acción de un virus informático. El virus recibió el nombre de «sida de PC».

Este es Robert Gallo, uno de los descubridores del VIH. Ese mismo año, en 1987, escribió un artículo en *The Times* en el que dice lo siguiente: «El vínculo entre el Programa [de Erradicación de la Viruela en África] de la OMS y la epidemia [de sida] es una hipótesis interesante e importante. No puedo afirmar que ese vínculo, de hecho, haya existido, pero ya llevo unos años diciendo que el uso de vacunas vivas como las que se usaban para la viruela puede activar una infección latente como la del VIH» (Gallo, 1987).

Este es el artista español Pepe Espaliú, durante la acción *Carrying*, en 1992. El 1º de diciembre de ese año, Espaliú publicó en el diario *El País* un texto titulado «Retrato del artista desahuciado», en el que rechaza los procesos de exclusión a los que se ven expuestas las personas con sida. Unos meses antes realiza esta *performance*, *Carrying*, en la que recorre las calles de San Sebastián y Madrid en los brazos de una cadena de amigos y desconocidos que se turnaban para llevarlo desde el lugar en el que la acción comenzaba hasta el lugar en el que finalizaba. «El sida —escribía en *El País*— me ha forzado de forma radical a un estar ahí» (Espaliú, 1992). Murió a causa de dicha enfermedad un año más tarde.

Este es Luc Montagnier, el otro descubridor, junto a Robert Gallo, del VIH. En una entrevista publicada a finales de los 90, afirmaba que se debía seguir investigando cuándo y por qué la presencia del VIH en el cuerpo desencadena la enfermedad. Según Montagnier, el uso de antibióticos, muy extendido desde comienzos del siglo XX, puede ser una de las causas implicadas, a causa de los cambios que generó en el equilibrio entre el ser humano y los diferentes microorganismos de su cuerpo. Entre otros fenómenos, se han desarrollado microorganismos inmunes a los antibióticos

conocidos, y no se descarta que algunos de ellos estén implicados en el desencadenamiento del sida (cit. en Dubcovsky, 1997).

Esto es una imagen de la campaña de prevención del sida que lanzó AIDES en 2005. Existe otra versión en la que el insecto que representa al portador y que interactúa con el humano es, en vez de una araña, un escorpión.

Este es Roberto Esposito. Un filósofo italiano que retoma el concepto de biopolítica de Foucault. Según Esposito, la idea que funciona como guía en la práctica política –biopolítica–contemporánea es la idea de inmunidad, que toma prestada de la práctica médica. Los protocolos de seguridad contra el terrorismo, las técnicas para neutralizar los virus informáticos, el refuerzo de las fronteras o los planes de prevención frente a enfermedades y epidemias convergen precisamente, según este autor, en esta categoría. Cada una de estas prácticas puede entenderse como la respuesta frente a una amenaza de intrusión, ya sea en un cuerpo electrónico, en un cuerpo político o en el cuerpo de un individuo. Ante esta posibilidad, que no es sino la posibilidad de un contagio, se responde entonces mediante la acción inmunitaria: la acción de proteger las barreras que nos separan de lo otro y de los otros (Esposito, 2005).

Esta es Zulema otra vez. Se me ha olvidado decir que hace dos años se licenció en Ciencias Biológicas. Esta semana, mientras preparaba este trabajo, mi hermana me contó algo que yo no sabía: Miguel, el padre de Zulema, estudió Telecomunicaciones porque le convencieron de que, de ese modo, aprendería una profesión con más futuro. Pero él siempre decía que tenía que haber estudiado Biología. Que quería ser biólogo. Yo no lo recuerdo. Pero entiendo que Zulema sí.

Este es Joaquim Pinto, un director de cine portugués. En 2014 dirigió *E agora? Lembra-me*, un cuaderno de un año de su vida con Hepatitis C y sida. En distintos momentos de la película, se muestran los incendios que están asolando la isla en la que vive junto a su marido, Nuno. En una de estas escenas, en la que aparece de fondo un bosque en llamas, nos habla, sin embargo, de su tratamiento médico y del deterioro de su salud. Como si fuera difícil distinguir el cuerpo propio del cuerpo del bosque o de la piel del planeta.

Estas son Donna Haraway y su perra Cayenne. Haraway es historiadora de la ciencia, filósofa, feminista. El último capítulo de su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* se lo dedica al «discurso del sistema inmunitario». Aquí, escribe: «El objeto principal de mi atención será el potente y polimorfo objeto de fe, de conocimiento y de práctica llamado sistema inmunitario. Mi tesis consiste en que este es un icono elaborado para importantes sistemas de “diferencia” simbólica y material en el capitalismo tardío. Como objeto del siglo XX, el sistema inmunitario es un mapa diseñado para servir de guía en el reconocimiento y en la confusión del yo y del otro en la dialéctica de la biopolítica occidental, es decir, es un plan de acción para construir y mantener las fronteras de lo que se entiende por “el yo” y por “el otro” en el importante terreno de lo normal y de lo patológico. El sistema inmunitario es un terreno históricamente específico en el que interactúan... la política global y local, la investigación..., las producciones culturales..., la teoría estratégica militar; la práctica clínica...; las estrategias inversoras de capital de riesgo, los avances cambiantes a nivel mundial en los negocios y en la tecnología» (Haraway, 1995).

Este es otra vez Roberto Esposito. Hace un momento decía que para Esposito la idea de «inmunidad» constituye, como para Haraway, la guía de la práctica política de nuestra época. Es decir: la idea de la protección frente a lo otro y los otros. Pero Esposito da un paso más allá: para este, es justamente un exceso de protección lo que, en la actualidad, impide el desarrollo de ciertas formas de vida. De hecho, nos dice que, cuando la vida se cierra a «aquello que la circunda» y lo niega, no solo está llevando a cabo una acción defensiva, no solo está tratando de asegurar su conservación gracias a ella, sino que mediante esta acción inmunitaria puede estar al mismo tiempo «bloqueando» su desarrollo y estar colocándose así en última instancia en «riesgo de implosión»: «El proceso de inmunización —escribe— corre siempre el riesgo de

deslizarse hacia una especie de enfermedad autoinmune que ataca el propio cuerpo que querría defender, conduciéndolo a la destrucción» (Esposito, 2005).

Este es de nuevo Luc Montagnier. Otra de las hipótesis que baraja este científico es que exista una «zona limítrofe... o... de situaciones mixtas en las cuales síndromes de inmunodeficiencia pueden presentar rasgos asimilables a patologías autoinmunes». Según Montagnier, «ese podría ser el caso del sida» (cit. en Esposito, 2005).

Este es una imagen del proyecto *Anarchivo sida*, que desarrollan Aimar Arriola, Nancy Garin y Linda Valdés. En la exposición con el mismo título que presentaron en Barcelona, descubrí el trabajo del artista José Osorio, del que no he encontrado fotografías en internet. En particular, el proyecto cuenta con documentación de una exposición benéfica a favor de las personas con VIH que se realiza en Guatemala en 1999 y en la que participa el artista. Durante la inauguración de esta exposición, dos enfermeras acreditadas, sin previo aviso, extraen sangre de dos cuerpos: el del propio Osorio y el de un soldado que se presenta como voluntario seropositivo. Las muestras de sangre extraídas se exponen mezcladas en un recipiente transparente.

Este es el crítico de arte y de la cultura español José Luis Brea. En 1995, escribió un artículo titulado «Sida: el cuerpo inorgánico» que dedica a la memoria de Pepe Espaliú. En este texto, Brea afirma que toda enfermedad es, de algún modo, un síntoma social y que el sida, en efecto, constituye el síntoma específico de nuestra época. La clave aquí, según Brea, es el sentido de la inmunodeficiencia. ¿Por qué? Brea la define del siguiente modo: «Inmunodeficiencia». «Incapacidad del sujeto para regenerar sus fuerzas de cohesión interna, para producir mecanismos de autodefensa», «para protegerse». «Incapacidad del sujeto para conservarse en sí». «Incapacidad del sujeto para autoproducirse». Que la enfermedad de la inmunodeficiencia adquirida constituya el síntoma social de la época contemporánea significa, según el autor, que el cuerpo deja de protegerse a sí mismo, deja de proteger su vida, porque de algún modo le es imposible vivir así, porque no acepta el lugar en el que le deja la organización social, porque ya no acepta o no le sirve la individualización, la inmunización frente a los otros y la hiperprotección frente al medio: «Es esto lo que el sida sintomatiza radicalmente – escribe –, la impresencia del otro... la rotura de toda socialidad» (Brea, 2009).

Esta es la artista argentina Liliana Maresca. En 1992, Maresca realiza una instalación en el Casal de Cataluña de Buenos Aires en la que coloca un conjunto de carteles con la leyenda "ESPACIO DISPONIBLE", un número de teléfono y su nombre. Con esta acción, la artista no quiere hacer, simplemente, como han señalado los críticos, una crítica al mercado del arte. Maresca ejecuta esta pieza a principios de los 90 y cinco años después de haber recibido un diagnóstico de sida. Entonces, en vez de protegerse, a causa de la debilidad a la que le lleva la enfermedad; o de proteger a los otros del contagio, como exigían los discursos de la salud de la época; la artista se ofrece, justamente, como "ESPACIO DISPONIBLE", abierto al contacto con los otros, "APTO A TODO DESTINO".

Esta es de nuevo Donna Haraway, ahora con su pulpo de peluche. En una entrevista reciente, en la que le vuelven a preguntar por sus estudios sobre el «discurso del sistema inmunitario», afirma: «Lo que se considera yo y lo que se considera como otro es una cuestión de perspectiva o de propósito... Desde el punto de vista del parásito, el portador es como una parte de sí mismo; en cambio, desde el punto de vista del portador, el parásito parece un invasor». Sin embargo, «el portador tiene que permitir el paso de la infección. Tiene que cooperar. No hay infección si no se reconocen mutuamente. No hay relación. *Y la enfermedad es una relación*» (Haraway, 2018).

Este es el escritor argentino Rodolfo E. Fogwill. En 1999, publicó su cuarta novela: *Vivir afuera*. La acción, en ella, transcurre en un lapso de once horas, en el que seis personajes (una prostituta con VIH, un *dealer* o un inmunólogo) recorren distintos espacios de Buenos Aires, cruzándose ocasionalmente. El personaje principal, sin embargo, es más que cualquiera de ellos el VIH. En la novela, el virus es inseparable de ese espacio y de ese tiempo. Está constantemente presente. Circula entre los cuerpos. Toca o puede tocar a cualquiera, en cualquier momento. Es, en suma, una condición

de vida. ¿Cómo se comportan los personajes, entonces, ante esta situación? Aquí encontramos el aspecto más significativo de la novela. Porque lo que ocurre en el texto no es que los personajes sean descritos como personas precavidas que organizan el cuidado de su salud a partir de una operación de protección, de defensa, frente a las otras personas potencialmente enfermas. Lo que sucede es, por el contrario, que los personajes establecen relaciones inciertas, de riesgo, con otros personajes, y por tanto abiertas también a una relación con el virus. En un contexto de epidemia y en una época en la que la seguridad y la salud constituyen la norma de la sociedad, la novela de Fogwill nos llama a vivir junto a los otros, entre los otros. Más allá de los miedos o las estrategias de defensa esperadas. Nos llama a *vivir afuera* (Fogwill, 1998).

Aquí están otra vez Zulema y mi hermana Rosa, en otra foto del archivo familiar. Les echo de menos. Pero esto no es lo importante: lo importante es que ahora, cuando miro esta foto y recuerdo su historia, pienso que es posible vivir una vida sin estar protegiéndote de los demás, de todo aquello que crees que puede ser peligroso o que puede ser una amenaza. Cuando miro esta foto, pienso que es posible establecer una relación con el otro que no se base en el miedo y la violencia. Pienso que es posible que tengamos relaciones con las demás que se sostengan en la confianza y en el amor.

Referencias

- BREA, J. L. (2009). "Sida: el cuerpo inorgánico" en Brea, J. L. *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. [Copia de autor para descarga libre disponible en: http://joseluisbrea.net/ediciones_cc/urs.pdf.] [Consulta: 15 de septiembre de 2019]
- CANGUILHEM, G. (2004). *Escritos sobre la medicina*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DILLON, M. (2016). *Vivir con virus*. La Plata: EDULP.
- DUBCOVSKY, B. (1997): "Las dudas sin aclarar" en *Diario 16*. 4 de abril de 1997.
- ESPALIÚ, P. (1992). "Retrato del artista desahuciado" en *El País*. 1 de diciembre de 1992.
- ESPOSITO, R. (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu: Buenos Aires.
- FOGWILL, R. E. (1998). *Vivir afuera*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FOUCAULT, M. (2012). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1999). "¿Crisis de la medicina o crisis de la antimedicina?" en Foucault, M. *Estrategias de poder. Obras esenciales* (vol. II). Barcelona: Paidós.
- GALLO, R. (1987). "Smallpox vaccine 'triggered AIDS virus'" en *The Times*. 11 de mayo de 1987.
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra y Universidad de Valencia.
- HARAWAY, D. (2018). *Como una hoja. Una conversación con Thyrza Goodeve*. Madrid: Continta me tienes.
- OMS. *El Programa de Erradicación de la Viruela (1966-1980)*. <<https://www.who.int/features/2010/smallpox/es/>> [Consulta: 15 de septiembre de 2019].

Perspectiva de género y activismo político en las prácticas artísticas contemporáneas

Mau Monleón Pradas (Elena Edith)

Profesora Titular Universidad Politécnica de Valencia, Dpto. Escultura, Facultad de Bellas Artes, Laboratorio de Creaciones Intermedia, emonleon@esc.upv.es

Abstract

This analysis is based on a research project carried out in recent years around the sexual division of work and education. Globalization has empowered activist and feminist movements that cross borders, such as #metoo, which gave voice and visibility to abuses committed against women in the workplace.

Working collaboratively and participatively, the #EqualWorkEqualRights project is formed as an awareness campaign. For this, a methodology of knowledge is used, tracing the curriculum vitae of men and women from different continents, intertwined by the common of their writing from a gender perspective that denounces inequalities in work and education.

The practices of self-representation are present in a version of the projective curriculum vitae, which builds the future from the immediate present to reveal the aphorisms of the global capitalist economy founded on hetero-patriarchy. An activist archive is thus founded from a feminist perspective of the millennial people most affected by the precarious and gender inequalities.

Keywords: art, activism, campaign, politics, perspective, gender, work, sex, education, globalization

Resumen

Este análisis parte de un proyecto de investigación realizado durante los últimos años en torno a la división sexual del trabajo y la educación. La globalización ha facultado movimientos activistas y feministas que traspasan fronteras, como #metoo, que permitió dar voz y visibilidad a los abusos cometidos contra las mujeres en el mundo laboral.

Trabajando de forma colaborativa y participativa, el proyecto #EqualWorkEqualRights se constituye en forma de campaña de sensibilización. Para ello se acude a una metodología del conocimiento situado, trazando los curriculum vitae de hombres y mujeres de distintos continentes, entrelazados por el común de su escritura desde una perspectiva de género que denuncia las desigualdades en el trabajo y en la educación.

Las prácticas de la autorepresentación están presentes en un versionado de currículum vitae proyectivo, que construye el futuro desde el presente inmediato para delatar las aporías de la economía capitalista global fundada en el heteropatriarcado. Se cimenta de esta forma un archivo activista desde una perspectiva feminista de las personas milenials que más afectadas se ven por el precariado y por las desigualdades de género.

Palabras clave: arte, activismo, campaña, política, perspectiva, género, trabajo, sexo, educación, globalización

1. Introducción

Nuestra investigación se inscribe en el contexto de la estética y las prácticas artísticas, concretamente en la relación que se establece entre práctica artística y activismo político, explorando diversas metodologías, entre ellas la del conocimiento situado, trazando los *currículum vitae* de hombres y mujeres de distintos continentes, entrelazados por el común de su escritura desde una perspectiva de género que denuncia las desigualdades en el trabajo y en la educación.

Este texto tiene como objetivo principal realizar una exégesis y un análisis del proyecto titulado *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación**, iniciado en 2018, y que se prolonga como *Work in Progress* en el espacio y en la esfera pública a través de las redes sociales. Se trata de un proyecto participativo que incluye la instalación, y que toma la forma de campaña de sensibilización dentro del arte público.

Nuestra exploración parte de un proceso de investigación llevado a cabo durante los últimos años en torno a las relaciones entre mujer, arte y trabajo en la globalización (Monleón, 2014, 2015, 2017), y se concreta en un movimiento activista y feminista que traspasa fronteras y permite dar voz y visibilidad a los abusos cometidos contra las mujeres, principalmente en el mundo laboral. Son también objetivos del proyecto visibilizar el trabajo doméstico y de cuidados realizado principalmente por mujeres, así como atender a la voz de mujeres y hombres desde la práctica del activismo político a través del arte.

En el contexto de la globalización se están produciendo enormes transformaciones en el tejido social global, así como en nuestros imaginarios colectivos. Estamos asistiendo a la crisis de la familia patriarcal; al surgimiento de nuevos modelos familiares; a la sustitución de la ética del trabajo por la ética del consumo; a la pérdida de derechos sociales; al debilitamiento de la política frente a los poderes financieros; a la precarización de la ciudadanía; y a la posición dominante de las nuevas tecnologías en nuestras sociedades. En definitiva, se trata de la crisis del modelo de sociedad del bienestar que se había empezado a gestar tras la Segunda Guerra Mundial (Cobo, 2005).

Observamos cómo la igualdad es la gran perjudicada en la base central del proyecto político de la globalización. Las mujeres accedemos al mercado laboral de forma asimétrica respecto a los varones debido principalmente al “impuesto reproductivo” (Cobo, 2005) criticado por la economía feminista (Pérez, 2014). La globalización no ha sido capaz de superar la antigua ordenación de las esferas socio-económicas definidas por la división sexual del trabajo productivo y reproductivo. Muy al contrario, si bien la mujer se ha incorporado al mercado laboral productivo de forma masiva, no ha dejado de realizar las tareas reproductivas invisibles (el trabajo de cuidados que permite la reproducción de la vida).

Nuestro proyecto *#EqualWorkEqualRights* se propone visibilizar la situación laboral discriminatoria hacia las mujeres a nivel global, que comienza con la división sexual en el trabajo y en la educación, Las mujeres sufren una doble y triple discriminación (Parelo, 2004 y Monleón, 2010), reflejada en gran medida en la necesidad de transitar entre el trabajo productivo y reproductivo, donde además de ser madre, se es trabajadora y, a menudo, migrante.

2.1. Introducción a las premisas del proyecto

El proyecto *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación* parte de la idea de que la división sexual en la educación está presente de facto en signos internos y externos en todas las culturas, como son los nombres de los colegios, los uniformes y la educación separada *por sexos* tanto en escuelas públicas como en privadas todavía en muchos continentes. También se parte de la propia discriminación hacia las mujeres en las universidades como, por ejemplo, en lo que se aprende y cómo se aprende: libros únicamente escritos por hombres; referentes femeninos inexistentes; techo de cristal en la dirección tanto de escuelas como de las propias universidades, y especialmente, segregación y discriminación en los estudios científicos.

La cuestión de la educación se pone en el punto de mira para el acceso a los trabajos, ya que sabemos que si bien una mayor educación aumenta las ganancias generales de las mujeres, no cierra significativamente la brecha salarial de género. En cada nivel de logro académico, los salarios medios de las mujeres son menores que los de los hombres en al menos un 21 por ciento. Además, en un análisis de 2012, (Corbett, C. y Hill, C., 2012) se descubrió que a las mujeres solo se les paga el 82 por ciento de lo que ganan sus pares varones apenas un año después de graduarse en la universidad. Diez años

después de la universidad, la brecha se amplía y las mujeres ganan apenas el 69 por ciento de lo que ganan los hombres. Sumado a ello, la mayoría del trabajo reproductivo no remunerado es realizado por mujeres, lo que dificulta y a menudo impide el acceso y la continuidad en otros trabajos, debido a la imposibilidad de conciliación. Se penaliza a la mujer y el trabajo reproductivo, poniendo énfasis únicamente en la productividad económica y denigrando e invisibilizando la esfera reproductiva.

Al mismo tiempo, la cultura mediática, la televisión, las películas, las series, e internet, nos imponen, bajo los mandatos de género, lo que las mujeres debemos hacer, ser y representar socialmente. Esta educación reafirma la discriminación y la violencia hacia las mujeres, como lo es la división entre sexo y trabajo en la esfera pública y la privada, así como en la dificultad de acceso y los tipos de trabajo a los que las mujeres podemos optar. En síntesis, se promueven las desigualdades en el mercado laboral y estas tienen una relación directa con la feminización de la pobreza.

Si bien el objetivo inicial del proyecto *#EqualWorkEqualRights*, ha sido el de debatir la cuestión de la igualdad formal entre hombres y mujeres, a través de la investigación concreta sobre los indicadores de desigualdad laboral real en diferentes países, un objetivo más general y profundo que subyace es una crítica constructiva al sistema capitalista que promueve esta división sexual en el trabajo y en la educación.

El proyecto *#EqualWorkEqualRights* se convierte así en una propuesta formal de cambio en la educación para que repercuta directamente en la esfera laboral, y de forma más general, en la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres. Concretamente, la propuesta enfatiza la idea de que es urgente incluir la perspectiva de género en todos los ámbitos del conocimiento, desde la escuela primaria hasta las enseñanzas universitarias, para extenderla hacia todas las esferas de las relaciones interpersonales y de la comunicación.



Fuente: Monleón, M (2018)

Fig. 1 Mau Monleón Pradas, *#EqualWorkEqualRights*. *Sobre la división sexual del trabajo y la educación*, 1er ACTO. CURRICULUM VITAE, Nicole King Duarte / Ecuador, 2018.

2.2. 1er Acto / Curriculum vitae

#EqualWorkEqualRights es un proyecto participativo que adquiere la forma de una instalación específica para la Sala de la Muralla del Colegio Mayor Rector Peset de Valencia, (España), así como una intervención de arte público en los muros del casco histórico de la ciudad y otros espacios físicos y virtuales, como la red de internet. El proyecto tiene un carácter

participativo y activista, y surge a partir de una comunidad temporal concreta de 130 estudiantes universitarios, de entre 18 y 45 años de edad, residentes en el mencionado Colegio, durante el curso 2017-18 (50% mujeres y 50% hombres) con la que se realizó un taller en el que participaron 19 personas.

Esta pequeña comunidad aporta la memoria de sus cuerpos a través del conocimiento situado, que según la antropóloga social Teresa del Valle, atesora los hitos y las encrucijadas que recorren a través de sus autobiografías. La autobiografía está presente en el proyecto a través de un *1er acto* titulado *currículum vitae*. Este está formado por una fotografía-retrato del rostro, así como por la escritura de un *currículum vitae*, escrito desde una perspectiva de género.

Bajo el objetivo de presentar el futuro desde el presente inmediato para delatar las aporías de la economía capitalista global fundada en el heteropatriarcado, se cimenta un archivo activista desde una perspectiva feminista de las personas milenials que más afectadas se ven por el precariado y por las desigualdades de género. Esto es posible en el acto en que cada estudiante se entrega a imaginar y proyectar su sueño en el deseo de su futura profesión, al mismo tiempo que lo confronta con los indicadores de desigualdad en cada uno de los países soñados y en cada una de las profesiones nombradas. A favor de una concienciación y de un empoderamiento, tanto las mujeres como los hombres han escrito la historia de hoy desde la pedagogía del deseo y desde la dialéctica marxista crítica y feminista. De esta forma se produce una conciencia plena de las desigualdades entre ellos y ellas, que versan sobre las diferencias en la educación y en el trabajo. #YoSueño, #YoAsumo, #YoRechazo, #YoLucho, son los hashtags seleccionados para elaborar este currículum que busca conectar la autobiografía con la autorrepresentación en la era de las personas nativas digitales. A estos hashtags se añade la excepción del #YoDefiendo, propuesto por la estudiante cubana Laura Bueno, en relación a la especial situación de las mujeres en su país de origen. Finalmente el #YoLucho expresa, en una única sentencia del currículum, la voluntad de cambio, y es la llama que conecta el deseo personal con el deseo de transformación político.

Los y las participantes de los 10 países implicados: Honduras, España, Ecuador, Sáhara Occidental, Colombia, Cuba, Guatemala, Nicaragua Marruecos y Senegal, nos ofrecen una muestra cualitativa del machismo mundial, expresado en la brecha salarial, el techo de cristal, y otras desigualdades entre hombres y mujeres en el contexto laboral, mediante el estudio de las cifras concretas de cada profesión elegida. A partir de estas cifras se ha elaborado su currículum, así como un libro de fuentes que contiene sus investigaciones personales.

El trabajo reproductivo y de cuidados no remunerado está enunciado desde los principios de la economía feminista, formulando la dificultad de ser persona cuidadora de mayores, menores y personas con diversidad funcional. También se expone el estigma de ser madre y esposa, o padre y esposo, responsable de las tareas reproductivas no reconocidas ni remuneradas. De esta forma se visibiliza el trabajo doméstico y de cuidados realizado principalmente por mujeres, atendiendo a la voz de mujeres y hombres.

De forma paralela a esta lucha micropolítica ha sido importante confrontar el contexto histórico español en relación al Colegio Mayor Rector Peset de Valencia. Este está dedicado al represaliado y asesinado rector valenciano republicano Dr. Peset. Miles de mujeres fueron torturadas, violadas, maltratadas, y asesinadas durante la guerra y el franquismo pero no hemos construido una memoria histórica de mujeres emblemáticas mediante nombres de calles, colegios mayores y otros hitos y monumentos. Algunas mujeres han sido actualmente visibilizadas de su pasado en el exilio, como la periodista María Luz Morales, la actriz María Casares, la pintora Maruja Mallo, o Clara Campoamor.

Todas ellas fueron mujeres luchadoras en un contexto de extremas desigualdades en el acceso a la educación y al trabajo. Por ello, la historia de estas mujeres conecta directamente con la de Vicenta Valls Ballester, primera mujer que en el contexto republicano consiguió la Licenciatura en Medicina y Cirugía por la Universidad de Valencia y única mujer presente en la orla del curso 1930-31, año en el que fue decano de Medicina el posteriormente nombrado rector, Joan Peset.

Mi encuentro con Vicenta Valls Ballester a través de su orla de licenciatura perteneciente actualmente al Arxiu Històric de la Universitat de València y colocada en el hall del Colegio Mayor me impuso esta confrontación entre 1931 y 2018 en España. Ella es elevada a protagonista anónima de una lucha por el cambio y la igualdad en el trabajo y en la educación en la historia reciente de nuestro país.



Fuente: Monleón, M (2018)

Fig. 2 Mau Monleón Pradas, #EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación , 1er ACTO. CURRÍCULUM VITAE, Vicenta Valls Ballester / España, 2018. (fragmento)

2.3 2do Acto / Campaña de sensibilización

La Enmienda de Igualdad de Derechos, conocida por su acrónimo en inglés ERA (*Equal Rights Amendment*) fue escrita por Alice Paul en 1923 y propuesta a la Constitución de Estados Unidos en el Congreso, pero no llegó a ser ratificada. Tras una campaña de diez años que polarizó el debate público en muchos estados, el 30 de junio de 1982 expiró el plazo para su ratificación. Por otra parte, *Equal pay for equal work* [Salario igual para trabajos iguales] es un concepto conocido de los derechos laborales según el cual las personas en el mismo lugar de trabajo reciben el mismo salario. Es más comúnmente utilizado en el contexto de la discriminación sexual, en relación con la brecha salarial de género. #EqualWorkEqualRights. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación retoma estos dos conceptos enfocándolos hacia el campo de los derechos humanos para centrar su atención en la igualdad real de oportunidades entre hombres y mujeres, tanto formativa como laboralmente.

El 2do Acto del proyecto se enuncia en la forma de *Campaña de Sensibilización* tanto en el marco del espacio público como en las redes sociales. Se trata de la parte más activista de la producción, ya que a partir de la participación y la difusión en la construcción de imágenes “publicitarias” se establece el marco para generar cambios macro y micro políticos. La campaña parte de la deconstrucción de los *currículums vitae* y se centra en el ámbito tanto de los roles asignados a las mujeres como en los distintos indicadores de desigualdad. Se propone a nivel internacional, traducida en los idiomas de los países de origen de los y las participantes, llegándose a construir 5 modelos de mensaje a partir de la selección de 5 protagonistas y sus propias declaraciones, que han sido mostrados en los muros de Ciutat Vella, Barri del Carmen de Valencia (2018), así como en los mupis de la UPV en el contexto de la celebración del día Internacional de la Mujer Trabajadora (2019).

La *Campaña* abarca una problemática que nos afecta a todos y todas: parte de las últimas vindicaciones tanto sindicales como de las mujeres en el siglo XXI para superar las desigualdades derivadas de la división sexual del trabajo y la educación en la esfera pública y privada y se dirige tanto a varones como a mujeres, proponiendo una mirada a otras posibles economías como son las sociedades del bienestar nórdicas, o la propia filosofía de la economía feminista y la economía del bien común.

En resumen, tanto la primera parte del proyecto dedicada al *currículum vitae* como la segunda, a la *Campaña*, proponen acciones transformadoras desde dentro, ya que al realizar los talleres y las acciones participativas con los y las colegas, se promueve el cambio desde el interior de la persona, al tener que tomar conciencia sobre la educación y el futuro laboral y utilizar la política del cuerpo y de la autobiografía. El hecho de que en la exposición se halle un espejo con el hashtag #EqualWorkEqualRights junto con una invitación a subir a las redes sociales tu propia historia te invita a intervenir sobre él y de la *Campaña de Sensibilización* nace la participación y su alcance entre la ciudadanía. En esta campaña puede participar cualquier persona a través del hashtag propuesto; asimismo, participan directamente asociaciones de Mujeres

como MAV Mujeres en las Artes Visuales, Alanna Asociación Empresa de Inserción, ACVG Arte Contra la Violencia de Género, entre otras que se pueden ir sumando al proyecto en proceso. En este proyecto el arte se sitúa en la práctica del activismo político para sensibilizar e incidir en las micro y macro políticas.



Fuente: Monleón, M (2018)



Fuente: Monleón, M (2018)

Fig. 3 y 4 Mau Monleón Pradas, #EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la educación ,

2DO ACTO. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación, Elimane Nguirane / Senegal, 2018 (izquierda) y Marta Marcos Ribes, 2018 / España (derecha)

El proyecto comenzó con la palabra igualdad, en una pequeña sala-seminario del Colegio Mayor Rector Peset con un pequeño grupo de estudiantes residentes. De aquel momento cabe destacar la importante decisión que tuvimos en el taller de incluir a varones y mujeres como parte del proyecto. Esta inclusión nos permitía repensar y resituar la perspectiva del concepto de igualdad.

Simone de Beauvoir, reivindicaba que el trabajo era lo único que podía garantizar la libertad completa a una mujer. Se refería a una independencia económica. Por su parte, Amaia Pérez Orozco nos habla hoy de una subversión feminista de la economía, cuestionando la relación salarial misma y la estructura capitalista en su conjunto. En nuestro proyecto se trata de preguntarnos no sólo cómo lograr trabajo igualitario para todos y todas, sino para qué trabajamos. La economía feminista, enfocada en temas de cuidados y trabajo no remunerado, supone un reto que busca producir una inclusión de género. De ahí que esta economía defienda que los indicadores económicos, como el Producto Interior Bruto (PIB) no tengan en cuenta solo el trabajo mercantil, sino también el trabajo doméstico, fundamental para sostener la vida de las personas, aunque no posea una contrapartida económica. Cuestionar la división sexual del trabajo ha sido necesaria para hablar de igualdad porque esta división sexual en el trabajo y también en la educación, perpetúa los roles, estereotipos y desigualdades de género.

El proceso del proyecto, desglosado en dos actos fundamentales, enuncia dos acciones en relación al ser humano: la persona individual que es el yo; y la persona en comunidad que es la sociedad, y la sociedad en la globalización representada en las redes sociales. El cambio que busca el proyecto se inicia desde la autobiografía, en el propio *currículum vitae*, que representa el “quién soy yo y quién quiero ser”.

Nuestra investigación se ha centrado en la violencia de género estructural ejercida desde la sociedad capitalista patriarcal hacia las mujeres y, en concreto, en los mecanismos por los que se perpetúan las discriminaciones hacia niñas y mujeres en el siglo XXI en el ámbito laboral. El proyecto constata cómo la división sexual del trabajo y la educación están ligadas a un sistema de creencias en el que persisten los roles y estereotipos del binarismo de género transmitidos a través de la cultura, la familia, las religiones, los estados, los medios de comunicación y actualmente las redes sociales.

Como conclusión final, el proyecto plantea, desde el feminismo activista, que toda nuestra percepción del mundo puede ser nombrada desde una perspectiva de género, lo que supone, en sí mismo, una propuesta formal de cambio radical en nuestro sistema educativo y en el ámbito universitario en especial. Al igual que la economía feminista, el proyecto busca producir una inclusión de género en todos los ámbitos de la práctica y del conocimiento.

*Mi especial agradecimiento a Carles Xavier López Benedí Director del Colegio Mayor Rector Peset, a M^a Trini Quixal Alejos Tècnica Cultural, y a todo el equipo. A Alba Braza, Michael Urrea Montoya y a todas las personas que han participado en la Campaña con la implicación de 10 países, a través de 18 personas entrañables: Xema, Irene, Josseline, Yulianne, Teslem, Lizeth, Evelyn, Álvaro, Rita, Máfer, Paola, Nicole, Jonathan, Fatine, Laura, Elimane, Alex y Marta.

Referencias

- COBO, R. (2005). *Globalización y nuevas servidumbres de las mujeres*, <<http://www.mujeresenred.net/spip.php?article385>> [Consulta: 14 de agosto de 2019]
- HILL, C., CORBETT, C. (2012). *Graduating to a pay gap: The earnings of women and men one year after college graduation*. Washington, DC: AAUW.
- MONLEÓN, M. (2017). *Women in Work. Mujer, arte y trabajo en la globalización*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- MONLEÓN, M. (2015). “Arte participativo contra la violencia de género y la desigualdad entre los sexos.” en AAVV, *Artistas, violencias, afectos, diálogos, creaciones*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Gobierno de Aragón. Pp: 9-17.
- MONLEÓN, M. (2015). “Feminicidio” en AAVV, *Disculpen las molestias, el machismo mata*. Valencia: UPV. Pp. 17-18.
- MONLEÓN, M. (2014). “Towards A Socio-Political Ethics Of Art And Technology In The Era Of Globalization. Fighting Gender Violence In The Public Sphere” en AAVV, *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Pp. 215 - 242.
- PARELLO RUBIO, S. (2004). *Mujer, inmigrante y trabajadora: la triple discriminación*. Madrid: Anthropos.
- PÉREZ OROZCO, A. (2014). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños.