

<https://doi.org/10.32735/S0718-220120180004700180>

253-268

ARTE, POLÍTICA Y ESPACIO: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS DESDE LA TEORÍA DE CHANTAL MOUFFE

Art, politics and space: an analysis proposal from the theory of Chantal Mouffe

VERÓNICA CAPASSO

Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

capasso.veronica@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Desde una perspectiva posfundacional¹, la política no puede reducirse a una región de lo social, ya que lo político, como momento de activación, es ubicuo, desterritorializado y emerge de forma contingente. Esto abre las puertas a percibir el surgimiento de lo político en cualquier espacio, independientemente de si permanece o no dentro del terreno institucional de la política. Chantal Mouffe ha desarrollado en algunos de sus escritos la relación entre arte y política desde esta perspectiva, cuestión que suele pasar inadvertida pero que resulta de vital interés para el campo de los estudios sociales del arte. Asimismo, su propuesta de arte político se ubica en la antítesis de muchos trabajos y análisis de casos que, desde las ciencias sociales y estudios del arte, han abordado la politicidad del arte centrados en una relación directa entre la producción artística y la temática a la que refiere la obra. En este sentido, sostenemos que la politicidad no se reduce a la temática de las prácticas artísticas sino que tiene relación con el sujeto productor, el modo de producción de la obra (individual o colectivo) y de intervención; producción en lo social, especialmente en el espacio. Estas cuestiones, como ya veremos, aparecen desarrolladas de manera muy interesante en algunos escritos de Chantal Mouffe. De este modo, en este artículo, a la par que nos proponemos presentar su propuesta de análisis para las prácticas artísticas, produciremos reflexiones y análisis de diversas producciones artísticas, con el fin de mostrar tanto la utilidad de la teoría resituada en estas latitudes como sus flaquezas.

Mouffe es una de las principales teóricas posfundacionales. Politóloga belga, nació en 1943 y su teoría política otorga al conflicto y al disenso un lugar primordial, en

¹ En *El pensamiento político posfundacional*, Oliver Marchart (2009, p. 55-86) define como posfundacionales los proyectos teóricos de una selección de autores, diferenciándolos de posturas dogmáticas (fundacionalistas) y posmodernas (antifundacionales). Brevemente, el pensamiento posfundacional supone dos cuestiones entrelazadas. Por un lado, el uso de las figuras de la contingencia, es decir, que toda sociedad ha sido fundada, instituida y que puede ser refundada una y otra vez. De esta manera, el pensamiento político posfundacional se caracteriza por la ausencia de fundamentos trascendentales ahistóricos. Por otro lado, este pensamiento está caracterizado por el empleo de la diferencia política, la que supone una diferenciación entre el plano ontológico –como la forma de institución y desinstitución del orden– y el plano óntico –el sistema político o formas institucionales que produce una comunidad para tramitar sus conflictos–. Esto supone la negatividad e imposibilidad de un fundamento último como así también su institución parcial.

oposición a John Rawls (1971) –a quien le critica su Teoría de la Justicia– y Jürgen Habermas (1987) –criticando su noción de consenso y el privilegio otorgado a la racionalidad, dejando de lado las pasiones y afectos–. Asimismo, los elementos teóricos en los que se apoya, relacionados con perspectivas antiesencialistas y antiuniversalistas, la posicionan en un enfoque crítico hacia algunos sectores de la izquierda. Junto con Ernesto Laclau redefine el concepto de hegemonía en pos de un nuevo proyecto: la democracia radical. Así, ambos repiensan los postulados marxistas a la luz de los aportes del postestructuralismo y de los movimientos sociales suscitados durante la segunda mitad del siglo XX.

Por otro lado, en entrevistas y textos, Mouffe ha analizado prácticas culturales y artísticas a la luz de sus desarrollos teóricos. Proponemos aquí entonces explicitar su filosofía y teoría política, sustancial para luego abordar cómo ella relaciona el rol crítico que pueden desempeñar las prácticas artísticas en la creación de múltiples lugares en los que la hegemonía dominante puede ser cuestionada.

Este artículo consta de un primer momento en el que nos adentraremos en la concepción de la política, lo político, el agonismo y la propuesta de política radical de Chantal Mouffe. Teniendo en cuenta estos desarrollos, ahondaremos luego en su noción de arte crítico, en lo político en el arte, en la pasión y su vinculación con procesos de identificación y en el enfoque agonista del espacio público, donde arte y política se articulan. Por último, resaltaremos virtudes y críticas a esta perspectiva.

I. LA POLÍTICA Y LO POLÍTICO: HEGEMONÍA, ANTAGONISMO Y AGONISMO

La propuesta teórica de Chantal Mouffe parte de la distinción entre la política y lo político. La primera refiere a un plano óntico, de lo real, de las prácticas cotidianas e institucionales, que buscan establecer determinado orden, organizando la coexistencia humana. Lo político tiene que ver con un plano ontológico, con el modo en que se instituyen las relaciones sociales: la hegemonía, el conflicto y el poder. Refiere asimismo a la dimensión del antagonismo, el que puede adoptar varias formas y surgir en diversas relaciones sociales, siendo una dimensión que nunca podrá ser erradicada, pues es constitutiva de las sociedades humanas. En este sentido, la autora critica la perspectiva de la teoría política liberal por concebir la política de una manera inadecuada en tanto aboga por la posibilidad de una solución racional al conflicto y la negación de “lo político” en su dimensión antagónica (Mouffe, 2014, p. 15).

Mouffe (2007, p. 21) retoma el énfasis de Schmitt (1998) en la distinción amigo/enemigo y en la naturaleza conflictual de la política, siendo ambos dos puntos de partida para una política democrática. Propone entonces “pensar con Schmitt, contra Schmitt”, tomando su esquema amigo-enemigo pero proponiendo una nueva interpretación de la política democrática liberal, compatible con el pluralismo democrático. Para Schmitt las identidades políticas consisten en un cierto tipo de relación nosotros/ellos que es la relación amigo/enemigo (p. 22). Mouffe propone pensar otras interpretaciones de esa distinción. Retoma la idea de “exterioridad

constitutiva”², es decir, que la identidad de un grupo llamado “nosotros” requiere como condición misma de posibilidad la demarcación de un “ellos”. Esta relación no debe ser entendida como una relación dialéctica entre el “nosotros” y el “ellos” que culminaría en una reconciliación y superación de las contradicciones, sino como una oposición irreductible que pone de manifiesto la imposibilidad de eliminar el antagonismo, en la medida en que no puede existir un “nosotros” sin “ellos”, una identidad sin diferencia. Aquí es necesario aclarar que para Mouffe esto no significa que esta relación sea necesariamente antagónica, pues de hecho muchas relaciones nosotros/ellos suponen solo una cuestión de reconocer las diferencias. Pero significa que siempre existe la posibilidad de que la relación nosotros/ellos devenga amigo/enemigo cuando se comienza a cuestionar la identidad y a amenazar la existencia (Mouffe, 2014, p. 24). Así, la distinción nosotros/ellos es condición de posibilidad de formación de las identidades políticas, pudiendo convertirse en *locus* del antagonismo.

El agonismo, entonces, es una forma distinta de manifestación del antagonismo y supone personas que comparten un mismo espacio simbólico común (aparatos institucionales y burocráticos), “pero que quieren organizar ese espacio de un modo diferente”. En el contexto de la posibilidad siempre presente del antagonismo, y al afirmar la posibilidad de un pluralismo democrático, Mouffe dice que se debe sostener *contra* Schmitt que esas dos afirmaciones no se niegan la una a la otra. Así, la autora va a elaborar lo que denominó modelo “agonista” de democracia. Volveremos acerca de este asunto más adelante.

En varios textos escritos en conjunto con Laclau, Mouffe planteó dos conceptos clave para comprender la naturaleza de lo político: antagonismo y hegemonía. La dimensión del antagonismo impide la plena totalización de la sociedad y excluye la posibilidad de una sociedad más allá de la división y el poder. La sociedad entonces es producto de ciertas prácticas, temporarias y precarias, cuyo objetivo es establecer orden en contexto de contingencia. La propuesta de Mouffe queda constatada a partir de ciertas definiciones. La autora denomina “prácticas hegemónicas a las prácticas de articulación mediante las cuales se crea un determinado orden y se fija el significado de las instituciones sociales”. Y además, “todo orden es susceptible de ser desafiado por prácticas contrahegemónicas que intenten desarticularlo en un esfuerzo por instalar otra forma de hegemonía” (Mouffe, 2014, p. 22).

Vale aclarar que Laclau y Mouffe preservan del análisis de Gramsci la concepción de hegemonía como articulación de elementos disímiles. Su propósito es desligarla del determinismo económico marxista y prescindir de cualquier esencialismo que prime a un “sujeto privilegiado” (la clase obrera). De esta forma, “la hegemonía supone el carácter incompleto y abierto de lo social” y el campo general de su emergencia es el de las prácticas articularias (Laclau y Mouffe, 2004, p. 229). Para los

² El término *exterior constitutivo* fue propuesto por Henry Staten, en su libro *Wittgenstein y Derrida*, para referirse a una serie de temas desarrollados por Jacques Derrida, en torno a nociones como “suplemento”, “huella” y “différance”. (Mouffe, 2007, p. 22.)

autores, toda articulación hegemónica genera cadenas de equivalencia³, la que no se establece como una simple alianza de intereses sino que modifica la propia identidad de las fuerzas intervinientes en dicha alianza. Asimismo, todo orden social se basa en una disputa hegemónica que se asienta en la exclusión de alguna otra forma que podría reactivarse. Entonces, si por un lado las prácticas articularias en las que se establece un nuevo orden son prácticas hegemónicas, por otro lado, dicho orden siempre puede ser desafiado por prácticas contrahegemónicas. De este modo, el tipo de orden que se establece mediante una determinada configuración hegemónica de poder es siempre un orden político, disputable, contingente, basado en alguna forma de exclusión. En relación con esto, las identidades colectivas son resultado de procesos de identificación y jamás pueden ser completamente estables, no se encuentran preconstituidas, no son prepolíticas, sino que se van modificando en la política.

En este marco, Mouffé se propone también recuperar la dimensión de las pasiones para comprender la política democrática, fuerzas afectivas que están en el origen de las formas colectivas de identificación, fuerzas movilizadoras en el campo de la política. Esta es una cuestión que no contempla el liberalismo. La dimensión de las pasiones y los afectos es clave para los procesos de identificación. Así, para el modelo agonístico, la primera tarea de la política democrática no es eliminar las pasiones o relegarlas a la esfera privada para establecer un consenso racional, sino movilizarlas hacia objetivos democráticos, mediante la creación de formas colectivas de identificación y la existencia de proyectos radicalmente diferentes que hagan “vibrar” la escena pública (Mouffé, 2005).

Entonces, ¿qué tipo de nosotros/ellos es necesario para la democracia política? Mouffé habla de un “consenso conflictual”. Debe poder existir una forma del vínculo donde no se niegue ni se quiera destruir al otro, pero donde sus demandas sean entendidas como legítimas y no se resuelvan por deliberación y consenso. Así es que propone sublimar la relación antagónica por una agónica, en donde se reconoce como legítimo al enemigo, pero se niega una solución racional al conflicto. Se debe pasar de una concepción de enemigo a una de adversario. Sintetizando, es preciso que haya consenso acerca de las instituciones que son constitutivas de la democracia liberal y respecto de los valores ético-políticos que deberían inspirar la asociación política. Pero siempre va a existir desacuerdo en torno al significado de esos valores y al modo en que deberían implementarse. Y estos desacuerdos, en una democracia pluralista, son necesarios porque permiten diferentes formas de identificación ciudadana. La confrontación requiere entonces de un cierto tipo de consenso, un “consenso conflictual” que provea un espacio simbólico común entre oponentes considerados legítimos y que admita y posibilite una discrepancia en su interpretación.

³ Para Ernesto Laclau y Chantal Mouffé una cadena de equivalencias está constituida por una pluralidad de demandas sociales agrupadas que define un campo de lucha y un “nosotros” colectivo frente a un “ellos”. Así, las equivalencias niegan el sistema de diferencias previo a la articulación conformando un “nosotros” frente a un enemigo externo.

Por último, la propuesta de política radical de Chantal Mouffe es la del “involucramiento crítico”, la que opone al modelo de la estrategia de “deserción” (presente en Michael Hardt, Antonio Negri y Paolo Virno). Abordaremos esta cuestión sucintamente. Mientras que Hardt, Negri y Virno sostienen la “deserción”, el abandono de las instituciones existentes con la finalidad de fomentar la autoorganización de la multitud⁴ (Mouffe, 2014, p. 81), la autora belga propone un “involucramiento crítico” con las instituciones con el objetivo de dar lugar a una hegemonía diferente. Para ella, el Estado y las instituciones no son un obstáculo para el cambio social sino que pueden contribuir de manera crucial, convertirse en vehículos para la expresión de la diversidad de demandas democráticas. Para Mouffe, la crítica y desarticulación de la hegemonía existente no puede concebirse en términos de deserción, ya que debe ir de la mano de un proceso de rearticulación (p. 84). Desarticulación y rearticulación forman un doble momento.

Las mediaciones institucionales son entonces importantes para producir cambios significativos. Esta cuestión también es significativa en el plano del arte en tanto que lo que la autora llama arte crítico puede producirse igualmente en el marco de las instituciones artísticas⁵. Con ello, su planteo contraría al de las vanguardias históricas, que no solo pretendieron romper con los sistemas de representación heredados, sino que aspiraron a la superación de la institución arte en general, con el fin de integrar el arte a la praxis vital (Bürger, 1987). Lo mismo sucedió con parte de las neovanguardias, las que también criticaban a las instituciones artísticas. Sus obras se canalizaron por fuera de los lugares tradicionalmente asignados a la manifestación artística (galerías, museos), realizando varias operaciones como el *land art*⁶, el *body art*⁷, las instalaciones o las *performances*, cercanas a la experiencia conceptualista, concreta y a lo efímero. A continuación nos adentraremos en las definiciones y desarrollos de Mouffe en torno al arte, la política y su relación con el espacio.

II. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y LUCHA HEGEMÓNICA

Para Chantal Mouffe, acercarse a las prácticas artísticas y su relación con la política, revela el hecho de que la confrontación hegemónica no se limita a las instituciones políticas tradicionales, sino que tiene lugar en una multiplicidad de lugares donde se construye hegemonía. En varios de sus escritos, la autora se ha ocupado de

⁴ Con el término refieren a un agente autoorganizado, antiestatal, una multiplicidad de singularidades que se diferencia del “pueblo” en tanto este último está ligado a la existencia del Estado. El Estado es visto como un aparato de dominación monolítico que no puede ser transformado.

⁵ Este concepto, que Bürger toma de Marcuse, implica las relaciones de producción, distribución y recepción del arte.

⁶ *Land art* o arte del paisaje refiere a prácticas artísticas donde el concepto de tierra o naturaleza no se concibe tanto como lugar proveedor de materiales, sino como soporte que se manipula o altera para producir una acción de carácter artístico.

⁷ Son prácticas que suponen el trabajo sobre el propio cuerpo del artista o sobre el de un modelo. reivindicándolo como nuevo material y soporte, tanto físico como psíquico y vital, de la expresión artística.

pensar el rol crítico que las prácticas culturales y artísticas pueden desempeñar en la promoción de espacios públicos agonistas. En cuanto al arte, Mouffe sostiene que “todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política porque contribuyen bien a reproducir un ‘sentido común’ establecido, bien a subvertirlo” (Mouffe, 1997). Hay aquí una recuperación de Gramsci en tanto para el autor las prácticas culturales y artísticas son importantes en la formación y difusión del sentido común, en la reproducción o desarticulación de una determinada hegemonía. Así, Mouffe (2014, p. 95) considera que “las prácticas artísticas y culturales pueden ofrecer espacios de resistencia que socaven el imaginario social necesario para la reproducción capitalista”. Asimismo, sostiene que para aprehender su potencial político deberían concebirse las formas de resistencia artística como intervenciones agonistas dentro del contexto de luchas contrahegemónicas. A partir de estas apreciaciones, nos parece importante remarcar que para Mouffe las prácticas artísticas son prácticas de mantenimiento o resistencia de determinado orden, no pudiendo crear, por sí mismas, una nueva hegemonía. Es decir, aparece como condición necesaria la articulación de las prácticas artísticas con otros modos de lucha “con el fin de crear entre ellos una cadena de equivalencia” para generar cambios en el orden social existente.

Por otro lado, Mouffe establece la diferenciación entre la dimensión estética de lo político y la dimensión política en el arte, al igual que el teórico contemporáneo Jacques Rancière⁸. De esta forma:

Desde el punto de vista de la teoría de la hegemonía, las prácticas artísticas cumplen una *función* en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado, o en su desafío, y es por esto que tienen necesariamente una dimensión política. Lo político, por su parte, tiene que ver con el ordenamiento simbólico de las relaciones sociales, y es allí donde reside su dimensión estética. Por esta razón considero que establecer una distinción entre arte político y no político no tiene ninguna utilidad [cursiva nuestra] (Mouffe, 2014, p. 98).

De esta frase podemos extraer dos cuestiones importantes. Por un lado, que Mouffe no percibe la relación entre arte y política como dos campos separados entre los que se establecen relaciones. Al desestimar la distinción entre arte político y no político, Mouffe prefiere hablar en términos de arte crítico, al que define como aquel que puede hacer visible lo que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar. Y este arte crítico no se halla circunscrito a un espacio específico, puede estar presente en las instituciones en tanto estas pueden convertirse en un ámbito de disputa, transformándose en espacios públicos agonistas. Con ello, Mouffe se refiere a que es posible repensar otra función de los museos e instituciones artísticas en tanto pueden contribuir a subvertir el marco ideológico de la sociedad de consumo, fomentando el debate y la crítica.

La segunda cuestión que aparece expresada en la cita, y que es relevante resaltar, es la idea de “funcionalidad del arte”. Es decir, las prácticas artísticas, para la

⁸ Rancière se refiere a esto como estética de la política y política de la estética (Rancière, 2005, p. 15; 2010, p. 65).

autora, operan en función de mantener o desafiar un orden social. Por tanto, con esto niega otras propiedades que el arte pueda tener y otros posibles efectos (por ejemplo a nivel sensorial). Y además, al haber una especie de subsidiariedad del arte no hay posibilidad para pensar cualquier tipo de autonomía de las prácticas artísticas. Sostenemos que esto ocurre porque la mirada de Mouffe está centrada solo en la articulación entre arte y hegemonía o contrahegemonía, es decir, está pensando en función de su problema político.

Otra cuestión que menciona la autora en relación con el arte es el rol que desempeña el afecto en el proceso de identificación y la pasión en la constitución de identidades políticas, cuestión que hemos visto anteriormente. De este modo, las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel decisivo en la construcción de nuevas formas de subjetividad, ya que, a partir del uso de diferentes recursos, generan respuestas emocionales. Así, el poder del arte es “su capacidad para hacernos ver las cosas de una manera diferente y para hacernos percibir nuevas posibilidades” (Mouffe, 2014, p. 103).

Asimismo, en estas palabras Mouffe apunta también a pensar e identificar lo específico que aporta el arte en un momento y espacio determinados. En este sentido, el arte, en su especificidad (a causa de los diferentes lenguajes artísticos, los modos de producción, etc.), tiene el poder de hacernos acceder a las cosas de otro modo y desde otro lugar⁹.

Por último, Mouffe (1997) menciona al sujeto productor de arte en tanto no hay posibilidad de que este sea apolítico o de que su arte no tenga alguna forma de eficacia política, en tanto las prácticas artísticas son un terreno importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad.

En síntesis, el arte crítico puede contribuir a crear lugares donde la hegemonía dominante pueda ser cuestionada, y es en este sentido que Mouffe retoma la categoría de “intelectuales orgánicos” de Gramsci¹⁰. Los artistas, para la autora, no pueden en la actualidad constituir una vanguardia que ofrezca una crítica y ruptura radical con el estado existente de las cosas, aunque sí pueden tener un rol importante en la lucha hegemónica. En este sentido, los artistas pueden contribuir a subvertir la configuración de poder existente.

⁹ Existe una similitud entre esta idea de Mouffe y lo que Raymond Williams sostiene en *La larga revolución*. En este libro, Williams nos dice que “puede considerarse que el arte, aunque claramente relacionado con las otras actividades [la producción, el comercio, la policía, etc.], expresa ciertos elementos de la organización que, de acuerdo con los términos de esta, solo podrían haberse expresado de ese modo” (Williams, 2003, p. 55).

¹⁰ Para Gramsci, el papel de los intelectuales es importante tanto para la construcción de la hegemonía como para la contrahegemonía. El intelectual orgánico se define por el lugar y la función que ocupan en el seno de una estructura social. El intelectual tiene también como función la de suscitar, en los miembros de su clase, a la que está vinculado orgánicamente, una toma de conciencia de su comunidad de intereses.

III. ARTE Y ESPACIOS PÚBLICOS AGONISTAS

Por último, abordaremos la vinculación entre arte, política y espacio que aparece en los desarrollos de Mouffe. La autora refiere al espacio público pero no como un espacio único sino como “una multiplicidad de superficies discursivas y espacios públicos” (Mouffe, 2014, p. 98). Sostiene que, aunque no hay un principio de unidad subyacente ni un centro predeterminado de esta diversidad de espacios, siempre hay diferentes formas de articulación entre ellos y una cierta hegemonía. De esta forma, Mouffe va a diferenciar su enfoque agonista del espacio público de otras perspectivas. Particularmente, la autora discute con la perspectiva habermasiana de esfera pública como el lugar en el que se desarrolla la deliberación que tiene como fin alcanzar el acuerdo y consenso racional. En oposición, la postura que ella sostiene parte de concebir al espacio público como lugar en el que puntos de vista en conflicto se enfrentan sin ninguna posibilidad de una reconciliación final (Mouffe, 2014, p. 29). Concebir los espacios públicos en términos de consenso o en términos agonísticos supone diferentes concepciones de las prácticas artísticas y culturales. El enfoque adoptado por Mouffe propone percibir al arte crítico como constituido por una diversidad de prácticas artísticas que ponen de relieve la existencia de alternativas al actual orden, teniendo como fin dar voz a todos aquellos que son silenciados dentro del marco de la hegemonía existente (p. 99).

En este sentido, las prácticas artísticas críticas deberían producirse en una pluralidad de formas de intervención y en una multiplicidad de sitios. Es por ello que el arte crítico no se halla circunscrito a un espacio específico. Las instituciones del arte, como los museos, entre otras, también pueden convertirse en ámbitos de disputa, transformándose en espacios públicos agonistas, en donde se repiensen sus funciones y se ofrezcan espacios que resistan a la comercialización del arte. En este punto la autora discrepa con aquellas posturas que afirman que solo puede haber arte crítico evitando las instituciones tradicionales,¹¹ pues ello impide reconocer la multiplicidad de vías que existen para el involucramiento político.

Respecto del arte crítico y su vinculación con los espacios públicos agonistas, Mouffe analiza las propuestas del artista chileno Alfredo Jaar, lo que le sirve para abordar tres cuestiones. En primer lugar, comprender la generación de disenso y conflicto desde dentro de las instituciones artísticas. En segundo término, analizar una propuesta de intervención en el espacio público urbano. Y en tercer lugar, abordar un ejemplo de cómo el arte puede contribuir al surgimiento de una necesidad, mostrando una falta y motivando el deseo de cambio. En este último caso, además, la autora da cuenta de cómo los recursos estéticos pueden generar nuevos modos de identificación. Veamos a continuación los tres ejemplos.

¹¹ Chantal Mouffe encuentra un vínculo entre la postura de quienes rechazan las instituciones artísticas, pues ellas no podrían ser críticas, con el “enfoque del éxodo y deserción” (Hardt, Negri, Vimo), el que comprende a las instituciones como obstáculos para las nuevas formas no representativas de democracia, adecuadas a la idea de multitud. Este enfoque niega la posibilidad de lucha contrahegemónica dentro de las instituciones.

El primer caso, es la obra *The way it is. An aesthetics of resistance* (1992) en las escaleras del Altar del Museo de Pérgamo, en Berlín. Aquí, Jaar instaló con luces de neón los nombres de quince ciudades alemanas en donde habían sido atacados hogares de quienes pedían asilo político y de inmigrantes. En la pared opuesta, se aludía a los actos de violencia mediante fotos. También, se podía ver una foto de las botas típicas de los grupos de la derecha alemana. Además, se había realizado un plegable acompañando el proyecto, el que compilaba diferentes actos xenofóbicos ocurridos en Alemania en 1992. En este caso el artista desarrolla una obra crítica dentro de una institución artística, evidenciando un conflicto social. Podemos agregar a lo dicho por Mouffe que Jaar eligió para su instalación una de las salas más importante del museo, que es la que le da el nombre, e interviene en el Altar de Pérgamo, una reliquia arquitectónica del siglo II a.C., es decir, interviene el espacio arquitectónico de la Antigüedad.



Figura Nº 1. *The Aesthetics of Resistance*, 1992-1993, Alfredo Jaar, Museo de Pérgamo, Berlín.

Otro ejemplo en esta misma línea es *Estado de Spam* (2013), de Diego Bianchi, una *performance* que introduce a los excluidos sociales dentro de la feria de arte ArteBA con el fin de generar un momento disruptivo. En una caja rectangular el artista argentino alojó a dos personas y solo pueden verse los brazos que salen por sus aberturas. Sus manos sostienen elementos de limpieza. Se trata de una referencia explícita a trabajadores callejeros (un limpiavidrios de autos y un repartidor de volantes). Además un inmigrante nigeriano vendedor de relojes en la vía pública fue invitado a participar de la *performance*.



Figura Nº 2. Estado de spam, 2013, Diego Bianchi. ArteBA, Buenos Aires.

El segundo ejemplo analizado por Mouffé, también de Jaar, se denomina *Questions, questions*, una intervención pública realizada en 2008 en Milán, Italia. En esa ocasión, Jaar realizó carteles, ubicados en museos, lugares de arte, carteleras publicitarias y transportes públicos. Los textos, de tipografía sencilla, alternando los colores blanco, rojo y negro, planteaban preguntas acerca de la cultura y sociedad actual: “¿el arte es necesario?”, “¿el arte es política?”, “¿la cultura es crítica social?”, “¿el intelectual es inútil?”, entre otras. Según el artista, se pretendió realizar un cuestionamiento a la red mediática de Berlusconi (el entonces Primer Ministro) y sus autoritarias actitudes de banalización o silenciamiento de manifestaciones culturales y políticas no afines a sus intereses. De esta forma, su objetivo fue generar fisuras en el sistema, ocupando el espacio público con el fin de restaurar su significado (Mouffé, 2014, p. 101). Para Mouffé, Jaar enfatiza lo que ella denomina “estrategia de desarticulación” del sentido común existente y de fomento de una variedad de espacios públicos que contribuyen al desarrollo de una “contrahegemonía”. De esta manera,

En discrepancia con algunas formas de arte crítico que consideran que la manera de llevar a la gente a la acción es impartiendo lecciones sobre el estado del mundo (...), Jaar intenta llevar a las personas a la acción creando en ellas un deseo de cambio. (...) Prefiere interpelarlas poniendo en marcha un proceso que las hará reflexionar sobre sus creencias incuestionadas. Está convencido de que la mejor manera de llevar a la gente a la acción es haciéndole tomar conciencia de aquello que falta en sus vidas y haciéndole sentir que las cosas podrían ser diferentes (p. 101-102).

Aquí, Mouffé establece una diferenciación entre formas de arte crítico. Por un lado, aquellas que se proponen “impartir lecciones sobre el estado del mundo” y así generar un efecto en las personas que las lleve a la acción. Esta definición es similar a la que da Jacques Rancière del régimen representativo o mimético de las artes, donde lo

que toma relevancia es la intención del autor y la transmisión clara de un mensaje (Rancière, 2011, p. 39). Por otro lado, Mouffe exalta la forma de arte crítico que interpela a partir de generar un deseo de cambio y una reflexión que permita cuestionar el sentido común.



Figura N° 3. *Questions, qüestions*, 2008, Alfredo Jaar , Milán.

La tercera obra seleccionada muestra cómo el arte puede contribuir al surgimiento de una necesidad, a partir de generar el deseo de cambiar cierto estado de cosas. En este caso, Jaar fue invitado a crear una obra para la ciudad sueca de Skoghall en el año 2000. Dicha ciudad es conocida por su industria de papel. Asimismo, esta no poseía un lugar para exposiciones de arte. Por tanto, el artista, por medio del apoyo de la empresa, construyó una galería de arte de papel, en la que, el día de su inauguración, se exhibieron obras de artistas jóvenes suecos. Sin embargo, al día siguiente, Jaar quemó la galería, alegando que él no quería imponer una institución en una comunidad que no luchó para tenerla. Si bien los habitantes quisieron evitar el incendio, no lo consiguieron. Esto generó que los ciudadanos del lugar realmente sintieron la falta de un espacio cultural en su ciudad y siete años después, Jaar fue invitado a diseñar y construir la galería permanente. De esta experiencia, Mouffe resalta dos cosas. Por un lado, nuevamente, cómo repensar el rol crítico que pueden tener las instituciones artísticas. Por otro, el rol que puede tener el arte en tanto interpelación afectiva y el papel de los “apegos apasionados”, clave para los procesos de identificación.

Alfredo Jaar ha desplegado de manera consciente modos de interpelación que transforman la conciencia de la gente al actuar sobre sus emociones. El objetivo de sus intervenciones es dar lugar a nuevos modos de identificación mediante el uso de recursos estéticos. Como comentó en una ocasión, el efecto de la experiencia estética debería ser movilizarnos “a través de nuestros sentidos y de nuestra razón” (Mouffe, 2014, p. 102-103).

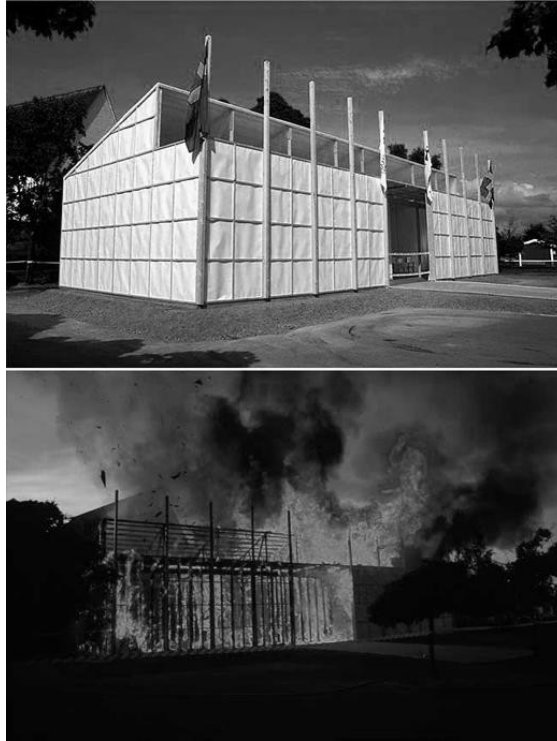


Figura Nº 4. The Skoghall Konsthall, 2000, Alfredo Jaar, Skoghall.

Esta idea opera también en la obra *Escritorio visionario sobre el Cerco de Spreehafen*, del 2008, realizada por el colectivo de arte argentino Ala Plástica en Alemania, propuesta definida como una situación de transgresión al espacio vedado por una valla de aduanas de 4 m de altura y 4 km de extensión construida en 1910 que impedía el acceso de la población local a la costa. El colectivo artístico colocó una escalera con un escritorio visionario e invitando a los pobladores a subir y dejar constancia de lo que veían en el otro lado de la cerca y respecto de lo que imaginaban que sucedería si ella no existiera. Eso motivó un mayor énfasis en el pedido para que esta valla fuera removida. En julio de 2010 parte de la cerca fue retirada y permitido el acceso. En enero de 2013 se retiró totalmente.



Figura Nº 5. Escritorio visionario sobre el Cerco de Spreehafen, 2008, Ala Plástica, Distrito de Hamburgo-Wilhelmsburg, Alemania.

En síntesis, estos ejemplos muestran la variedad de espacios en los que se puede intervenir, generando fisuras o desarrollando movimientos contrahegemónicos desde el arte.

IV. REFLEXIONES FINALES

Cerramos este apartado con algunas observaciones y cuestionamientos que se desprenden de las consideraciones de Chantal Mouffe acerca del arte. Su propuesta es que este siempre es político, en tanto resista, afirme o niegue un orden hegemónico. Así, observa que las intervenciones y prácticas artísticas pueden ofrecer espacios para la “resistencia” que eventualmente podrían socavar el imaginario social necesario para la pervivencia del proyecto neoliberal dominante. Sin embargo, ¿es posible analizar cualquier obra de arte bajo las categorías planteadas por Mouffe? Si tomásemos como caso algunas de las producciones artísticas de artistas brasileiros, enmarcados dentro del denominado “conceptualismo sensualista”¹², ¿cómo se catalogarían? ¿Es arte político en el sentido en el que lo piensa Mouffe? ¿Qué efectos procura generar este tipo de conceptualismo? Podemos referirnos en particular a las producciones de Cildo Meireles, cuyas obras son objetos e instalaciones¹³ que conducen directamente al espectador a una experiencia sensorial completa. Una de sus instalaciones se llama

¹² Con esta noción se hace referencia a conceptualismos que se focalizan en determinado uso de los materiales con la intención de generar un impacto en los sentidos, no solo en lo visual, creando ambientes poéticos.

¹³ La instalación se caracteriza por el despliegue de elementos en el espacio-tiempo, por el emplazamiento elegido y por generar una participación activa del espectador al ser la obra un espacio transitable y deviniendo el público parte de la misma. A su vez, se caracteriza por el uso de materiales y escalas diversos y por la incorporación de experiencias objetuales en las que hay formulaciones conceptuales, experimentales o lúdicas. Se trata de crear ambientes, entornos de vivencia estética, emotivos, sensoriales, sensuales e intelectuales.

Fontes (1992-2008), de la serie “Arte Física”, donde Meireles utiliza una gran habitación en la que distribuye mil relojes en las paredes, seis mil reglas de carpintero blancas con números negros colgantes del techo y 500 mil números negros de vinilo pegados al piso. El gran número de objetos utilizados da la sensación de acumulación a la vez que se plantea como temática la relación entre espacio y tiempo. La estructura de la instalación sigue la forma espiral representando el infinito. En cuanto al espectador, la instalación está pensada para ser recorrida por el visitante, el que se pierde en la espiral formada por las reglas y se ve abrumado por el sonido ambiente generado por los relojes. En este caso el registro visual no es hegemónico, sino que se conjuga con el auditivo, generando una experiencia particular en el espectador que recorre la instalación.

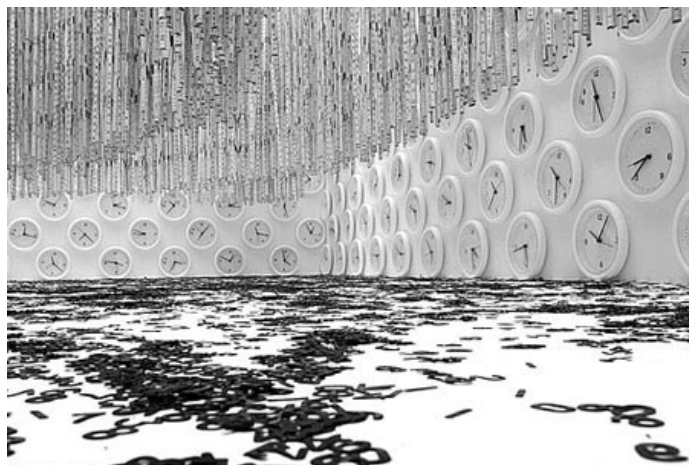


Figura Nº 6. *Fontes* (vista inferior), 2008, Cildo Meireles, Tate Modern.

En este sentido, a diferencia de la tesis de Mouffe de que el arte opera como reproducción del orden o como resistencia al mismo, podemos afirmar que las prácticas artísticas no siempre tienen un efecto político (Rancière, 2011, p. 33). Hay obras que no generan necesariamente ni tienen el objetivo de producir efectos políticos en el sentido planteado por Mouffe, sino que sus búsquedas pasan por otro lugar, por ejemplo en producir experiencias sensoriales. Por otro lado, remarcamos dos cuestiones que nos parecen relevantes de la propuesta de Mouffe en torno al arte. Por un lado, el rol del afecto en los procesos de identificación, lo que nos permite pensar modos de organización colectivos en el arte de cierta estabilidad y organización sociotemporal. Por otro lado, la posibilidad de convertir a las instituciones en ámbitos de disputa, incluyendo, como ya vimos, a las instituciones artísticas.

Por último, nos preguntamos ¿puede el arte como dispositivo ser parte de un sujeto político más amplio y no de prácticas de resistencia? Por momentos, en la argumentación de Mouffe pareciera que las prácticas artísticas quedan relegadas a un rol de resistencia al orden, mientras que en otros pasajes, especialmente al nombrar

algunos activismos políticos actuales (*Reclaim the Streets* en Gran Bretaña, a *Tute Bianche* en Italia, etc.), las formas artísticas se ponen al servicio de dichos grupos como acciones contrahegemónicas (aunque nuevamente marcando el lugar de la funcionalidad del arte, desarrollada anteriormente). Lo que sí queda claro en la argumentación de la autora es que “las prácticas *artistas*” (Mouffe, 2014, p. 105) no pueden realizar por sí solas las transformaciones necesarias para establecer una nueva hegemonía sino que se requiere la articulación de diferentes niveles de lucha. Además, al pensar en la funcionalidad del arte, Mouffe solo da algunas pautas respecto del sujeto productor del arte y no acerca de qué sucede con el espectador (como sí lo hacen otros autores posfundaciones que analizan la relación arte y política, como Jacques Rancière y Nelly Richard¹⁴). Podríamos pensar que cuando habla de los modos de identificación que puede producir el arte, está pensando en espectadores activos aunque no lo mencione.

Para terminar, procuramos que la propuesta de Chantal Mouffe, expuesta y analizada en este artículo, dé paso a otras perspectivas de investigación ligadas a la articulación entre arte, política y espacio que amplíen los horizontes actuales.

El artículo es resultado de la tesis de Maestría “Arte, política y espacio. Una revisión crítica desde el posestructuralismo”. Verónica Capasso. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. 2015

OBRAS CITADAS

- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bianchi, Diego (2013). *Estado de Spam*. Feria de arte ArteBA
- Capasso, Verónica y Bugnone, Ana (2016). “Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano”. *Hallazgos*. Julio: 117-148.
- Habermas, Jürgen (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
- Jaar, Alfredo (1992/1993). *The Aesthetics of Resistance*. Intervención en el Altar de Pérgamo. Berlín: Museo de Pérgamo.
- (2008) *Questions, questions*. Intervención pública. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica.
- (2000) *The Skoghall Konsthall*. Skoghall: Museo de papel.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: FCE.

¹⁴ Ver más en: Capasso y Bugnone (2016).

- Marchart, Oliver (2009). “La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual”. *El pensamiento político postfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiu y Laclau*. Buenos Aires: FCE, 55-86.
- Meireles, Cildo (2008). *Fontes*. Londres: Museo Tate Modern.
- Mouffe, Chantal (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: FCE.
- (2007). “La política y lo político”. *En torno a lo político*. Barcelona: FCE, 15-40.
- (2005). “Política y pasiones: las apuestas de la democracia”. Arfuch, Leonor (comp.). *En Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós.
- (1997). “Pluralismo artístico y Democracia radical”. *Acción Paralela* N°4. Web. 20 jul. 2016 <<http://www.accpa.org/numero4/mouffe.htm>>
- Rancière, Jacques (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rawls, John (1971). *Teoría de la Justicia*. México: FCE
- Schmitt, Carl (1998). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza.
- Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.