



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

**Arte, política y espacio.
Una revisión crítica desde el
posestructuralismo**

Verónica Cecilia Capasso

Tesis para optar por el grado de Magíster en Ciencias Sociales

Directora María Antonia Muñoz, Universidad Nacional de La Plata

Codirectora Ana Liza Bugnone, Universidad Nacional de La Plata

La Plata, octubre de 2015

AGRADECIMIENTOS

Se me hace ineludible agradecer, brevemente, a las personas sin cuyo apoyo intelectual y/o afectivo, esta tesis no hubiese sido posible.

A mi directora y codirectora de tesis, María Antonia Muñoz y Ana Liza Bugnone, por su responsable tarea, por su predisposición, su generosidad y por haberme guiado en este trabajo. Pero también por la calidez del vínculo y por compartir la idea de que el conocimiento también se construye desde el afecto.

A mis amigas de toda la vida, Eray y Belén y a los amigos que fui haciendo en mi largo recorrido académico, Federico, Melina y Paolo. A Fede y a Paolo les agradezco además las tardes y noches de intercambios, charlas, lecturas y derivas, que han favorecido muchas de las ideas que se encuentran aquí volcadas.

A Rul, por su apoyo incondicional desde hace ya ocho años.

No quiero dejar de agradecer a los dos espacios a los cuales pertenezco y con los cuales me identifico y que permitieron la realización de esta tesis. Por un lado, el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes, donde se encuentra radicada mi Beca UNLP Tipo A. Quiero agradecerle a María Cristina Fükelman, quien me ha acompañado en este trayecto inicial de mi carrera de posgrado y a mis amigas becarias, Marina, Cecilia y Alicia, compañeras de estudio y de actividades extra académicas vinculadas con la escena artística platense, lo cual me conecta con otra parte del hacer. Por otro lado, a la Subárea Arte, Estética y Política, perteneciente al Área de Estudios Políticos Latinoamericanos: problemas actuales en perspectiva posfundacional, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, por sostener la importancia y relevancia, dentro del conocimiento científico, de los estudios sociales del arte.

A las autoridades y al personal de la Maestría en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata por las gestiones y la dedicación.

Por último, le dedico esta tesis a mis padres, Miguel y Mónica, a mi hermana, Sofía, y a mis abuelos, Luís, Ángela, Roberto y Delia.

A todos y todas, gracias.

Verónica Capasso
Octubre de 2015, La Plata

ÍNDICE

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

- I. El posestructuralismo y el pensamiento posfundacional
- II. Estado de la cuestión
- III. Definiciones metodológicas

CAPÍTULO 1. Jacques Rancière: redibujar el mapa de lo posible

- I. La policía, la política y el sujeto político
- II. La división de lo sensible y el régimen estético del arte: redefinición de la estética y su dimensión política
- III. Arte crítico y emancipación
- IV. Espacio, arte y política
- V. Síntesis

CAPÍTULO 2. Chantal Mouffe: agonismo y prácticas artísticas. La articulación como propuesta

- I. La política y lo político: hegemonía, antagonismo y agonismo
- II. Prácticas artísticas y lucha hegemónica
- III. Arte y espacios públicos agonistas
- IV. Síntesis

CAPÍTULO 3. Nelly Richard y la crítica cultural

- I. La política como agregación de sujetos y discursos
- II. El arte político – crítico como generador de alternativas de sentido
- III. Vinculaciones con el espacio
- IV. Síntesis

CAPÍTULO 4. Jacques Rancière, Chantal Mouffe y Nelly Richard: similitudes y diferencias

- I. Lo político en el arte
- II. Arte crítico y sujeto
- III. Nociones de espacio
- IV. Síntesis

CAPÍTULO 5. La desnaturalización del espacio. Aportes para una definición del espacio social

- I. La producción social del espacio
- II. La referencia a la política
- III. La referencia al espacio, al arte y a la política
- IV. Síntesis

CAPÍTULO 6. Conclusiones

Aportes al campo de los estudios sociopolíticos del arte. Cruces entre arte, política y espacio

BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN

En esta tesis proponemos realizar un aporte al campo de los estudios sociopolíticos del arte, a partir de pensar la relación entre arte, política y espacio, teniendo especialmente en cuenta la centralidad del mismo en autores posestructuralistas que abordan la relación entre arte y política. Para ello, hacemos foco en los análisis de la relación entre arte y política de Jacques Rancière, Chantal Mouffe y Nelly Richard, como estrategia para analizar y establecer a posteriori el lugar que ocupa el espacio. Asimismo, tomamos, también desde el posestructuralismo, los desarrollos efectuados por Doreen Massey, sobre la construcción social del espacio y las dinámicas de poder que lo atraviesan. A su vez, recuperamos los aportes de Henri Lefebvre y Milton Santos para adentrarnos a la problemática de la producción social del espacio.

En síntesis, apuntamos a producir un análisis que considere al espacio como una construcción social y de carácter político, atravesado por relaciones de poder, cuya presencia en las acciones artísticas no es sólo contextual, por lo que excede a la idea de simple emplazamiento o escenario donde transcurren los hechos. Así, problematizamos un vacío en relación a lo que hemos llamado trinomio entre arte, política y espacio contribuyendo a generar una perspectiva compleja que integre estos tres conceptos.

Para la realización de la tesis planteamos, como estrategia metodológica, una revisión crítica de la bibliografía seleccionada de los autores ya mencionados. Consideramos que a partir del estudio y análisis del material bibliográfico, contribuimos a generar una perspectiva que integra arte, política y espacio, que será productiva para el desarrollo de futuras investigaciones dirigidas al estudio de casos de artistas y grupos de artistas de diverso origen y temporalidad. Asimismo, incorporamos a los argumentos y terminologías de los autores aquí trabajados, obras y prácticas artísticas, no como mera ilustración, sino estableciendo un diálogo que potencie el ejercicio crítico y la reflexión teórica.

PALABRAS CLAVE: ARTE, POLÍTICA, ESPACIO, JACQUES RANCIÈRE, CHANTAL MOUFFE, NELLY RICHARD, DOREEN MASSEY

ABSTRACT

In this thesis we propose a contribution to the field of sociopolitical studies of art. We start thinking about the relationship between art, politics and space, from poststructuralist authors. To do this, we focus on the analysis of the relationship between art and politics of Jacques Rancière, Chantal Mouffe and Nelly Richard, as a strategy to explore and establish a posteriori the place occupied by the space. Also we take the developments made by Doreen Massey, on the social construction of space and power dynamics that cross it. In turn, we incorporate the contributions of Henri Lefebvre and Milton Santos to delve into the problematic of social production of space.

In summary, our aim is to produce an analysis that considers the space as a social construction and political character, crossed by power relationships. Their presence in the artistic actions is not only contextual, so it exceeds the idea of single location or scenario where the facts pass. Thus, we question a gap in relation to what we have called triad between art, politics and space helping to create a complex perspective that integrates all three.

As methodological strategy, we propose a critical review of the selected bibliography of the authors mentioned above. We believe that from the study and analysis of bibliographical material, we contribute to generate a perspective that integrates art, politics and space that will be productive for the development of future research aimed at case studies artists and groups of artists from different origins and seasonality. Also we incorporate at the arguments and terminology of the authors worked here, artistic works and practices, not as mere illustration, but establishing a dialogue that enhances the critical exercise and theoretical reflection.

KEY WORDS: ART, POLITICS, SPACE, JACQUES RANCIÈRE, CHANTAL MOUFFE, NELLY RICHARD, DOREEN MASSEY

RESUMO

Nesta tese propomos fazer uma contribuição para o campo de estudos sócio-políticos de arte, sobre a relação entre arte, política e espaço, tendo especialmente em conta a centralidade dos autores pós-estruturalistas que desenvolvem a relação entre arte e política. Para fazer isso, vamos nos concentrar na análise da relação entre arte e política de Jacques Rancière, Chantal Mouffe e Nelly Richard, como uma estratégia para explorar e determinar a posteriori o lugar do espaço. Também tomamos do pós-estruturalismo, os desenvolvimentos feitos por Doreen Massey, na construção social do espaço e as relações de poder que atravessam-no. Também adicionamos as contribuições de Henri Lefebvre e Milton Santos para aprofundar a questão da produção social do espaço.

Em suma, o nosso objetivo é produzir uma análise que considera o espaço como uma construção social e política, atravessada por relações de poder, cuja presença nas ações artísticas não só é contextual, por isso excede a mera idéia de localização ou estágio onde os fatos se passam. Assim, questiona-se uma lacuna em relação ao que temos chamado de tríade entre arte, política e espaço ajudando a criar uma perspectiva complexa que integra todos os três conceitos.

Propomos, como estratégia metodológica, uma revisão crítica da bibliografia selecionada dos autores mencionados. Acreditamos que, com base no estudo e análise de material bibliográfico, contribuem para gerar uma perspectiva que integra arte, política e espaço que será produtivo para o desenvolvimento de futuras pesquisas destinadas a estudos de caso de artistas e grupos de artistas de diferentes origens e temporalidades. Acrescentamos também aos argumentos dos autores, obras artísticas e práticas, não como mera ilustração, mas estabelecendo um diálogo que aumenta o exercício crítico e reflexão teórica.

PALAVRAS CHAVE: ARTE, POLÍTICA, ESPAÇO, JACQUES RANCIÈRE, CHANTAL MOUFFE, NELLY RICHARD, DOREEN MASSEY

INTRODUCCIÓN

En esta tesis nos proponemos analizar las relaciones entre arte, política y espacio a partir de un análisis teórico y bibliográfico. Con el objetivo de generar una herramienta teórica que incluya a los tres términos, retomaremos las propuestas de Jacques Rancière, Chantal Mouffe y Nelly Richard en tanto resultan reveladoras por el análisis que llevan a cabo de la relación entre arte y política, como estrategia para analizar y establecer a posteriori el lugar que ocupa el espacio. Tomaremos también los desarrollos efectuados por Doreen Massey, para quien el espacio es producto de las relaciones sociales y de poder, por lo cual la sociedad construye espacio todo el tiempo. A su vez, no podemos obviar los aportes de Henri Lefebvre y Milton Santos para adentrarnos a la problemática de la producción social del espacio.

Siguiendo a varios autores (Schmitt, 1998; Arditi, 1995), la política no puede reducirse a una región de lo social puesto 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. Rancière, Mouffe y Richard son autores que desarrollan (en mayor o menor medida), la relación entre arte y política desde esta perspectiva. Los autores nombrados han generado avances significativos, tanto a nivel teórico como empírico, en los estudios del arte en vinculación con la sociedad, la política y los procesos de memoria, entre otros. Si bien consideramos que el material bibliográfico seleccionado entiende la politicidad del arte desde una perspectiva novedosa, hace foco en la relación entre arte y política pero desatiende el lugar que el espacio tiene en dicha relación como un componente que creemos específico e insoslayable. Cuando hablamos de espacio, nos referimos a las producciones artísticas que intervienen-producen el espacio, especialmente, el espacio público. Es por ello que es necesario realizar un análisis crítico al respecto, que suponga un aporte conceptual a lo que denominaremos trinomio arte – política – espacio.

Asimismo, coincidimos con la afirmación que sostiene que muchos trabajos y análisis de casos que, desde las ciencias sociales y particularmente desde los estudios del arte, han abordado la relación entre arte y política, se han centrado en una relación directa entre la producción artística y la temática a la que refiere la obra para dar cuenta de la politicidad de la misma (Bugnone, 2013b). En este sentido, pensamos que la politicidad no se reduce a la temática de las prácticas artísticas sino que tiene relación con

el modo de producción de la obra (individual o colectivo) y de intervención – producción en lo social, especialmente, en el espacio. De este modo, los análisis de las prácticas artísticas no se deberían centrar en un estudio puramente objetual o que se recorte sobre la mera infraestructura material del dispositivo artístico, sino que también podría ponerse el foco en el sujeto productor de arte y en las relaciones que existen entre arte, política y disrupción y/o producción de un espacio. De igual forma, consideramos relevante evidenciar que suelen confundirse las categorías de esfera pública habermasiana (como un espacio que se encuentra fuera del Estado, de acceso universal, en el cual los actores privados de la sociedad se reúnen e interactúan con el objetivo de debatir y convencerse entre sí mediante un discurso argumentativo racional) con la de espacio público (como receptáculo neutro y vacío). Como veremos, el abordaje que proponemos de la categoría de espacio es muy diferente.

De esta forma, nos situamos desde una perspectiva posestructuralista, tomando los aportes de autores que, en esta línea, piensan la relación entre arte y política más allá de la temática de la obra o práctica artística. Tomaremos los aportes de Rancière (2000, 2002, 2005, 2008, 2010a, 2010b, 2010c, 2011a, 2011b, 2011c, 2013), Mouffe (1997, 2007, 2008, 2014) y Richard (1994, 2005, 2007, 2011a, 2011b, 2013, 2014), los cuales creemos significativos a los fines de esta investigación, e indagaremos cómo ellos analizan la relación entre arte y política y qué pistas explícitas o implícitas aportan para pensar la cuestión del espacio. También planteamos avanzar de un modo crítico en otros horizontes que posibiliten dilucidar potencialidades y limitaciones de estas perspectivas teóricas. En este sentido, proponemos recuperar los aportes que desde la geografía urbana han realizado Henri Lefebvre (1974, 1976, 1978, 2013) y Milton Santos (1990, 2000, 2005) con el objetivo de pensar la producción social del espacio y su articulación con la ciudad. Asimismo recuperaremos las conceptualizaciones realizadas por Doreen Massey (2005, 2007, 2009, 2011, 2012a, 2012b) quien, desde el posestructuralismo, tiene una mirada constructivista en torno al espacio, articulándolo con la política, las relaciones de poder y el conflicto.

Así, en esta tesis, abordaremos al arte como dispositivo político según diferentes teorías y su relación con el espacio pues creemos que éste forma parte integral y constitutiva de la relación entre arte y política, tanto en cuanto a la manifestación artística como a los sujetos asociados a ella. Entender el arte como dispositivo político supone no circunscribirlo meramente al soporte de la obra (por ejemplo si es pintura, escultura, grabado, una instalación, entre otros), ni a la temática, si no entenderlo como sistema

complejo, relacional, con posibles efectos. Así, refiere a disposiciones de los cuerpos, recortes espacio-temporales que definen maneras de estar juntos o distantes, con ciertas formas de configuración, producción, experimentación y circulación. De esta manera, nos preguntamos: ¿Qué es lo político en el arte según el corpus de autores seleccionado y cuál es la relación entre arte, política y espacio que ellos formulan? ¿De qué manera otros autores pueden ayudar a pensar y a potenciar estas perspectivas? Pensar la relación entre arte, política y espacio en términos de trinomio aporta un marco analítico significativo para comprender la centralidad que tiene la valoración, construcción y disputa del espacio por parte de diversas manifestaciones artísticas.

Sintetizando, en esta investigación nos proponemos entonces realizar un aporte al campo de los estudios sociopolíticos del arte a partir de pensar la relación entre arte, política y espacio, teniendo especialmente en cuenta la centralidad del mismo en autores posestructuralistas que abordan la relación entre arte y política. Consideramos que a partir del estudio y análisis del material bibliográfico antes nombrado contribuiremos a generar una perspectiva que integre arte, política y espacio, hasta el momento no suficientemente desarrollada. De este modo, pretendemos producir una herramienta teórica que constituya un conjunto de saberes, fruto del análisis de las teorías de los autores mencionados y en diálogo con aquellos que trabajan con la noción de espacio, que será productiva para el desarrollo de futuras investigaciones dirigidas al estudio de casos de artistas y grupos de artistas de diverso origen y temporalidad. Apuntamos, entonces, a producir un análisis que considere al espacio como una construcción social y de carácter político, atravesado por relaciones de poder, cuya presencia en las acciones artísticas no es sólo contextual, por lo que excede a la idea de simple emplazamiento donde transcurren los hechos. Así, buscamos problematizar un vacío en relación a lo que llamaremos trinomio entre arte, política y espacio contribuyendo a generar una perspectiva compleja que integre estos tres conceptos.

I. EL POSESTRUCTURALISMO Y EL PENSAMIENTO POSFUNDACIONAL

Los autores con los que proponemos trabajar (Jacques Rancière, Chantal Mouffe, Nelly Richard, Doreen Massey) se inscriben dentro del posestructuralismo. El posestructuralismo es una corriente teórica que parte de la premisa que la estructura no determina todas las relaciones al interior de ella y que ésta está atada a la historicidad y

contingencia radical. A grandes rasgos, podemos nombrar como antecedentes e influencias al marxismo, el estructuralismo, la lingüística, el psicoanálisis y también los estudios de género, los estudios culturales, entre otros. Los autores que resuenan permanentemente en aquellos identificados como posestructuralistas, son Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Antonio Gramsci, Ferdinand de Saussure, Ludwig Wittgenstein y Louis Althusser como personaje central. De esta manera, el posestructuralismo va a polemizar centralmente con el marxismo ortodoxo, con el estructuralismo, con la sociología clásica, el funcionalismo, con la filosofía política - especialmente con aquella que considera que el objetivo central de la política es la generación de consenso- y con la ciencia política –sobre todo de aquella que se nutre de la *rational choice*, que va a pensar un individuo racional-. Para el posestructuralismo, la sociedad y los sujetos sociales no son el dato primario, sino que éstos son una construcción de la política. En síntesis, aunque no podemos agotar aquí todas las implicancias de sostener esta forma de entender a los procesos sociales, es importante señalar algunas. En primer lugar, la primacía de lo político por sobre lo social, o dicho de otra manera, la política no es un mero subsistema subsidiario de la formación social. En segundo lugar, que lo político, como momento de dislocación e institución, emerge en cualquier rincón de lo social de forma contingente, aunque no azarosa. En tercer lugar, que a pesar de esto existen relaciones de sobredeterminación que permiten la existencia de lo social como relaciones sociales sedimentadas diferenciales a la emergencia de lo político.

Asimismo, nuestros autores se insertan en lo que se podría llamar “constelación posfundacional”, entendida como un nuevo paradigma explicativo de lo social, con énfasis en el conflicto (Marchart, 2009). En términos de Claude Lefort (1990), la teoría política contemporánea está marcada por la caída de los principios de certeza, es decir la imposibilidad de fundar un orden político a partir de un fundamento trascendente, la imposibilidad de postular un marcador de certeza específico como fundamento positivo de lo social. De esta manera, en *El pensamiento político posfundacional* (2009), Oliver Marchart prefiere este término al de postestructuralismo en tanto este último se define, centralmente, por la oposición o crítica al estructuralismo, en tanto por posfundacional entiende “una constante interrogación por las figuras metafísicas fundacionales” (Marchart, 2009:14). El autor define como posfundacionales los proyectos teóricos de una selección de autores, diferenciándolos de posturas dogmáticas (fundacionalistas) y posmodernas (anti-fundacionales). 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 a-históricos. Esto no es ausencia sino debilitamiento del estatuto ontológico del fundamento, siendo éste efímero, contingente y parcial. Así, no existe el fundamento último de lo social, aunque sí la necesidad de un fundamento.

En palabras de Marchart,

“(…) El debilitamiento ontológico del fundamento no conduce al supuesto de la ausencia total de todos los fundamentos, pero sí a suponer la imposibilidad de un fundamento último, lo cual es algo enteramente distinto, pues implica la creciente conciencia, por un lado, de la contingencia y, por el otro, de lo político como el momento de un fundar parcial y, en definitiva, siempre fallido” (Marchart, 2009: 14-15).

Por otro lado, el pensamiento político posfundacional está caracterizado por el empleo de la diferencia política, es decir la diferencia entre lo político y la política. Esto se enlaza con la idea del debilitamiento del fundamento. De esta forma,

(…) la diferencia conceptual entre la política y lo político asume el rol de un indicador o “síntoma” del fundamento ausente de la sociedad. Esta diferencia no representa sino una escisión en la idea tradicional de política, en la cual fue preciso introducir un nuevo término a fin de indicar la dimensión “ontológica”, la dimensión de institución/desinstitución de la sociedad, en tanto que “la política” se mantuvo como un término referido a las prácticas “ónticas” de la política convencional: lo particular y, por último, los siempre infructuosos intentos de fundamentar la sociedad” (Marchart, 2009: 84).

En síntesis, la diferencia política se construye entonces en 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 da cuenta de la negatividad e imposibilidad de un fundamento último como así también su institución parcial.

La línea argumentativa de los autores que presentamos en esta tesis se inscribe dentro de estas coordenadas posfundacionales, principalmente en cuanto a que postulan la inexistencia de un principio último sobre el cual se pueda dar un sentido definitivo a lo social, comprendiendo lo social como la contingencia indeterminable. Asimismo, el

concepto de lo político adquiere relevancia “como momento de cuestionamiento del orden, reactivación y reinscripción de lo social” (Muñoz, 2006) aunque, como veremos, los desarrollos teóricos de los autores presentan diferencias en relación a este aspecto.

De esta manera, la teoría política contemporánea nos interesa aquí, en tanto se ha constituido en un conjunto de herramientas conceptuales que ha trascendido esa frontera disciplinar, para posibilitar otros análisis de una gran potencia crítica. Es por ello que consideramos sumamente relevante reponer las propuestas teórico político filosóficas de Rancière, Mouffe y Richard para comprender sus formulaciones sobre la relación entre arte y política.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen, en la bibliografía académica, una proliferación de trabajos que abordaron la relación entre arte y política y arte, política y espacio. Sin embargo, sólo algunos de ellos lo hicieron a partir de indagar en los aportes de Jacques Rancière, Chantal Mouffe y/o Nelly Richard.

En el contexto argentino, los trabajos de Longoni (2005a, 2005b, 2010, 2011, 2012) y Longoni y Mestman (2000) han abordado la relación arte y política desde una perspectiva que enfoca en sus confluencias, cruces y “desbordamientos”, alejándose de una visión que piensa la política como adjetivo del arte y por tanto como una condición subordinada, una referencia temática o contenido. Partiendo de la tendencia internacional a la legitimación del arte político, Longoni (2005a) estudia grupos de arte volcados a la acción política, insertos en convocatorias ajenas al circuito artístico (por ejemplo, asambleas, movilizaciones, piquetes, escraches), para pensar el lugar de la política en el arte y el del arte en la política. De esta forma, introduce la discusión para pensar el arte como reflejo de lo real, como invención del porvenir, como visibilización de la letra política o un arte que sea partícipe de la invención de un mundo nuevo. En su análisis sobre las políticas visuales del movimiento de derechos humanos, Longoni (2010) propone alejarse de la idea más convencional de arte político, donde lo político aparece como contenido y el arte como referencia subordinada para pensar las contaminaciones, intersecciones y mutuas redefiniciones que se producen entre arte y política en ciertas coyunturas y momentos históricos. Aborda así la capacidad que tuvieron esos acontecimientos de promover una suerte de dimensión creativa de la práctica política. En los trabajos de la

autora, las intervenciones artísticas analizadas oscilarán entre el espacio urbano y el espacio institucional aunque no se reflexiona sobre ello. Como vemos, si bien Longoni aborda la relación entre arte, política y espacio, no lo hace desde una perspectiva posfundacional. Sin embargo, constituye una referencia ineludible dentro del campo de los estudios sociales del arte.

Por otro lado, desde el campo de la Historia del Arte, y centrado en la ciudad de La Plata, los trabajos de Fukelman (2010; 2013) han hecho hincapié en la relación entre arte, política y espacio público. Reflexionando sobre el arte para lo político, Fukelman y Naón (2013) retoman la noción de lo político en el arte de Nelly Richard y la emancipación del espectador en Rancière, para dar cuenta de prácticas artísticas de colectivos de arte platenses, acciones concebidas para el espacio urbano y/o para la web. Plantea una asociación entre acciones artísticas, política y esfera pública, incorporando una breve reflexión sobre la posibilidad de otra experiencia posible del espacio a partir de la creación estética. Desde el mismo campo disciplinar, Perez Balbi (2012) abordó la relación entre arte y política en términos de activismo artístico, a la vez que estableció relaciones con el espacio público tanto urbano como virtual. Concibe al arte y la política no como hibridaciones entre campos, en términos de Bourdieu, sino desde la comprensión de la relación entre arte, política y nuevos medios como divisiones de lo sensible y espacio de construcción de lo público (en términos de Rancière). En su análisis, la autora retoma sucintamente las propuestas de Rancière, Mouffe y Richard para caracterizar en una primera aproximación a las prácticas estético-políticas que aborda, aunque luego dichos aportes no vuelven a ser recuperados. Por último, García (2015) aborda, a partir de categorías de Richard y Rancière, la relación entre arte y política en diferentes prácticas artísticas argentinas. Su análisis versa en torno a pensar cómo la obra de arte puede invocar o representar lo invisible y lo indecible.

Desde el campo de la comunicación, Russo (2008) indaga en la vinculación entre comunicación, arte y política, intervención en el espacio público y uso de la calle, para transmitir mensajes a través de herramientas visuales. También el trabajo de Dodaro (2012) toma la relación entre cultura, política y territorio, analizando acciones estético-comunicacionales generadas por grupos de activismo cultural surgidos en los '90 en el Gran Buenos Aires y Capital Federal. En cada acción los activistas culturales ocupan y se apropian de un espacio, un territorio situado, actualizando un proceso de discusión política en el que los espacios de enunciación se constituyen y reconstituyen.

Di Filippo (2011), por su parte, aborda el problema de la articulación entre arte y política bajo una mirada epistemológica en algunos escritos de Walter Benjamin y de Jacques Rancière. La autora se propone reformular el binomio conceptual arte – política, reeditándolo con la tríada arte – política – conocimiento.

A nivel latinoamericano e internacional, los trabajos de Expósito (2011, 2012), Arcos Palma (2009), Foster (2001), Almazán y Clavo (2007) y Yepes Muñoz (2010) abordan el binomio arte – política desde diferentes lugares. Expósito (2012) por su parte, entiende la articulación entre arte y política, como Longoni, en términos de desbordamientos artísticos hacia la política pensando al arte como activismo en tanto no busca ampliar el campo de lo estético sino que aspira a cambiar el estado de cosas actual. A su vez plantea que el activismo artístico, en definitiva, suele tematizar “la política”, pero lo verdaderamente relevante es cómo contribuye a “producir” política: cómo constituye lo político en acto. En sus escritos, tampoco hay una referencia a autores insertos en una perspectiva posfundacional. En oposición, Arcos Palma (2009) sí analiza el lugar de la estética en Rancière, su redefinición y su dimensión política, apelando a diversos análisis de prácticas artísticas. De esta forma sostiene que para Rancière, la estética es un régimen vinculado a lo real, a lo social y por ende a lo ético y político. En el caso de Foster (2001), el autor se pregunta dónde situar al arte político si “no se concibe ya tanto como representación del sujeto de clase (a la manera del realismo social)”. Así, sugiere que el arte político depende de las condiciones socioculturales, relacionándose con la crítica de los sistemas de representación (su posicionamiento respecto al género, los estereotipos étnicos, etc.). No vemos en sus planteos una articulación con la dimensión espacial. Por otra parte, Aznar Almazán e Iñigo Clavo (2007) analizan dos posiciones esenciales en la relación arte-política, la actividad del artista que interviene con su obra en un espacio público con fines políticos y la actividad de artistas que trabajan comprometiéndose con colectivos sociales. Sólo en el análisis de estos autores aparece la cuestión del espacio y su producción. Aznar Almazán e Iñigo Clavo sostienen, a propósito de la relación entre arte y política, que el arte público es forzosamente político, un arte que participa en o crea por sí mismo un espacio político en el que se asumen identidades y compromisos. Los autores proponen pensar que el artista como sujeto social, político y democrático puede producir algo más que una contestación, puede producir espacio público y por lo tanto político. En este sentido, para ellos, el arte activista produce en/y esfera pública (contenidos que llenan ese espacio pero también principios que lo generan). Por último, Yepes Muñoz (2010) analiza la política del arte en cuatro

casos de arte contemporáneo en Colombia (Doris Salcedo, Fernando Pertuz, ekolectivo y Ludmila Ferrari) a la luz de los aportes de Jacques Rancière. Así, identifica las limitaciones del filósofo francés, avanzando en la incorporación las teorizaciones de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe para una política del arte. Asimismo, Yepes Muñoz desarrolla en el análisis de las producciones de arte colombiano, el debate en torno a los usos de los conceptos de esfera pública y espacio público, partiendo los aportes de Jürgen Habermas e incorporando las críticas que se le han hecho. Si bien sostiene que el espacio no es neutro ni está vacío, termina afirmando que se encuentra disponible a ser ocupado, no dando cuenta entonces de la creación de espacio por parte de las prácticas artísticas.

Cabe notar que el común de las investigaciones no desarrolla la noción del espacio asociado a la relación entre arte y política y si lo hace, en términos generales, la descripción coloca al espacio como escenario y “contenedor” de hechos artísticos. Nuestra conceptualización sin embargo, apunta a pensar la producción material y simbólica del espacio. En esta línea, retomamos los aportes introducidos por Bugnone (2013b) para pensar la relación entre espacio público, arte y política en el análisis de la poética del artista Edgardo Vigo. La autora da cuenta del espacio construido socialmente, en el cual confluyen las contradicciones sociales, las pujas por el poder, pero también la expresión cultural y la creatividad. Así, Bugnone resalta la dimensión política del espacio social a partir del análisis de acciones artísticas en el espacio público, acciones que crean un “espacio diferenciado” en términos de Lefebvre y que desestabilizan funciones preestablecidas tanto del arte como de ese espacio. A su vez, la autora aborda lo político y la política en el arte de Vigo desde la teoría de Rancière.

De acuerdo a lo enunciado, vemos también que si bien varios de los trabajos nombrados retoman la perspectiva estética de Rancière, Mouffe, Richard y su relación con la política, la mayor parte no lo hace articulando dichas perspectivas con desarrollos sobre las nociones de espacio, en el sentido antes expuesto. También hemos enunciado trabajos que si bien abordan la relación entre arte y política y su vinculación con el espacio, no lo hacen desde nuestros tres autores. Estas consideraciones nos llevan a enfocarnos en el estudio y análisis del material bibliográfico seleccionado con el fin de contribuir a generar una perspectiva que integre arte, política y espacio desde una mirada posestructuralista y posfundacional.

III. DEFINICIONES METODOLÓGICAS

En la presente propuesta de tesis planteamos una revisión crítica de la bibliografía seleccionada como estrategia metodológica. Con ello pretendemos, no sólo una revisión descriptiva de los contenidos y argumentos de los autores trabajados, sino también atender a aspectos comunes y diferenciales, debilidades y fortalezas de cada uno de los argumentos.

Para su estudio, consideramos analizar los posicionamientos teóricos de Jacques Rancière, Chantal Mouffe y Nelly Richard en relación con:

- Qué entiende cada autor por el binomio arte - política,
- Qué nociones explícitas e implícitas de espacio presentan los trabajos seleccionados y
- Qué otras perspectivas teóricas aportan un marco para incorporar la cuestión del espacio en la relación entre arte y política.

En relación al último punto, consideraremos los aportes en torno al espacio social y su relación con la política de Henri Lefebvre, Milton Santos y Doreen Massey.

Finalmente, realizaremos una elaboración propia en torno a la interconexión entre los conceptos de arte – política – espacio para abordar futuros estudios sobre el trinomio nombrado, teniendo en cuenta que la conexión entre los conceptos permite construir un complejo entramado semántico (Koselleck en Blanco Rivero, 2012). Esto no significa una revisión exhaustiva sobre la temática sino un recorte acorde a la pregunta y al problema planteado desde el enfoque elegido en la investigación. De esta forma, proponemos que la revisión de las perspectivas teóricas seleccionadas que abordan la relación entre arte y política articulándolas con aquellas que aportan nociones del espacio, producirá nuevas relaciones semánticas y, por tanto, nuevos conceptos para el análisis.

Asimismo, procuramos examinar el funcionamiento de las categorías y conceptualizaciones a partir del diálogo con una serie de obras y prácticas artísticas. El recurso a la caja de herramientas de la historia del arte (Danto, 2002) configura no sólo la posibilidad de pensar la imagen a la luz de la discusión teórica, sino fundamentalmente la apertura hacia un campo de reflexión en el cual las imágenes mismas expanden sus límites permitiendo leerlas a partir de nuevas geografías, como las de la historia, las de la

filosofía, entre otros (Giunta, 2011), lo que no implica otra cosa que entender a las obras no como un punto de llegada, sino de partida respecto de nuevos ejercicios críticos.

CAPÍTULO 1

JACQUES RANCIÈRE: REDIBUJAR EL MAPA DE LO POSIBLE

Jacques Rancière nació en Argel en 1940. Es filósofo, profesor de política y de estética. Desde 1969 y hasta el 2000 enseñó filosofía en la Universidad París VIII, de la cual es actualmente profesor emérito, al igual que de la European Graduate School, con sede en Suiza. También dicta clases en otras universidades como Harvard, Berkeley, Rutgers. Como discípulo de Louis Althusser, participó, junto a Étienne Balibar, Roger Establet y otros, en la escritura del trabajo colectivo *Para leer el capital* (1965). Desde entonces, y tras un pronto distanciamiento de las posiciones de su maestro a raíz del Mayo Francés (1968), Rancière ha realizado una vasta y original producción que lo posiciona como una de las principales figuras de la filosofía política francesa.

Entre fines de los '70 y durante los '80, en el contexto de crisis del marxismo teórico y de deslegitimación de los socialismos realmente existentes, el debate intelectual versó sobre las posibilidades y las formas que podría asumir la “emancipación política”. (Muñoz, 2006). Asimismo, se sucedían los procesos independentistas en el Tercer Mundo, la contestación juvenil a la guerra de Vietnam, el movimiento negro en los Estados Unidos, la irrupción del activismo feminista y las resistencias estudiantiles y obreras. Estos procesos y movimientos “ponen en evidencia que las transformaciones pueden aparecer en cualquier espacio del orden, inclusive por fuera de las instituciones tradicionales del sistema político” (Muñoz, 2006). Es aquí que se insertan los escritos de Rancière, quien se abocó, entre otras cuestiones, a indagar en lo que denominó la policía, la política y lo político, en la pedagogía y en las formas de entender lo sensible a través del arte. En suma, la pregunta por la emancipación política en diversas áreas es lo que atraviesa a toda su producción.

Rancière se ubica dentro de un enfoque posestructuralista, lo cual supone, a grandes rasgos, la indeterminación del orden social y el antagonismo como inherente y constitutivo de la sociedad. Desde la perspectiva del autor, lo que es propio de la política es la “cuenta de la parte sin parte” (Rancière, 2010d). Esto quiere decir que lo que define a la política, opuesta a la policía, es la capacidad de incorporar a aquellos sectores invisibles al orden dominante. Aquí, la fuente principal de su pensamiento es el posestructuralismo francés:

“En particular, de Derrida y Foucault. Mientras que del primero toma la idea acerca de la imposibilidad de una sociedad exenta de conflictos sociales, del segundo incorpora la noción de “policía”, a la que denomina ‘orden policial’.” (Fair, 2009).

Asimismo, en *El desacuerdo* (2010d), Rancière reelabora conceptualmente la noción de política en oposición a ciertos planteos en los cuales identifica el daño cometido a los “sin parte”. Así, describe tres figuras de la filosofía política:

-una “archipolítica” representada por Platón, el cual funda su teoría de la política sobre la ley del *ethos*, es decir del principio de unidad de la comunidad. Para Platón la verdadera política debe seguir el principio indivisible de la Idea de Justicia, una comunidad estrictamente definida como un cuerpo ordenado con sus lugares y funciones. En este sentido, Rancière dirá que Platón confunde la política con la policía y por tanto, no hay política.

-una “parapolítica” característica en Aristóteles o Thomas Hobbes. Ambos suponen la racionalidad del buen gobierno y la integración del *demos* en su conjunto dentro del orden constitucional, negando así el conflicto. Se asocia la política con el Estado.

-una “metapolítica” en la cual identifica al marxismo. La ruptura de Rancière con el marxismo viene del supuesto por el cual la clase obrera, incapacitada de actuar por sí misma, no puede desarrollarse si no es con la ayuda de una verdad inmanente que viene del exterior (el partido, la ciencia).

En oposición a estas tres perspectivas, Rancière sienta su postura sobre qué entiende por política, asociada a la presuposición de la igualdad en las prácticas de los sujetos que la ponen en marcha. Esta cuestión será ahondada más adelante.

Por otro lado, en los últimos años, hubo un gran auge de la obra de Rancière, estudiada en diversos circuitos académicos, en particular, en los que tienen que ver con la filosofía política y la estética. En el segundo caso, es en torno a la teorización que ha realizado de la relación entre arte y política, donde ha girado el debate actual sobre lo político en el arte. En este sentido, según el teórico francés, es la distribución de lo sensible, modos de ver, decir, hacer, ordenamiento de objetos y cuerpos, asignación de lugares y funciones en relación con un orden social, lo que tienen en común el arte y la política. De esta manera, el arte es político en la medida en que, al igual que la política misma, irrumpe la distribución de lo sensible, generando nuevas configuraciones.

Es importante aclarar, que aquí adherimos a tomar la noción de reparto o distribución de lo sensible, derivadas de *partager*, que en francés significa compartir y al

mismo tiempo dividir o repartir. Así, para Rancière, el litigio político siempre se da sobre la base de un campo estético, evidencias sensibles, designando a la vez un conjunto y a su parte excluida. El término entonces coincide con su aspecto teórico que designa lo común y su parte excluida en forma simultánea¹.

Para poner en evidencia los elementos fundamentales de la estética de Rancière nos apoyaremos en varios de sus textos, los cuales hacen constante referencia a la urgencia de repensar la estética y su dimensión política. Previamente, consideramos de suma importancia adentrarse en la teoría política del autor, lo cual es sustancial para comprender cuándo el arte es político.

Este capítulo entonces, constará de varios momentos. En primer lugar, veremos los aportes de Rancière en su definición de policía, política y sujeto político y su dimensión espacio - temporal, lo que nos dará algunas pautas para comprender el desarrollo posterior. En un segundo momento, abordaremos qué significa la noción de estética y cómo se articula con la política, adentrándonos en lo que el autor define como regímenes de identificación del arte. En tercer lugar, veremos qué entiende Rancière por arte crítico y por la noción de espectador emancipado. Por último, abordaremos la cuestión del espacio y su articulación con el arte y la política.

I. LA POLICÍA, LA POLÍTICA Y EL SUJETO POLÍTICO

Jacques Rancière, en “El desacuerdo” (2010d), se inscribe en la tradición posfundacional, la cual, como ya mencionamos en la introducción, postula que no existe ningún fundamento o principio último sobre la cual se puede dar un sentido definitivo a lo social. El autor reflexiona así, sobre la política, lo político y el sujeto de la política desde una concepción que excluye la necesidad de una ley histórica o de algún lugar en la estructura para pensar a los sujetos (Muñoz, 2006). De esta manera, va a definir lo político como el encuentro entre dos lógicas, dos procesos heterogéneos, el del gobierno, que denomina *policía*, y el de la igualdad, al que llama *política*. Ambos suponen dos tipos de comunidad, dos tipos de reparto de lo sensible (Rancière, 2005: 52). Rancière

¹ Nos parece interesante rescatar esta aclaración, la cual aparece en Choi, D (2011) “Rancière, para una filosofía de la emancipación estética”, prólogo de *El destino de las imágenes*, de Jacques Rancière (2011c: 13). Muchas traducciones no dan cuenta de la duplicidad que supone el verbo *partager*, en términos de compartir y dividir, aludiendo sólo a la división de lo sensible.

caracteriza reparto o división de lo sensible a la definición de lugares, espacios y tiempos que delimitan la existencia de un común, lo que separa y excluye por un lado y lo que hace participar por otro. Así, la policía da cuenta de la distribución de nombres, lugares, espacios y funciones, naturalizándolos y legitimándolos, dañando así la igualdad (Rancière, 2010d). Se define entonces lo que es visible de lo que no lo es, quiénes pueden hablar y quiénes no y por no haber lugar para el litigio. La policía no es una función social sino una constitución simbólica de lo social (Rancière, 2006) y es “primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir” (Rancière, 2010d: 44).

La política, por su parte, viene a romper la naturalidad de la dominación a partir de prácticas que ponen en cuestión la lógica de la institución, interviniendo sobre lo visible y lo enunciable, produciendo no lugares. Estas prácticas se guían por la suposición de que todos somos iguales². La política se identifica con la parte de los que no tienen parte, aquellos que aparecen y subvierten la división de los lugares y las funciones. Y la democracia es el régimen de la política. Lo político entonces es el tratamiento de un daño a partir de operaciones disensuales, a través de un sujeto político, que irrumpe en la distribución policial de lo sensible en provecho de la igualdad (Rancière, 2010d). Sólo hay política entonces cuando las maquinarias del orden policial son interrumpidas por el efecto del supuesto de la igualdad de cualquiera con cualquiera. Se trata de hacer visible lo invisible, de oponerse al discurso policial.

Este sujeto político al que refiere el autor es colectivo, es una multiplicidad de fuerzas que no eran tenidas en cuenta y que tienen capacidad de enunciación y manifestación. En relación con esto, Rancière hablará de subjetivación política (2000) en tanto la aparición de un sujeto que se mide por un “entremedio”, entre la función social asignada a la parte (identidad dada por el orden policial) y la ausencia de la parte, es el camino entre la desclasificación como algo que se era y lo que todavía no se es. En estas condiciones, ¿cómo pensar al sujeto político? Siguiendo la lógica de Rancière, creemos que el sujeto político surge como un “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, 2005:52). Es decir, la manifestación política es siempre puntual y sus sujetos siempre precarios, en tanto pasan pronto a formar parte del orden policial.

² En “Momentos Políticos” (2010b), Rancière sostiene que la igualdad no es una meta a alcanzar, es un punto de partida, una presuposición que abre el camino para una posible verificación.

Sintetizando, según Rancière, ningún sujeto preexiste a la política y el conflicto político no opone grupos que tienen intereses diferentes sino que opone lógicas que cuentan de modo diferente las partes de la comunidad. Es decir, dos mundos alojados en uno. Así, una manifestación es política no porque tenga tal lugar y refiera a tal objeto, sino porque su forma es la de un enfrentamiento entre dos repartos de lo sensible (Rancière, 2006), en el cual se le disputa al orden policial la asignación de lugares, funciones, la jerarquización de sujetos, objetos, etc.

Continuando con la argumentación, otra cuestión que adquiere relevancia en el pensamiento de Rancière es la temporalidad y la espacialidad entendiendo que ambas son necesarias cuando la política tiene lugar. Es decir, la política necesita de una dimensión espacio-temporal para el encuentro de las dos lógicas heterogéneas de las que venimos hablando. De esta forma,

“Un momento político ocurre cuando la temporalidad del consenso es interrumpida, cuando una fuerza es capaz de actualizar la imaginación de la comunidad que está comprometida allí y de oponerle otra configuración de la relación de cada uno con todos. La política no necesita barricadas para existir. Pero sí necesita que una manera de describir la situación común y de contar a sus participantes, que se oponga a otra y que se oponga significativamente. También es por ello que sólo existe en determinados momentos: esto no quiere decir que se dé mediante destellos fugitivos sino mediante la construcción de escenas de *dissensus*³. Un momento no es simplemente una división del tiempo, es otro peso puesto en la balanza donde se pesan las situaciones y se cuentan los sujetos aptos para comprenderlas, es el impulso que desencadena o desvía un movimiento: no una simple ventaja tomada por una fuerza opuesta a otra, sino un desgarramiento del tejido común, una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado” (Rancière, 2010b)

En *Momentos Políticos* (2010b), Rancière hace énfasis en la dimensión de la temporalidad, en tanto no siempre hay política y cuando la hay, ella instaaura 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

³ Si bien la noción de “escena de disenso” aparece en *Momentos Políticos* (2010b), el concepto ya es mencionado en *La noche de los proletarios*, texto editado por primera vez en 1981.

que permite dar cuenta que es una instancia en la cual el carácter contingente de lo social emerge.

Asimismo, Rancière relaciona la articulación entre emancipación y tiempo en la idea de la “redistribución del tiempo”, es decir, aquella que determina quiénes tienen o no tienen el tiempo de ocuparse de los asuntos comunes, quiénes pueden pensar más allá de las necesidades de producción y reproducción, es decir, construir un tiempo que le sea propio (Rancière, 2013). Esto supone una ruptura con el orden instituido de la distribución del tiempo, una ruptura material y simbólica. Lo que el autor plantea aquí es una fuerte crítica a la división del tiempo de Platón. Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de las cosas comunes (dirigir y gobernar la ciudad) porque no tienen el tiempo para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo (Rancière, 2002: 16). Y de esta manera se definen sus aptitudes, sus funciones y lugares en la sociedad. Para Rancière, es la experiencia estética la que escapa a la distribución sensible de los lugares y de las competencias que estructura el orden jerárquico. Así, el autor francés, en “La noche de los proletarios” (2010c), expone la doble experiencia del tiempo que tenían los artesanos: por un lado el tiempo de la jornada de trabajo (el tiempo normal de la dominación) y por otro la experiencia de una temporalidad otra en la decisión de dedicar el tiempo de reposo a leer, escribir, discutir, etc. En otro pasaje, Rancière refiere a otro ejemplo, en este caso a un obrero de la construcción en un periódico obrero de la época de la Revolución de 1848 en Francia. La cita nos muestra cómo opera una separación entre los brazos y la mirada, una dislocación entre una ocupación y las capacidades que le corresponden:

“Creyéndose en su casa, no habiendo acabado aún la habitación que entarima, gusta del ordenamiento. Si la ventana se abre sobre un jardín o domina un horizonte pintoresco, detiene un instante sus brazos y planea idealmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar mejor de ella que los propietarios de las viviendas contiguas” (Rancière, 2008:3).

De esta forma, lo que el autor sostiene es que la emancipación comienza con la posibilidad de vivir varios tiempos a la vez y en participar en varios mundos de experiencia, en la construcción de formas de pensamiento y de acción colectiva, lo cual crea las condiciones de una subjetivación política (Rancière, 2013: 24).

En relación a la dimensión espacial, ocurre lo mismo. Rancière dice que para la policía, el espacio de la circulación sólo es el espacio de circulación. Pero para la política, “ese espacio se transforma en espacio de manifestación de un sujeto: el pueblo, los

trabajadores, los ciudadanos. Consiste en refigurar el espacio, lo que hay que hacer, que ver y que nombrar” (Rancière, 2006:72)

Recapitulando, la política adquiere sentido entonces como emancipación, como emergencia de lo heterogéneo en el espacio homogéneo del consenso policial. En relación con esto, Rancière va a sostener que hay, por tanto, una *estética de la política*. La política, en efecto, no es el ejercicio ni la toma del poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos (Rancière, 2011a: 33). Esta “estética de la política”, en efecto, altera el reparto de lo sensible que existe con la policía, oponiendo otro orden a la sensibilidad. De esta forma,

“la política entonces comienza cuando esos y esas que no tienen el tiempo de hacer otra cosa que su trabajo se toman ese tiempo que no poseen para probar que sí son seres parlantes, que participan de un mundo común. Esa distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible e invisible, confirma lo que llamo el reparto de lo sensible. La actividad política reconfigura el reparto de lo sensible. (Rancière, 2011b: 16)

Para finalizar, y en relación a lo anterior, según Rancière la policía asume la característica del consenso, lo cual es más bien una forma de fijar los límites de una posibilidad. Por el contrario, la política supone que los datos son siempre cuestionables, que la parte sin parte se levanta contra un sistema de clasificación de lugares y funciones dados. Respecto a esto creemos pertinente hacernos varias preguntas. ¿Es posible que haya en el Estado y en el mismo proceso de la policía escenas disensuales?, ¿las prácticas del Estado, pueden tener una dimensión productiva (de subjetividad, de identidad, por ejemplo)? ¿No existe la posibilidad de que se configuren sujetos políticos en el orden policial? Las plantearemos como interrogantes pues no es objeto de la tesis responderlas, aunque es interesante tenerlas presentes a la hora de abordar la propuesta teórica – filosófica de Rancière, en vistas a ampliar la mirada del autor.

II. LA DIVISIÓN DE LO SENSIBLE Y EL RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE: REDEFINICIÓN DE LA ESTÉTICA Y SU DIMENSIÓN POLÍTICA

¿Por qué el arte importa como tema para una filosofía política? Siguiendo sus lineamientos en torno a lo político, Rancière analiza las posibilidades de la estética en este campo, y a partir de la consideración de que el arte propicia nuevas matrices discursivas y formas de identificación, entiende que éstas dan cuenta de la profunda capacidad de redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. Para el teórico francés, el arte en el régimen estético, tiene un papel fundamental entre el orden policial y la interrupción política de ese orden, figurando una nueva repartición de lo sensible (Rancière, 2011b). Así, el arte tiene que ver con la política en tanto practica una distribución nueva del espacio material y simbólico y es así que hay una *política de la estética*, modos de reconfigurar lo sensible (Rancière, 2005). De esta forma,

“hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (Rancière, 2010a: 65).

La relación entre estética de la política y la política de la estética explica la manera en que se vinculan arte y política, relación que depende de lo que Rancière llama régimen de identificación, definiendo así lo que es y no es arte (Bugnone, 2011: 3), la manera en que las prácticas y formas de visibilidad del arte intervienen en el reparto de lo sensible, en su configuración, en el recorte de espacios, tiempos, sujetos y objetos. Como ya dijimos, para Rancière no todo es política y asimismo no todo es arte. Es decir, no siempre hay política, aunque haya siempre formas de poder y no siempre hay arte, incluso si hay siempre poesía, pintura, escultura, música, etc., pues ello depende de los regímenes de identificación (Rancière, 2011a: 36). Con esto, se hace referencia a que no hay arte sin un régimen de percepción, de pensamiento y de inteligibilidad que permita distinguir sus formas como formas comunes. De esta manera, el autor distingue entonces tres regímenes de identificación del arte (Rancière, 2002: 30-37; 2011a: 39-40; 2011d: 14-15), los cuales son históricos pero pueden pertenecer a diferentes momentos. Es decir, para el filósofo, no se puede establecer una periodización homogénea ni una linealidad o

sucesión de regímenes (aunque en algunos pasajes sí parecen ser regímenes sucesivos), sino que lo que hay es una coexistencia de los mismos. En la tradición occidental reconoce, en efecto, una triple clasificación del arte⁴:

1- El régimen ético o archiético de las imágenes.

En este régimen no existe arte propiamente dicho sino imágenes (Rancière, 2011a: 39) que producen determinada significación. Éstas se juzgan en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y la colectividad. No hay separación entre arte y vida, el arte se diluye y se convierte en comunidad.

Esto corresponde a la definición platónica del arte y la polémica “contra los simulacros de la pintura, el poema y la escena” (Rancière, 2000: 30). Para Platón no existe el arte, sino artes, maneras de hacer, estableciendo a su vez la distinción entre artes verdaderas, aquellos saberes que imitan un modelo con fines definidos, y simulacros de arte, que imitan apariencias, diferenciados sea por su origen como por su destino o efecto. Hay presente entonces un *ethos* que impide al arte individualizarse. Asimismo, el arte para Platón, tal y como Rancière muestra, únicamente tendría sentido en la medida en que contribuyera a la unidad de la comunidad, en tanto transmitiera un saber de cuál es su rol en el orden de una comunidad justa.

Dentro de este régimen podemos ubicar a las imágenes religiosas, o aquellas utilizadas en contextos rituales, donde una escultura o una pintura son aprehendidas como imágenes de la divinidad, en un espacio de encuentro comunal. Rancière nos da el ejemplo de la escultura de Juno Ludovisi, diosa de la mitología romana (de la fecundidad, del nacimiento y de los matrimonios), equivalente a Hera para los antiguos griegos (Rancière, 2005: 18-19).

Además de los ejemplos mencionados por el filósofo francés, pertenecen a la lógica de este régimen de identificación aquellas producciones realizadas durante la Edad Media europea, por ejemplo, el románico y el gótico, estilos en los cuales la fe cristiana es la fuente de inspiración. El monasterio, la máxima expresión de la arquitectura románica, y la catedral, símbolo de la arquitectura gótica, reflejan el carácter religioso de ambas épocas y por ende la fe cristiana en la época medieval. En el primer caso, por ejemplo,

⁴ Citamos aquí el orden de los tres regímenes de identificación siguiendo los desarrollos de varios de sus textos (Rancière, 2002; 2011a; 2011d), en los que propone en primer lugar analizar el régimen ético, segundo, el mimético y tercero, el estético. Sin embargo, en *El espectador emancipado* (2010a) propone un orden diferente: primero el mimético, luego el ético y por último el estético.

esto se plasmó en la construcción del espacio arquitectónico, grandes espacios de congregación. En el cruce entre la nave central y el crucero, se alzaba la cúpula que representaba el cielo, por lo cual en las cuatro pechinas que la sustentaba se solían representar los cuatro evangelistas. Asimismo, la iluminación se concentraba en este sector, cercano al altar. Las catedrales góticas, por su parte, expresaban el sentimiento religioso cristiano en la verticalidad y el tipo de arco ojival (lo cual aludía al sentido simbólico de ascensionalidad, de llegar al cielo) y en la luminosidad (que pretendía representar la Jerusalén celestial). De esta manera, estos espacios materializaban una experiencia colectiva y espiritual, reuniendo a toda la comunidad.



Juno ludovisi, siglo I dC,
Museo Nacional, Palacio Altemps, Roma

2- El régimen poético o representativo de las artes.

Aquí prima la noción de mimesis, que organiza las maneras de hacer, ver, juzgar. Rancière (2000: 33) aclara que entiende la mimesis no como procedimiento sino como régimen de visibilidad de las artes. Se representa la intención de un autor y pretende ser político, ya sea por transmitir un mensaje captado claramente por el público o por alinearse a un programa de transformación histórica. De este modo, mantiene una intencionalidad pedagógica hacia quienes lo reciben.

En este régimen hay distinción de géneros⁵ y temas en función de lo representado y una red de convenciones expresivas. Para el autor es un régimen poético en tanto identifica a las artes en una clasificación de las maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones y representativo en cuanto lo que organiza esas maneras de hacer. En suma, la consideración de algo como obra de arte está dada por los cánones del arte y de la representación. Rancière vuelve a citar el ejemplo de Juno Ludovisi, esta vez aludiendo a la escultura como producto de un arte, de una imposición de una forma a la materia y como producto de una representación guiada por la verosimilitud (Rancière, 2005:19). Es decir, la misma obra, otro contexto histórico y social.

Asimismo, podemos ver que este régimen se pone en funcionamiento en el caso del arte del Renacimiento, en particular el *Cinquecento* italiano⁶. Algunos de los artistas más destacados de este periodo fueron Leonardo Da Vinci, Raffaello Sanzio y Michelangelo Buonarroti. Junto a ellos podemos nombrar, la escuela romana, con Bramante, Sangallo, Giulio Romano y la escuela veneciana de pintura con Giorgione y Tiziano. El uso de ciertas convenciones expresivas que caracterizaron a este periodo artístico, como el *sfumato*⁷ de Leonardo, los colores, texturas y claroscuros de los venecianos, los volúmenes marmóreos de Michelangelo Buonarroti, entre otros, demuestran la habilidad de los artistas, en tanto tendían a mostrar los cuerpos, los paisajes, la vestimenta, la arquitectura, de un modo verosímil.

También el régimen representativo de las artes funciona en el neoclasicismo, momento del arte en el cual se propone una vuelta a la antigüedad grecorromana,

⁵ El género hace referencia a la clasificación temática en la que puede dividirse las diversas artes. Por ejemplo, en las artes visuales, se puede hablar de género histórico, paisaje, retrato, desnudo, bodegón.

⁶ Periodo dentro del arte europeo especialmente el italiano, correspondiente al siglo XVI.

⁷ El *sfumato* es una técnica pictórica que consta de diluir los contornos y las líneas de dibujo en las figuras por sutiles graduaciones de luz y color, al superponer capas muy finas de pintura en las que se oculta la pincelada, generando así sensación de profundidad. Leonardo Da Vinci inventó esta técnica, pudiéndose visualizar en *La Gioconda* (1503-1506).

evocando temas mitológicos e históricos con fines cívicos o educativos. En términos compositivos y plásticos, predomina el dibujo a partir del color, los límites bien definidos, las figuras cerradas, la ortogonalidad en los cuerpos (líneas verticales y horizontales). Aquí la pintura pasa a un segundo plano, tomando importancia la línea y el trazo. En cuanto al género, predomina el retrato.

Un artista clave de este momento es Jacques-Louis David⁸ y una de sus pinturas, “La consagración de Napoleón” (1805-1808) un claro ejemplo del régimen poético, donde la composición, la técnica, los detalles pero también el género, el tema y la finalidad de la obra son relevantes para esta iconografía política e imagen heroica. Aquí aparece representada la Iglesia, con el Papa Pío VII, quien bendecía la coronación (aunque no corona) y el poder político, altos dignatarios y la familia Bonaparte. En términos compositivos, una de las principales líneas es la que pasa por la cruz y que tiene una orientación vertical. Todas las miradas parecen converger hacia Napoleón que está en el centro de la composición. Un eje diagonal va del papa a la emperatriz.

En síntesis, lo mimético está dado en la factura, en la copia verosímil, en el tratamiento de la imagen, de los personajes y de las telas. Hay un reconocimiento claro del género pictórico (pintura histórica) y del estilo (neoclásico), dadas las convenciones expresivas que operan en esta obra de arte.

⁸ Jacques-Louis David (1748 - 1825) fue un pintor francés de estilo neoclásico. Buscó la inspiración en los modelos escultóricos y mitológicos griegos. Participó activamente en la Revolución francesa y fue amigo de Maximilien de Robespierre. Tras la caída de Robespierre del poder, fue encarcelado. Más tarde se alineó con Napoleón Bonaparte. Fue en esta época cuando desarrolló su “Estilo Imperio”.



La consagración de Napoleón, 1805-1808

Jacques-Louis David

Óleo sobre lienzo

Museo del Louvre, París

A nivel latinoamericano, por ejemplo, pertenece a la lógica de este régimen el caso del muralismo mexicano. Los tres grandes muralistas de México, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, están asociadas al momento post-revolucionario (1921 en adelante), en el que se inicia una etapa de “construcción de instituciones” por parte del Estado⁹. En esos años, se establecieron reformas y se implementó un programa político, ideológico y educativo. Los muralistas tomaron así el objetivo de dar una interpretación de la historia mexicana que miraron a la luz de distintas ideologías, cosmovisiones y estilos, en función del objetivo pedagógico de darla a conocer al pueblo y en concordancia con los espacios públicos y educativos en que fueron realizados. En cuanto a los temas, retrataron la revolución, la lucha de clases, las tradiciones populares, el capitalismo, el socialismo, y los pueblos nativos, entre otros. Por ejemplo, los murales de Diego Rivera, ligados a la monumentalidad de las formas del

⁹ Para más información, ver Eder, R. (1990) “Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural”. Moraes Belluzo, A. M. (1974) (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na America latina*, Sao Paulo, Memorial UNESP.

Renacimiento, son pinturas narrativas e historicistas, que integran escenas campesinas y sucesos políticos contemporáneos.

De esta forma, aquí el régimen mimético funciona, por un lado, por la realización de la figura humana realista, verosímil, y por otro, la obra opera también como dispositivo pedagógico con el objetivo de transmitir un mensaje, el cual es propuesto por el artista con la intención de llegar intacto al público, generando un impacto y movilizándolo a la acción.



Detalle de Tierra y Libertad, 1929-1935

Diego Rivera

Palacio Nacional en la Ciudad de México

3- El régimen estético de las artes.

Aquí la identificación del arte no se establece por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible. Se trata de una forma sensible heterogénea que se opone a las formas sensibles de la experiencia ordinaria, pertenecientes al orden policial. Este régimen deshace la correlación entre tema y modo de representación, se desvincula de la jerarquía de temas y géneros y permite conceptualizar lo político de la estética. El sistema de representación, definía, con los

géneros, las situaciones y formas de expresión. Por ejemplo, “tragedia para los nobles, comedia para los pobres, pintura de historia frente a pintura de género, etc.” (Rancière, 2002: 53). Así, en este régimen opera una experiencia estética que transmuta el orden social, trastocando la división de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística, sin fundirse en la comunidad. Allí se encuentra su potencia: es necesaria esa separación estética que libra al arte de todo deber particular (Bugnone, 2014).

En este sentido, en el régimen estético no hay un mensaje a transmitir sino que el arte político es aquel que se configura como disruptivo y que pone en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social. La temporalidad propia de este régimen es la de una copresencia de temporalidades heterogéneas.

Sintetizando,

“las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de "sentido común", formas de un sentido común polémico” (Rancière, 2002: 77).

Aquí, Rancière nuevamente retoma el ejemplo de Juno Ludovisi pero bajo la lectura de Friedrich Schiller¹⁰ (Rancière, 2005:19-21, 24). Para Schiller, la Juno Ludovisi (que ya se halla separada del contexto religioso que le dio origen) representa la promesa de una comunidad libre y una humanidad plena. La indeterminación de su rostro, la inaccesibilidad para el pensamiento, deseos y fines de quien la contempla y su no propuesta de un modelo a imitar, están marcando el sentido político del arte para Rancière. Esto se opone a las obras e imágenes que prevén causar cierto efecto sobre el espectador o dirigir el pensamiento hacia un único sentido.

Otra obra perteneciente al régimen estético que nos da el autor, es la propuesta contemporánea de Krzysztof Wodiczko¹¹. Este artista, de origen polaco, se caracteriza por

¹⁰ Poeta, filósofo e historiador alemán (1759-1805), cuyas obras están atravesadas por los ideales del siglo XVIII: la razón, la libertad y la humanidad.

¹¹ Krzysztof Wodiczko es un artista visual que nació en Varsovia en 1943. Se graduó en la Akademia Sztuk Pięknych en el año 1968, especializándose en diseño industrial. Wodiczko es conocido por sus polémicas proyecciones sobre construcciones arquitectónicas. Sin embargo, su producción no se limita a estas

realizar proyecciones al aire libre. En algunas de ellas, se muestran cuerpos de las personas sin hogar sobre edificios emblemáticos y monumentos públicos de los barrios de los que han sido desalojados. De esta forma, Rancière nos dice que

“el sin hogar abandona su identidad consensual de excluido para convertirse en la encarnación de la contradicción del espacio público: en aquel que vive materialmente en el espacio público de la calle y que, por esta misma razón, está excluido del espacio público entendido como espacio de la simbolización de lo común y de participación en las decisiones sobre los asuntos comunes”.

El caso de la obra “The Eyes of Gutete Emerita” (1996) del artista chileno Alfredo Jaar¹² también es analizado por Rancière. La instalación presenta una única fotografía de los ojos de una mujer tutsi, Gutete Emerita, que ha presenciado la masacre de su familia en el contexto del genocidio de Ruanda. Esa fotografía es multiplicada por la cantidad de personas que murieron en esa masacre. Mientras el espectador se dirige a la sala donde se encuentra una mesa con una pila de cerca de un millón de diapositivas de los ojos de Gutete, la historia de lo que esta mujer ha visto está escrita en las paredes que conducen a la sala. De este modo, cuando el espectador llega a la mesa, habrá leído un relato, un contexto, acerca de lo que esos ojos vieron. La mesa donde se encuentran las fotos está iluminada y, mediante lupas, es posible ver al detalle las diapositivas de los ojos de Gutete. En este caso hay una metonimia por lo cual no vemos la muerte en masa sino los ojos que la ha visto. Esa mirada que vio la muerte, no reconstruye su percepción de la misma para nosotros. Esos ojos no dicen nada de lo que piensa o siente. Y asimismo ella, Gutete Emerita, es los miles de víctimas del genocidio. En este sentido, “son los ojos de una persona dotada del mismo poder que quienes los miran, pero también del mismo poder del que sus hermanos y hermanas han sido privados por los masacradores, el de hablar o callarse, de mostrar sus sentimientos u ocultarlos” (Rancière, 2010a: 99).

proyecciones públicas. Su formación como diseñador industrial le ha permitido crear objetos móviles que también se inscriben en el espacio público urbano. Actualmente vive en la ciudad de Nueva York.

¹² Alfredo Jaar es un artista visual que nació en Santiago de Chile en 1956. Realizó estudios de cine en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura y de arquitectura en la Universidad de Chile. Sin embargo, su formación artística es no formal. Comenzó su producción hacia fines de los años setenta, formando parte de la vanguardia chilena, asociada en ese entonces a tendencias neoconceptuales. Las temáticas de sus obras giran en torno a las crisis geopolíticas y sociales, el conflicto de la inmigración, la violencia, el racismo, los refugiados, etc. Utiliza principalmente la fotografía como registro y soporte de sus obras aunque también realiza intervenciones en el espacio público urbano. Actualmente vive en Nueva York.



The Eyes of Gutete Emerita, 1996 (obra derivada de Proyecto Ruanda¹³)

Alfredo Jaar

Instalación, fotografía

Por último, sumamos a los ejemplos del autor, un caso local. Uno de los momentos que configuró una forma sensible heterogénea ocurrió cuando un colectivo de artistas realizó una *performance* vinculada a la inundación del 2 de abril de 2013 ocurrida en la ciudad de La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires). Después de la catástrofe se produjeron una serie de respuestas ciudadanas, entre ellas, las artísticas. El grupo denominado “La marca del agua” interrumpió el curso normal de la Feria del Libro organizada por la Municipalidad de La Plata en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, dos meses después de la inundación. Frente a la mirada sorprendida de los participantes de la feria (feriantes, compradores y organizadores), el grupo repitió varias veces una poesía que a la vez que describía el desastre natural, denunciaba el tratamiento que se hacía desde el municipio y los medios de comunicación asociados a él. “Desde la

¹³ Este proyecto es un trabajo realizado desde 1994 por el artista, el cual denuncia los desastres causados por la violencia inhumana en el genocidio de Ruanda.

puñalada de la espalda, nos queda esta intemperie desmedida, de galopar de la crónica perfecta, la misma que los noticieros desafían, en su banquete diario de perversión y especuladora miseria” es parte de la poesía gritada entre el ruido de la feria del libro. Como sostiene una de las integrantes del grupo, se organizaron frente a la invisibilización del desastre que se producía desde las instituciones locales. La forma de pensar la acción poética estuvo relacionada con intervenir en un espacio público normalizado, mostrando la ausencia de acciones efectivas orientadas a resolver la situación de la población afectada y también de los negocios y políticas urbanísticas que eran parte causal de la inundación: *“el paro cardíaco de la inoperancia: mamá política no puede con la naturaleza pero su obligación es amamantar a todos sus bebés”*. Como podemos observar, la operación literaria es doble, mostrar lo que la política debería hacer (dar cuenta de todos los miembros de la comunidad) pero señalando que no lo hacen. Esto se acerca a lo que Rancière señala como el tratamiento del daño. A la heterología de las palabras y el ruido, se le agrega la de las prácticas que interrumpen el curso normal de la policía. La poesía es contada desde diferentes lugares en el espacio de la Feria, varias veces y rompe con la regla de no hablar de política, de la inundación, ni del intendente, mientras en el lugar se sube el volumen de la música ambiente para que no sean escuchados.



Feria municipal del libro de la Ciudad de La Plata, Pasaje Dardo Rocha, junio de 2013

La marca del agua
Acción performática

Continuando con el desarrollo y en relación al régimen estético, ¿qué es la estética y cómo la define Rancière? Para el autor, el concepto refiere al menos a dos cosas. Por un lado, designa a la forma que produce una reconfiguración de los datos sensibles a partir del disenso. Por otro lado, la “estética” es el nombre con el que en occidente se designa, desde hace dos siglos, al tejido sensible, al modo de experiencia y a la forma de inteligibilidad que llamamos “arte”. Es decir, para él no es una disciplina sino un régimen de lo sensible. En sus palabras:

“Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas (las obras) se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales – lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción -, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan”. (Rancière: 2013: 10)

De esta manera, Rancière se propone estudiar las mutaciones del tejido sensible, escenas particulares que presentan acontecimientos (una representación teatral, una exposición de arte visual, un libro, una película), que modifican el orden de la sensibilidad. Como dijimos, la estética no es simplemente una especificidad del mundo del arte, una disciplina, sino que forma parte del conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan el *sensorium*. Tal como sostiene Arcos Palma (2009: 143), Rancière decide redefinir la estética, pues de esto se desprende la necesidad de comprender que no sólo pertenece a un régimen de las formas sensibles sino también al orden social y político.

Y entonces, ¿qué es para Rancière el arte político? El autor nos da algunas pautas para su definición. Según él, el arte no es político porque refiera a ciertos temas o porque transmita determinados mensajes y tampoco porque represente conflictos, refiera a ciertos discursos políticos o ilustre una ideología política. Tampoco es político por emerger por fuera de los espacios legitimados del arte, como galerías y museos. El arte

“es político por la distancia que toma en relación a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla este espacio”. (Rancière, 2011a: 33)

De esta manera, el arte opera un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es por ello que el arte tiene que ver con la política. Es decir, sostenemos que en el régimen estético, opera una experiencia estética que, como ya dijimos antes, transmuta el

orden social, modificando la división de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística, sin fundirse en la comunidad, librando al arte de todo deber particular, sin efecto calculable de toma de conciencia o movilización política.

Otra idea fuerte que desarrolla Rancière es la idea de ficción. La política y el arte, dice, construyen ficciones, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer (Rancière, 2002: 67), ficciones que se enfrentan con la ficción dominante. Como ya señalamos, para Rancière la política va de la mano de la subjetivación, posibilita la emergencia de nuevos sujetos de enunciación. El arte no genera un “nosotros” como lo hace la política, sino que, como ficción, puede encontrarse con la ficción del orden social y distorsionarla. Esta cuestión, aparece sólo como posibilidad en el régimen estético. En síntesis, el arte puede entonces operar sobre el orden policial, oponiendo a esa ficción otra ficción, que distorsione y genere otra construcción de espacio (Rancière, 2011b). Justamente, esta idea de la contingencia de lo social, implica que Rancière sea un autor posfundacional.

Sintetizando, sería un arte crítico aquel que altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado. La obra crítica puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, puede crear nuevas formas de experiencia sensible, nuevas distancias, pero ello no conlleva necesariamente a una movilización política pues existe una separación entre los efectos y las intenciones.

III. ARTE CRÍTICO Y EMANCIPACIÓN

¿A qué se refiere Rancière con emancipación y cómo lo asocia al arte? Hemos dicho, previamente, que con emancipación, el autor hace referencia a la manera de generar interferencias, cuestionamientos, ruido entre el hablar y el oír, cuando se cuestiona la oposición entre quienes actúan y quienes miran. Su proyecto, que parte del vínculo necesario entre política y estética, parece consistir entonces en cómo transformar en emancipación la dominación en el *sensorium*. La propuesta de Rancière consiste en repensar el arte como poder de ficción para refigurar un nuevo reparto igualitario, pensar el campo estético como uno de los lugares de la emancipación igualitaria. En este sentido, tanto la obra como el artista operan como generadores de visibilidad:

“Lo importante es que en este ámbito, el correspondiente a la delimitación sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación, es donde se plantea la cuestión de la relación estética política. Es a partir de allí donde pueden pensarse las intervenciones políticas de los artistas, desde las formas literarias románticas del desciframiento de la sociedad hasta los modos contemporáneos de la acción escénica y la instalación, pasando por la poética simbolista del sueño o la supresión dadaísta o constructivista del arte” (Rancière, 2002:28)

Rancière aclara que hay una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa. El efecto del museo, del libro o del teatro reside en las divisiones de espacio y tiempo, y en los modos de presentación sensible que ellos instituyen, antes que en el contenido de tal o cual obra.

Como ya dijimos entonces, la obra crítica puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, puede crear nuevas formas de experiencia sensible. Y en este esquema, ¿cuál sería el lugar del espectador? El arte crítico, según Rancière, transforma al espectador en actor, en un sujeto activo, con capacidad transformadora. Vale la pena decir que el autor, en varios de sus escritos, apunta a pensar sujetos activos: cuando estudian (*El maestro ignorante*), cuando son espectadores de arte (*El espectador emancipado*), cuando hacen oír su voz (los esclavos romanos de *El desacuerdo*), el obrero que deja de trabajar para gozar el paisaje como si tuviera permiso para el ocio (contra Platón en *Las paradojas del arte político*), ciertos sectores del proletariado del siglo XIX y su apropiación nocturna de la literatura y la música (en *La noche de los proletarios*), en los procesos de identificación (en *Política, identificación y subjetivación*); siempre hay algo que se reconoce en los sujetos, una capacidad, una agencia, una posibilidad de acción antes negada, silenciada, invisibilizada.

Volviendo al arte, una categoría importante para Rancière, es la del espectador emancipado, muy ligada a la emancipación intelectual, formulada en *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual* (2003)¹⁴. De esta forma, su crítica es a la

¹⁴ En este texto, Rancière describe el método revolucionario que el pedagogo Joseph Jacotot puso en acción tras la Revolución francesa: suponía un proceso educativo donde no sólo se persigue la igualdad, sino que se parte de ella, estableciendo lazos horizontales entre docentes y estudiantes.

disociación entre actuar/ver, pasividad/actividad, ignorancia/conocimiento. Al respecto, sostiene que

“Estas oposiciones –mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/ pasividad– son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen propiamente un reparto de lo sensible, una distribución a priori de las posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a dichas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad”. (Rancière, 2010a: 18).

Para abordar la noción de espectador emancipado, Rancière parte de la explicación de dos modalidades del teatro moderno: el que genera una distancia entre la escena y el espectador (el teatro de Brecht) y el que pretende abolir esa distancia a partir de la incorporación del espectador a la acción (el teatro de Artaud). Rancière rechaza ambas posturas superando asimismo la oposición entre un mirar pasivo y el actuar. Sin embargo, considera que la noción de distancia, presente en ambas formulaciones, debe preservarse en el régimen estético porque eso hace a la condición de espectador. Su propuesta radica entonces en que el espectador no es alguien ignorante sino que asume una posición frente a la acción que se desarrolla frente a él. La emancipación supone que mirar es hacer y que por lo tanto el espectador es un sujeto activo, con potencial crítico, que tiene capacidad de dar sentido, de asociar y disociar discursos e imágenes, que participa como intérprete, como traductor de gestos y palabras. Así,

“la emancipación comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésa debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone” (Rancière, 2010a: 19).

De esta forma, se propone una disociación entre lo que el artista transmite y lo que el espectador recrea siendo esto una acción individual, es decir, siendo la capacidad de cada uno de traducir lo percibido, lo que lo que hace igual a otro. En síntesis, comprender que mirar es hacer es una forma de generar interferencias en las fronteras (entre mirar y actuar, entre lo pasivo y lo activo, entre hablar y oír, etc.) y por ende es cuestionar la distribución de posiciones, el reparto de lo sensible.

IV. ESPACIO, ARTE Y POLÍTICA

“Las prácticas del arte in situ, el desplazamiento del cine en las formas espacializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de especialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (Rancière: 205: 13)

La cuestión del espacio aparece desarrollada en Rancière en varios de sus escritos. Como hemos visto en relación a la policía y la política, la dimensión espacio – temporal aparece como clave en tanto la política adquiere sentido como emancipación, como microacontecimientos de disenso, como emergencia de lo heterogéneo en el espacio homogéneo del consenso policial. La política tiene como trabajo configurar su propio espacio. Y como configuración de un espacio específico de manifestación de un sujeto, cuestiona el mundo dado y posibilita otro reparto de lo sensible.

En sus textos sobre la estética, Rancière retoma la dimensión espacial para articularla no sólo con el arte sino también con la política. En decir, en el régimen de identificación estético, un objeto es la expresión de una distribución específica de lo sensible, y en este sentido, puede ser objeto de una experiencia concreta e instituir así un espacio común determinado, separado (Rancière, 2011a: 48). De esta forma, instituye lo heterogéneo en el espacio homogéneo de la dominación, con lo cual el arte se define menos por criterios técnicos que por el hecho de expresar una experiencia espacio – temporal específica, que “pone de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia” (Rancière, 2005: 58). Es decir, el arte puede intervenir en la configuración consensual,

generando espacios disensuales, reconfigurando el reparto de lo sensible y poniendo de manifiesto la igual capacidad y competencia de todos.

Al hablar de los espacios del arte, Rancière se aboca a dos tipos: los institucionales, como el museo, y al espacio público, ambas formas de inscripción y visibilidad. En cuanto al espacio público, el autor sostiene que

“Constituir un espacio público, donde hay política, supone transformar los espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacios disensuales, introduciendo en ellos un objeto incongruente, un tema suplementario, una contradicción” (Rancière, 2005: 58).

De esta manera, los artistas que introducen en el espacio público un objeto heterogéneo, portador de una contradicción evidente entre dos mundos, instalan un acontecimiento que irrumpe en los sentidos y significados habituales del espacio para reconfigurarlo. Se puede ver entonces que la noción de espacio es central para pensar al arte crítico.

Sin embargo, el autor marca que es necesario dejar de pensar la cuestión del espacio en la relación entre un adentro y un afuera y que el distanciamiento estético se puede producir en una variedad de formas, poniendo de manifiesto la permeabilidad de las fronteras. A esto agrega que es necesario salir del simplista esquema espacio – político en términos de alto y de bajo, de dentro y de afuera, ya que, si bien este esquema pudo haber funcionado como soporte de un arte crítico, hoy en día tiende a integrarse en la lógica consensual. Así,

“la cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para describir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y funciones. El consenso es ante todo la distribución de esferas y de competencias. La fuerza del espacio del arte en relación con esto consiste en ser un espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos” (Rancière, 2005: 71).

En suma, los espacios del arte pueden servir para el cuestionamiento de la distribución de lo dado en tanto permitan una reconfiguración de los territorios definidos

por la división consensual. De esta forma el disenso estético participa en el proceso político de cuestionamiento de los consensos, poniendo en tela de juicio sus categorías. El arte consiste entonces en crear espacios y relaciones que reconfiguren material y simbólicamente el territorio común, consiste en redistribuir las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

V. SÍNTESIS

¿Puede el arte, en su articulación con la política, ser un operador del cambio? ¿En qué medida? ¿Qué lugar se le asigna a la relación entre arte y emancipación? Guiándonos por estas preguntas, a lo largo del capítulo hemos expuesto las líneas generales más importantes del pensamiento de Rancière.

Exponer sus definiciones de la policía, la política y del sujeto político ha contribuido al desarrollo posterior, en tanto no es posible comprender su tesis sobre la política de la estética y el arte crítico sin abordar su pensamiento teórico – filosófico – político.

En oposición al desencanto posmoderno y la falta de propuestas para transformar el presente, la iniciativa de Rancière versa en retomar la relación entre estética y política. Por un lado, su filosofía de la emancipación política daría cuenta de la rebelión de sectores de la sociedad (“la parte que no tiene parte”) que rechazan el orden policial, el cual define sus lugares y sus funciones, y “en un violento gesto político – poético comienzan a hablar por sí mismos” (Zizek, 2001: 186). Por otra parte, en sus textos sobre el arte sostiene que este es político en la medida en que, al igual que la política, reconfigura el reparto de lo sensible. A partir de esta afirmación, el autor desarrolla su redefinición de la estética, oponiéndose a los discursos que la limitan a las formas sensibles e idealistas¹⁵ para afirmar que hay un evidente vínculo entre mundo sensible y el orden social y por ende político. La estética, en este sentido, es también praxis y no especulación, y no se circunscribe solamente a una disciplina sino que es un régimen específico de identificación del arte. El autor continúa entonces con la clasificación de los regímenes de identificación del arte, los cuales se configuran históricamente aunque son

¹⁵ Aquí Rancière discute con las posturas posmodernas de Jean – François Lyotard, Jean – Marie Schaeffer y Alain Badiou, para quienes el discurso de la estética está agotado y ya no tiene razón de ser. En base a la crítica a estos autores, Rancière afirma la vigencia de la estética en su vinculación con la realidad social y política. Ver más en *El malestar de la estética* (2011a) de Jacques Rancière.

coexistentes. En la mayoría de sus escritos sobre arte, Rancière hace hincapié en el régimen estético del arte (en tanto régimen de percepción y pensamiento), en el arte crítico, su relación con la emancipación y en la figura del espectador emancipado, es decir activo. Asimismo, lo político del arte, para el autor francés, 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, de hacer hablar a los sin voz, en una nueva configuración de sujetos, objetos, espacios y tiempos. Así, el arte crítico no sólo afirma una potencia igualitaria en tanto deconstruye jerarquías (de géneros, de temas) sino que crea escenas de disenso, tejidos de lazos y relaciones que forman comunidad. Como sostiene Richard (2013: 149):

“Para Rancière, lo político en el arte no radica en dotar a los explotados y marginados de un aparato representacional que le haga simbólicamente justicia a su condición de desfavorecidos sino en introducir entre la obra y el espectador, entre el espectador y su comunidad, entre lo representado y el dispositivo mismo de la representación, la paradoja de lo inanticipado; una paradoja encargada de alterar las maneras de ver, de sentir y decir de todas las identidades en juego (incluyendo la identidad de los oprimidos) que deben dejar de parecerse a sí mismas, de ser idénticas a su representación, para admitir el salto y la ruptura de lo no-coincidente que descalza lo prefigurado de su retrato”

Finalmente, hemos abordado la relación que establece Rancière entre arte, espacio y política. Como vimos, no es posible pensar el arte crítico sin la categoría de espacio en tanto instituye un espacio – tiempo diferencial en el *continuum* del orden policial, una movilización de imágenes, cuerpos, voces. Ahora bien, esto no deja de tener un carácter eventual, es un momento heterogéneo que irrumpe en los sentidos y significados habituales del espacio para reconfigurarlo, con la tendencia a integrarse en la lógica consensual.

Por último, nos parece relevante, por lo menos a modo de interrogación, pensar el carácter articulador de las intervenciones políticas del arte. Es decir, ¿es posible pensar una articulación de las diferentes irrupciones disensuales desde el marco que nos suministra la teoría rancièriana? ¿O es necesario avanzar sobre otras formulaciones?

En la propuesta de Rancière, no hay lugar para pensar una articulación de lógicas disensuales aunque ello no quita mérito a su formulación de la relación entre arte y política, pues ésta permite pensar la capacidad de agencia y empoderamiento, una demostración de comunidad, del ser-en-común y del estar juntos, desde otras formas.

Avanzaremos a continuación con la propuesta de Chantal Mouffe quien sí propone un arte, el cual define como agonista, en articulación con otros niveles de lucha.

CAPÍTULO 2

CHANTAL MOUFFE: AGONISMO Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS. LA ARTICULACIÓN COMO PROPUESTA

En el capítulo anterior hemos abordado el pensamiento del filósofo Jacques Rancière. Aquí desarrollaremos la perspectiva de Chantal Mouffe, estableciendo similitudes y diferencias entre ambas posturas.

Chantal Mouffe es una de las principales teóricas posfundacionales. Politóloga, de origen belga, nació en 1943. Se formó en la Universidad Católica de Louvain (Bélgica), la Universidad de París (Francia) y la Universidad de Essex (Gran Bretaña). Estudió con Althusser en París y tras una estancia latinoamericana (en Colombia), se radicó en el Reino Unido.

Investigadora y docente en varias universidades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, actualmente Mouffe forma parte del Collège International de Philosophie en París. Asimismo es investigadora del Center for the Study of Democracy de la Universidad de Westminster en Londres.

La teoría política de Chantal Mouffe otorga al conflicto un lugar primordial, en oposición a John Rawls (a quien le critica su Teoría de la Justicia) y Jürgen Habermas (criticando su noción de consenso y el privilegio que otorga a la racionalidad, dejando de lado las pasiones y los afectos)¹⁶. Mouffe define a la política desde el disenso y a la democracia como la posibilidad de que distintos puntos de vista se expresen y disientan. El disenso se puede dar mediante el antagonismo amigo-enemigo de raíz schmittiana, cuando se trata al oponente como enemigo, o a través de su propuesta del agonismo. En ese caso, un adversario reconoce la legitimidad del oponente y el conflicto se canaliza a través de las instituciones. En palabras de la autora:

“De alguna manera, se podría definir mi posición como una posición hobbesiano democrática (...) parto de una problemática hobbesiana, sólo que la reformularía de manera distinta. Por ejemplo, hablaría más bien de lucha entre grupos (en este sentido soy más schmittiana) y no entre individuos; pero esa dimensión de la guerra de todos contra todos, es aquello a lo que quiero referirme cuando hablo de lo político. Mi posición, sin

¹⁶ Para ahondar en esta cuestión ver Duque Silva, Guillermo Andrés (2013) “¿Paradoja o contradicción? La interpretación de Chantal Mouffe al concepto de lo político de Carl Schmitt”, en Revista *Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*. Vol. 43, No. 119, Medellín – Colombia, pp. 801-818.

embargo, diverge de la de Hobbes en que, aun cuando reconozco la dimensión del conflicto, no concluyo que “por lo tanto” sólo puede haber orden mediante un régimen autoritario. A partir de estas premisas Schmitt y Hobbes llegan a una posición autoritaria, mientras que yo, partiendo de premisas muy similares, trato de pensar la democracia (...)” (Mouffe en Attili, 1996).

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. El libro escrito junto a Ernesto Laclau, *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*, de 1987, redefine el concepto de hegemonía en pos de un nuevo proyecto: la democracia radical. Así ambos retoman y repiensen los postulados marxistas a la luz de los aportes del posestructuralismo y de los movimientos sociales suscitados durante la segunda mitad del siglo XX.

Por otro lado, en varias entrevistas y textos, Mouffe ha pensado la relación entre las prácticas culturales y artísticas y su propuesta agonista. Proponemos entonces explicitar su filosofía política para luego abordar cómo ella relaciona el rol crítico que pueden desempeñar las prácticas culturales y artísticas en la creación de multiplicidad de lugares en los que la hegemonía dominante puede ser cuestionada.

Este capítulo consta de un primer momento en el cual 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.

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 cual 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, 2014:15).

Mouffe (2007: 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 (Mouffe, 2007: 22). Mouffe propone pensar otras interpretaciones de esa distinción. Retoma la idea de “exterioridad constitutiva”¹⁷, 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 sólo 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: 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*

¹⁷ 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”. (Chantal Mouffe, *En torno a lo político*, p. 22.)

Schmitt que esas dos afirmaciones no se niegan la una a la otra. De esta forma, la autora va a elaborar lo que denominó modelo “agonista” de democracia. Volveremos sobre 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 una serie de prácticas, temporarias y precarias, cuyo objetivo es establecer orden en contexto de contingencia. Estas características nos recuerdan a la noción de ficción para Rancière, vista en el capítulo anterior.

La propuesta de Mouffe entonces, de raíz posfundacional, queda constatada a partir de ciertas definiciones. De esta forma, 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. Según este enfoque, todo orden es la articulación temporaria y precaria de prácticas contingentes. Las cosas siempre podrían ser diferentes, y todo orden se afirma sobre la exclusión de otras posibilidades. Cualquier orden es siempre la expresión de una determinada configuración de relaciones de poder. Lo que en un determinado momento se acepta como el orden “natural”, junto con el sentido común que lo acompaña, es el resultado de prácticas hegemónicas sedimentadas. Nunca es la manifestación de una objetividad más profunda, ajena a las prácticas que le dieron origen. Por lo tanto, todo orden es susceptible de ser desafiado por prácticas contrahegemónicas que intenten desarticularlo en un esfuerzo por instalar otra forma de hegemonía” (Mouffe, 2014:22).

Vale aclarar que Laclau y Mouffe (2004) 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 articulatorias (Laclau y Mouffe, 2004: 229). Para los autores, toda articulación hegemónica genera cadenas de equivalencia¹⁸, la cual no se

¹⁸ En *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (2004), Ernesto Laclau y Chantal Mouffe sostienen que 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”.

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 articuladoras a través de las cuales se establece un nuevo orden son prácticas hegemónicas, por otro lado, dicho orden siempre puede ser desafiado por prácticas contra-hegemónicas. De esta manera,

“las dos condiciones de una articulación hegemónica son, pues, la presencia de fuerzas antagónicas y la inestabilidad de las fronteras que las separa (...) Sin equivalencia y sin fronteras no puede estrictamente hablarse de hegemonía” (Laclau y Mouffe, 2004: 232).

Así, Mouffe sostiene que para radicalizar la democracia no es suficiente alterar los procedimientos dominantes y perturbar los acuerdos existentes sino que es necesario establecer una cadena de equivalencias entre demandas democráticas y la construcción de una hegemonía alternativa (Mouffe, 2014: 32). 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. En este sentido, las identidades no se encuentran preconstituidas, no son prepolíticas, sino que se van modificando en la política.

Mouffe se propone 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 (Mouffe, 2005). Según la autora,

“movilizar pasiones hacia objetivos democráticos para dar lugar a una verdadera identificación con valores, al mismo tiempo que se acepte que otros tengan valores

Así, las equivalencias niegan el sistema de diferencias previo a la articulación conformando un “nosotros” frente a un enemigo externo.

distintos, es evidentemente un objetivo difícil de alcanzar. Pero creo que esa es la condición de existencia para una democracia pluralista” (Mouffe en Attili, 1996).

Entonces, ¿qué tipo de nosotros/ellos es necesario para la democracia política? Mouffe 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. Mientras que el antagonismo constituye una relación nosotros/ellos donde son enemigos que no comparten ninguna base común, el agonismo establece una relación nosotros/ellos en donde las partes comparten un mismo espacio simbólico y en el cual se libra el conflicto. La figura del adversario es constitutiva para la democracia porque permite pasar del antagonismo al agonismo. Sintetizando, es preciso que haya consenso sobre 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 (Mouffe, 2014).

En síntesis, para la autora, gracias a su idea de “adversario”, el enfoque agonista puede contribuir a revitalizar y profundizar la democracia. Ella defiende el parlamentarismo como modo de transformación real de la sociedad, donde el conflicto no se erradica, pero tampoco existe la posibilidad de eliminar al otro. El modelo agonista no descarta la confrontación la cual tiene por objeto modificar las relaciones de poder existentes e imponer una nueva hegemonía y que no se puede resolver mediante la idea de un consenso racional. Sin embargo, la confrontación requiere 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.

Por último, la propuesta de política radical de Chantal Mouffe es la del “involucramiento crítico”, la cual 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 multitud¹⁹ (Mouffe, 2014), 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 constituyen 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 (Mouffe, 2014: 84). En este sentido, desarticulación y rearticulación constituyen 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 artísticas²⁰. Con ello, su planteo contraría al de las vanguardias históricas, que no sólo 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 cuales también criticaban a las instituciones artísticas. Sus obras se canalizaron por fuera de los lugares tradicionalmente asignados a la manifestación artística (galerías, museos), realizando una serie de operaciones como el *land art*²¹, el *body art*²², 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, lo político y su relación con el espacio.

¹⁹ Con el término refieren a un agente autoorganizado, antiestatal, una multiplicidad de singularidades que se diferencia del “pueblo” en tanto éste último está ligado a la existencia del Estado. El Estado es visto como un aparato de dominación monolítico que no puede ser transformado.

²⁰ Este concepto, que Bürger (1987) toma de Marcuse, implica las relaciones de producción, distribución y recepción del arte.

²¹ *Land art* o arte del paisaje o de la naturaleza refiere a prácticas artísticas donde el concepto de tierra o de 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. Las obras del *Land art* poseen una escala reducida y privilegian el proceso de integración y de simbiosis del artista y su actitud vital sobre la naturaleza.

²² Las primeras experiencias del arte corporal, *body art* o arte del cuerpo, se dieron casi simultáneamente en Europa y EEUU, a finales de los ´60. 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.

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 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, p. 1). 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: 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 “a fin de crear entre ellos una cadena de equivalencia” para generar cambios en el orden social existente.

Al igual que Rancière, Mouffe establece la diferenciación entre la dimensión estética de lo político y la dimensión política en el arte²³. De esta forma:

“Existe una dimensión estética en lo político, así como también una dimensión política en el arte. 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

²³ Rancière se refiere a esto como estética de la política y política de la estética (Rancière, 2005; 2010a).

entre arte político y no político no tiene ninguna utilidad [cursiva nuestra] (Mouffe, 2014: 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 cual define como aquel que puede hacer visible lo que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar. Y este arte crítico no se halla circunscripto a un espacio específico, puede estar presente en las instituciones en tanto éstas 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 autora, operan en función de mantener o desafiar un orden social. Por lo 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 sólo 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 al 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. Así,

"si las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel decisivo en la construcción de nuevas formas de subjetividad, se debe a que, con la utilización de recursos que inducen respuestas emocionales, logran llegar a los seres humanos en el nivel afectivo. Es aquí donde reside el gran poder del arte: en su capacidad para hacernos ver las cosas de una manera diferente y para hacernos percibir nuevas posibilidades (Mouffe, 2014: 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 (dada por los diferentes lenguajes artísticos, los modos de

producción, etc.), tiene el poder de hacernos acceder a las cosas de otro modo y desde otro lugar²⁴.

Por último, Mouffe (1997) menciona al sujeto productor de arte. Según la autora, no hay posibilidad de que este sujeto sea apolítico o de que su arte no tenga alguna forma de eficacia política, en tanto las prácticas artísticas y culturales 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 Gramsci²⁵. 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.

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: 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

²⁴ Existe una similitud entre esta idea de Mouffe y lo que Raymond Williams sostiene en *La larga revolución* (2003). 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 ésta, sólo podrían haberse expresado de ese modo” (Williams, 2003: 55)

²⁵ Para Gramsci, el papel de los intelectuales es importante tanto para la construcción de la hegemonía como para la contra-hegemonía. 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.

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 final²⁶. 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 (Mouffe, 2014: 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 circunscripto 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 sólo puede haber arte crítico evitando las instituciones tradicionales²⁷ pues ello impide reconocer la multiplicidad de vías que existen para el involucramiento político.

Respecto al arte crítico y su vinculación con los espacios públicos agonistas, Mouffe, al igual que Rancière, también analiza las propuestas del artista chileno Alfredo Jaar, lo cual 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 belga da cuenta de cómo los recursos estéticos pueden generar nuevos modos de identificación. Veamos a continuación estos tres ejemplos:

²⁶ En el primer capítulo de su libro *Agonística* (2014), Chantal Mouffe sostiene que uno de los principios de la agonística es que el tipo de consenso racional que postula el enfoque de Jürgen Habermas es una imposibilidad conceptual en tanto presupone la posibilidad de un consenso sin exclusión, que es justamente lo que el enfoque hegemónico revela como imposible

²⁷ 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, Virno), el cual 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.

1- El primer caso, es la obra *The way it is. An aesthetics of resistance* (1992) en las escaleras en la sala 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 cual compilaba diferentes actos xenofóbicos ocurridos en Alemania en el año 1992²⁸.

En este caso entonces, el artista desarrolla una obra crítica dentro de una institución artística, evidenciando un conflicto social. Para Mouffe, la obra de Jaar define una “estética de resistencia” en términos de guerra de posiciones, en tanto el artista ve las instituciones como un importante terreno de lucha (Letelier: 2012). 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.



²⁸ Para más información, ver “Alfredo Jaar El Proyecto Pergamon: Una estética para la resistencia”, [fecha de consulta: 4 de agosto 2015]. Disponible en: http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2012/alfredo_jaar/photo_tour/pergamon_project_1992



The Aesthetics of Resistance, 1992-1993

Alfredo Jaar

Instalación en el Museo de Pérgamo, Berlín.

2- El segundo ejemplo analizado por Mouffe, se denomina *Questions, questions*, una intervención pública realizada en Milán, Italia, en el año 2008. Jaar realizó carteles, ubicados en museos, lugares de arte, carteleras publicitarias, transportes públicos, etc. Los textos, de una tipografía sencilla, alternando los colores blanco, rojo y negro, planteaban preguntas sobre la cultura y la sociedad actual: “¿la cultura es necesaria?”, “¿el arte es necesario?”, “¿el arte es política?”, “¿la cultura es crítica social?”, “¿el intelectual es inútil?”, entre otras.

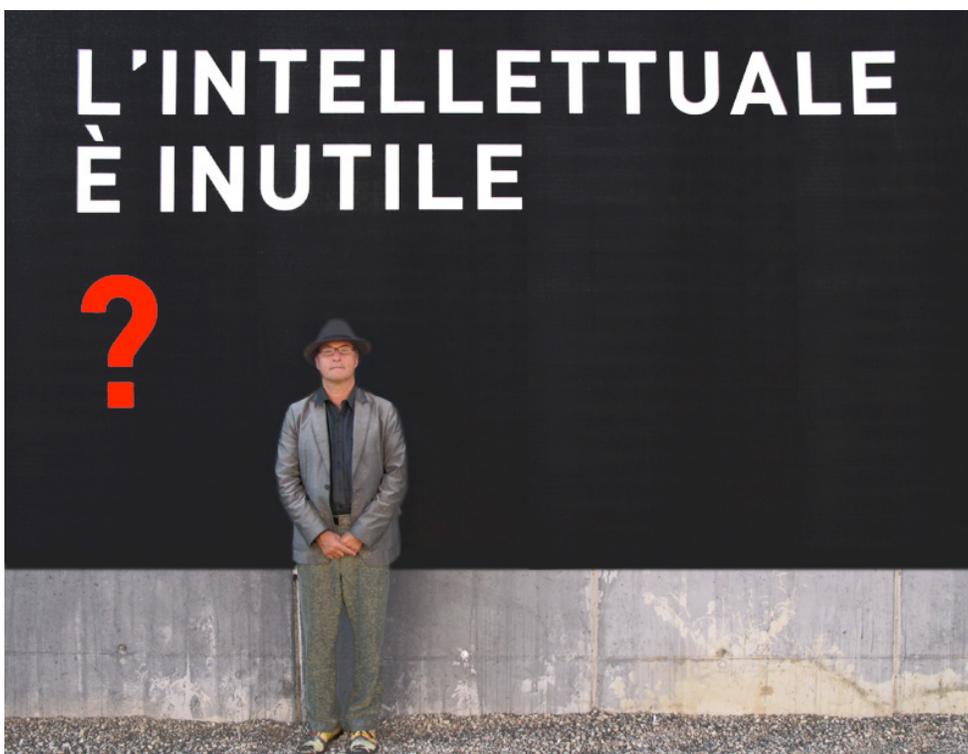
Según el artista, se pretendió realizar un cuestionamiento a la red mediática de Berlusconi (el entonces Primer Ministro) y sus autoritarias actitudes de banalización o silenciamiento de manifestaciones culturales y políticas no afines a sus intereses. De esta forma, su objetivo fue generar fisuras en el sistema, ocupando el espacio público con el fin de restaurar su significado (Mouffe, 2014: 101). Para Mouffe, 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,

“lo que resulta particularmente interesante de esta forma de intervención es su modo de alterar el sentido común planteando preguntas que, aun siendo simples en apariencia, pueden no obstante – en el contexto específico de intervención – desencadenar reflexiones que despierten el descontento en el estado actual de las cosas. 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” (Mouffe, 2014: 101-102)

En esta cita, podemos ver que Mouffe 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 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 captado directamente por el espectador. 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. Esto nos remite al tercer ejemplo de obra artística de Alfredo Jaar.



Qüestions, qüestions, 2008

Alfredo Jaar

Intervenciones, Milán

3- 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, ésta no poseía un lugar para exposiciones de arte. Por lo tanto, el artista, a través del apoyo de la empresa, construyó una galería de arte de papel, en la cual, 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 cuestiones. Por un lado, nuevamente, cómo repensar el rol crítico que pueden tener las instituciones artísticas. Por otro, este proyecto da cuenta del rol que puede tener el arte en términos de interpelación afectiva, clave para los procesos de identificación.

“Además de poner de manifiesto la estrategia pedagógica de Jaar –de nunca imponer su propia visión, sino lograr que la gente articule sus propias necesidades - esta obra también construye un ejemplo de su capacidad para involucrarse de un modo crítico con las instituciones.

Esto me lleva a lo que considero uno de los aspectos más importantes del trabajo de Jaar: su profunda comprensión del rol que desempeña el afecto en el proceso de identificación, y del papel de los “apegos apasionados” en la constitución de las identidades políticas (...) 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: 102-103)



The Skoghall Konsthall, 2000

Alfredo Jaar

Estos tres ejemplos, en síntesis, dan cuenta de la variedad de espacios en los que, desde la perspectiva de Mouffe, se puede intervenir, generando fisuras y/o desarrollando movimientos contra – hegemónicos desde el arte.

IV. SÍNTESIS

La propuesta de Chantal Mouffe en relación al arte es que éste 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. Cerramos este apartado con algunas observaciones y cuestionamientos que se desprenden de las consideraciones de Mouffe.

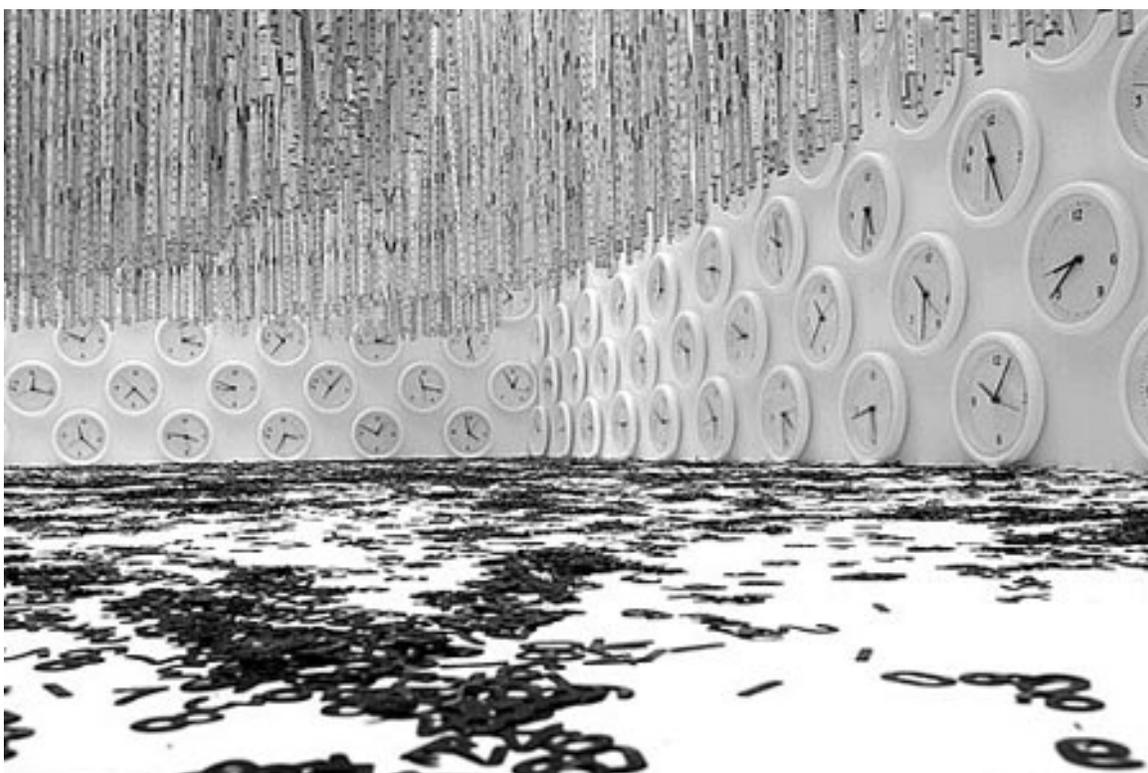
Si tomásemos como caso algunas de las producciones artísticas de artistas brasileiros, enmarcados dentro del denominado “conceptualismo sensualista”²⁹, ¿cómo se catalogarían? ¿Es arte político en el sentido en el que lo piensa Mouffe? ¿Qué efectos procura generar este tipo de conceptualismo? Podemos referirnos en particular a las producciones de Cildo Meireles³⁰, cuyas obras son objetos e instalaciones³¹ que conducen directamente al espectador a una experiencia sensorial completa. Una de sus instalaciones se llama *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 dan 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. Según el artista, “la idea es, hasta cierto punto, tratar de materializar una de las cosas más abstractas inventadas por los seres humanos, el concepto de número. Es como si uno se

²⁹ 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 sólo en lo visual, creando ambientes poéticos.

³⁰ Cildo Meireles nació en Río de Janeiro en 1948. Sus obras han redefinido el arte conceptual desde finales de los años sesenta en Brasil a partir de la ampliación de la experiencia sensorial del espectador, el cual es parte activa de muchos de sus trabajos.

³¹ 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 y/o lúdicas. De esta forma, en una instalación, los objetos no existen separados de la acción artística, que los piensa y proyecta en relación a su exhibición. Se tratan de crear ambientes, entornos de vivencia estética, emotivas, sensoriales, sensuales e intelectuales.

perdiera en este cosmos numérico³². En cuanto al espectador, la instalación está pensada para ser recorrida por el visitante, el cual 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 si no que se conjuga con el auditivo, generando una experiencia particular en el espectador que recorre la instalación.



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 (esto estaría en consonancia con la postura de Jacques Rancière, desarrollada en el capítulo anterior). 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.

³²Toledo, M. (2008) "Meireles: sensualidad brasileña en la Tate", [fecha de consulta: 4 de agosto 2015]. Disponible en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7670000/7670374.stm

Por otro lado, remarcamos dos cuestiones que nos parecen relevantes de la propuesta de Mouffe entorno al arte. Por un lado el rol del afecto y por otro la posibilidad de convertir a las instituciones en ámbitos de disputa. Así, para la autora, existe una relación entre el rol de las pasiones y los afectos y el uso de recursos estéticos. Como vimos en el ejemplo de la *Konsthall* (galería de arte) en Skoghall, el proyecto del artista chileno Alfredo Jaar, el efecto de la experiencia estética generó modos de interpelación que movilizaron a la acción al identificar una falta, una necesidad. En segundo lugar, Mouffe defiende la estrategia de “involucramiento crítico” con las instituciones para su transformación, a través de combinar luchas parlamentarias y extraparlamentarias, con el objeto de que sean un vehículo para la expresión de la diversidad de demandas democráticas (Mouffe, 2014:85). Así, ve posible que las instituciones se conviertan en ámbitos de disputa. Y ello, como hemos visto, no excluye 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 *artivistas*” (Mouffe, 2014: 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. Este punto, como veremos en el siguiente capítulo, es una zona de contacto entre Chantal Mouffe y Nelly Richard, en tanto ambas autoras proponen una articulación de las prácticas artísticas con otros elementos en la lucha hegemónica. Avanzaremos seguidamente en la propuesta de Nelly Richard, quien, presenta similitudes y diferencias, tanto con Chantal Mouffe como con Jacques Rancière.

CAPÍTULO 3

NELLY RICHARD Y LA CRÍTICA CULTURAL

Nelly Richard nació en Francia en 1948 y cursó sus estudios en literatura moderna en la Sorbonne. En 1970 se trasladó a Chile donde vivió la experiencia de la Unidad Popular de Salvador Allende (1970-1973). Su obra crítica emerge durante los años de la dictadura pinochetista a través del estudio de trabajos neovanguardistas de un grupo de artistas, los cuales fueron denominados por la autora “Escena de Avanzada”. Desde mediados de esa década, Richard comenzó a ocupar un papel cada vez más importante en la escena artística local como ensayista de crítica cultural y curadora de arte. Luego del fin de la dictadura, continuó indagando los nexos entre arte, política, cultura, abordando asimismo problemáticas entorno al feminismo, la memoria, el neoliberalismo, la identidad.

Los orígenes de la crítica cultural de Richard muestran una mezcla ecléctica de corrientes intelectuales europeas y latinoamericanas. Tal como sostiene Lazzara (2013: 151), por un lado, podemos observar en los escritos de la autora un legado del pensamiento continental europeo: el psicoanálisis, la Escuela de Frankfurt, los estudios culturales británicos, el estructuralismo francés, el posestructuralismo, la deconstrucción. Estas corrientes teóricas,

enfatan conceptos tales como la “textualidad”, “la naturaleza discursiva de cualquier medio (ya sea cultural, social, político o incluso económico)”, las “políticas del acto crítico” o la inscripción del deseo subjetivo en la escritura Lazzara (2013: 151).

Por otro lado, hay en la obra de Richard una herencia latinoamericana que para Lazzara (2013: 151) tiene sus raíces en ensayistas de los siglos XIX y XX tales como Martí, Hostos, Mariátegui, Ortiz, Rama, entre otros. Estos autores le aportaron a Richard en primera instancia, una aproximación multidisciplinaria al análisis de los fenómenos políticos y culturales y, en segundo lugar, el interés no sólo por la marginalidad social sino también por la producción de subjetividades y discursos que existen en una relación tensionada con el poder (Lazzara, 2013: 151).

Si tuviésemos que sintetizar el trabajo intelectual de Richard en relación con la crítica cultural, éste se asocia a tres grandes proyectos (Richard, 2013):

1- La *Revista Crítica Cultural*, publicada en Santiago de Chile, donde Richard se desempeñó como directora entre los años 1990 y 2008 (18 años, 36 números). En esta revista tuvieron lugar grandes debates latinoamericanos sobre arte, cultura, política y sociedad y se promovió un diálogo productivo situado en la encrucijada de perspectivas teóricas europeas, estadounidenses y latinoamericanas. No obstante, siempre se destacó la escena local, con sus especificidades y problemas. Esto se halla en relación a que para la autora lo local es un sitio estratégico desde donde pensar, teorizar y actuar;

2- El Diplomado de Crítica Cultural de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales ARCIS (que luego devino en Magíster en Estudios Culturales), el cual Richard dirigió, y que permitió el diálogo y la emergencia de discursos y debates del acontecer social de Chile y de Latinoamérica; y

3- la publicación del libro *Residuos y Metáforas. Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*, donde la autora hace el intento de “entrelazar escenas de esta época política que habían pasado desapercibidas por no ser suficientemente 'representativas' de las líneas de fuerza que priorizaba el análisis macro político de la transición con sus rectas explicativas” (Richard, 2013: 20).

Así, la referencia a la crítica cultural lleva a Richard a plantear una mirada crítica de los estudios culturales academicistas sobre todo los institucionalizados en la academia norteamericana, los cuales, según su opinión, obstruyen el desarrollo de lo teórico, lo crítico-intelectual y lo estético. Una diferencia central que Richard tiene con ciertas corrientes de los estudios culturales es cómo éstas soslayan la especificidad de lo estético para sobreprivilegiar lo social (Lazzara, 2013: 153), a la vez que los ubica en ciertos espacios institucionales universitarios. Frente a esto, Richard refiere al término de crítica cultural marcando que éste se despliega en zonas fronterizas que permiten desplazamientos, la valoración de los márgenes, de lo intersticial, en contra de un “área restringida” del saber (Richard, 2013: 19) permitiendo asimismo, establecer la particularidad de lo latinoamericano. Sumado a lo anterior, la autora adhiere a revisar críticamente el legado marxista (para romper con bloqueos, clausuras, esquematismos y totalizaciones) y sostiene que, en varios números de la *Revista Crítica Cultural*, queda en evidencia

“La tensión productiva entre la izquierda clásica y las nuevas prácticas emancipatorias de una subjetividad que podemos volver a calificar de “revolucionaria” pese a que no se parece a la del marxismo tradicional, deja constancia que la crítica cultural nunca renunció

a pensar *políticamente* alternativas de resistencia teórica y práctica a los imaginarios de la dominación concibiendo para ello nuevos tipos de lenguajes; nuevos modelos de corporeidad y subjetividad individuales y colectivas” (Richard, 2013: 36).

Asimismo, en varias de sus producciones, Richard dialoga (y disputa) teóricamente, con autores como Benjamin, Rancière, Deleuze, Derrida, Arfuch, etc., y de la escena local chilena, Moulian, Thayer, Castillo, Valderrama, entre otros.

Por último, merece mención el contexto del debate chileno de la década de los años ochenta, en el cual destaca el discurso sociológico (en particular los de José Joaquín Brunner y Norbert Lechner). El sector de las ciencias sociales agrupado en torno a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso) se distinguió, en Chile, por una remodelación teórica en el marco del posmarxismo. Así, la propuesta de Lechner se abocó a los estudios sobre el Estado en América Latina³³.

En síntesis, el pensamiento de Nelly Richard se halla influenciado por todas las variables antes enunciadas: corrientes intelectuales europeas y latinoamericanas, la crítica a estudios culturales academicistas norteamericanos, la crítica al legado marxista y el discurso sociológico de la década de los ochenta en Chile. Su propuesta se ha convertido en una referencia no sólo para la teoría e historia del arte chileno de los últimos cuarenta años, sino también para los estudios críticos del arte y la cultura de América Latina.

En lo sucesivo abordaremos su pensamiento. Como en los capítulos dedicados a Jacques Rancière y Chantal Mouffe, hemos distinguido dos grandes apartados: su perspectiva teórica política y su concepción del arte, el arte político/crítico y por último su relación con el espacio. En este caso, vale aclarar, que a diferencia de los otros dos autores, la formación original de Richard no es la teoría ni la filosofía política. Sostenemos que sus indagaciones en este campo son producto de inquietudes posteriores.

³³ Para Norbert Lechner, el Estado no es un elemento más del sistema político. Según el autor, la experiencia latinoamericana muestra que fue por el Estado que se dieron todas las luchas históricas en Latinoamérica y que éste es mucho más que el aparato burocrático o el sistema legal. Es necesario remarcar el contexto histórico de escritura de Lechner, en particular el surgimiento de las teorías neoliberales y de las teorías democráticas (si bien con distintos argumentos, ambas proponen un desplazamiento del Estado). Es por ello, que él plantea la necesidad de seguir teniendo la discusión en torno al Estado. Para ahondar en esta perspectiva, ver Lechner, Norbert (2006), “La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado”, en Obras Escogidas, Colección de pensadores latinoamericanos y Lechner, Norbert (1981), Estado y Política en América Latina, México, Siglo XIX Editores. Presentación y Epílogo (p 7-24 y 300-334).

I. LA POLÍTICA COMO AGREGACIÓN DE SUJETOS Y DISCURSOS

Al igual que con Rancière y Mouffe, es necesario reponer la perspectiva teórico - política de Nelly Richard para comprender el lugar que le da al arte. En algunos de sus escritos, la autora explica qué entiende por lo crítico – político y su relación con el orden, pudiéndose observar una vinculación con el pensamiento de Ernesto Laclau y Jacques Rancière.

Como parte del pensamiento posfundacional, la autora sostiene que en los conflictos políticos nunca es posible saber cómo se van a entretrejer las relaciones de poder – contrapoder – nuevo(s) poder(es), ya que no existe una verdad absoluta, fundante y originaria. En este sentido, que algo sea anti – dominante es el resultado contingente de prácticas multi – articuladas (entre lo constituido – adentro – y lo constituyente – afuera), cuya heterogeneidad lleva a cambiar qué entender por “revolucionario” según los contextos (tanto nacionales como micro – locales) en los que interviene la crítica política (Richard, 2013: 246). De esta forma, afirma que

“las insurgencias y rebeliones de lo disconforme que irrumpen o *dislocan* parcialmente las estructuras de consolidación del orden injustamente antisocial que instauró el neoliberalismo, deben seguir expresando sus reclamos por mayor autonomía participativa para que los “*ruidos*” que emite ese “desorden democrático” interfieran con cualquier tipo de gobernabilidad que busque hegemonizar lo político” (Richard, 2013: 248). [cursiva nuestra]

En esta cita aparecen dos referencias y aportes que se pueden vincular con Ernesto Laclau y Jacques Rancière y que asimismo dan cuenta de la raíz posfundacional del pensamiento de Richard. Por un lado, la referencia a la dislocación y por otro a la imagen de “ruido”. En el primer caso, con dislocación, Laclau refiere al momento de imposibilidad o fracaso de la estructura, “es un quiebre en la capacidad de dar sentido, de dar explicaciones lógicas dentro de la estructura”, es el “momento de pura eventualidad” y “es la forma misma de la posibilidad, en tanto los procesos y las opciones pueden tomar cualquier dirección” (Muñoz, 2006:126). Según Laclau (1997: 125-129) la noción de dislocación se asocia a tres rasgos: es la forma misma de la temporalidad (una temporalidad pura que aún no ha sido hegemonizada discursivamente por ningún espacio de representación); es la forma misma de la posibilidad, (un campo contingente que puede ir en cualquier dirección, no determinada teleológicamente) y es la forma misma de

la libertad de una estructura que no logra constituirse como tal. El momento dislocatorio es aquel en que se interrumpe la posibilidad de la simbolización en las prácticas cotidianas por las cuales un momento de recomposición pasa a ser necesario. La dislocación en una comunidad puede ser tan profunda al punto que la vida de la gente ha sido radicalmente interrumpida, por lo cual ésta necesita reorganizar todo. En este sentido, Richard refiere a acciones que irrumpen y se constituyen en distorsionadoras del orden, evidenciando así la contingencia del mismo. Por otra parte, la metáfora del ruido es utilizada por Rancière en *El desacuerdo. Filosofía y Política* (2010d). Allí, el autor francés establece la diferenciación entre quienes pueden hablar y quienes hacen “ruido” (Rancière, 2010d: 36-37; 44-45; 72), siendo estos últimos la “parte de los sin parte”, quienes emiten sonido y no palabras. Para Rancière es la policía la que define los modos de ver y decir, es la que dicta que una palabra sea entendida como perteneciente al discurso y otra al ruido. Así, quedan configurados el “ruido de la revuelta o [la] palabra que expone la distorsión” (Rancière, 2010d: 73). Justamente, sostenemos que Richard retoma esta cuestión en su argumentación.

En *Crítica y política* (2013) la autora afirma que los grupos movilizados de la sociedad³⁴, deberían ser capaces de formular diversas gramáticas de intervención político – sociales, cuyos ritmos de acción varían según los momentos de agrupamiento o enfrentamiento de las identidades en juego. Para ella, no todo puede ser mero acontecimiento y disrupción del orden sino que son necesarios tiempos más largos de consolidación, de agregación e integración plurales de los sujetos y discursos para que se establezcan ciertos planos de convergencia entre acciones y metas, voluntades y objetivos, que superen la exaltación combativa de lo discontinuo que se vive en la calle. En este sentido, remarcando esta necesidad, Richard critica la concepción rancièriana de “momento político”, en pos de una revaloración de una necesidad articuladora que expanda el potencial de transformación de un reclamo puntual hacia el resto de la sociedad. Para ello, la autora sostiene que es necesario “diseñar modos de *articulación – traducción* entre sitios y posiciones que deben incluir variados puntos de antagonismos sociales, pero también de negociación política” (Richard, 2013: 217). Estas articulaciones y traducciones van desde los aparatos ya formados (asociaciones, sindicatos, organizaciones, partidos) y los poderes establecidos (el Estado y sus aparatos ejecutivos y legislativos) hasta los colectivos en gestación y las instituciones a transformar (Richard, 2013: 217).

³⁴ En *Crítica y política* (2013), Richard analiza el caso del movimiento estudiantil del 2011 en Chile.

Por otro lado, Nelly Richard, al igual que Chantal Mouffe, no suscribe a las tesis poshegemónicas que decretan la prescindencia del Estado en nombre de un pueblo que se auto – potencia alejándose de todo lo instituido (Richard, 2013: 248). La autora sostiene que lo estatal es una conformación político – institucional susceptible, como otras, de fisuras que no tienen como único destino ser reabsorbidas por lo dominante. En este punto, podemos observar una evolución en el pensamiento de la chilena. Siguiendo a Lazzara (2013: 155), la captura de Pinochet en Londres (1998) hizo que Richard reflexionara acerca de la suficiencia del margen³⁵ como sitio de la rebelión y transformación política, en tanto podía verse en ese caso, cómo las rupturas de poder podían emanar desde los epicentros mismos de lo político. A su vez, pensar la centralidad y el lugar del Estado es parte de las discusiones de la sociología y la teoría política de ese momento (Lechner).

Richard establece además una distinción entre la política, en su versión instrumental y lo político, en tanto

“antagonismos de poder y representación en torno a las prácticas de constitución de lo social; los choques de identidades agitados por quienes no se sienten parte del *reparto* hegemónico (un reparto que divorció lo social de lo político y que subordinó lo político a lo económico, sofocando mediante el *consenso forzado* el “*ruido sin sentido*” del “desorden democrático) y por quienes apelan, para transformar las injusticias de dicho reparto, a una *redistribución* de lo público y lo privado. Volver a conquistar esta dimensión intensiva de lo político supone abrirse a la incorporación de todas aquellas demandas (de clase, raza, etnia, género) que luchan contra las capturas de la identidad en *aparatos de clasificación dominantes* para que lo igualitario se expanda horizontalmente a *subjetividades diferenciadas*” (Richard, 2013; 250). [Cursiva nuestra]

Podemos ver en esta cita las similitudes terminológicas y conceptuales que tiene la autora con Rancière. La noción de “reparto hegemónico” se asemeja a la de “reparto de lo sensible” en la propuesta del filósofo francés y “consenso forzado” nos remite a esa misma noción – consenso-, como oposición a la política en Rancière (2010a; 2010d). Por último, los términos “aparatos de clasificación dominantes” y “subjetividades diferenciadas” nos recuerdan al texto “Política, identificación y subjetivación” (2000), donde Rancière expone que la política va de la mano de la subjetivación, una des-

³⁵ En los primeros escritos de Richard, con el término margen se refería a los bordes del sistema de enfrentamiento al poder.

identificación, una modificación de las capacidades y propiedades de los que estaban identificados en una cierta jerarquía del orden policial, posibilitando la emergencia de nuevos sujetos de enunciación.

Sintetizando, vemos presente en el pensamiento de Richard los conceptos de articulación y dislocación, lo cual la emparenta con el pensamiento de Mouffe y Laclau, aunque también vemos aparecer la metáfora del ruido y otros términos y conceptos presentes en la propuesta de Rancière. Esta conjunción “laclauciana – rancièriana” tiñe el pensamiento de Richard de una particularidad notable, lo cual tiene consecuencias en los modos de pensar la relación entre arte y política.

II. EL ARTE POLÍTICO – CRÍTICO COMO GENERADOR DE ALTERNATIVAS DE SENTIDO

“... abrírnos a la posibilidad de que lo “actual” no es necesariamente lo dado (lo ya montado y dispuesto como un estado de cosas saturado de obviedades), sino la zona de emergencia del “devenir otro” de un presente en incesante y disputada construcción” (Richard, 2007: 179).

Nelly Richard ha escrito numerosos libros en los cuales abordó la relación entre arte y política. Retoma la noción del arte como “lugar de la inminencia” de Néstor García Canclini (2010), el lugar de lo que está por suceder, de lo que está todavía en acto, para decir que detectar

“ese lugar en el arte sigue dependiendo del ejercicio de una mirada crítica que pueda realzar la especificidad de las potencias de significación que llevan lo artístico a exhibir un juego de figuras y conceptos más sutil, evocativo y penetrante, más desconcertante, que el que guía comúnmente la simple competencia tecnológica o el directo activismo socio – cultural” (Richard, 2013: 150).

La autora entonces desarrolla varias distinciones en sus textos a propósito del arte y diferentes modos de configuración de la relación entre arte y política. En primer lugar, establece la diferencia entre arte militante y arte de vanguardia. En segundo lugar

describe en varios de sus libros qué entiende por arte crítico. Por último, propone la distinción entre “arte y política” y “lo político en el arte”. A continuación iremos desentrañando estas cuestiones, las cuales se encuentran entrelazadas.

Como dijimos, Richard diferencia entre arte militante/arte de compromiso y arte de vanguardia. El primero refiere a aquel que pretende “ilustrar” su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social (Richard, 2005). Es el arte que, en América Latina, adquiere valor en los años ´60. Las obras de arte adherían a la noción de Pueblo y de Revolución como significados trascendentales con el objetivo de producir una toma de conciencia. En este sentido, la obra era un reflejo de la sociedad, un vehículo del mensaje del artista, un instrumento funcional a su militancia política. En Chile, este tipo de arte se condijo con los años ´70, los años de la Unidad Popular (1970-1973). En ese periodo se realizaban exposiciones, a partir de la serigrafía³⁶, con el fin de acercar el arte al pueblo y en contra de la idea burguesa de obra única.

Richard aporta un ejemplo del arte militante de aquellos años, la producción de la Brigada Ramona Parra (BRP), perteneciente al Partido Comunista de Chile, que a través de murales colectivos daba cuenta de las consignas del gobierno socialista de Salvador Allende. Posterior a la elección de Allende en 1970, las Brigadas integraron a los lemas característicos de la campaña allendista, coloridos dibujos e imágenes representativas de los componentes de la realidad nacional, tales como los trabajadores, la familia, referencias a la geografía del país, entre otros temas. A este período corresponde por ejemplo la confección del mural "El primer gol del pueblo chileno" (1971) en la comuna de La Granja, en cuya elaboración participaron la BRP y el pintor chileno Roberto Matta³⁷. El mural fue pintado en conmemoración del primer aniversario del gobierno de Salvador Allende. Sin embargo, en 1972, y debido al clima de agitación y polarización social, las Brigadas se vieron obligadas a abandonar el tipo de imagen que venían realizando (dibujos, paisajes simbólicos, figuras humanas, etc.), para retomar la producción exclusiva

³⁶ La serigrafía es una técnica de impresión empleada en el método de reproducción de documentos e imágenes sobre cualquier material. Una vez que el primer modelo se ha logrado, la impresión puede ser repetida infinidad de veces.

³⁷ Roberto Matta (1911-2002) fue pintor chileno. Su formación artística se inició en los Talleres Libres de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Realizó importantes aportes al movimiento surrealista. También ejecutó una serie de murales. Sus obras permanecen en importantes colecciones privadas como la del artista Andy Warhol y en diferentes museos e instituciones del mundo: sede de la UNESCO en París; Escuela de Bellas Artes de Cuba; Colección Art Investors de Ginebra, Suiza; Galerie Beaubourg de París, entre otros.

de textos o frases que apoyaban al gobierno de la Unidad Popular. Esto tenía el objeto de ser una estrategia de defensa del gobierno como una forma de comunicación alternativa a la prensa opositora. El muralismo callejero entonces tenía el objetivo de concientizar visualmente al espectador, educaba a través de la denuncia social e informaba a través de la consigna de los acontecimientos del país. Con el advenimiento de la dictadura de Pinochet, el mural de Matta fue tapado con el objeto de destruirlo, al igual que todas las expresiones que representaban al comunismo.

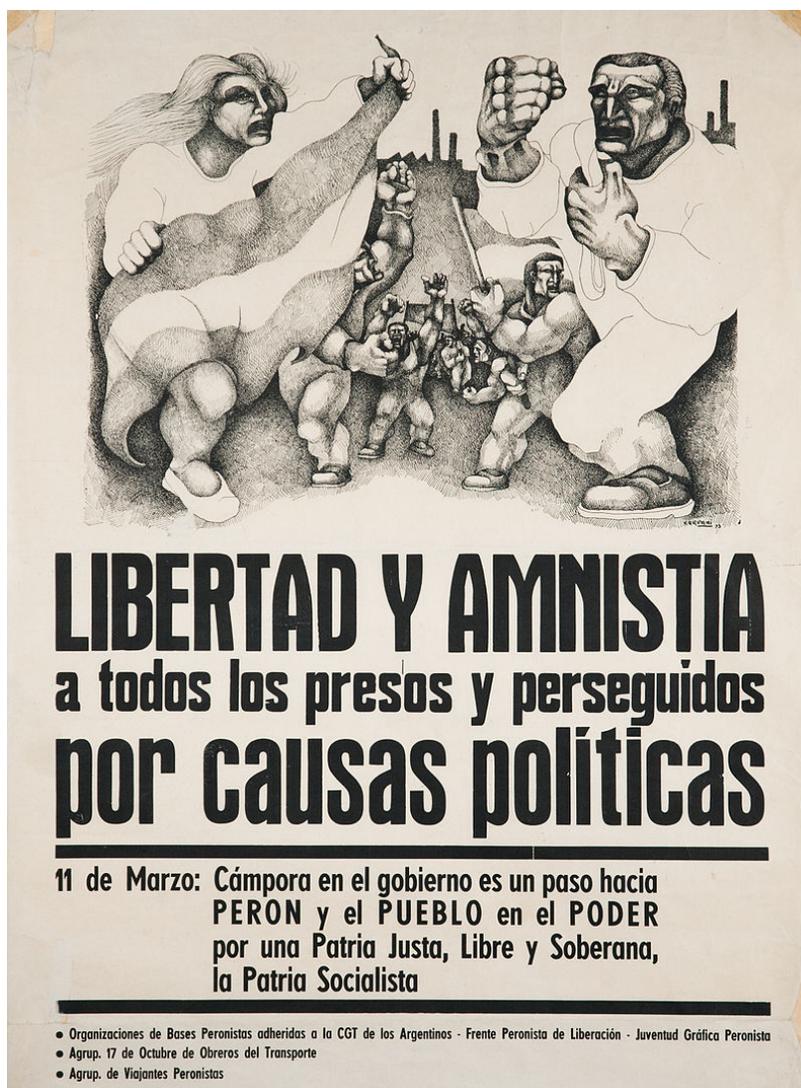


Mural, 1972
Brigada Ramona Parra
Santiago de Chile

En el contexto argentino, podemos mencionar como arte (y artista) militante a las producciones de Ricardo Carpani³⁸. Sus obras hacen foco en temáticas tales como el desempleo, los trabajadores y los pobres, así como en temas de índole nacional. Tuvo una vinculación orgánica con el sindicalismo argentino, en particular con la CGT de los Argentinos de Raimundo Ongaro, para el que colaboró diseñando afiches. Asimismo, Carpani supo delinear, a través de sus murales y afiches políticos, una iconografía propia e identitaria de la clase trabajadora nacional, conformando buena parte de la cultura visual de una época. Citamos aquí al afiche “Libertad y amnistía”, del año 1973, obra creada

³⁸ Ricardo Carpani fue un artista argentino, que nació en 1930 y murió en 1997. Fue pintor, dibujante y muralista. En 1959 conformó el Grupo Espartaco cuyo texto fundacional reclamaba por la ausencia de una expresión plástica de la realidad nacional, es decir, latinoamericana, revolucionaria y anti-imperialista.

para la campaña de Héctor José Cámpora³⁹. En el afiche, bajo la imagen de trabajadores, aparece el texto “Libertad y amnistía a todos los presos y perseguidos por causas políticas. (...) Cámpora en el gobierno es un paso hacia PERÓN y el PUEBLO en el PODER por una Patria Justa, Libre y Soberana, la Patria Socialista”. Se constituyó, así, en un vehículo del mensaje del artista, en consonancia con su militancia política, reivindicando el lugar del “pueblo” y el horizonte revolucionario.



“Libertad y amnistía, 1973

Ricardo Carpani

Afiche

Museo del Bicentenario, Buenos Aires

³⁹ Héctor José Cámpora fue el candidato a presidente de la Argentina por el peronismo en 1973 después de 17 de años de proscripción de dicho partido. Ganó las elecciones con más del 49.5% de los votos.

El arte de vanguardia, por su parte, es definido por Richard como aquel que busca anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti – institucional (Richard, 2005; 2011b; 2013: 154). Es decir, la experimentación de nuevas técnicas y formatos y la disolución de fronteras entre el sistema artístico y la praxis social son procedimientos que operan contra el canon academicista, expresando el deseo emancipatorio de las vanguardias. Artistas como el Grupo Signo (José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez, Eduardo Martínez-Bonatti), Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz y Juan Pablo Langlois, entre otros, formaron parte de la primer vanguardia chilena. Tenían influencias que venían del informalismo⁴⁰, del arte pop y del *povera* italiano⁴¹.

Podemos nombrar el ejemplo de Francisco Brugnoli⁴², artista que hacía un pop objetual que recuerda a la obra de Rauschenberg⁴³. Brugnoli trabajaba ensamblando elementos de uso cotidiano y desechos urbanos, descontextualizándolos, suspendiendo sus sentidos y reactivándolos en un nuevo montaje.

⁴⁰ El informalismo es una tendencia artística, especialmente pictórica, muy próxima a la abstracción, de la que se diferencia por un abandono más categórico de la línea y la forma definida. Se caracteriza además por el trabajo con la materia y las texturas, la inexistencia de ideas preconcebidas y la espontaneidad. Aparece en Europa a finales de los años cuarenta.

⁴¹ Es un arte de origen italiano que además de cuestionar la definición de arte y los procedimientos artísticos tradicionales, reivindica y defiende lo sensorial frente a la pretendida neutralidad, inexpresividad y ambigüedad de las tendencias predominantes en Norteamérica. Rechaza los iconos de los mass media y las imágenes reductivistas e industriales del pop art y del minimalismo. Para ello, apuesta a valores marginales y pobres, valores que se asocian en un alto grado de creatividad y espontaneidad. Ante lo mecanizado y lo tecnológico, el arte *povera* opta por el contacto directo con los materiales de los que no importa su procedencia, su uso originario o su grado de perdurabilidad (tierra, fuego, plantas, agua, grasa, telas, verduras, etc.).

⁴² Francisco Brugnoli es un artista visual chileno que nació en 1935 en Santiago. En 1959 ingresa a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. A Brugnoli le interesa cuestionar, a través de sus collages, objetos e instalaciones, los procesos sociales. Sus obras critican el concepto tradicional del arte, pues Brugnoli incorpora en sus trabajos diversos objetos cotidianos desechados, tematizando la existencia precaria de la obra, acentuando lo efímero de ésta.

⁴³ Robert Rauschenberg (1925-2008) fue un pintor y artista estadounidense. No formó parte de un movimiento en especial sino que actuó como un importante puente entre el expresionismo abstracto y el *pop art*.



Siempre gana público, 1965

Francisco Bruñoli

Combinación de técnicas del collage de objetos de uso cotidiano y pintura

Si tomamos nuevamente un caso argentino, podemos mencionar la obra “Juanito va a la ciudad”, de Antonio Berni⁴⁴, quien, al igual que Bruñoli, incorporó, a través del collage, desechos, materiales de la realidad, generando un nuevo montaje. De esta manera, narraba episodios de una vida marginal, como la de Juanito Laguna, tomando materiales del mundo que lo rodeaba. Realizó el mismo tipo de montaje con su otro personaje emblemático, Ramona Montiel, una prostituta. Esta propuesta, además de experimentar a través de las particularidades que asume el collage, tiene un fuerte

⁴⁴ Antonio Berni (1905-1981) fue un artista rosarino cuya obra se caracteriza por un fuerte contenido social. Estudió pintura en el Centre Catalá de Rosario y en 1925 consiguió una beca otorgada por el Jockey Club de Rosario para estudiar en Europa. Allí tuvo contacto con el dadaísmo y el surrealismo. Después de 1930 volvió a la Argentina. Entre sus personajes se destacan Juanito Laguna y Ramona Montiel, representantes de los sectores marginados de la sociedad. Su obra estuvo influenciada por los acontecimientos históricos que vivió a lo largo de su vida.

contenido social, al indagar en la otra cara del progreso y del desarrollo, es decir, en el mundo de los desplazados.



Juanito va a la ciudad, 1963

Antonio Berni

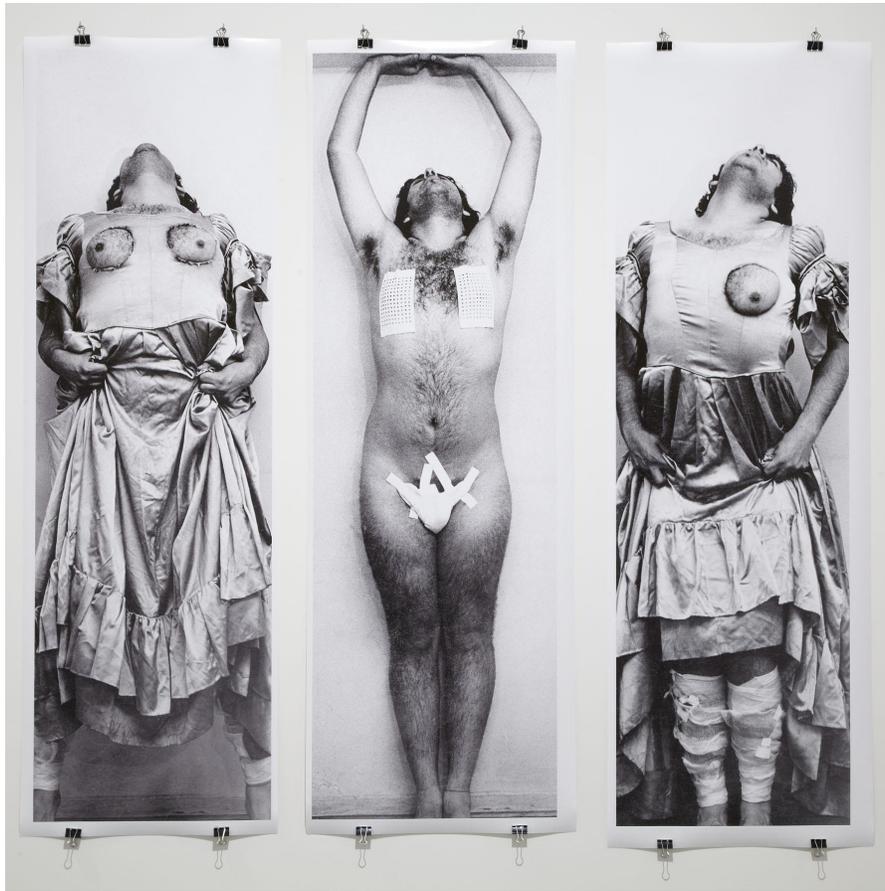
Madera, pintura, chatarra, troqueles industriales, cartón y tejidos sobre madera

Para Richard, tanto el arte de compromiso como el arte de vanguardia han fracasado en tanto renunciaron a varias de sus características constitutivas. Por ejemplo, en el caso de la vanguardia, su carácter transgresor ha perdido fuerza y se ha museificado.

En el contexto de la dictadura militar chilena, emerge lo que Richard llamó la Escena de Avanzada, un colectivo de artistas que durante el primer tiempo de la dictadura generó obras disidentes del contexto político, caracterizadas por la experimentación neovanguardista y cercanas al conceptualismo, con un lenguaje que, a través de metáforas, sobrepasaba la censura. Una de sus características principales de la Escena de Avanzada fue que reformuló el nexo entre arte y política. Además, los artistas que la conformaron cruzaron la frontera entre los géneros, ampliando los soportes técnicos del arte al cuerpo y a la ciudad. Entre ellos se encuentran Carlos Altamirano, Juan Castillo, Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Carlos Gallardo, Carlos Leppe, Gonzalo Mezza, Ximena Prieto, Lotty Rosenfeld, Francisco Smythe y el poeta Raúl Zurita.

Por ejemplo, la obra de Carlos Leppe⁴⁵ resulta interesante en tanto asume el propio cuerpo como material de arte, generando algunos de los gestos “de avanzada” más reveladores del período. En 1975 realizó la obra titulada “El perchero”, compuesto de tres fotografías que retrataban el cuerpo del artista con vestimentas femeninas, mostrando y ocultando zonas erógenas y órganos sexuales. El conjunto abordaba la ambigüedad sexual y también el cuerpo sometido a agresiones, en una clara referencia a las torturas practicadas por el régimen militar chileno.

⁴⁵ Carlos Leppe nació en Santiago de Chile el 9 de octubre de 1952. Ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1971, donde estudió Licenciatura en Arte con Mención en Pintura. Sus principales indagaciones son entorno al trabajo corporal. El empleo del cuerpo del artista como soporte de la obra lo hace transformarse en sujeto y objeto de la acción. La fotografía y el video son la forma de registro de sus performances.



El Perchero, 1975

Carlos Leppe

Instalación originalmente compuesta por tres fotografías colgadas de un perchero

Otra artista visual perteneciente a la Escena de Avanzada fue Lotty Rosenfeld⁴⁶. Para el registro de sus acciones, la artista utilizaba la fotografía y el video. En 1979 realiza la acción denominada “Una milla de cruces sobre el pavimento” en Manquehue, Las Condes, Santiago de Chile. En esta obra se evidencia, por un lado la experimentación en el espacio de la ciudad, y por otro la experimentación con los signos:

“La insistencia de la artista de trabajar en torno a un signo único: la cruz (o el signo más), lo enriquece, abre nuevas posibilidades de interpretación: [Según Rosenfeld] ‘Cada una de las personas lo enfoca como lo quiere ver y eso me interesa. Mucha gente va a querer ver

⁴⁶ Lotty Rosenfeld nació en 1943 en Santiago de Chile. Es una artista visual chilena adscrita al neovanguardismo y a la denominada Escena de Avanzada. Si bien se formó en el grabado, luego se abocó a realizar intervenciones del espacio público, por medio de elementos que cuestionaban simbólicamente el estatuto político y la rigidez institucional.

la cruz cristiana: mucha gente verá un signo de muerte; otros van a ver tanto eso como lo otro, se darán cuenta que hay una señal dada. Yo no construyo el signo entero; yo parto de algo que está dado (la línea divisoria del camino) y lo intervengo (...) Estoy cuestionando el código de tránsito, pero también todos los códigos, todo lo que nos reglamenta, lo que nos va guiando, lo que nos va haciendo como se quiere que seamos; el poder en definitiva” (Saúl, 1986: 28-29).



Una milla de cruces sobre el pavimento, 1979

Lotty Rosenfeld

Registro fotográfico en blanco y negro de una intervención en el espacio público

Colección Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile

Para Richard, las rupturas de la Escena de Avanzada tuvieron que ver con tratar de reconfigurar articulaciones de sentido que, gracias a la insubordinación – para utilizar un término de la autora – de las formas y conceptos, crearan imágenes anti – totalitarias y anti – represivas para ayudar a quienes se involucraban en ellas a zafarse del autoritarismo. La censura de la política y lo político durante los años de la dictadura llevaron al arte a ser un medio sustituto (Richard, 1994: 57), es decir, a ser el modo en el cual se expresaban las disidencias. De esta manera, Richard sostiene que la pulsión crítica del arte explora la insatisfacción, la disconformidad y el rechazo, que dentro de lo existente, dan la oportunidad de redibujar el universo de lo posible aunque sin aspirar a una revolución total. Para la autora

“el arte crítico puede activar vectores de emancipación⁴⁷ subjetiva que trabajen ‘revolucionariamente’ con el inconsciente social, sin tener la pretensión de que el mensaje de la obra entregue una clave de salvación universal para la humanidad entera” (Richard, 2013: 156)

Coincidiendo con la crítica que realiza Rancière al arte pretendidamente político, (por transmitir un mensaje o por alinearse a un programa de transformación histórica), Richard sostiene que la fuerza de emancipación que puede hoy desplegar el arte crítico – experimental sería aquella surgida de las fracturas de la representación. Estas fracturas son las únicas capaces de romper con la pasividad de la transmisión del sentido; de interrumpir la cadena lineal que va desde la producción de la obra (causa) hacia la recepción del espectador (efecto) en una dirección pre-trazada, para abrir así la posibilidad creativa, favoreciendo la emergencia de potencialidades enunciativas que no estaban previstas en el recorrido inicial entre origen (intención) y destino (cumplimiento). Esto hace que cada espectador actúe los significados de la obra según la inventiva de una lectura autónoma: “emancipadora”, en tanto no subordinada a una lógica previamente unificada de inteligibilidad del mensaje. Vemos entonces que aquí también hay una similitud con la noción de espectador emancipado de Rancière⁴⁸. Sin embargo, inferimos

⁴⁷ Richard aclara que comparte la definición de Benjamin Arditi de “política emancipatoria”: “La política emancipatoria es la práctica que busca interrumpir el orden establecido y, por lo tanto, que apunta a redefinir lo posible, con el objetivo de instaurar un orden menos desigual y opresivo, ya sea a nivel macro o en las regiones locales de una microfísica del poder. Dicha práctica no describe un acto único y glorioso, sino un performativo que enuncia el presente como tiempo de nuestro devenir otro” (2009: 176).

⁴⁸ Ver el capítulo número uno.

que la referencia de Richard se circunscribe a las obras que apuntan a esas “fracturas” de la representación, mientras que para Rancière todos los espectadores son emancipados en tanto existe una base común igualitaria, independientemente de las obras. Asimismo, no nos parece casual que la autora haya denominado al colectivo de artistas como *Escena de Avanzada*, con la carga de significado que le atribuye, con lo cual parecería recuperar el concepto de Rancière de *escena disensual*, la puesta en obra de una nueva topografía de lo posible.

Siguiendo con la argumentación de la autora, la criticidad del arte depende así de cómo su producción de significados es capaz de llevar al espectador a optar por la multivocidad de lo *suspensivo – interrogativo* (convirtiendo para ello la forma y la sustancia del lenguaje en su principal material de experimentación creativa), en lugar de confiar en la univocidad de lo afirmativo/negativo de un mensaje que se pronuncia sobre los contenidos sociales desde la literalidad del “sí” de la adhesión o del “no” de la protesta (Richard, 2013: 163). En este punto, podemos establecer una diferencia con la postura de Mouffe. Recordemos que para la autora belga, la dimensión política del arte se halla en relación a que las prácticas artísticas cumplen una función ya sea en la constitución y afirmación de un orden simbólico dado o en su desafío. En oposición, para Richard las características del arte crítico pasan por otro lado. De esta manera, sostiene que el arte es poderoso como arte no cuando actúa comunicativamente al igual que una consigna política, una intervención cultural o un testimonio periodístico sino cuando explora lenguajes aun no modulados (identidades no finitas, significados entreabiertos) (Richard, 2013: 163). Asimismo, una obra crítica, se caracteriza por confeccionar modos colectivos de activar el ensamblaje de lo visual con lo político-social para que ambos formatos se desborden mutuamente. Podemos señalar en este caso una diferencia con Rancière, en tanto –como lo expresamos antes- sostiene que el arte no puede crear un nosotros al igual la política, sino que propone una distinta representación de la realidad, en forma de ficción.

Para Nelly Richard, una práctica crítica debe “desinocentar la mirada”, generar rupturas intersticiales en los mensajes hegemónicos (Richard, 1994: 103), en las formas constituidas oficiales de representar el mundo. Así, las prácticas críticas desmontan el supuesto ideológico de la transparencia, evidenciando el carácter artificial de los signos – lo que Rancière llama ficción-; develan la arbitrariedad de las reglas del código de visibilidad dominante y rearticulan las estrategias de puestas en escena de los cuerpos y

de los signos culturales (Richard, 1994: 106-7). En suma, provocan conflictos de representación en los códigos de significación cultural.

Por último, la autora realiza la distinción entre arte y política y lo político en el arte. La relación entre arte y política parece establecer una relación de exterioridad entre ambos términos, en donde arte sería un subconjunto de la esfera cultural y política la totalidad histórico – social con la que el arte entra en diálogo y comunicación, en solidaridad o conflicto. Esta relación supone una vinculación expresiva y referencial que descansa en una correspondencia lineal entre forma y contenido, como si el “contenido social” fuese un dato ya elaborado con anterioridad a la obra: un dato que dicha obra luego tematiza según un determinado registro de equivalencias y transfiguraciones de sentido (Richard, 2005; 2011b). Por su parte,

“lo político en el arte” designa una articulación *interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos” (Richard, 2005:17).

Lo político en el arte rechaza la correspondencia entre forma artística y contenido social, nombrando una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen (Richard, 2005; 2011b). La teórica se pregunta qué sería hoy lo político – crítico en el arte, a lo cual responde que no es posible creer que una obra sea política o crítica en sí misma sino que se define en acto y situación, siendo una operación localizada cuya eficiencia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar. En relación, la autora sostiene que es

“necesario insistir en las “marcaciones de contexto” de las obras. No para reivindicar – esencialistamente- lo “propio” de un “arte latinoamericano”, pero sí para hacer valer que las obras críticas siempre construyen sus maniobras tácticas en función de posiciones y oposiciones inscritas, contextualmente, en diagramas específicos de poderes, luchas y resistencias” (...) Lo “situado” sirve para realzar la especificidad creativa de las operaciones de resignificación y dislocación de los signos que marca la experimentalidad artística en América Latina con toda la carga irruptiva y disruptiva que conlleva” (Richard, 2015).

De esta manera, lo político – crítico de una obra depende del contexto, las fronteras que una obra se propone traspasar, las presiones que pueda ejercer contra

ciertos marcos de vigilancia, prescripciones e imposiciones y la capacidad que tenga de descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado (Richard, 2011b).

En el argumento de Richard vemos varios puntos de contacto con la propuesta de Rancière. Las características y definiciones que da Richard en relación con el arte crítico se asemejan a las ofrecidas por el autor francés en relación al régimen estético. En primer lugar, como ya dijimos, para Rancière, en el régimen estético el arte político se configura como disruptivo y pone en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social. Asimismo, este régimen deshace la correlación entre tema y modo de representación, se desvincula de la jerarquía de temas y géneros, contribuyendo a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable al crear nuevas formas de experiencia y en consecuencia cuestiona el reparto de lo sensible. En segundo lugar, la relación entre emancipación y arte para Rancière, desde la noción del espectador emancipado, también aparece en cierto sentido en los desarrollos de Richard. Al tratar las fracturas de la representación y los significados que el arte crítico puede generar, la autora sostiene que éste rompe la relación causa – efecto y la lectura unívoca, es decir se establece una ruptura en términos de la pasividad de la transmisión del sentido.

Sintetizando, el arte crítico para Richard tiene la tarea de desnaturalizar el sentido, pero también y en relación a ese objetivo, debe trazar vectores de subjetivación alternativa

“que potencien la alteridad en tanto fuerza de desclasificación en contra de las uniformaciones seriales, la programaticidad del sentido, las ortodoxias de representación, los guiones identitarios predeterminados, las asignaciones fijas de papeles y categorías homogéneas” (Richard, 2007: 104).

El arte asimismo debe producir una dislocación que sea a la vez perceptiva e intelectual (Richard, 2007: 89), las imágenes no deben ser sólo vistas sino que también deben invitar a reflexionar, pensar, problematizar. En este sentido, el arte crítico busca romper la unidireccionalidad de la experiencia del espectador, repolitizando su mirada. Y en esto vemos nuevamente los paralelismos con la propuesta rancieriana. El arte crítico entonces, genera una afectación. Esto refiere para la autora a dos cuestiones: por un lado al afecto, a la apelación a los sentidos y al deseo, y por otro a los efectos de la obra, a la concepción del significado como algo producido activamente con el espectador.

III. VINCULACIONES CON EL ESPACIO

Es poco lo que Nelly Richard aborda del arte en relación al espacio. Sistematizaremos aquí sucintamente algunas cuestiones para poder pensar la vinculación entre el arte político – crítico y la noción de espacio desde su perspectiva.

Una de las referencias al espacio que realiza Richard es en relación a la Escena de Avanzada, en tanto ésta produjo un desbordamiento de los límites espaciales de la obra, abarcó a la ciudad y recorridos urbanos y planteó una espacialidad alternativa a la de las instituciones artísticas (Richard, 2007:17). Sin embargo, es importante recordar, que ya en los años previos, el muralismo chileno había tenido un rol significativo en el uso del espacio urbano de la ciudad. El muralismo es usado como publicidad política callejera a favor de la candidatura presidencial de Salvador Allende, militante del partido Socialista, en los años 1964 y 1969. En este contexto, tuvieron una actuación destacada las brigadas políticas Ramona Parra del partido Comunista y Elmo Catalán del partido Socialista.

La llegada de la Dictadura militar en Chile se propuso desterrar todo vestigio del proyecto histórico de la Unidad Popular de Allende, uniformando la vida cotidiana. En ese contexto, el cuerpo y la ciudad aparecían como materiales artísticos desobedientes, buscando alterar el orden ciudadano con un gesto de desacato. La Escena de Avanzada en la semiclandestinidad, comenzó a producir obras contrarias al relato oficial, siempre concebidas desde ciertos mecanismos de metonimia, metáfora y/o simulacro. Su objetivo entonces era irrumpir la cotidianeidad y alterar las rutinas normalizadas de los ciudadanos por medio de prácticas artísticas que dislocaran el comportamiento urbano, sus lugares y sus signos. Este es el caso de la obra antes referenciada de Lotty Rosenfeld, “Una milla de cruces sobre el pavimento”, la cual propuso una experimentación en el espacio de la ciudad y un cuestionamiento a los códigos que reglamentaban la vida.

Otra práctica artística del momento es “Zona de dolor”, de Diamela Eltit⁴⁹, artista de *performance*, novelista y crítica cultural. Aquí, el cuerpo se nos presenta como soporte y espacio disidente. En este sentido, como lugar de tortura (en clara alusión al contexto nacional, en el cual la dictadura pinochetista torturaba y desaparecía personas), el cuerpo es cortado y quemado por la artista, encarnando simbólicamente el dolor de otros cuerpos al inferirse cortes sobre sus brazos y piernas.

⁴⁹ Diamela Eltit nació en 1949 en Santiago de Chile. Es escritora. A través de la narrativa, buscó construir un espacio de reflexión sobre la sociedad chilena y su identidad cultural. También desarrolló diversos trabajos visuales como integrante del Colectivo de Acciones De Arte (CADA).



Zonas de dolor, 1980

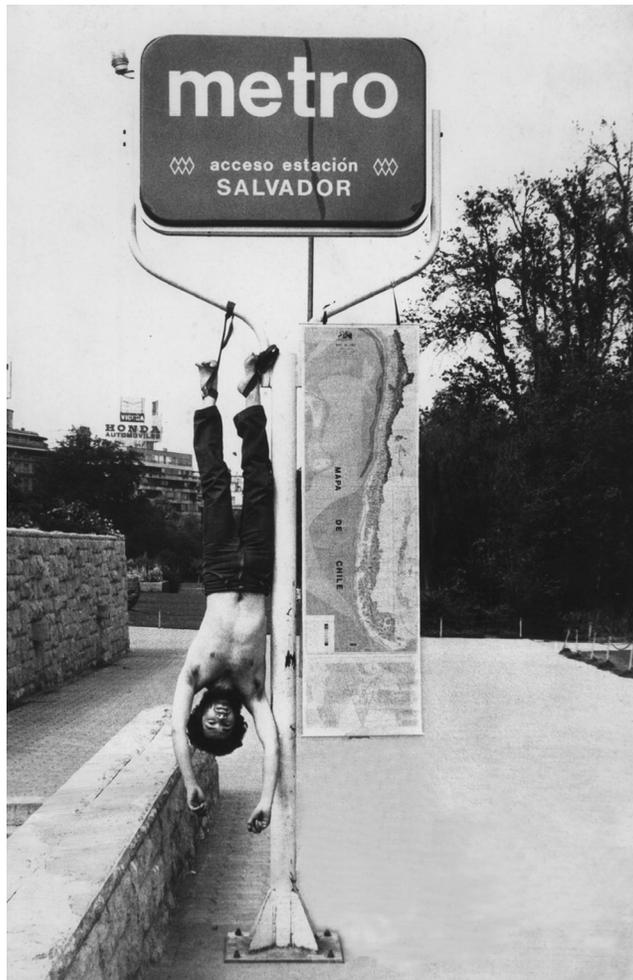
Diamela Eltit

Performance

Otro ejemplo, que cruza el uso del cuerpo y del espacio urbano, es la obra “A Chile”, de Elías Adasme⁵⁰. En este caso, el artista se colgó del aviso de acceso al metro Salvador con su torso desnudo al lado de un mapa longitudinal de Chile. El acto de Adasme representa el gesto disruptivo de no sólo poner el cuerpo, con el torso desnudo, también en clara reminiscencia a la tortura y al sometimiento disciplinario impuesto por el régimen de Pinochet, sino además como operación de apropiación callejera, subvirtiendo sus códigos. La ubicación de esta acción en la estación de Salvador de Santiago de Chile, también remite al gobierno de Salvador Allende.

De esta forma, podemos ver a través de las obras citadas que el espacio aparece referenciado en dos sentidos: en tanto espacio de la obra y en relación al espacio urbano. Y en ambos, la propuesta es concebir al espacio en términos disidentes con respecto al orden establecido. En primer lugar, a partir de transgresiones conceptuales, disciplinares y desde la exploración de nuevos formatos y géneros para la obra. En segundo lugar, saliéndose de las instituciones validadas del arte, pensando “espacios otros” como líneas de fuga.

⁵⁰ Elías Adasme es grabador, fotógrafo y artista visual. Nació en Illapel, Chile el 16 de enero de 1955. Estudió Licenciatura en Artes, mención grabado, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Actualmente reside en Puerto Rico, donde se ha desempeñado como profesor en la Liga de Arte de San Juan y artista del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Sus obras incorporan el grabado y la fotografía.



A Chile, 1979-1980.

Elías Adasme

Performance

Colección Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile

IV. SÍNTESIS

Para concluir este capítulo, nos parece importante volver a remarcar que la novedad que identificamos en la propuesta de Nelly Richard es la vinculación con el pensamiento de Jacques Rancière y también con Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Recuperamos, en particular, dos ideas: la de escena disensual y la creación de cadenas de equivalencias.

Richard, como ya dijimos, denomina Escena de Avanzada a un grupo de artistas con trabajos neovanguardistas durante los años de la dictadura pinochetista. Ella identifica en sus propuestas lo político en el arte, una articulación propia de la obra, que excede al contenido o mensaje de la misma. Es decir, este tipo de prácticas artísticas propone una dislocación sensorial, perceptiva e intelectual, invita a problematizar favoreciendo miradas múltiples, provoca conflictos de representación y puede generar desacomodamientos, rupturas intersticiales en los mensajes hegemónicos, en síntesis, otros modos por medio de los cuales se expresen las disidencias. Estas características, se emparentan con la noción de escena disensual de Rancière. Para el autor francés, una escena disensual es aquella que genera “un desgarramiento del tejido común, una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado” (Rancière, 2010b). Pero no es solamente una escena disensual en términos de momento político, también para Rancière es factible dar cuenta de escenas particulares que presentan acontecimientos (una representación teatral, una exposición de arte visual, un libro, una película), que modifican los paradigmas del arte. Y es así que consideramos que la Escena de Avanzada chilena propone una ruptura en estos términos, al diferenciarse tanto del arte militante/comprometido como del arte de vanguardia.

En cuanto a la creación de una cadena de equivalencias, Laclau y Mouffe (2004) sostienen que ésta está constituida por una pluralidad de demandas sociales articuladas conformando un “nosotros” frente a un “ellos”. Aquí toma importancia la noción de significantes vacíos (significante sin significado, o lo que también denominan punto nodal), requisito para la hegemonía en tanto permite fijar el significado o la identidad de los elementos del sistema. Es decir, son centrales en la constitución de las identidades ya que permiten la construcción de cadenas de equivalencias entre sujetos, posibilitan la relación hegemónica al generar la operación por la cual un significante particular intenta encarnar una universalidad siempre de manera imposible (Muñoz, 2006:124). En este sentido, tanto Mouffe como Richard abogan por una articulación de las prácticas artísticas con otros elementos en la lucha hegemónica. Richard propone una agregación e integración plurales de sujetos y discursos, que expandan el potencial de transformación de un reclamo puntual. Para esta autora, lo contrahegemónico es el resultado contingente de prácticas multiarticuladas. En cuanto al Estado, Nelly Richard sostiene que lo estatal es una conformación político – institucional susceptible, como otras, de fisuras que no tienen como único destino ser reabsorbidas por lo dominante, por cual no debe ser desestimado como lugar desde el cual podrían surgir rupturas del poder.

Por último, hemos abordado la relación entre arte y espacio, hallando que en los escritos de Nelly Richard hay muy poco desarrollo de esta categoría y lo que hay se halla circunscripto al caso de la Escena de Avanzada chilena en contexto dictatorial. En este sentido, el espacio se circunscribe al cuerpo y a la ciudad.

Finalmente, en base a todas estas proposiciones, sostenemos que pensar la propuesta de Nelly Richard en la articulación rancieriana – laclauciana es una manera sumamente operativa de indagar la relación entre arte y política, teniendo por supuesto, siempre presente, las dimensiones contextuales y locales de las prácticas artísticas.

En el próximo capítulo retomaremos algunas de las cuestiones aquí desarrolladas para ponerlas en relación con las posturas de Jacques Rancière y Chantal Mouffe, estableciendo así similitudes y contrapuntos entre los autores, principalmente entorno a la articulación arte – política y a sus nociones de espacio.

CAPÍTULO 4

JACQUES RANCIÈRE, CHANTAL MOUFFE Y NELLY RICHARD: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

En los primeros tres capítulos hemos ahondado en la articulación entre arte y política para Jacques Rancière, Chantal Mouffe y Nelly Richard, considerando relevante presentar previamente las teorías políticas de cada uno de los autores, pues ello incide en sus formulaciones sobre el arte político/crítico. Asimismo, se hizo foco en la relación entre arte y espacio.

Con el objeto de avanzar y complejizar lo trazado en los capítulos anteriores, proponemos entonces establecer algunos ejes para poder comparar, a partir de sus similitudes y diferencias, a los autores. Desarrollaremos tres cuestiones:

- La relación entre arte y política y lo político en el arte
- Relaciones entre arte crítico y sujeto político
- Nociones de espacio en cada uno de los autores

Avanzaremos sobre estos puntos para, hacia el final, exponer algunas preguntas e identificar algunos vacíos que es necesario explicitar para nuestra propuesta del trinomio arte – política – espacio.

I. LO POLÍTICO EN EL ARTE

Una de las tesis compartidas por los autores aquí reseñados, es que ninguno de los tres concibe al arte y a la política como dos campos o esferas separados, es decir, el arte por un lado y la política por el otro.

Mientras que Chantal Mouffe establece la diferencia entre la dimensión estética de lo político y la dimensión política en el arte, Jacques Rancière lo hace entre estética de la política y política de la estética. En este sentido, la dimensión estética de lo político para Mouffe tiene que ver con el ordenamiento simbólico de las relaciones sociales mientras que para el francés, la estética de la política está asociada a modos disensuales, al efecto que produce al resituar tiempos, espacios, escenas, lo visible e invisible, la palabra y el

ruido. Asimismo, como ya dijimos, ambos describen una dimensión política en el arte. Para Mouffe, ésta se asocia a que las prácticas artísticas o bien cumplen una función en la constitución y mantenimiento de un orden simbólico dado, o bien tienen un rol en su desafío. Es decir, operan hegemónica o contrahegemónicamente. Para Rancière, hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de las “pasiones” (Rancière, 2010a: 64) que produce el arte determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible, generando así un nuevo reparto de lo sensible. Ambos autores coinciden en que el arte se puede relacionar tanto a la dominación y reproducción del orden como a la emancipación. Mouffe (1997, p. 1) sostiene que “todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política porque contribuyen bien a reproducir un “sentido común” establecido, bien a subvertirlo”. Por su parte, Rancière (2002: 28) sólo menciona esta característica, sosteniendo que “las artes prestan a la dominación o a la emancipación lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo visible y lo invisible”, es decir, asemejándose a una u otra lógica. Sin embargo, es menester que recalquemos que la diferencia radica en que mientras que para Mouffe todo arte es político (en tanto producción o desarticulación de una hegemonía), para Rancière como no todo es política, tampoco todo es arte, por lo tanto, no todo arte es político. Es decir, puede haber formas de poder sin que haya política y puede haber poesía, pintura, música, escultura, sin que haya arte, en tanto esa condición depende de los regímenes de identificación a los que ya nos hemos referido (Rancière, 2011a: 36).

En el caso de la propuesta de Nelly Richard, al definir la política, se refiere a la dislocación de las estructuras del orden en el mismo sentido en Rancière se refiere a los cambios que produce la estética de la política. Sin embargo, Richard no menciona que la dislocación tenga un efecto propiamente estético. En cuanto al vínculo entre arte y política, sostiene que éste ha sido identificado algunas veces como una relación de exterioridad entre ambos conceptos, en donde arte sería un subconjunto de la esfera cultural y política, la totalidad histórico – social con la que el arte entra en diálogo o en conflicto. La autora se opone a esta lectura en tanto termina denotando una correspondencia lineal entre forma y contenido. De esta manera, propone conceptualizar lo político en el arte como una articulación interna a la obra, la cual, desde su propia organización de significados y sus propios montajes simbólicos, en síntesis, desde el

dispositivo artístico en sí reflexiona críticamente sobre su entorno social (Richard, 2005; 2011b).

El siguiente cuadro resume la comparación entre los autores:

Jacques Rancière	Chantal Mouffe	Nelly Richard
Estética de la política	Dimensión estética de lo político	Dislocación de las estructuras del orden
Política de la estética	Dimensión política en el arte	Lo político en el arte

Por otro lado, Rancière y Richard establecen diferentes categorías para referirse al arte. En este punto también es posible hallar concordancias. En el caso de Rancière, divide los regímenes de identificación del arte entre régimen ético, régimen mimético o representativo y régimen estético. Si bien el autor explica que funcionan como lógicas entrelazadas, es en el régimen estético donde existe una política de la estética. Por su parte, Richard distingue dos modos de configuración histórica de la relación entre arte y política: el arte de compromiso y el arte de vanguardia, y además nos habla del arte crítico. Las categorizaciones propuestas por ambos autores son comparables. Veamos en qué sentido. Richard define al arte de compromiso o militante como aquel que pretende “ilustrar” una realidad política, donde la obra se configura como vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social. Así el arte debe ser funcional a la militancia política. Homologable al arte de compromiso, es la categoría rancieriana de régimen mimético/representativo, definido como aquel que representa la intención de un autor y se transmite un mensaje captado claramente por el público. Por otro lado, el arte de vanguardia, según Richard, entre otras cosas, no busca reflejar el cambio social sino anticiparlo, usando la transgresión estética. Sostiene la fusión emancipatoria arte/vida, la disolución de las fronteras de autonomía y especificidad del sistema – arte que lo separan de la praxis cotidiana. Existe una semejanza entre esta definición y el régimen ético de Rancière en tanto en éste no existe arte propiamente dicho sino imágenes que se juzgan

en función de su verdad intrínseca y de sus efectos, al tiempo que no hay separación entre arte y vida, pues el arte se diluye y se convierte en comunidad⁵¹.

En síntesis, en base a lo descrito previamente, podemos establecer la siguiente correspondencia conceptual entre Rancière y Richard:

Jacques Rancière	Nelly Richard
Régimen ético	Arte de vanguardia
Régimen mimético/representativo	Arte de compromiso/militante

En el plano estrictamente de las definiciones de arte político/crítico, podemos decir que esta noción está presente en los tres autores, aunque con sus propias características. En principio, se puede establecer una comparación entre la definición de las prácticas artísticas agonistas que da Mouffe (cuyo objeto es hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar y ofrecer alternativas al actual orden) y el régimen estético de Rancière. Como ya se expuso, el lugar del arte para Mouffe es potencialmente crítico en tanto puede promover espacios públicos agonistas (incluso dentro de las instituciones), posicionándose en el marco de luchas contrahegemónicas con las cuales puede articularse, ya que la confrontación hegemónica no se limita a las instituciones políticas tradicionales. Para Rancière, como ya mencionamos, en el régimen estético, opera una experiencia estética que transmuta el orden social, modificando la división de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística, sin fundirse en la comunidad, librando al arte de todo deber particular y sin efecto calculable de toma de conciencia o movilización política. Nelly Richard, por su parte, sostiene que el arte crítico potencia una mirada interpeladora que invita a las formas estéticas a destramar su complejidad de motivos e intenciones, veladuras y dilucidaciones del sentido (Richard, 2014: 13). Así, lo político – crítico de una obra depende del contexto en el que se produce, de las fronteras

⁵¹ El régimen ético (Rancière) y el arte de vanguardia (Richard) sólo nos parecen semejantes en este aspecto. De todas formas, la correspondencia categorial dependerá de cada caso en particular.

que se proponga traspasar, de la capacidad que pueda tener para descentrar lugares comunes consensuados, de las presiones que pueda ejercer contra ciertos marcos de vigilancia e imposiciones (Richard, 2011b). Asimismo, en oposición a lo sostenido por el ideario vanguardista que se pretendía situado por fuera del mercado y las instituciones, la teoría contemporánea da cuenta de que es posible que los discursos de resistencia y oposición estén en alguna medida involucrados en las estructuras mercantiles e institucionales (Richard, 2014: 15), por lo cual el arte tampoco sería ajeno a ello. Y en este sentido, tanto Mouffe como Richard no desechan la posibilidad de que propuestas artísticas disruptivas emanen desde dentro de las instituciones. Y ello se encuentra en consonancia a su vez con el rechazo de ambas autoras a la propuesta de autores como Michael Hardt, Antonio Negri y Paolo Virno, quienes sostienen la prescindencia del Estado. Esta corriente insiste sólo en la cuestión del movimiento social, en la “multitud” (Hardt y Negri, 2002, Virno, 2003), mientras que Mouffe y Richard (en menor medida) asumen la posición de introducirse en las instituciones y transformarlas. Rancière, por su parte, sostiene que las instituciones artísticas, como los museos, pueden servir para el cuestionamiento de la distribución de lo dado en tanto permitan una reconfiguración de los territorios definidos por la división consensual (Rancière, 2005).

Finalmente, podemos identificar una fuerte similitud entre las características del arte crítico en Nelly Richard (que ella describe en relación a lo que ha denominado Escena de Avanzada) y el régimen estético en Jacques Rancière. Cuando Richard (2007) desarrolla qué es el arte crítico, entre otras cosas, dice que éste:

- 1- desnaturaliza el sentido;
- 2- traza vectores de subjetivación alternativa y
- 3- produce una dislocación perceptiva e intelectual

Estas mismas características van a ser atribuidas por Rancière (2002, 2005) a las producciones que se ubican en el régimen estético. Para el autor francés, en este régimen de identificación el arte se configura como disruptivo, poniendo en juego un espacio y una temporalidad diferentes, diseñando un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Tal como mencionamos anteriormente, la relación entre emancipación y arte para Rancière, desde la noción del espectador emancipado, también aparece en cierto sentido en los desarrollos de Richard. Al tratar las fracturas de la representación y los significados que el arte crítico puede generar, la autora sostiene que éste rompe la relación causa –

efecto y la lectura unívoca, es decir se establece una ruptura en términos de la pasividad de la transmisión del sentido. En el mismo modo, el espectador emancipado rancieriano recrea lo que ve, traduce lo percibido, siendo esto una acción individual disociada de lo que el artista transmite. De esta forma, se generan interferencias en las fronteras entre mirar y actuar, ente lo pasivo y lo activo, en fin, se cuestiona la distribución de posiciones, el reparto de lo sensible.

Resumimos en el siguiente cuadro la referencia terminológica de arte político/crítico en cada autor:

Jacques Rancière	Chantal Mouffe	Nelly Richard
Régimen estético	Arte agonista	Arte crítico

Sintetizando, podemos pensar dos casos del arte argentino que nos permiten poner en juego las categorías antes enunciadas y ver las similitudes entre Rancière y Richard. Sin embargo, de más está decir que el análisis y la correspondencia entre las categorías, dependerá de cada caso en particular.

1- Régimen mimético/representativo (Rancière) / Arte de compromiso/militante (Richard)

Los grabados de los denominados Artistas del Pueblo en la década de 1920 (José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo), tienen como referente a la ciudad moderna de Buenos Aires. Los Artistas del Pueblo provenían de las clases trabajadoras y se proponían reivindicar dicha clase. Adherían a ideas políticas de izquierda –inicialmente al anarquismo y luego al anarcosindicalismo-, que articulaban y daban sentido a sus obras y su actuación dentro del campo plástico de las primeras décadas del siglo XX. Buscaban realizar un arte social, para el pueblo (la clase trabajadora es el destinatario ideal para su obra), que sea entendible y aprehensible por éste. Para ello, sostuvieron una estética realista. Las técnicas utilizadas también

remitían al anarquismo: el trabajo manual, técnicas más artesanales como los diversos procedimientos del grabado o la talla directa en escultura. Su arte entonces, era un arte militante que se orientaba a concientizar al pueblo, a mostrarle las injusticias de la sociedad capitalista y a promover la revolución. Esta es la razón principal que justifica la elección de una estética realista, en tanto la misma permitía la realización de imágenes claras, accesibles a los sectores populares, y de técnicas como el grabado y la gráfica que favorecían la elaboración de un arte más accesible a todos, apartado del mercado artístico tradicionalmente detentado por las elites.

Estos grabados podrían ser analizados entonces en el marco del denominado régimen mimético/representativo rancieriano, caracterizado tanto por la verosimilitud como por ser un dispositivo pedagógico que emite un mensaje directo con la intención de llegar intacto al público, generando un impacto y movilizándolo a la acción. También, este tipo de obras se ubicarían bajo el rótulo de arte de compromiso o militante de Nelly Richard, en tanto pretende “ilustrar” una realidad política, explicitando el compromiso social de los artistas.



Fin de jornada - Serie La Quema, 1936

Abraham Vigo

Aguafuerte

2- Régimen estético (Rancière) / Arte crítico (Richard)

Como segundo caso, tomamos uno de los señalamientos⁵² del artista Edgardo Antonio Vigo⁵³: “Manejo de semáforos”, que fue pensado como experiencia estética cuyo fin era señalar un elemento cotidiano en la vía pública. El artista citó al público a través de la radio y los diarios locales a observar el semáforo ubicado en la intersección de las avenidas 1 y 60 con la diagonal 79 de la ciudad de La Plata. Al modificar la mirada sobre un elemento cotidiano propuso distanciarse de la familiaridad mantenida con el semáforo como objeto con una función determinada, la de mantener el orden del tránsito. Es decir, el artista propuso realizar la experiencia estética de su contemplación, descentrando el rol del artista, del público y del concepto de obra. En este caso, tal como sostiene Bugnone (2013), se desubica la función del semáforo, la función del artista que no produce la obra ni tampoco asiste el evento y del público que fue convocado a convertir a ese objeto en un objeto artístico.

Vemos entonces que esta obra es factible de ubicarse dentro de lo que Rancière define como régimen estético y Richard como arte crítico, a partir de las características que ya enunciamos: la configuración de otro reparto de lo sensible, distorsionando el uso cotidiano del espacio, sus usos y funciones esperadas y cuestionando los roles esperados del artista, del espectador y de la obra de arte.

⁵² Se trata de una serie de acciones en las cuales el artista se propuso destacar artísticamente algún hecho u objeto cotidiano. Para ahondar en el tema, ver Bugnone (2013a).

⁵³ Edgardo Antonio Vigo nació en La Plata en 1928. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y egresó como Profesor de Dibujo en 1953. Podemos situar a Vigo en el neovanguardismo, cuyas obras se caracterizaron por una poética disruptiva en el contexto de radicalización política argentina de los años '60 y '70. Durante la década de los '80 su mayor volumen de trabajo se produjo a través del arte-correo, participando y realizando convocatorias internacionales sobre diversos temas. Falleció en la ciudad de La Plata en el año 1997.



Manojo de semáforos (de la serie señalamientos), 1968
Intersección de las avenidas 1 y 60 con la diagonal 79, La Plata
Edgardo Antonio Vigo
Archivo CAEV

Por último, es menester que marquemos que la principal diferencia que tienen los autores es la conceptualización de lo político ya sea como encuentro de lógicas heterogéneas, en el caso de Rancière o de antagonismo en un contexto hegemónico en Mouffe y Richard. Esto tiene incidencias en cómo cada autor entiende el lugar del arte y su potencial. En principio, en el caso de la propuesta rancieriana, no es posible pensar

una articulación entre lógicas disensuales y si bien el arte crítico puede generar disrupciones en el *continuum* del orden policial, ello tiene un carácter eventual. En oposición, las teorizaciones de Mouffe y Richard permiten pensar que es posible (y deseable) que las prácticas artísticas agonistas o críticas se articulen con otros niveles de lucha.

Sintetizando, en este apartado desarrollamos la relación entre arte y política y lo político en el arte según cada autor y las similitudes entre los diferentes planteos. Hemos explicitado que tanto Rancière, como Mouffe y Richard definen al arte político/crítico (sea en términos de régimen estético, arte agonista o arte crítico). Pasemos ahora a indagar si aparece, cómo y con qué características el sujeto productor de este tipo de arte.

II. ARTE CRÍTICO Y SUJETO

A partir de la exposición teórica de Chantal Mouffe y Jacques Rancière podemos elaborar la siguiente pregunta ¿cómo pensar la producción de subjetividades (Mouffe) y los modos de subjetivación (Rancière) en relación al arte?

Una de las particularidades del pensamiento de Mouffe es que pone de relieve la producción de subjetividades en el terreno de la política y también del arte. Aquí las pasiones juegan un rol importante en tanto las prácticas de los sujetos pueden movilizar sus afectos de una forma que desarticule el marco en el cual tiene lugar el proceso de identificación dominante, contribuyendo a la constitución de identidades políticas. En este sentido, el arte puede catalizar formas de ver diferentes y modos de percibir nuevas posibilidades (Mouffe, 2014) a partir de generar interpelaciones afectivas, las cuales, ya dijimos, son necesarias para los procesos de identificación. De este modo, la experiencia estética puede movilizar a la acción. Por otro lado, con relación al sujeto productor de arte, Mouffe retoma la categoría gramsciana de intelectuales orgánicos. Con ella refiere a los artistas, quienes, si bien no pueden por sí solos generar una ruptura radical con el estado de cosas existente, son capaces de contribuir a la subversión de la configuración de poder actual.

Por su parte, Rancière, al hablar del disenso y el desacuerdo introduce la noción de subjetivación política, que da cuenta de un sujeto que se mide por un “entremedio”, en el intervalo de dos identidades (la dada por el orden policial y aquella que todavía no es), ninguna de las cuales puede asumir. Para Rancière la política va de la mano de la

subjetivación, posibilita la emergencia de nuevos sujetos de enunciación. Retomando el argumento de Rancière, podríamos decir que el sujeto político sólo surge efímeramente en el momento de la irrupción y del disenso. De esta forma, la manifestación política es siempre puntual y sus sujetos siempre precarios, en tanto pasan pronto a formar parte del orden policial. En el caso del arte, éste no genera un “nosotros” como lo hace la política, sino que, como ficción, puede encontrarse con la ficción del orden social y distorsionarla. Esta cuestión, como se expuso en el apartado anterior, aparece sólo como posibilidad en el régimen estético. En síntesis, si tuviésemos que distinguir entonces la propuesta de subjetivación de Rancière y de identificación de Mouffe, el principal rasgo diferencial es que la identificación supone una mayor estabilidad y una organización sociotemporal.

En el caso de los escritos de Nelly Richard, no encontramos desarrollos en torno a la producción de sujetos políticos en el arte.

III. NOCIONES DE ESPACIO

Por último, en referencia a la noción de espacio, los desarrollos de los autores son dispares. En los capítulos anteriores hemos abordado en apartados específicos, cómo Rancière, Mouffe y Richard refieren al espacio en relación al arte. Quien más despliega el concepto es el francés mientras que Richard es la que menos nos aporta al respecto. Repasemos sucintamente qué nos dice cada uno.

Rancière desarrolla la cuestión del espacio tanto en relación a la policía y la política como al arte. Para él, la política configura su propio espacio, cuestiona el mundo dado y posibilita otro reparto de lo sensible (diferente al policial). Y el arte también lo hace. En el régimen estético un objeto es la expresión de una distribución específica de lo sensible, pudiendo instituir un espacio heterogéneo en el espacio homogéneo de la dominación, con lo cual el arte se define por expresar una experiencia espacio – temporal específica y diferenciada. Asimismo, Rancière refiere a dos tipos de espacios del arte: los institucionales, como el museo, y el espacio público. Sostiene que los artistas pueden introducir un objeto heterogéneo en el espacio público, instalando un acontecimiento que irrumpa en los sentidos y significados habituales del espacio para reconfigurarlo. Esto sucede, como dijimos, en el régimen de identificación estético del arte, por lo cual el arte crítico se halla en estrecha relación con la noción de espacio. De esta manera, el distanciamiento estético se puede producir en una variedad de formas a partir de

cuestionar la distribución de lo dado, desde espacios del arte que promuevan reconfiguraciones materiales y simbólicas de territorios disensuales.

Mouffe, por su parte, al referir al espacio, particularmente describe el espacio público y lo hace desde su ser plural y su diversidad. 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 (oponiéndose, por ejemplo, a la perspectiva consensual sostenida por Habermas). Su postura sobre los espacios públicos es desde el agonismo y ello supone una concepción particular de las prácticas artísticas. En este sentido, éstas ponen de relieve la existencia de alternativas al actual orden y lo hacen desde una multiplicidad de espacios y formas de intervención. Así, Mouffe no se limita a describir la noción de espacio a un determinado sector de lo social sino que tiene presente tanto el espacio público urbano como las instituciones del arte, todos ellos factibles de transformarse en ámbitos de disputa, agonistas. Esta concepción de espacio desde su ser plural se halla en consonancia con su reconocimiento de la multiplicidad de vías que existen para el involucramiento político.

Por último, Richard refiere al espacio en tanto desbordamiento de los límites de la obra (específicamente refiere al momento particular de producción de la Escena de Avanzada, en el contexto de la dictadura pinochetista). Esas fronteras desbordan hacia el espacio público, hacia la ciudad como un espacio disidente, por fuera de las instituciones artísticas. Pero también hay un desborde en términos disciplinares, privilegiando la exploración de nuevos formatos y géneros para la obra.

Resumiendo, si bien, según el caso, se reconocen como espacios tanto el espacio público urbano como el institucional, pensamos que en el hacer foco en la relación entre arte y política nuestros autores desatienden el lugar que el espacio tiene en dicha relación como un componente que consideramos específico e insoslayable. En este sentido, no nos dan pistas explícitas y concretas de las características de esos espacios. Sin embargo, debemos reconocer que la propuesta de Jacques Rancière es la que de forma más clara, pone de manifiesto la relación entre arte, política y espacio.

IV. SÍNTESIS

En los primeros tres capítulos hemos intentado avanzar en la siguiente pregunta: ¿Qué es lo político en el arte según el corpus de autores seleccionado y cuál es la

relación entre arte, política y espacio que ellos formulan? Luego, en el presente capítulo, realizamos una comparación, a partir de similitudes y diferencias entre Rancière, Mouffe y Richard.

En lo sucesivo, proponemos examinar de qué manera otros autores pueden ayudarnos a pensar y a potenciar estas perspectivas. Avanzaremos entonces en propuestas provenientes de otros marcos disciplinares de lo social que nos permitan indagar y caracterizar al espacio en tanto elemento sustancial en la articulación arte – política.

CAPÍTULO 5

LA DESNATURALIZACIÓN DEL ESPACIO. APORTES PARA UNA DEFINICIÓN DEL ESPACIO SOCIAL

Desde hace varios años, el espacio se ha convertido en objeto de disquisiciones teóricas desde diversos campos disciplinarios de lo social, como lo son la antropología, la sociología y la geografía. Consideramos que los aportes tanto desde la geografía urbana como desde la geografía política son útiles en tanto, como veremos a lo largo de este capítulo, sus elaboraciones nos permiten poder hablar de cuestiones tales como las dinámicas de poder que operan en el espacio, su heterogeneidad y la relación entre espacio y los sujetos sociales, sin perder de vista las dimensiones histórica, cultural, política y simbólica que lo conforman.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, el desarrollo sobre la noción de espacio en Jacques Rancière, Chantal Mouffe y Nelly Richard es heterogéneo, pero, según el caso, la referencia siempre versa sobre los espacios públicos urbanos y los espacios institucionales (como los museos). Es por ello que en este capítulo nos interesa recuperar una serie de autores que han trabajado la noción de espacio desde su producción social y su relación con la política, para, posteriormente, vincularlo con el arte. Y esto es relevante en tanto las teorizaciones que aquí desarrollaremos permiten hablar del espacio social, empírico, concreto, en el cual circulan las obras y tienen lugar las prácticas artísticas. Contra muchos estudios que han referido al espacio en términos de esfera pública o bien en tanto superficie, espacio atemporal, estático y apolítico, las propuestas críticas que veremos a continuación se sitúan en la vereda opuesta de estos presupuestos. En el primer caso, los estudios habermasianos de esfera pública han enfocado a la búsqueda de consensos racionales, a la voluntad común y a acciones cooperativas que permitan el acuerdo frente a los conflictos sociales, a pesar de los disensos. Por el contrario, los autores aquí seleccionados no refieren al espacio en términos meramente físicos o paisajísticos, ni lo toman en el sentido habermasiano de acción comunicativa y acuerdo racional, sino que lo hacen desde una concepción compleja de espacio urbano que explicita las relaciones de poder y el conflicto.

Tomaremos la propuesta de Doreen Massey (2005, 2007, 2009, 2011, 2012a, 2012b), que desde el posestructuralismo realizó contribuciones para pensar las articulaciones entre espacio y política, con una mirada constructivista en torno al espacio.

Asimismo, no podemos obviar los aportes y marcos brindados por autores como Henri Lefebvre (1974, 1976, 1978, 2013) y Milton Santos (1990, 2000, 2005), quienes abordaron en sus escritos al espacio público y la ciudad.

¿Cómo definen estos autores al espacio y qué características le atribuyen? ¿Qué aportes realizan para problematizar la noción de espacio físico? ¿Qué relación establecen entre espacio y política y arte? Guiándonos con estas preguntas, iremos exponiendo núcleos argumentativos a partir de los cuales se podrán establecer similitudes y diferencias entre los autores. Previamente, consideramos de suma relevancia dar cuenta brevemente de los aspectos biográficos de los autores.

Lefebvre (1901-1991), filósofo francés, es uno de los pensadores más destacados en pensar el espacio y lo urbano desde el marxismo. Si bien su carrera de base fue la filosofía, como profesor de sociología fue desplazándose al desarrollo de los siguientes temas: la ciudad y su espacio social, la vida cotidiana y el fenómeno de la modernidad. Es importante también resaltar el hecho de que Lefebvre ingresó al Partido Comunista francés en 1928 y perteneció a él hasta 1958, cuando fue marginado. En suma, sus estudios urbanos, desde la perspectiva marxista, fueron pioneros e innovadores y han sido retomados por varios autores que han reconocido sus méritos en las temáticas abordadas. La problemática del espacio es tratada en varios de sus escritos, siendo *El derecho a la ciudad* (publicado en 1968) y “La producción del espacio” (del año 1974) dos de los más importantes. Toda la producción escrita de Henri Lefebvre sobre el espacio y la ciudad se sitúa en la fase de acumulación capitalista de la segunda posguerra (Hiernaux-Nicolas, 2014: 13). El contexto de urbanización vivido por el autor, la intensa transformación del territorio capitalista y la creciente intervención del Estado en el ordenamiento y producción del espacio urbano, forman parte del momento en que se desarrolla su obra y es necesario tenerlo presente antes de analizar sus propuestas conceptuales.

En segundo lugar, Milton Santos (1926-2001), abogado y geógrafo brasileño, renovó la geografía como disciplina crítica, situándola en el campo de las ciencias sociales y generando una “teoría geográfica de la sociedad” y una “teoría geográfica desde la periferia” (Zusman, 2002). Retomando varios aspectos de la teoría lefebvreriana, apostó al estudio interdisciplinario e histórico del espacio, presentando cruces del marxismo, de la tradición geográfica francesa, la filosofía, la sociología y la economía. Santos, coloca el énfasis de su conceptualización en el proceso de producción del espacio en el momento en que cada sociedad se apropia de la naturaleza (Zusman, 2002:

210). Asimismo, retomando los aportes del marxismo al pensamiento geográfico de los años '70, sostiene que una teoría del espacio está necesariamente referenciada en una teoría social. Partiendo de los desarrollos de Lefebvre, sostiene que el espacio es una construcción social y un producto histórico. Igualmente, lo define como el conjunto e interacción entre un sistema de objetos y un sistema de acciones incluyendo la noción de espacio producido y productivo, cuya dinámica es de transformación constante, contextual e histórica (Santos, 2010).

Por último, tomamos la propuesta de Doreen Massey. Massey nació en Manchester, Inglaterra, en 1944. Es una geógrafa marxista feminista. Estudió en la Universidad de Oxford y la Universidad de Philadelphia. Comenzó su carrera en el Centre for Environmental Studies (CES) en Londres. En el CES desarrolló numerosos análisis de la economía británica contemporánea. Cuando el CES fue cerrado por el gobierno de Margaret Thatcher, en 1979, Massey se trasladó a la Open University, una universidad pública. Actualmente es profesora emérita de Geografía Humana de dicha universidad. Su pensamiento contribuye a la comprensión teórica del espacio en las ciencias sociales y a una visión de la geografía no sólo como disciplina sino por su importancia para entender el presente, propugnando asimismo la relevancia del compromiso político del análisis geográfico. Recupera algunas de las cuestiones desarrolladas por Lefebvre para su propuesta posestructuralista sobre el espacio, aunque desde otro contexto biográfico e intelectual. Sus intereses la llevaron a proponer conceptos de gran trascendencia como el de "geometría del poder" y la consideración del sentido global del lugar, la relevancia de lo local y la crítica de la globalización. Así, sostiene que la forma en que conceptualizamos el espacio es importante para comprender la coyuntura actual. Revió además el significado de lugar, argumentando que los lugares no poseían una, sino múltiples identidades, siendo éstas temporales. Asimismo, Massey ha estudiado y se ha relacionado con distintos procesos y conflictos políticos y sociales, como por ejemplo, la Revolución Sandinista en Nicaragua y la Revolución Bolivariana en Venezuela. Al igual que Santos, retoma de Lefebvre la idea de que el espacio es una construcción social y un producto histórico, aunque, como veremos, su perspectiva es radicalmente diferente.

Sintetizando, estas contribuciones servirán para pensar la relación entre arte, política y espacio en términos de trinomio, lo cual, como ya dijimos, aporta un marco analítico significativo para comprender la centralidad que tiene la valoración, construcción y disputa del espacio por parte de diversas manifestaciones artísticas.

I. LA PRODUCCIÓN SOCIAL DEL ESPACIO

*El espacio no es ni estancamiento ni cierre (tampoco es “suave”).
Es inquietante, activo y generativo [...] se abre al surgimiento
de nuevas narrativas, a un futuro que se inscribe de manera
menos predecible en el pasado. Lo “espacial” es el producto mismo
de la multiplicidad y por tanto una fuente de dislocación, de
apertura radical, y por ende de la posibilidad de un tipo de
política creativa.
Massey (1999: 287)*

A continuación expondremos los núcleos argumentativos más relevantes de las teorizaciones sobre el espacio aquí retomadas, aquellos que creemos sustanciales para pensar el trinomio arte, política, espacio:

- El espacio es un producto social, histórico y político. Esto supone que las posiciones de los autores que retomamos se alejan de entender al espacio en términos meramente físicos, paisajísticos.
- El espacio no es reflejo, ni escenario ni telón de fondo sobre el que se inscriben los hechos sociales.

Es necesario aclarar que, si bien en torno a estos postulados, existen similitudes en las exposiciones teóricas de Lefebvre, Santos y Massey, también hay diferencias que no son menores a la hora de definir de qué modo se produce la producción del espacio. Avanzaremos sobre esto a continuación.

La tesis principal de los trabajos de Lefebvre es que cada sociedad, en el entramado de sus relaciones, produce cierto espacio. A su vez, éste es considerado como un producto político, de disputas de poder, ideológico e histórico (Lefebvre en Vázquez Romero, 2009: 3). En este sentido, Lefebvre expande el concepto marxista de producción para incluir al espacio:

“El espacio (social) no es una cosa entre las cosas, un producto cualquiera entre los productos: más bien envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad, en su orden y/o desorden (relativos). En tanto que resultado de una secuencia y de un conjunto de operaciones, no puede reducirse a la condición de simple objeto. Ahora bien, nada hay imaginario, irreal o “ideal” comparable a la de un signo, a una representación, a una idea, a un sueño. Efecto de acciones pasadas, el espacio

social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras” (Lefebvre, 2013: 129).

En consonancia, otro aporte vital de Lefebvre es su teoría unitaria del espacio, es decir, una dialéctica (Baringo Ezquerro, 2013: 122): el espacio no puede independizarse en espacio físico (la naturaleza), espacio mental (el de la lógica y la abstracción formal, definido por filósofos y matemáticos) y espacio social (el de la interacción humana), sino que debe entenderse bajo esas tres dimensiones al mismo tiempo. Asimismo, no puede excluir tampoco los imaginarios que se tienen sobre ese espacio.

Según Lefebvre (2013: 57):

“El concepto de espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico. Reconstruye un proceso complejo: descubrimiento (de nuevos espacios, desconocidos, de continentes, del cosmos) – producción (de la organización espacial propia de cada sociedad) – creación (de obras: el paisaje, la ciudad con su monumentalidad y decorado).

Si bien la producción teórica de Lefebvre es vasta, nos interesa retomar aquí sólo algunos aspectos centrales de su pensamiento. En sus escritos el autor desarrolla diversos niveles de abstracción del espacio, diferentes modos de conceptualizarlo y lo hace construyendo tríadas. Veamos entonces cuáles son estas tríadas de conceptos:

1° tríada conceptual o tres momentos interconectados: prácticas espaciales, espacios de representación y representación del espacio

- Por prácticas espaciales, el autor entiende al escenario en que cada ser humano desarrolla sus competencias como ser social, en un determinado tiempo y lugar. En el contexto de una ciudad, la práctica espacial remite a las formas en que las personas generan, usan y perciben el espacio, es lo que ocurre por ejemplo en las calles, los usos por parte de los habitantes. Es el espacio percibido, el que integra las relaciones sociales de producción y reproducción, la experiencia material.

- Los espacios de representación son los espacios vividos, los que envuelven los espacios físicos y les sobreponen sistemas simbólicos complejos que lo codifican y los convierten en albergue de imágenes e imaginarios. Es el espacio de los sometimientos a las representaciones dominantes del espacio, pero también en el que aparecen las

deserciones y desobediencias, es donde se encuentran los lugares de la pasión y la acción (Martínez Lorea, 2013: 16).

- La representación del espacio es el espacio concebido, vinculado a relaciones de poder y producción. Es el espacio dominante, conceptualizado por los especialistas (planificadores, urbanistas, arquitectos, geógrafos, tecnócratas, etc.).

Estos tres términos interrelacionados dan cuenta de la producción social del espacio. Asimismo, vale aclarar que para el autor existe una relación conflictiva entre el espacio concebido y el espacio vivido, entre el espacio de los burócratas y especialistas y aquel vivido y apropiado por las personas. Realizando un paralelismo, estas conceptualizaciones nos recuerdan a las categorías de estrategia y de lugar practicado de De Certeau (2000). Mientras que la estrategia es aquella pensada por los urbanistas, donde el espacio de la ciudad está signado por determinadas normas y orden, el lugar practicado es el espacio vivido, un cruce de elementos en movimiento que las personas transforman.

2° triada: espacio absoluto, espacio abstracto y espacio diferenciado

- El espacio absoluto es el natural, hasta que es colonizado por el hombre y se convierte en espacio histórico.

- El espacio abstracto (contemporáneo) es por excelencia el espacio del capitalismo, de cantidad y homogeneidad creciente. Es institucional, político e instituido por el Estado (Lefebvre, 2013: 322). No es homogéneo, sino que tiene la homogeneidad como meta, objetivo y orientación (Lefebvre, 2013: 323). El espacio abstracto es represivo, reduce, localiza, jerarquiza y segrega (Lefebvre, 2013: 353).

- El espacio diferencial se entiende como resistencias a la homogeneización, son contra-espacios de la diferencia, reapropiaciones en la ciudad. Según el autor, los conflictos tienden al estallido del espacio abstracto y a la producción de un espacio diferente (Lefebvre, 2013: 422). En este sentido, Lefebvre, "frente a la producción (economicista y racionalizadora) del espacio, afirma la potencia creadora y subversiva del mismo desde la cotidianeidad" (Martínez Gutiérrez, 2013: 44). Nuevamente podemos

establecer un puente con las indagaciones De Certeau, pues él propone analizar prácticas cotidianas en el espacio vivido, “maneras de hacer” de los consumidores, prácticas que se apropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural (De Certeau: 2000, XLIV).

Podemos realizar, en relación a estas conceptualizaciones de Lefebvre, varias observaciones. En primer lugar, prácticas espaciales, espacios de representación y representación del espacio suponen tres formas diferentes y articuladas de ejercicio de poder. Es importante aclararlo porque el autor no lo evidencia de esta manera. Asimismo, nos resultan innegables ciertos rasgos estructuralistas en la mirada de Lefebvre. Principalmente, en considerar que la dominación y el poder implica siempre una resistencia, lo cual no necesariamente ocurre así. Y esto mismo propone el argumento antes mencionado de De Certeau, para quien el espacio es siempre expresión de relaciones de poder y de dominación por parte de los discursos dominantes (productores), aunque es posible analizar procedimientos resistentes a partir de usos y prácticas cotidianas (consumidores). Esta concepción es contraria a la idea que sostiene el posestructuralismo donde la constitución del sujeto no es algo previsto y determinado por la estructura. En segundo lugar y en relación con el argumento anterior, no siempre se configura una relación conflictiva entre lo que Lefebvre llama el espacio concebido y el espacio vivido, entre el espacio conceptualizado por los especialistas y aquel vivido y apropiado por las personas. De esta forma, no es menor que Lefebvre refiera a representaciones del espacio en términos de espacio dominante y no de espacio hegemónico. De este modo, ¿qué lugar ocuparían las prácticas artísticas? ¿Son siempre prácticas de resistencia? ¿No es posible la existencia de prácticas artísticas que operen desde el régimen policial (en términos de Rancière) o desde políticas hegemónicas (en palabras de Mouffe)?

Otra de las ideas fuertes del pensamiento de Henri Lefebvre es que las sociedades se entienden en y por el espacio, por lo que se aleja de lecturas que colocan al espacio como mero reflejo, marco o contenedor de relaciones sociales. Es decir, el espacio es un producto social, es soporte y campo de acción. Y por ello mismo, tampoco es neutral, fijo, transparente ni objetivo, sino que es histórico y político, en tanto implica relaciones de poder y un proyecto o estrategia que beneficia a un grupo social (Vázquez Romero, 2009). Pero el espacio social también

“contiene virtualidades – las potencialidades de la obra y la reapropiación – existentes en la esfera artística, primero, pero ante todo según las exigencias del cuerpo “deportado” fuera de sí, cuerpo cuya resistencia impulsa el proyecto de un espacio diferente (sea el espacio de una contra – cultura, sea un contra – espacio en el sentido de una alternativa utópica en principio al espacio “real” existente). (Lefebvre, 2013: 382).

En continuidad con Lefebvre, Santos critica la idea que sostienen muchos autores modernos y clásicos que afirman que el espacio es escenario o telón de fondo sobre el que se inscriben los hechos sociales (Santos, 1990: 142; 2000: 82). Sin embargo, aparece en sus formulaciones una diferencia sustancial con Lefebvre. Para el geógrafo brasileño el espacio se define como hecho social, que es a la vez productor y producto, está en evolución permanente, y se constituye a partir de redes formadas por objetos y acciones interdependientes y superpuestas.

“Si el espacio organizado es también una forma, un resultado objetivo de la interacción de las múltiples variables a través de la *historia*, su inercia se puede decir que es dinámica. Por inercia dinámica entendemos que las formas son tanto un resultado como una *condición* para los procesos” [cursiva nuestra] (Santos, 1990:164).

De esta manera el espacio nunca es un producto fijo ni terminado. Así, se evidencian dos características que no son menores a la hora de concebir al espacio y que lo diferencian de Lefebvre. En primer lugar, la importancia de negar o evitar la cristalización de prácticas pasadas al considerar al espacio un producto histórico, tal como se expresa en la cita. Y en segundo término, la idea de que las formas que adquiere el espacio son *condición* (condición histórica, condición de posibilidad) y no una determinación para los procesos.

Por otro lado, si bien es clave, tanto para Lefebvre como para Santos, que “el acto de producir es, a la vez, un acto de producción espacial” (Santos, 1990: 179), este último agrega la importancia del factor tiempo, en tanto que el espacio social no se puede explicar sin el tiempo social.

Por su parte, Doreen Massey – en concordancia con lo planteado por Lefebvre y Santos - sostiene que el espacio no es estático ni apolítico, ni se opone a la temporalidad. Massey analiza cómo podría pensarse el espacio en tanto producto de interrelaciones y como esfera de posibilidad de la existencia de la multiplicidad. En este sentido, postula la condición fluida y dinámica y las múltiples formas en que el espacio y el tiempo están

inscritos en la conducta de la vida social (Massey en Oslender, 2010a: 3). A su vez, como producto de las relaciones, el espacio siempre está en proceso de formación, en devenir, es incompleto, siendo una zona de disrupciones. Podemos ver que el factor tiempo que ya aparece en las formulaciones de Santos, adquiere aún más relevancia en la propuesta de Massey. La autora entonces, se propone caracterizar al espacio en los tiempos que corren (Massey, 2005) y lo define no como la sumatoria de territorios sino como complejidad de relaciones (Massey, 2007). Lo diferencia de la noción de lugar y lo asocia al concepto de identidad. Para Massey, el espacio es necesariamente parte integral del proceso de constitución de identidades y también producto del mismo proceso.

Así, la autora conceptualiza al espacio en base a las siguientes proposiciones:

1. El espacio es producto de interrelaciones, que abarcan desde la ciudad, el país y lo global hasta lo más íntimo, como el hogar. Y es también producto de la falta de relaciones. El espacio es una complejidad de vínculos, redes e intercambios.

2. El espacio es la esfera de posibilidad de la multiplicidad. No se puede reducir a una sola voz sino que es el encuentro y la simultaneidad de historias. En este sentido, el espacio es relacional (Massey, 2012a).

3. El espacio está siempre bajo construcción, no es algo fijo ni acabado. Así, está siempre abierto al futuro, siempre en vías de producción. En esto coincide con Milton Santos, al enfatizar la dimensión temporal da cuenta de las relaciones pasadas, presentes y futuras que configuran un espacio.

4. El espacio tiene sus propios efectos e influye en la forma en que se desarrolla una sociedad y en la imagen que ésta tiene de sí misma (Massey, 2012a).

5. El espacio está impregnado de poder social.

Estas proposiciones, se hallan en consonancia con nociones políticas antiesencialistas que piensan la identidad y la subjetividad política desde una concepción relacional, lo cual garantiza la posibilidad de cambio (Massey, 2005). De esta manera, Massey retoma escritos de Chantal Mouffe⁵⁴ para afirmar que el espacio es parte integral de la constitución de subjetividades políticas (Massey, 2005). Y el espacio, como ya

⁵⁴ Específicamente, ver Chantal Mouffe (1999) *El retorno de lo político*, Barcelona: Paidós y "Post-Marxism: democracy and identity", en *Environment and Planning D: Society and Space*, vol.13, n°3, pp. 259-265-

dijimos, es también la esfera de posibilidad de la multiplicidad y por tanto de la diferencia. Asimismo, la idea del espacio en constante devenir y por tanto, abierto al futuro, se halla en paralelo con teóricos que adhieren a la idea de la historia como escenario abierto. Es decir, en concordancia con la propuesta posfundacional, aquí se pone énfasis en la contingencia de todo orden social. En esto, Massey refiere a Ernesto Laclau y sostiene que:

“la conceptualización del espacio como “abierto, incompleto y en constante devenir” es un pre-requisito esencial para que la historia sea abierta, y por ende, tomando en cuenta los argumentos de Laclau, es un pre-requisito para la existencia de la política” (Massey, 2005: 109).

En este sentido, el espacio es por naturaleza una zona de interrupciones, en tanto contiene las relaciones existentes y las futuras, siempre cambiantes⁵⁵. Y además, es una esfera de yuxtaposición potencial de distintos relatos, relaciones e historias. Así, “es una fuente de producción de espacios nuevos, identidades nuevas, relaciones y diferencias nuevas” (Massey, 2005: 121).

Asimismo,

“el espacio es la dimensión de lo social. Es el espacio lo que plantea la cuestión política más fundamental: ‘¿cómo vamos a vivir juntos; a convivir, co-existir?’ El espacio nos ofrece el desafío (...) de la existencia de los “otros” (Massey, 2007).

En ese relacionarse se constituye nuestra identidad, tanto la de grupos e individuos como la de un lugar (ciudad, país). Así la identidad de un lugar es el resultado de interrelaciones e intercambios (internos y externos), de negociaciones y conflictos entre distintos grupos, y por ello no puede ser pre-determinada.

Resumiendo, lejos de referir a una noción de espacio en términos atemporales, objetivos, fijos y apolíticos, los autores aquí reseñados han proporcionado, a pesar de sus diferencias, tanto desde la geografía humana como desde la geografía política, marcos explicativos desde los cuales analizar el espacio y las prácticas que en él se realizan.

⁵⁵ Aquí Doreen Massey discute con la postura de Henri Bergson y los estructuralistas que conciben al espacio como “el reino de lo muerto”, como sistema cerrado. Para más detalle, ver Massey, D. (2005) “La filosofía y la política de la espacialidad, algunas consideraciones”. En Arfuch, L. (comp.) Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias. Buenos Aires: Paidós, pp. 36 – 46.

Para sintetizar, los principales aportes de Santos – y diferencias con Lefebvre – son dos. Por un lado, Santos incorpora explícitamente la dimensión del tiempo para dar cuenta de la producción espacial. Por otro, al sostener que el espacio es producto y productor, resultado y *condición* para los procesos sociales, marca la idea de posibilidad, de no determinación, como hemos señalado anteriormente. Massey coincide con Santos en la relevancia del factor temporal como en la consideración del espacio en términos de conjunción de relaciones pasadas, presentes y futuras. Sin embargo, la novedad del pensamiento de Massey radica en concebir al espacio como relacional, contingente, con dimensión de futuro (en términos de potencialidad) y como parte integral de la constitución de subjetividades políticas.

Avanzaremos ahora en explicitar por un lado, la relación entre espacio y política que podemos extraer de estos desarrollos y por otro, la relación entre espacio, política y arte. Tanto Lefebvre como Massey realizaron diferentes referencias al arte en sus escritos. Los retomaremos para, en las conclusiones, poder pensar el trinomio arte, política y espacio.

II. LA REFERENCIA A LA POLÍTICA

En este capítulo, partimos de explorar las ideas fundamentales de Henri Lefebvre, quien, es sus estudios sobre el espacio, fue uno de los pioneros en elaborar una visión política del mismo. Dicha visión supone que todo espacio nace de una acción de gestión y planeación urbana, lo cual implica relaciones de poder explícitas e implícitas y un proyecto que beneficia a un grupo social. Sin embargo, para el autor, como resultado de la lucha política y de la resistencia, se construyen contra-espacios, es decir, espacios diferenciales. De esta manera, las contradicciones inherentes al “espacio abstracto” desembocan en la “búsqueda de un contra-espacio” (Lefebvre en Oslender, 2010b: 100). Vemos aquí el binomio dominación/resistencia que hemos comentado anteriormente.

Por otra parte, los aportes de Doreen Massey afirman que el espacio en tanto producto social, está abierto a la política, pues se produce y es susceptible de transformación, y esto incluye su noción de multiplicidad (sin que haya un sujeto predeterminado de la acción) y su concepto de “geometría del poder”. La política se asocia entonces a que el espacio es parte necesaria para la producción de lo nuevo, es parte integral de la producción de la sociedad. En cuanto a las relaciones que se

construyen activamente en el espacio, se debe “reconocer su forma, su contenido de poder social, las relaciones de dominio y subordinación que pueden implicar o el potencial habilitante al que pueden dar origen” (Massey, 2005: 126). Asimismo, la autora considera que el espacio y el tiempo están necesariamente entrelazados, lo cual implica asumir la tetradimensionalidad del espacio, esto es, añadir a la verticalidad, la horizontalidad y la profundidad, la dimensión temporal que define el espacio como realidad histórica. Por último, la idea de que el futuro es abierto y que no hay un solo relato hacia el cual se dirige la humanidad, abre el espacio a la multiplicidad genuina y potencial y permite reconocer que podemos construir el futuro.

Una de las innovaciones de Doreen Massey es el concepto de “geometrías del poder”. Con este término, refiere al carácter social del espacio siendo éste producto de acciones, relaciones y prácticas sociales, donde se puede identificar cierta distribución del poder. De esta forma, el espacio, “como producto social es, por consiguiente, abierto a la política -si lo producimos, igualmente podemos transformarlo” (Massey, 2007). Así, el concepto de “geometría del poder” se pone en juego en la política. Y asociado a esto, Massey sostiene que cada espacio, sea económico, político, cultural (que de todas maneras son esferas interrelacionadas), tiene sus geometrías del poder, sus tensiones dinámicas entre poder y resistencia.

Asimismo, pensar el espacio abierto a la multiplicidad, remite, para la autora, básicamente a dos cuestiones. En primer lugar, da cuenta de la expresión en el espacio de varias voces que se encuentran, se relacionan y se diferencian. En segundo término, y como consecuencia de lo dicho anteriormente, supone la conformación de identidades políticas asociados al espacio. Así, el espacio es la esfera de la posibilidad de existencia de la pluralidad, de la coexistencia de la diferencia.

A su vez, las propuestas de nuestros autores introducen una serie amplia de agentes en la escena urbana: el Estado, las clases sociales y los movimientos sociales. Y en este sentido, podríamos hablar de dos tipos de praxis: una relacionada con la dominación, repetitiva y reproductora del orden y otra creativa, capaz de generar prácticas de producción, apropiación y transformación del espacio, en términos de lo que Lefebvre ha definido como espacios diferenciales de resistencia. En relación con esta apreciación, podemos decir tres cosas. Por un lado, la propuesta de pensar en dos tipos de praxis como aquí se describió, recuerda a la diferenciación entre policía - que da cuenta de la distribución de nombres, lugares, espacios y funciones, naturalizándolos y legitimándolos, dañando así la igualdad- y política – que viene a romper la naturalidad de la dominación a

partir de prácticas que ponen en cuestión la lógica de la institución, interviniendo sobre lo visible y lo enunciable- en Rancière. Por otro lado, como ya hemos expuesto, consideramos que, en el caso de las formulaciones de Lefebvre, es posible identificar rasgos estructuralistas en sus formulaciones, sobre todo a la hora de pensar la relación dominación/resistencia como un postulado que no se presenta en términos de contingencia sino como una relación siempre conflictiva entre el espacio concebido y el espacio vivido. Por último, y en oposición a esta postura, nos parece sumamente relevante dar cuenta del desarrollo teórico de Massey, quien concibe al espacio como incompleto y en constante devenir (y aquí Massey incorpora la dimensión de futuro) a partir de concebir la contingencia de las relaciones sociales.

Avanzaremos ahora en las formulaciones que hallamos en relación al espacio, al arte y la política.

III. LA REFERENCIA AL ESPACIO, AL ARTE Y A LA POLÍTICA

Para cerrar este capítulo, creemos necesario retomar las referencias que tanto Lefebvre como Massey han hecho en relación al arte y su articulación con el espacio.

En el caso de Lefebvre, éste se relacionó con el movimiento surrealista y posteriormente con los situacionistas. Tal como sostiene Donoso Salinas (2014: 29-30)

“Su atracción por la herejía, por la marginalidad, y la preocupación por la relación dialéctica entre lo concebido y lo vivido, hizo que en los años veinte estuviera muy cerca de los dadaístas y de los surrealistas (...) De 1957 a 1961 recorrió un largo camino con los situacionistas (...) que pretendían analizar el mundo moderno desde el ángulo del arte, la vida cotidiana, la alienación y el urbanismo. Ellos querían destruir el arte por sus desviaciones, y se centraron en la proyección de un urbanismo libertario (...)”.

En primer lugar, recordemos que el surrealismo fue un movimiento artístico y literario que surgió en Francia en la década de 1920, siendo el dadaísmo (que se opuso a la razón positivista y se rebeló contra las convenciones literarias y artísticas burguesas) su antecedente inmediato. El surrealismo mezcló la vigilia con el sueño, abriendo el espacio de una "sobrerrealidad", donde los objetos se volvían monstruosos, inútiles, decididamente otros. El primer manifiesto del surrealismo fue firmado por André Breton, poeta y crítico literario francés, en 1924. En sus textos enseñó cómo escribir un poema

surrealista, destruyendo todo rastro de racionalidad, así como los manifiestos Dadá se convirtieron en la anti-literatura, confundiendo la palabra con el número o el dibujo. El surgimiento del surrealismo en la primera posguerra, tuvo como objetivo la creación de un arte nuevo y fue también en ese contexto que muchos artistas surrealistas consideraron que para lograr un cambio radical de la sociedad era necesario pertenecer al Partido Comunista.

Vale resaltar que el vanguardismo en general combinó ideológicamente a las filosofías de Marx y Nietzsche, con los estudios freudianos, constituyendo movimientos, salvo el futurismo, de izquierda. De este modo, con la Revolución Rusa en 1917, el sueño del vanguardismo se hizo más concreto.

Volviendo al surrealismo, éste se inspiró en las teorías psicoanalíticas, específicamente en el inconsciente freudiano, llevando adelante la idea de utilización de lo onírico y del automatismo puro, es decir, dejando de lado cualquier tipo de control racional en la producción artística y literaria. Lefebvre compartió con varios artistas surrealistas la pertenencia al Partido Comunista, como fue el caso de Pablo Picasso, Ferdinand Leger, Bertolt Brecht, André Breton, Louis Aragon. Sin embargo, hacia 1930 ya se había alejado del grupo. En *La producción del espacio*, el autor realiza breves comentarios sobre algunos de los artistas del período, como Pablo Picasso y Paul Klee en tanto considera que en sus rupturas plásticas inventaron una nueva espacialidad (Lefebvre, 2013: 340). En este sentido, afirma que proponen un alejamiento de los cánones artísticos en pos de privilegiar la libertad en la producción.

En segundo lugar, Lefebvre tuvo relación con otro grupo de artistas, los situacionistas. La Internacional Situacionista (IS) se conformó en 1957 por artistas e intelectuales que pertenecían a grupos de arte de vanguardia, con el objetivo de terminar con la sociedad de clases y el sistema opresivo capitalista. El miembro más famoso del grupo fue Guy Debord. La IS se propuso la subversión de valores burgueses a partir de construir situaciones mediante el uso de elementos, prácticas y acciones estéticas. Los situacionistas en principio creían en el arte concebido integralmente y como juego colectivo, pero no en la obra de arte. Para la IS, la vida cotidiana, entendida como “espectáculo”, acababa el proceso de proletarización de los trabajadores comenzado en las fábricas. A esto se sumaba la concepción de un urbanismo represor, que estaba siendo diseñado para aislar a los individuos, mecanizarlos y convertirlos en meros consumidores, anulando la posibilidad del juego y del encuentro. Así, uno de los conceptos centrales de la propuesta situacionista fue la deriva, forma de ver, de acción y

de experimentación de la vida urbana, una nueva espacialidad donde lo lúdico y lo emocional adquieren un carácter central.

Podemos establecer algunos paralelismos entre la propuesta situacionista y la propuesta de Lefebvre. En principio, el concepto de situación construida de la IS coincide con la idea de creación de contra-espacios o espacio diferencial en oposición al espacio abstracto del capitalismo. Recordemos que para Lefebvre, un espacio diferencial supone una resistencia a la homogeneización. Desde la cotidianeidad, es factible entonces el desarrollo de una potencia creadora y subversiva del espacio. En este sentido, la ciudad se constituye como el corazón de la posibilidad de una insurrección estética contra la dominación. El conceptualizar la ciudad como obra de arte (Lefebvre, 2013) apunta a considerar su producción colectiva y su reapropiación. En relación con esto, los espacios de representación de los que habla Lefebvre, los cuales se hallan ligados al arte (Lefebvre, 2013: 92), son los lugares de la pasión y la acción, donde se pueden realizar nuevas posibilidades de la realidad espacial, alternativas a lo existente. De esta forma,

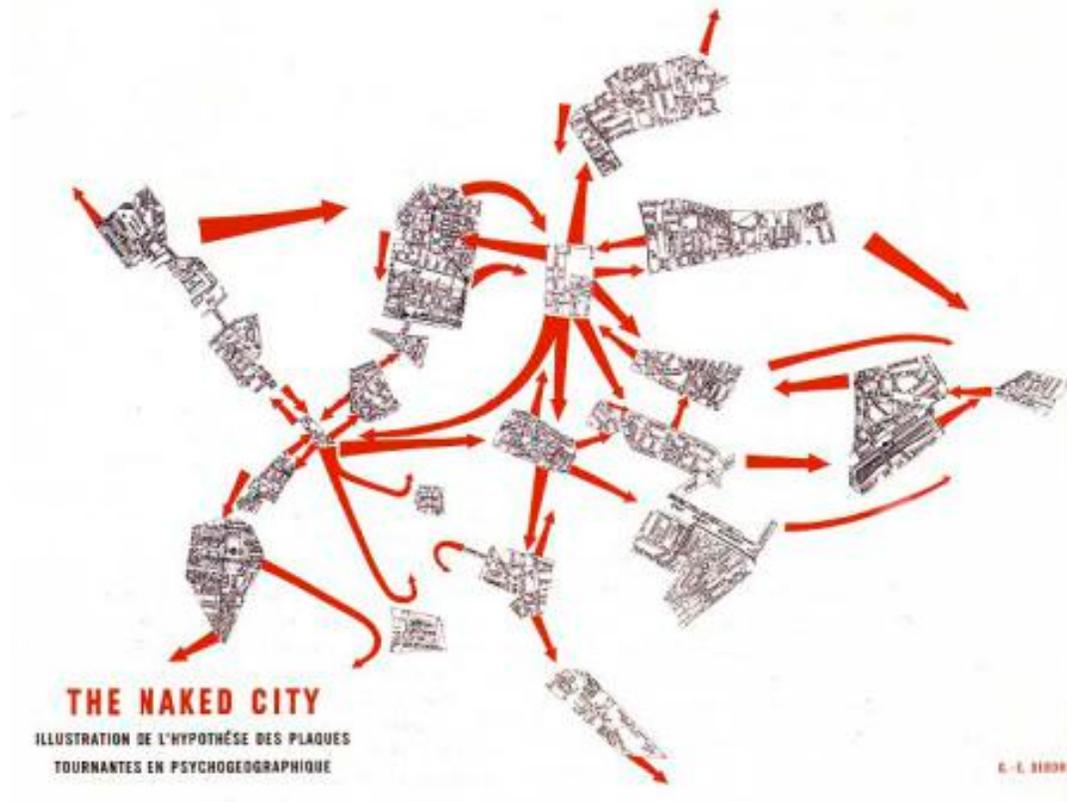
“el arte, necesario como la ciencia, y a su vez insuficiente, aporta a la realización de la sociedad urbana su larga meditación respecto a la vida como drama y goce. Además y sobre todo, el arte restituye el sentido de la obra; proporciona múltiples figuras de tiempos y de espacios *apropiados*: no soportados, no aceptados por una resignación pasiva, metamorfoseados en obra. La música muestra la apropiación del tiempo, la pintura y la escultura la del espacio” (Lefebvre, 1978: 136).

En suma, este tipo de práctica situacionista combinaba lo aleatorio, el “dejarse llevar” a través del paisaje urbano, con el estudio de planos y mapas, y, según las personas y las propias condiciones del entorno, se posibilitaban diferentes modos de derivas, de intervenciones directas en el espacio urbano, en el espacio real.

Podemos citar como ejemplo “Psicogeografía⁵⁶ de París” (“The naked city”) de Guy Debord, donde, a partir de un mapa, se invitaba a los usuarios a tomar la perspectiva de un caminante urbano que ha elaborado su propio recorrido de la ciudad. De esta forma, para el autor, se podía apreciar los contornos emocionales de las ciudades, la conexión

⁵⁶ Para la Internacional Situacionista la psicogeografía es el estudio de los efectos del medio geográfico y pone su énfasis en las emociones y comportamientos relacionados con el espacio. La psicogeografía tiene su origen en la deriva urbana, en el *flâneur*, un personaje característico del siglo XIX que se dedicaba a vagar por la ciudad, observando tanto el paisaje urbano como la gente que lo habita. La figura del *flâneur* aparece en la obra de muchos escritores de principios del XIX, como Charles Baudelaire y posteriormente fue teorizada por Walter Benjamin (2005).

entre el comportamiento humano y la geografía urbana, y cómo estos pueden ser transformados.



Psicogeografía de París, 1957
Guy Debord

Estos dos modos de ciudad, la forma urbana diseñada por el poder dominante y la posibilidad de crear nuevas espacialidades a partir de la experimentación lúdica y estética propuesta por los situacionistas, nos hace pensar en el encuentro entre dos lógicas, dos repartos de lo sensible a decir de Jacques Rancière. De esta manera, se podría decir que este tipo de prácticas artísticas que tuvieron como fin vivenciar la ciudad de un modo diferente y disruptivo, puede entenderse como parte del régimen estético de las artes en tanto se opusieron a las formas sensibles de la experiencia ordinaria, pertenecientes al orden policial, a la vez que pusieron en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social. Y es en este sentido rancieriano que se trata de un arte político.

Por último, como ya mencionamos anteriormente, consideramos vital dar cuenta de que Lefebvre consideraba al arte como un ámbito privilegiado de experiencia, concebía a la ciudad como obra de arte, como producto producido y apropiado por los habitantes,

como valor de goce, de disfrute y de creación colectiva (Lefebvre, 2013), y como el corazón de la posibilidad de una insurrección estética contra lo cotidiano (circunscribiendo lo cotidiano a aquello que reproduce la dominación). Así, para Lefebvre, la ciudad en tanto obra de arte,

“(…) o, en otras palabras, como producto digno de ser producido y apropiado por los habitantes – adquiere una urgencia política insoslayable. Es en virtud de tal perentoriedad que el derecho a la ciudad de Lefebvre involucra el derecho a la *apropiación* (el derecho a usar, habitar y representar el espacio) y el derecho a la *participación* (el derecho a controlar el proceso de toma de decisiones en la producción social del espacio)” (Pérez Ahumada, 2015: 24-25)

Sintetizando, podemos ver que tanto en relación con los surrealistas como con los situacionistas, Lefebvre identifica otros modos de concebir al espacio, ya sea desde el nivel de la producción y las consecuentes rupturas plásticas como desde la práctica efectiva en el modo de vivenciar la ciudad. En ambos casos, opera una relación dialéctica entre lo concebido (en las reglas del arte, en la configuración de lo urbano) y lo vivido/creado.

Massey, por su parte, ha trabajado y se ha relacionado con artistas interesados en el espacio, como por ejemplo el artista danés Olafur Eliasson⁵⁷. Su trabajo se caracteriza por la exploración de los modos de percepción, y su obra, que él mismo describe como “instalaciones experimentales”, abarca desde la fotografía, las instalaciones y la escultura, hasta proyectos en el espacio público y en obras arquitectónicas. Eliasson trabaja las articulaciones entre naturaleza (recurriendo a la luz, agua y temperatura), tecnología y arte y la experiencia sensorial en el espectador. Algunas de sus obras crean situaciones especiales que alteran la percepción del espectador con relación al espacio y a sí mismo.

Massey compartió con él el proyecto titulado “The Weather Project” expuesto en la galería Tate Modern de Londres en el año 2003, el cual gira en torno a la tradicional percepción británica del clima meteorológico. Aquí lo que se propuso el artista fue crear un sol en Londres. La obra se arte ocupó la inmensa sala de turbinas que consta de 3400 metros cuadrados de espacio de exhibición. Al igual que sus otras producciones artísticas,

⁵⁷ Olafur Eliasson nació en 1967 en Copenhague. Es un artista visual que ha expuesto en los museos más importantes del mundo, como por ejemplo el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y la galería Tate Modern en Londres.

su búsqueda permanente está en el diálogo continuo entre el arte que crea y su entorno más próximo.



The Weather Project, 2003

Olafur Eliasson

Instalación

En este contexto, Massey escribió “Some Times of Space”, incluido en la publicación que la Tate Modern realizó sobre “The Weather Project”. El texto aborda la cuestión de la meteorología y cómo el tiempo es distinto en cada lugar, su variabilidad. Esto le da pie para hablar del espacio y la forma en que se teje conjuntamente con el tiempo y que no debe entenderse en términos de superficie sino de multitud de historias en marcha. Así, dice:

“31 °C y soleado en Argel; 9 °C y nublado en Helsinki; también nublado pero a 25° C en Pekín. (Aquel día Londres estaba a 14 °C y con tormentas.) La existencia paralela de una multiplicidad de condiciones: este es el regalo del espacio. El espacio es la esfera de la posibilidad de la existencia de la pluralidad, de la coexistencia de la diferencia. Es la esfera de la posibilidad de la existencia de más-de-uno” (Massey, 2012b).

Al respecto de la instalación y de las producciones de Olafur Eliasson en general, Massey sostiene que

“Deshacer esta forma tradicional de contraposición entre el sujeto activo y el objeto pasivo es un elemento característico de la práctica de Olafur Eliasson. Él cuestiona el «objetivismo» estático, dado e implacable del arte, propio de un espectador. Y esto también plantea el reto a determinadas ideas acerca del espacio” (Massey, 2012b).

De esta forma, la autora británica vuelve sobre la idea de la co-agencia, entre una obra artística y su espectador –en términos semejantes a los de Rancière- y entre los sujetos y el espacio – tiempo.

Por otro lado, Massey escribió un ensayo titulado “Landscape, Space, Politics”, para acompañar una película realizada por el artista Patrick Keiller⁵⁸ (“Robinson in Ruins”, 2010) como parte del proyecto de investigación “El futuro del paisaje y de la imagen en movimiento”. Este proyecto comenzó en 2007 y ha explorado las ideas sobre la movilidad, la pertenencia a un lugar y el desplazamiento (migración), y su relación con el paisaje y las imágenes de paisaje, en un contexto de crisis económica y ambiental. “Robinson in Ruins” es el documento de un viaje realizado en el sur rural de Inglaterra durante 2008, mostrando las huellas del pasado y las características del presente de este espacio.⁵⁹ En relación a esto, Massey propone

“pensar sobre cómo leer el paisaje políticamente, sin romantizar, cómo caminar a través de un paisaje y entenderlo, y poder aprender del paisaje qué está sucediendo en la sociedad. Es un proyecto con un sentido político, tiene mucho que ver con la globalización neoliberal, con la crisis financiera y con el reclamo de un cambio”⁶⁰

En síntesis, emerge nuevamente la idea de Massey de la simultaneidad de historias presentes en el espacio (el pasado y el presente y los diferentes actores), la indagación sobre cómo aparece representado el Estado (en oposición a las prácticas

⁵⁸ Patrick Keiller nació en 1950 en Inglaterra. Es director de cine y escritor. Estudió en la Escuela Bartlett de Arquitectura en Londres y posteriormente, como estudiante de posgrado, se unió al Royal College of Art's Department of Environmental Media.

⁵⁹ Para más información, ver en <https://thefutureoflandscape.wordpress.com/>

⁶⁰ “Los espacios están llenos de poder, son un producto de las relaciones sociales”, entrevista realizada por Verónica Engler a Doreen Massey, 29 de octubre de 2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-206595-2012-10-29.html>

resistentes de los habitantes del lugar) y el impacto de la crisis financiera y ecológica en el espacio, en la propiedad de la tierra y en la modificación del paisaje. Por último, aboga por pensar que hay alternativas a esta situación, las cuales no deben contraponer lo local vs lo global, sino que es necesario el reconocimiento de la multiplicidad de las especificidades locales, pero abiertas al resto del mundo. Esto se halla en consonancia con su interpretación alternativa de lugar, el cual no circunscribe su realidad histórico-social a la comunidad local, sino que es una manifestación del encuentro y la dinámica de las relaciones sociales, económicas y de las comunidades locales y globales.

Resumiendo, como podemos ver, tanto el movimiento surrealista y La Internacional Situacionista, en el caso de Lefebvre, como el proyecto del artista danés Olafur Eliasson y el documental de Patrick Keiller, en el caso de Massey, han elaborado diferentes prácticas artísticas que problematizaron, de diversas maneras, la noción de espacio.

IV.SÍNTESIS

A lo largo de estas páginas hemos abordado la perspectiva de diferentes autores que han pensado la producción social del espacio y la subsiguiente relación con la política. A su vez, hemos rastreado si en el marco de estas concepciones, ellos han desarrollado articulaciones entre espacio, política y arte. Como hemos visto, en los análisis de Lefebvre y de Massey encontramos referencias a producciones y prácticas artísticas.

A la luz de lo expuesto, quisiéramos avanzar aquí en desarrollar la importancia y las implicancias que tiene retomar esta noción de espacio desde las perspectivas de estos autores. La propuesta de Lefebvre, Santos y Massey de considerar que el espacio es algo más que el mero paisaje, aporta a la problematización de la noción de espacio físico, en tanto la relación espacio – sociedad es indisociable. Por tanto, en sus análisis, es necesario tener presentes las dimensiones histórica, cultural, política y simbólica que lo conforman. Asimismo, rescatar estas propuestas, aun con las observaciones que hemos hecho, es importante ya que contribuyen a entender lo espacial como un componente medular en prácticas sociales de diversa índole, entre ellas las artísticas, y, como sostiene Massey, es central en los procesos de construcción identitaria y en la configuración de las

subjetividades. Por tanto, estas características son esenciales a la hora de analizar la relación entre espacio social y arte.

Para resumir, la tesis de que el espacio no es algo dado, no es contenedor de los hechos sociales, sino que es producto y productor, atraviesa el capítulo. También, y asociado a ello, la idea de la contingencia de lo social, aparece fuertemente en la propuesta teórica de Massey, constituyéndose en un rasgo no menor que debemos tener presente.

Avanzaremos entonces hacia las conclusiones finales con el objeto de explayarnos en nuestra propuesta de realizar un aporte al campo de los estudios sociopolíticos del arte, a partir de pensar la relación entre arte, política y espacio, teniendo en cuenta los aportes de Rancière, Mouffe y Richard y de las propuestas teóricas que hemos tratado con relación a la producción social del espacio.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

APORTES AL CAMPO DE LOS ESTUDIOS SOCIOPOLÍTICOS DEL ARTE. CRUCES ENTRE ARTE, POLÍTICA Y ESPACIO

A whole history remains to be written of spaces –which would at the same time be the history of powers (both of these terms in the plural)– from the great strategies of geopolitics to the little tactics of the habitat⁶¹.

Michel Foucault (1980)

En esta tesis nos propusimos realizar un aporte al campo de los estudios sociopolíticos del arte a partir de pensar la relación entre arte, política y espacio. Así, en primer lugar, repusimos las propuestas teóricas posestructuralistas de Jacques Rancière, Chantal Mouffe y Nelly Richard en relación a la articulación entre arte y política, y a posteriori establecimos el lugar que ocupa el espacio en sus formulaciones, considerando luego la teoría de Doreen Massey y los aportes previos de Lefebvre y Santos.

De esta forma, los capítulos uno, dos y tres, dan cuenta de los desarrollos efectuados por dichos autores, tanto en relación a sus posturas teórico filosófico políticas como a sus posicionamientos en torno a la relación arte - política. Así, el desarrollo de los primeros tres capítulos de esta tesis estuvo orientado por la siguiente pregunta: ¿qué es lo político en el arte según el corpus de autores seleccionado y cuál es la relación entre arte, política y espacio que ellos formulan? Como dijimos antes, ninguno de los tres autores concibe al arte y a la política como dos campos o esferas separadas (el arte por un lado y la política por el otro). Hemos visto que cada uno formula una idea de lo político en el arte, lo cual ha sido ejemplificado en cada caso particular. Asimismo, establecimos similitudes entre las categorías diseñadas por Rancière, Mouffe y Richard para referirse al arte, dejando en claro también que la principal diferencia que tienen los autores es la

⁶¹ “Toda una historia aún no ha sido escrita sobre los espacios –que sería al mismo tiempo la historia de los poderes (ambos términos en plural) - de las grandes estrategias de la geopolítica a las pequeñas tácticas del hábitat” (Traducción propia).

conceptualización de lo político (ya sea como encuentro de lógicas heterogéneas, en el caso de Rancière o de antagonismo en un contexto hegemónico en Mouffe y Richard).

De este modo, luego de haber analizado cada uno de estos autores en forma independiente –aunque tendiendo relaciones entre ellos–, el capítulo cuatro se presenta como una primera síntesis de estos aportes, donde también se marcaron las concordancias y diferencias entre ellos, a partir del desarrollo de tres ejes: la relación entre arte y política y lo político en el arte, las relaciones entre arte crítico y sujeto político y las nociones de espacio en Rancière, Mouffe y Richard. A continuación señalaremos algunos de estos puntos.

Tal como lo explicamos antes y esquematizamos en diversos cuadros a lo largo del capítulo cuatro, nos parece importante comenzar por señalar que hemos evidenciado similitudes terminológicas y conceptuales entre los autores en relación a sus clasificaciones entorno al arte y a su concepción sobre la articulación arte-política. Por ejemplo, hemos hecho referencia a las semejanzas entre las características que asumen el régimen mimético (Rancière) y el arte de compromiso/militante (Richard) entre sí, y el régimen estético (Rancière) y el arte crítico (Richard). En el plano estrictamente de las definiciones de arte político/crítico, podemos decir que esta noción está presente en los tres autores, aunque con sus propias características: régimen estético (Rancière), arte agonista (Mouffe), arte crítico (Richard).

En primer lugar, podemos decir que para Rancière, hay una política de la estética: los modos en que las prácticas y visibilidad del arte reconfiguran lo sensible, interviniendo en su división y así, en las coordenadas de la experiencia sensorial (2005). El arte entonces no es político porque transmita un mensaje o un modelo o contramodelo de comportamiento, sino por suscitar nuevos esquemas de percepción que promuevan otras modalidades de pensamiento y acción. Así, para el filósofo francés, en el régimen de identificación estético, el arte se configura como disruptivo, poniendo en juego un espacio y una temporalidad diferentes, diseñando un paisaje nuevo de lo visible, lo decible y lo factible.

En segundo término, Mouffe refiere a la dimensión política en el arte, lo cual da cuenta de que las prácticas artísticas o bien cumplen una función en la constitución y mantenimiento de un orden simbólico dado, o bien tienen un rol en su desafío. Es decir, operan hegemónica o contrahegemónicamente. A partir de estas apreciaciones, nos parece importante remarcar que para Mouffe las prácticas artísticas son siempre políticas,

ya sea por mantener o por resistir determinado orden⁶². En el caso de Mouffe, el lugar del arte es potencialmente crítico en tanto puede promover espacios públicos agonistas (incluso dentro de las instituciones artísticas), posicionándose en el marco de luchas contrahegemónicas con las cuales puede articularse, ya que la confrontación hegemónica no se limita a las instituciones políticas tradicionales. Asimismo, postula que el arte, en su especificidad (dada por los diferentes lenguajes artísticos, los modos de producción, etc.), tiene el poder de hacernos acceder a las cosas de otro modo y desde otro lugar.

Por último, Richard, propone conceptualizar lo político en el arte como una articulación interna a la obra, la cual, desde su propia organización de significados y sus propios montajes simbólicos, es decir, desde el dispositivo artístico en sí, reflexiona críticamente sobre su entorno social (Richard, 2005; 2011b). Para Richard, el arte crítico es aquel que potencia una mirada interpeladora y depende del contexto en el que se produce, de las fronteras que se proponga traspasar, de la capacidad que pueda tener para descentrar lugares comunes consensuados (Richard, 2011b). En este sentido, la propuesta de la autora enfatiza en la consideración del análisis de casos locales y “situados”⁶³. Así, no es posible creer que una obra sea política o crítica en sí misma sino que se define en acto y situación, cuya eficiencia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar.

En cuanto al rol del espectador, esto es abordado tanto por Rancière como por Richard. Ambos autores coinciden con la crítica al arte que se pretende político, tanto por querer transmitir un mensaje político directo de crítica que lleve a la acción o por alinearse a un programa de transformación histórica. Richard sostiene que la fuerza de emancipación que puede hoy desplegar el arte crítico sería aquella surgida de las fracturas de la representación, únicas capaces de romper con la pasividad de la transmisión del sentido. De esta manera, se interrumpiría la cadena lineal que une obra y recepción, para abrir así la posibilidad creativa, favoreciendo la emergencia de potencialidades enunciativas que no estaban previstas ni pre trazadas. Esto hace que cada espectador interprete la obra según una lectura autónoma: “emancipadora”. En esta definición, vemos que es patente la similitud con la noción de espectador emancipado de

⁶² En relación a esta afirmación, hemos postulado que las prácticas artísticas no siempre tienen un efecto político. Esto estaría en consonancia con la postura de Jacques Rancière, para quien, no todo es política y tampoco todo es arte, por lo cual, no todo es arte es político.

⁶³ Según Nelly Richard, “lo ‘situado’ sirve para realzar la especificidad creativa de las operaciones de resignificación y dislocación de los signos que marca la experimentalidad artística en América Latina con toda la carga irruptiva y disruptiva que conlleva” (en Lucy Quezada, 2014).

Rancière. Sin embargo, tal como hemos expuesto anteriormente, inferimos que la referencia de Richard se circunscribe a las obras que apuntan a producir esas “fracturas” de la representación, mientras que para Rancière todos los espectadores son emancipados en tanto existe una base común igualitaria, independientemente de las obras.

Otro tipo de relación que aparece entre arte crítico y sujeto es la que propugna Mouffe, quien pone de relieve la producción de subjetividades en el terreno de la política y también en el arte. Así, para la autora, el arte puede catalizar formas de ver diferentes y modos de percibir nuevas posibilidades (Mouffe, 2014) a partir de generar interpelaciones afectivas, las cuales, ya dijimos, son necesarias para los procesos de identificación. De este modo, la experiencia estética puede movilizar a la acción. En este punto, la autora belga se diferencia de los otros dos autores. Para Rancière el arte no genera un “nosotros” como lo hace la política, sino que, como ficción, puede encontrarse con la ficción del orden social y distorsionarla. En el caso de los escritos de Nelly Richard, no encontramos desarrollos en torno a la producción de sujetos políticos en el arte.

Por último, en referencia a la noción de espacio, hemos visto que los desarrollos de los autores son dispares. Rancière es quien más despliega el concepto mientras que Richard es la que menos nos aporta al respecto. Sucintamente, Rancière desarrolla la cuestión del espacio tanto en relación a la policía y la política como al arte. Para él, la política configura su propio espacio, cuestiona el mundo dado y posibilita otro reparto de lo sensible (diferente al reparto policial). Y esto también sucede en el régimen de identificación estético del arte. Rancière refiere a dos tipos de espacios vinculados al arte: los institucionales, como el museo, y el espacio público. Sostiene que los artistas pueden introducir un objeto heterogéneo en el espacio público, instalando un acontecimiento que irrumpa en los sentidos y significados habituales de dicho espacio para reconfigurarlo, generando una experiencia espacio – temporal específica y diferenciada. Mouffe, por su parte, al referir al espacio, particularmente describe el espacio público y lo hace desde su ser plural, diverso y conflictivo. Mouffe no se limita a describir la noción de espacio a un determinado sector de lo social sino que tiene presente tanto el espacio público urbano como las instituciones del arte, todos ellos factibles de transformarse en ámbitos de disputa, es decir, en espacios agonistas. Esta concepción de espacio desde su ser plural se halla en consonancia con su reconocimiento de la multiplicidad de vías que existen para el involucramiento político. Por último, en cuanto a la relación entre arte y espacio en los escritos de Richard, hemos planteado que hay muy poco desarrollo de esta categoría

y lo que hemos relevado se halla circunscripto al caso de la Escena de Avanzada chilena en contexto dictatorial. En este sentido, el espacio se circunscribía al cuerpo y a la ciudad como soportes y zonas de inscripción artística. Resumiendo, tanto Rancière, Mouffe y Richard han relacionado la categoría de espacio con su propuesta de arte político/agonista/crítico. Sin embargo, sus desarrollos han sido insuficientes por lo que sostenemos que en el hacer foco en la relación entre arte y política nuestros autores desatienden el lugar que el espacio tiene en dicha relación como un componente que consideramos específico e insoslayable. En este sentido, no nos dan pistas explícitas y concretas de las características que asumen esos espacios, particularmente el espacio público urbano.

Es así que en el capítulo cinco, avanzamos de un modo crítico en otros horizontes teóricos, tanto desde la geografía urbana como desde la geografía política, para abordar el concepto de espacio. Para ello, analizamos las contribuciones de Henri Lefebvre, Milton Santos y Doreen Massey guiándonos por las siguientes preguntas: ¿Cómo definen estos autores al espacio y qué características le atribuyen? ¿Qué aportes realizan para problematizar la noción de espacio físico? ¿Qué relación establecen entre espacio y política y arte? Creemos que sus aportes nos proveen de un marco para incorporar la cuestión del espacio en la relación entre arte y política y definir el trinomio arte – política – espacio. A partir de esta indagación, arribamos a la consideración de que el espacio, lejos de concebirse en términos atemporales, objetivos, fijos y apolíticos, es una construcción histórico social que posee un carácter político al estar atravesado por relaciones de poder. Asimismo, sostenemos que la presencia del espacio en las acciones artísticas no es sólo contextual, por lo que excede a la idea de simple emplazamiento, telón de fondo o escenario donde transcurren los hechos. De esta manera, podemos conceptualizar el trinomio arte – política – espacio, lo cual sostenemos que aporta un marco analítico significativo para comprender la centralidad que tiene la valoración, construcción y disputa del espacio por parte de numerosas prácticas y manifestaciones artísticas. En este sentido, nos posicionamos desde una lectura del paisaje sin romantizar (Massey en Engler, 2012), o sin reproducir el “romance del espacio público”, como lo denominó Gorelik (2008), remarcando que en el espacio construido socialmente confluyen cierta distribución del poder, el conflicto social y también las prácticas creativas que muchas veces se proponen generar operaciones contra esas dinámicas.

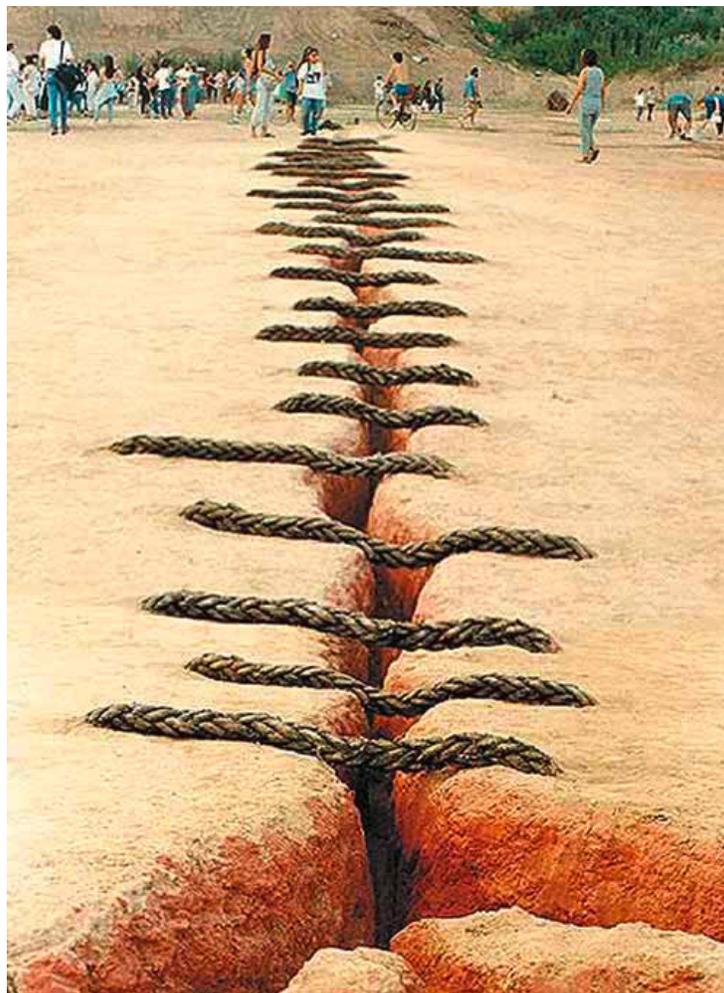
La incorporación de la dimensión espacial en la articulación arte – política es operativa por varias razones. En primer lugar, en tanto permite comprender que el espacio

es a la vez productor y producto. Por ende, el espacio no es fijo ni terminado, sino que está en permanente cambio y las formas que adquiere el espacio son condición histórica y de posibilidad, y no una determinación, para los procesos sociales que allí se desarrollan. Aquí volvemos a traer la idea de Santos (1990: 179) de que “el acto de producir es, a la vez, un acto de producción espacial”. El espacio, de esta forma, es generado por la dinámica de las relaciones sociales, económicas y de las comunidades locales y globales y factible de ser apropiado por sus habitantes (Massey, 2007, 2012a). Entonces, las manifestaciones artísticas realizadas en el espacio público, no se insertan en él de forma “natural” sino que lo hacen de manera disruptiva en el sentido en que en muchas ocasiones lo hacen en lugares no esperados, con técnicas o mecanismos que apelan a descentrar, a movilizar los sentimientos y sentidos corporales, a despertar el interés, curiosidad, preguntas, cuestionamientos, entre otros. Asimismo, se producen apropiaciones y formas de habitar el espacio tanto por parte de los productores de arte como de los espectadores, los cuales en muchas ocasiones tienen un rol activo.

Podemos nombrar el ejemplo de “Sutura”, una intervención metafórica en una cantera abandonada, realizada por el grupo de arte Escombros⁶⁴ en 1989, lo que nos permite ver la importancia que adquiere el análisis espacial en la trama de una producción artística. El espacio, como dijimos, es producto generado por diversas dinámicas contextuales, plasmándose en él el pasado, el presente y la dimensión de futuro, siendo asimismo factible de ser apropiado por la comunidad. En este sentido, es una yuxtaposición potencial de distintos tiempos, relatos, relaciones e historias (Massey, 2005). En el contexto argentino de fines de la década de 1980, de una fuerte crisis económica y social, con la destrucción de los tejidos fabriles por la apertura a las importaciones, por la dinamización del sector financiero en detrimento del productivo, con el crecimiento de las desigualdades sociales y socioespaciales, el grupo Escombros promovió la apropiación simbólica de una zona industrial abandonada en la periferia de la ciudad de La Plata (en la localidad de Hernández). La obra constó de una hendidura en el

⁶⁴ El grupo Escombros se conformó en el año 1988 en La Plata, Argentina, en un contexto de fuerte crisis económica, política y social. El grupo está conformado por Luis Pazos, Héctor Puppo, José Altuna y Claudia quienes provienen de diversas disciplinas: plástica, periodismo, diseño, arquitectura y sus trabajos son siempre colectivos. La mayoría de sus propuestas artísticas se caracterizaron por ser realizaciones en el espacio urbano, referir a la realidad sociopolítica del momento y por recurrir a diferentes formatos como instalaciones, manifiestos, murales, objetos, afiches, poemas, grabados, entre otros. Otra de las características de sus producciones estéticas es el uso recurrente de elementos descartables (ladrillos, cartones, etc.).

suelo de 30 metros de largo y uno de profundidad. La tierra quebrada se unía con sogas de barco, en forma de costura, en un intento de recomposición de la fractura. De esta forma, podemos visibilizar cómo impactó la crisis económica en la modificación del paisaje, a la vez que esas tierras improductivas, “recuperaron (a través del arte) la productividad en otro sentido, en tanto impacto social (...) en la sensibilidad despertada en torno a una problemática territorializada (Benito, 2012). Asimismo, “Sutura” se realizó en el marco de La Ciudad del Arte, una acción colectiva organizada por el grupo, que reunió en el espacio público a un gran número de artistas y espectadores-participantes.



Sutura, 1989

Grupo Escombros

Materiales: cicatriz en la tierra de 30 metros de largo “cosida” con soga de barco

En segundo término, la propuesta de Lefebvre, Santos y Massey de considerar que el espacio es algo más que el mero paisaje, aporta a la problematización de la noción de espacio físico, en tanto la relación espacio – sociedad es indisociable. Es por ello que nos parece relevante y necesario tener presentes las dimensiones histórica, cultural, política y simbólica que lo conforman. Por ejemplo, no es lo mismo analizar una acción artística ocurrida en un contexto de una dictadura militar, donde hay un uso represivo del espacio público, que una manifestación que transcurrió en democracia. Y aun así, existen casos en que también en democracia, el acceso y uso del espacio público es restringido para ciertas prácticas. Como dijo Lefebvre (2013: 129), “el espacio social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras”. De esta manera, consideramos que rescatar la propuesta de Lefebvre, Santos y Massey es importante ya que sus aportes contribuyen a entender lo espacial como un componente medular en diversos tipos de prácticas sociales, incluidas entre ellas las artísticas.

En tercer lugar, nos parece relevante tomar en consideración los aportes categoriales de Henri Lefebvre. El autor sostiene que, como resultado de la lucha política y de la resistencia, se construyen contra-espacios, es decir, espacios diferenciales. La noción de contra-espacios nos permitiría pensar en prácticas y manifestaciones artísticas que irrumpen el espacio público, sus funciones y sus usos esperados. De esta forma, ciertas prácticas artísticas pueden circunscribirse a una praxis creativa, capaz de producir, apropiarse y transformar el espacio o la vivencia que se tiene del mismo. Así, contra las formas sensibles de la experiencia ordinaria, determinadas prácticas artísticas pueden, en palabras de Rancière, poner en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social.

Por ejemplo, podemos nombrar el caso en la década de 1990 en Argentina de la unión entre los colectivos de arte Etcétera y el GAC (Grupo de Arte Callejero) con H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad contra el Olvido y el Silencio), a través de su metodología del escrache⁶⁵, lo cual, en un fuerte contexto de despolitización, comenzó a activar nuevamente la relación entre arte y espacio público.

⁶⁵ Las acciones denominadas “escraches” tienen por objetivo señalar, evidenciar y hacer públicos los lugares de residencia de genocidas de la última dictadura, poniendo de manifiesto a su vez, el grado de impunidad de la justicia, a partir de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final del gobierno de Raúl Alfonsín y los indultos firmados por el entonces presidente Carlos Menem.

El GAC acompañó los escraches con un soporte gráfico visual en clave de señalética⁶⁶, marcando, como una señal vial, un centro de detención clandestino o la vivienda de un genocida. El grupo Etcétera, por su parte, realizaba una acción teatral y aprovechando la confusión que la acción producía en la policía, se arrojaban “bombas de pintura”, para señalar el frente de la casa del genocida. Como sostiene Muñoz Cobeñas (2004), la forma del escrache surgió como una respuesta creativa y política a las leyes de Obediencia Debida (1987) y Punto Final (1990).

De esta manera, observamos por un lado que, en el caso del GAC, el grupo generó una apropiación de diferentes formas de comunicación, en este caso de la señalética de la ciudad, para resignificarla, dándole otra función a la normalmente asignada (regular el tránsito vial). Podemos ver entonces que a un instrumento utilizado para ordenar y reglamentar los usos de la ciudad, lo que se puede y no se puede hacer, se lo configura de otra manera. Por otro lado, frente al silencio y la impunidad, surgen este tipo de prácticas que, en términos rancierianos, irrumpen el curso normal de la policía. Asimismo, el uso de este tipo de carteles generó marcas en el espacio público, instituyendo un contra – espacio, a partir de su intervención simbólica y material.

⁶⁶ La señalética es la parte de la ciencia de comunicación que estudia las relaciones fundamentales entre los signos de orientación en el espacio y el comportamiento de los individuos. Un ejemplo es las señales de tránsito. Las señales viales son resignificadas por el Grupo de Arte Callejero (GAC) y en trabajo conjunto con HIJOS se usaron para señalar centros clandestinos de detención y para denunciar los domicilios de los represores de la dictadura que están libres.



Juicio y castigo, 1999

GAC



Carteles viales, 1998

GAC

Otra de las manifestaciones artísticas que podemos nombrar es el Siluetazo, una experiencia colectiva que se produjo en nuestro país, el 21 de septiembre de 1983, durante la Tercer Marcha de la Resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo. El proyecto fue pensado por Rodolfo Aguerreberry (1942-1997, docente y artista), Guillermo Kexel (1953, diseñador, serígrafo y artista) y Julio Flores (1950, docente y artista). A partir de producir contornos humanos en representación de los desaparecidos, se buscaba hacer visible un reclamo al gobierno (todavía de facto).

La confección de siluetas en pie de tamaño natural fue una forma de representar “la presencia de una ausencia” con una apropiación del espacio urbano, que dejó de ser cotidiano para ser un espacio de rebelión que hacía consciente la magnitud del genocidio, invitando a reflexionar, pensar, problematizar. Así, el desaparecido aparece simbolizado en el espacio público, el espacio de lo común y se le asignaba a los cuerpos ausentes un lugar. Lejos de ser objetos de contemplación, fue un gesto de carácter ritual en tanto el “poner el cuerpo” por parte de las personas que participaron se asumió como un compromiso con los desaparecidos. La acción culminó en una gigantesca intervención urbana que ocupó buena parte de la ciudad. Como resultado, miles de siluetas, realizadas sobre papel ocuparon las calles y quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia.

De esta forma, la práctica de producir siluetas de desaparecidos en el espacio público urbano, bajo contexto dictatorial, configura, como en el caso del GAC, un espacio diferencial, en tanto se genera otro uso espacial diferente al esperado a la vez que se marca poéticamente como forma de denuncia y de reclamo de justicia.



Siluetazo
21 de septiembre de 1983

Podemos ver entonces que especificar, explicar, dar cuenta de cómo opera el espacio asociado a la relación entre arte y política es sustancial en tanto nos permite pensar su producción material y simbólica. A partir del análisis de acciones artísticas en el espacio público vemos su dimensión política en tanto creación de espacios diferenciales que pueden dislocar la experiencia ordinaria -en los términos planteados anteriormente por Rancière y Richard- y las funciones esperadas de ese espacio. El espacio, como zona de disrupción (Massey, 2005), también es factible de ser analizado por la amalgama de diferentes tiempos, relatos, relaciones e historias que ocurren en él y lo configuran.

En síntesis, tener presente estas cuestiones para el trinomio arte – política – espacio, como hemos marcado en varios lugares de la tesis, así como los análisis de las teorizaciones de Rancière, Mouffe y Richard –sus puntos de contacto, diferencias y relaciones entre sí- serán productivos para el desarrollo de futuras investigaciones dirigidas al estudio de casos de artistas y grupos de artistas de diverso origen y temporalidad, en un marco de análisis que amplíe los horizontes actuales y vislumbre la potencia del arte para intervenir en la transformación del orden social.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre y de Jacques Rancière

Arcos Palma, Ricardo Javier (2009) La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas* (Col), núm. 31, octubre, 2009. Pp. 139-155, Universidad Central Bogotá, Colombia.

Bugnone, Ana Liza (2011) "Reconfigurando lo sensible. La teoría de la estética de Jacques Rancière". Inédito.

Bugnone, Ana Liza (2014) Algunos conceptos para pensar la política y lo político en el arte [en línea]. Primeras Jornadas de Estudios Políticos Latinoamericanos, 5 al 6 de junio de 2014, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3935/ev.3935.pdf

Fair, Hernán (2009) "Arendt, Laclau, Rancière: Tres teorías filosóficas de la política para pensar, comprender y modificar el mundo actual". *Daímon*. Revista Internacional de Filosofía, nº 48, 97-116.

Muñoz, María Antonia (2006) "Laclau y Rancière: algunas coordenadas para la lectura de lo político". *Andamios*. Revista de Investigación social. Pp.119-144.

Rancière, Jaques (2000) "Política, identificación y subjetivación" en Arditi (editor) *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Caracas, Nueva Sociedad.

Rancière, Jacques (2002) *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.

Rancière, Jacques (2003) *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*. Barcelona: Editorial Laertes. Rancière, Jacques (2005) Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Rancière, Jacques (2006) "Diez tesis sobre la política", en Iván Trujillo (ed.) y María Emilia Tijoux (trad.), *Política, policía, democracia*, Santiago: LOM Ediciones, pp. 59-79.

Rancière, Jacques (2008) "Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento", en *Brumaria*, Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Documento 268. Disponible en: <http://brumaria.net/wp-content/uploads/2011/09/268.pdf>

Rancière, Jacques (2010a) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial

Rancière, Jacques (2010b) *Momentos políticos*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Rancière, Jacques (2010c) *La noche de los proletarios*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Rancière, Jacques (2010d) *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Rancière, Jacques (2011a) *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rancière, Jacques (2011b) *Política de la literatura*, Buenos Aires, libros del Zorzal.

Rancière, Jacques (2011c) *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo.

Rancière, Jacques (2013) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Bordes Manantial.

Rancière, Jacques (2013) “¿Ha pasado el tiempo de la emancipación?” *CALLE14*, 9(13), Bogotá, p.14-27.

Bibliografía sobre y de Chantal Mouffe

Attili, Antonella (196). “Pluralismo agonista: la teoría ante la política (Entrevista con Chantal Mouffe)”, en *Revista internacional de filosofía política RIFP*, n°8, Madrid. Pp.139-150.

Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal. (2004) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires, FCE.

Mouffe, Chantal (1997) “Pluralismo artístico y Democracia radical”, en *Acción Paralela #4*. Disponible en: <http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm>

Mouffe, Chantal (2005) “Política y pasiones: las apuestas de la democracia”. En *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Paidós.

Mouffe, Chantal (2007), “La política y lo político”, en *En torno a lo político*, Barcelona, Buenos Aires, FCE.

Mouffe, Chantal (2008) “Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space”, en *Open*, n° 14. Disponible en: [http://www.skor.nl/_files/Files/OPEN14_P6-15\(1\).pdf](http://www.skor.nl/_files/Files/OPEN14_P6-15(1).pdf)

Mouffe, Chantal (2014) *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires, FCE

Bibliografía sobre y de Nelly Richard

- Lazzara, Michael (2013) "Aproximación al pensamiento crítico de Nelly Richard: fundamentos y debates de (y con) la crítica cultural". *Taller de letras*, n° 54. Pp. 149-158.
- Richard, Nelly (1994) *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio
- Richard, Nelly (2005). "Arte y política"; lo político en el arte." En Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Eds.). *Arte y Política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.
- Richard, Nelly (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Richard, Nelly (2011a) *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*. IVAM Documentos Iberoamericanos, Institut Valencia D'Art Modern.
- Richard, Nelly (2011b) "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". ARCIS University, Santiago de Chile. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- Richard, Nelly (2013) *Crítica y política*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.
- Richard, Nelly (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales

Bibliografía sobre y de Henri Lefebvre

- Baringo Ezquerro, David (2013) "La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración". *Quid* 16, n°3, pp. 119-135.
- Donoso Salinas, Roberto (2014) "Aproximación a Henri Lefebvre". *Veredas*, n°8. UAM Xochimilco, pp. 27-38.
- Hiernaux-Nicolas, Daniel (2014) "Henri Lefebvre: del espacio absoluto al espacio diferencial". *Veredas*, n°8. UAM Xochimilco, pp. 11-25.
- Lefebvre, Henri (1974) "La producción del espacio", *Papers Revista de Sociología*, n° 3.
- Lefebvre, Henri (1978) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Lefebvre, Henri (1976). "Reflections on the politics of space", *Antipode*, 8 (2).
- Lefebvre, Henri (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros.

Lindon, Alicia (2014) "Las huellas de Lefebvre sobre la vida cotidiana". *Veredas*, n°8. UAM Xochimilco, pp. 39-60.

Martínez Gutiérrez, Emilio (2013) "Introducción. Ciudad, espacio y cotidianeidad en el pensamiento de Henri Lefebvre", en *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, pp. 31-50.

Martínez Lorea, Ion (2013) "Prólogo. Henri Lefebvre y los espacios de lo posible", en *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, pp. 9-30.

Pérez Ahumada, Miguel (2015) "Ciudadanía urbana y derecho a la ciudad: había una política del habitar", en *Reapropiaciones de Henri Lefebvre: crítica, espacio y sociedad urbana*. Santiago de Chile: Editorial Triángulo, pp. 10-39.

Vázquez Romero, Adrián (2009). "Los aportes de Henri Lefebvre a la Geografía urbana. Un corpus Teórico para entender las nuevas espacialidades". 12° Encuentro de Geógrafos de América Latina, Montevideo, Uruguay.

Bibliografía sobre y de Milton Santos

Santos, Milton (1990) *Por una geografía nueva*. Madrid: Ed. Espasa Calpe.

Santos, Milton (2000). "Una ontología del espacio: nociones originarias", en *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel Geografía.

Santos, Milton (2005) O retorno do território. OSAL: Observatorio Social de América Latina. Año 6, n°16. Buenos Aires: CLACSO.

Zusman, Perla (2002) "Milton Santos. Su legado teórico y existencial (1926-2001)". *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, n° 40, pp. 205-219.

Bibliografía sobre y de Doreen Massey

Massey, Doreen (2005) "La filosofía y la política de la espacialidad, algunas consideraciones". En Arfuch, L. (comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, pp. 36 – 46.

Massey, Doreen (2007) "Geometrías del poder y la conceptualización del espacio". Conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Massey, Doreen (2009) Concepts of space and power in theory and in political practice. *Doc. Anàl. Geogr*, n° 55, pp. 15 – 26.

Massey, Doreen (2011) Landscape/space/politics: an essay, Disponible en <https://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/>

Massey, Doreen (2012a) Espacio, lugar y política en la coyuntura actual, *Urban*, NS04, Tribuna/Tribune, pp. 7 – 12.

Massey, Doreen (2012b) “Algunos tiempos del espacio”. En *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria Espacio críticos. Pp. 182-196.

Bibliografía general

Arditi, Benjamin (1995) "Rastreado lo político", *Revista de Estudios Políticos*, n° 87, Madrid, enero-marzo, pp. 333-351. Disponible en:

http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/3/REPNE_087_334.pdf

Arditi, Benjamin (2009) La política en los bordes del liberalismo, Barcelona, Gedisa.

Aznar Almazán, Yayo e Iñigo Clavo, María (2007). “Arte, política y activismo”. *Concinnitas*, v. 8, 1 (10).

Blanco Rivero, José Javier (2012) La historia de los conceptos de Reinhart Koselleck: conceptos fundamentales, Sattelzeit, temporalidad e histórica, *Politeia*, vol. 35, núm. 49, julio-diciembre, 2012, pp. 1-33. Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela

Benito, Karina (2012) “Intervenciones urbanas, radiografías de la ciudad”, *Contextos*, n° 28, pp. 23-40.

Benjamin, Walter (2005) *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Bugnone, Ana Liza (2013a) El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: Los señalamientos (En línea). Páginas. *Revista digital de la Escuela de Historia*, 5(8). Pp. 9-51. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6403/pr.6403.pdf

Bugnone, Ana Liza (2013b). *Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.

Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Editorial Paidós

de Certeau, Michel (2007). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Di Filippo, Marilé (2011) “Walter Benjamin y Jacques Ranciere: arte y política. Una lectura en clave epistemológica”, en *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, Grupo IANUS, Docentes de la Universidad Nacional de Rosario y la Universidad Nacional del Litoral, pp. 257 – 288.

Dodaro, Christian (2012) “Un terreno de tensiones. Territorio, estética, política y comunicación popular”, en *AVATARES de la comunicación y la cultura*, n° 4.

Expósito, Marcelo, Vidal Ana y Vindel, Jaime (2011) *Activismo Artístico*, en *Revista CIA*, pp. 43-50.

Expósito, Marcelo (2012) *La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de los movimientos*, en *Revista Errata#7*, Creación colectiva y prácticas colaborativas.

Foster, Hal (2001) “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Fükelman, María Cristina (2010) “Arte de Acción en La Plata: Propuestas y modos de intervención en el espacio público” en *Arte e Investigación*, Revista de la Facultad de Bellas Artes, La Plata, año 13, n° 7.

Fükelman, María Cristina y Naón, Marisa (2011) “Reflexiones sobre arte para lo político y representación en las acciones del colectivo LULI”. VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

García Canclini, Nestor (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz Editores.

García, Silvia (2015) “Arte y política: el rostro de lo indecible”, en *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

Giunta, Andrea (2011) *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Gorelik, Adrián (2008) “El romance del espacio público”, en *Alteridades*, vol.18, n° 36, pp. 33-45.

- Hardt, Michael y Antonio, Negri 2002 *Imperio*. Buenos Aires: Paidós
- Muñoz Cobeñas, Leticia (2004). *Los usos del pasado. Prácticas sociales juveniles*. La Plata: EDULP.
- Laclau, Ernesto (1997). *Hegemonía y Antagonismo: El imposible fin de lo político*. Chile: Editorial Cuarto propio.
- Laclau, Ernesto (2000). *Nuevas reflexiones de la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lefort, Claude (1990) "Democracia y advenimiento de un lugar vacío", en *La invención democrática*, Nueva Visión, Buenos Aires. Pp. 187-193.
- Letelier, Michelle-Marie (2012) "Alfredo Jaar: reflexiones sobre su retrospectiva en Berlín", en *ARTISHOCK*, Revista de arte contemporáneo, Chile. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2012/07/10/alfredo-jaar-reflexiones-sobre-su-retrospectiva-en-berlin/>
- Longoni, Ana (2005a) "La legitimación del arte político", en *Brumaria 5*, Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Arte: la imaginación política radical, pp. 43 a 51, Asociación cultural Brumaria, Madrid, verano 2005.
- Longoni, Ana (2005b) ¿Tucumán sigue ardiendo?, en *Revista Sociedad*. n° 24, invierno, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales-UBA.
- Longoni, Ana (2010) Arte y política. Políticas visuales del movimiento de Derechos Humanos, en *Aletheia: Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE*, Vol. 1, n° 1, 2010
- Longoni, Ana (2011) ¿Qué queda hoy del activismo artístico?, en *Revista de Cultura Ñ*. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Cultura_de_la_crisis_0_610738943.html
- Longoni, Ana (2012) Entrevista: "El 'arte político' lo que hace es volver lo político una condición de adjetivo del arte", *Revista Sinécdoque* N°2 (Por María Florencia Colangelo y Sofía Sagle). Disponible en: <http://revistasinecdoque.blogspot.com.ar/2012/02/revista-sinecdoque-n2-entrevista-ana.html>
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2000) *Del Di Tella a "Tucumán Arde*, Buenos Aires, Eudeba.
- Marchart, Oliver (2009), "La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual", en *El pensamiento político postfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiu y Laclau*, Buenos Aires, FCE

Oslender, Ulrich (2002) "Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'espacialidad de resistencia'". *Scripta Nova*. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, vol. VI, n° 115.

Oslender, Ulrich (2010a) "Espacializando resistencia: perspectivas de espacio y lugar en las investigaciones de movimientos sociales", en Luis Ángel Arango, Banco de la República – Bogotá. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/osle/pres.htm>

Oslender, Ulrich (2010b) "La búsqueda de un contra-espacio: ¿hacia territorialidades alternativas o cooptación por el poder dominante?". *Geopolítica(s): revista de estudios sobre espacio y poder*, vol. 1, n°1, pp. 95-114.

Perez Balbi, Magdalena (2012) Entre internet y la calle: activismo artístico en La Plata, en *Versión Estudios de Comunicación y Política*, n° 30.

Russo, Pablo Mariano (2008) "El encuentro entre arte y militancia y la publicidad de ideas políticas en el espacio público callejero. El ejemplo del GAC", en *Question Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, Vol. 1, n° 18.

Saúl, Ernesto (1986). Balance con signo +. Lotty Rosenfeld. Revista *CAUCE*, n° 88, Santiago, agosto de 1986, pp. 28 - 29.

Schmitt, Carl (1998). *El concepto de lo político*, Madrid: Alianza, pp. 49-122.

Velázquez Ramírez, Adrián (2013) "La producción política del espacio: el problema de la praxis. Utopía y Praxis Latinoamericana", año 18, n° 63 (Octubre-Diciembre, 2013) Pp. 63 – 74. *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela

Velázquez Ramírez, Adrián (2012) "Lucha política y configuraciones de poder: una mirada desde el giro espacial". *Papeles de Trabajo*, año 6, n° 10, noviembre de 2012, pp. 238-248.

Virno, Paolo (2003) *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.

Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, Raymond (2009) *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona.

Yepes Muñoz, Rubén Darío (2010) *La política del arte: Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* [en línea] Tesis de posgrado. Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en: <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/855/1/cso36.pdf>

Zizek, Slavoj (2001) *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Buenos Aires, Paidós.