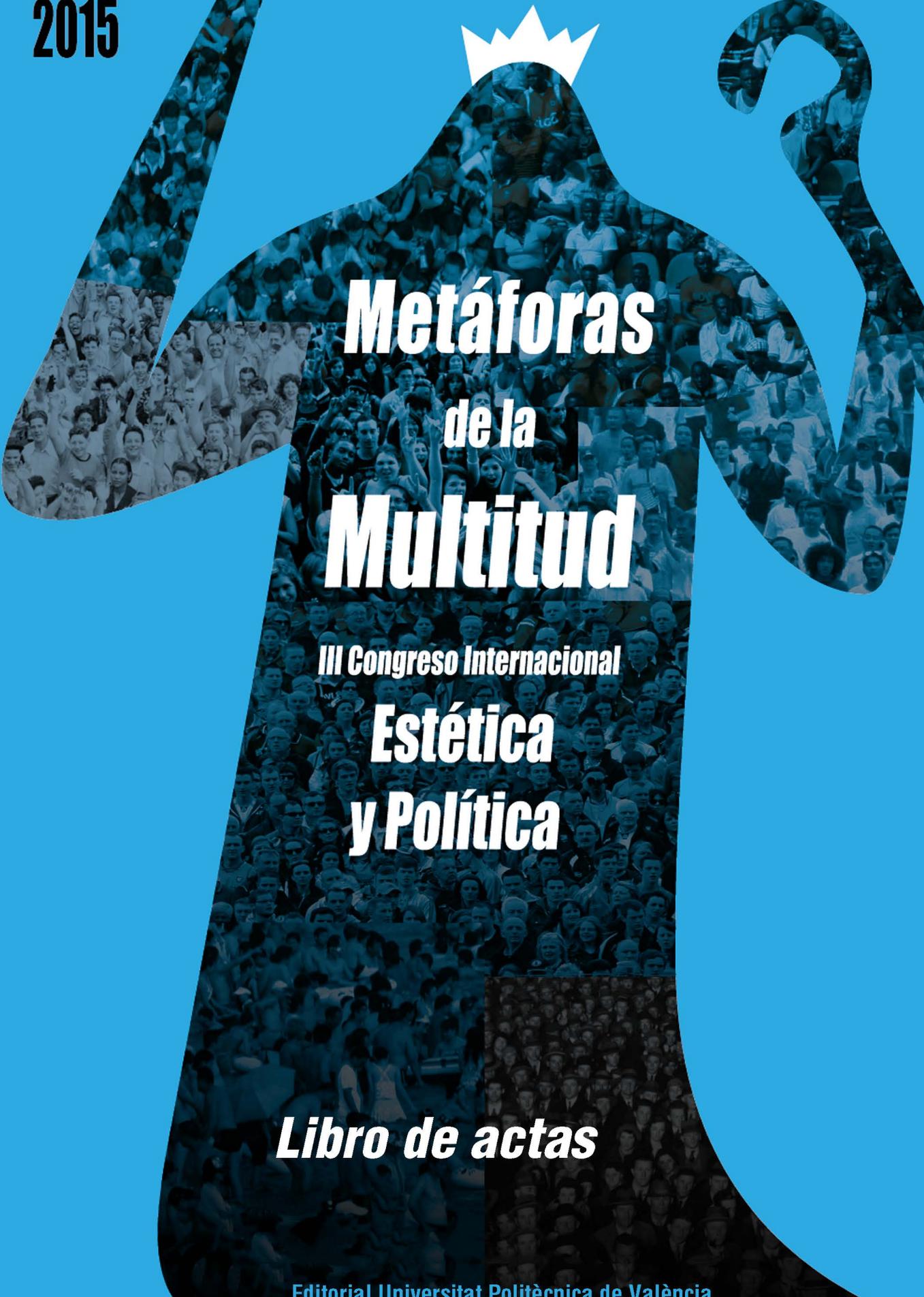


11, 12 y 13
de noviembre de
2015



Metáforas
de la
Multitud

III Congreso Internacional

**Estética
y Política**

Libro de actas

Editorial Universitat Politècnica de València

Metáforas de la multitud

III Congreso Internacional Estética y Política

Valencia, 11-13 de noviembre 2015

Editores

Miguel Corella Lacasa
Wenceslao García Puchades

2015

**EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**



Este congreso está realizado bajo el marco del Proyecto I+D+i HAR2012-33154

Colección Congresos UPV

Los contenidos de esta publicación han sido evaluados por el Comité Científico que en ella se relaciona y según el procedimiento que se recoge en <http://cep.webs.upv.es>

© Editores

Miguel Corella lacasa
Wenceslao García Puchades

© de los textos: los autores.

© 2015, de la presente edición: Editorial Universitat Politècnica de València.

www.lalibreria.upv.es / Ref.: 6291_01_01_01

ISBN: 978-84-9048-469-2 (versión impresa)



Metáforas de la multitud. III congreso internacional estética y política.

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

Comité Organizador

Miguel Corella Lacasa

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universitat Politècnica de València

Wenceslao García Puchades

Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. Universitat de València

María José Miquel Bartual

Departamento de Escultura. Universitat Politècnica de València

Adolfo Muñoz Sánchez

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universitat Politècnica de València

Comité Científico

Antonio Negri

Universidad de Paris VIII, Universidad de Padua

Judith Revel

Département de Philosophie. Université Paris Ouest

Benjamín Valdivia

Universidad de Guanajuato, México

Miguel Corella Lacasa

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universitat Politècnica de València

Wenceslao García Puchades

Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. Universitat de València

María José Miquel Bartual

Departamento de Escultura. Universitat Politècnica de València

Índice

Políticas de la multitud

- Emmanuel Chamorro Sánchez: “Construir la multitud. Repensar con Foucault el proyecto de resistencia al neoliberalismo”
- Sergio Martínez Luna: “Repensar la materialidad, repensar la emancipación. Cosas, ecologías políticas y movimientos sociales”.
- Luis Javier Gálvez Aguirre y Pedro Perales Martínez. “Análisis Biopolítico de los dispositivos Jurídicos del ser en común. El caso del *USA PatriotAct*”
- Teresa Valdaliso Casanova y Josepa López Poquet: “El Laboratorio di Comunicazione Militante como ejemplo de estrategia social colaborativa”
- Víctor Ramírez Tur: “¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura.
- Patricia Alejandra Artés Ibáñez: “Movimiento estudiantil en Chile del año 2011: Experiencia de la multitud y teatralidades”

Estéticas de la multitud

- Ana Maqueda de la Peña: “El retrato en la multitud”
- Javier Domínguez Muñino: “La metáfora de los mapas colectivos como alumbramiento estético”
- Baltasar Fernández Ramírez y Magdalena Correa Blázquez: “Models beyond, las nuevas formas y cuerpos de la belleza contemporánea”
- Dialitza Colón Pérez: “*Andar con machete*: postcolonialismo, globalización y estrategias para explorar el espacio público”
- Bárbara Barreiro León: “La experiencia estética de la posmodernidad: la ciudad como signo e imagen de la sociedad contemporánea”
- Chiara Pignotti: “La construcción de una nueva identidad global: el cambio desde la Joyería Artística a la Joyería Contemporánea en México”
- Ideadestroyingmuros: “keurgumak – una casa grande diferentemente comunitaria”
- María Antonia Blanco Arroyo: “Masa anónima y comportamiento colectivo a través de la creación fotográfica contemporánea”
- Pablo Bonilla Elizondo: “Diferencia e indiferencia en los Ready-mades: inquietudes iniciales sobre su emergencia política en el escenario del arte contemporáneo”

Multitud conectada: Emociones y subjetividad

- Mónica Cano Abadía: “Identidades interconectadas. Las nuevas políticas de los sujeto *cyborg*”.
- Diego Luna: “Función y emoción en el régimen estético-político del fenómeno viral en Internet”
- Bárbara Martínez Biot: “Bruit du Frigo”
- Enrique Herreras: “Opinión publicada y democracia monitorizada”

- Francisca Ramón Fernández: “Imagen, consumo, Internet y reutilización: de lo permitido y lo prohibido”
- Luis Eduardo Duarte Valverde: “El lenguaje como práctica colaborativa en el trabajo de JODI”.
- Diana Zoraida Castelblanco Caicedo: “Las complejidades del paisaje: Un nuevo tipo de flâneur deambula por la red”.

Multitud: ¿Ontología o metáfora?

- Hugo Aznar: “Multitudes: ¿masas o públicos? Y ¿descripciones o constructos?”
- Esmeralda Balaguer García: ““Masa” y “Gente”: dos metáforas orteguianas”
- Miguel Fernández Campón: “Deshacer la estructura: la multitud como debilitamiento y como re-definición del ser”
- Vicente Molina Pardo: “Reivindicando la masa infectada”

La palabra emancipada: literatura y resistencia

- Carmen Fuentes Fuentes: “De-saturación through saturation: An inorganic way-out in Chuck Palahniuk’s *Fight Club*”.
- María del Carmen Molina Barea: ““Literatura menor” y resistencia “biopolítica” en la obra de Jesús Lizano”

Construir la multitud. Repensar con Foucault el proyecto de resistencia al neoliberalismo.

Emmanuel Chamorro Sánchez.^a

^a Doctorando en Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Este artículo forma parte de mi investigación doctoral, que plantea un acercamiento filosófico al 15M como forma de resistencia al neoliberalismo. emmchamo@ucm.es

Abstract

The publication of Empire, for over a decade, has been a central political and philosophical event in our age. In this work, Michael Hardt and Antonio Negri make an attempt to rebuild the Marxian project, in order to list the contradictions of contemporary capitalism.

Largely relying on the analyses made by Paolo Virno, they construct a critical building where subjectivity processes play a crucial role. Thus, the category of multitude appears as postmodern translation of the factory proletariat, in a great descriptive power movement.

Despite this strength, theorizing of the multitude is burdened by the persistence of a Marxist economicism which distorts the critical analysis of the present.

At this point the Michel Foucault's philosophical framework allows us to produce a double articulation with the proposal of authors: on the one hand it supports the analysis of neoliberalism, and on the other hand, it provides a historical depth and conceptual density that prevents all idealization and divorce from history of multitude.

In the following pages we will try to interweave that definition with Foucault's critical ontology, taking as a starting point a strategic perspective to understand the multitude as a project and not as a prophecy.

Keywords: *multitude, neoliberalism, subjectivity, marxism, Hardt, Negri, Virno, Foucault, power, resistances, social movements.*

Resumen

La publicación de Imperio hace ya más de una década ha supuesto un acontecimiento filosófico y político central en nuestra época. En esta obra Antonio Negri y Michael Hardt tratan de reconstruir el proyecto marxiano, para dar cuenta de las contradicciones del capitalismo contemporáneo.

En buena medida apoyándose en los análisis de Paolo Virno, levantan un edificio crítico en el que los procesos de subjetivación ocupan un lugar decisivo. Así emerge la categoría de multitud como la traducción posmoderna del proletariado fabril, en un movimiento de enorme potencia descriptiva.

Pese a esta fuerza, la teorización de la multitud queda lastrada por la persistencia de un economicismo inconfundiblemente marxista que distorsiona el análisis crítico del presente.

En este punto la filosofía de Michel Foucault nos permite realizar una doble articulación con la propuesta de aquellos autores: por un lado apuntala y da profundidad al análisis del neoliberalismo y, por otro, ofrece una profundidad histórica y una densidad conceptual que impide toda idealización y deshistorización de la multitud.

En las siguientes páginas trataremos de imbricar la propuesta de la multitud con la ontología crítica foucaultiana, tomando como punto de partida una perspectiva estratégica que piense la multitud como proyecto y no como profecía.

Palabras clave: *multitud, neoliberalismo, subjetividad, marxismo, Hardt, Negri, Virno, Foucault, poder, resistencia, movimientos sociales.*

Querría producir efectos de verdad que sean tales que puedan utilizarse para una batalla posible, conducida por quienes lo deseen, en formas por inventar y organizaciones por definir.

Michel Foucault, «precisiones sobre el poder».

Introducción.

Desde hace ya más de una década la obra de Antonio Negri y Michael Hardt marca en buena medida el pulso de las reflexiones políticas dentro y fuera de la academia. Así, pensar el presente para tratar de transformarlo pasa, en alguna medida, por dialogar con su propuesta. Siendo más o menos indulgentes con sus contradicciones debemos aceptar que han realizado una apuesta atrevida al plantear una teorización total de las relaciones sociales, políticas y económicas, en un contexto marcado por el *pensamiento débil* y la *posmodernidad* —entendida habitualmente como dispersión y ausencia de fundamento— (Negri, 2004: 46).

La presente investigación pretende desarrollar un análisis de las categorías políticas del *postoperaismo* italiano, que trataremos de articular con la propuesta crítica de Michel Foucault, con el objetivo de comprender la realidad social presente y las posibilidades de resistencia ofrece. De este modo, planteamos una reflexión eminentemente estratégica que pretende un desciframiento de las relaciones de poder que contribuya a imaginar y construir otros mundos posibles. Por ello no profundizaremos en disquisiciones conceptuales y filológicas y trataremos de evitar los juicios acerca del uso correcto o incorrecto de determinados términos—como *biopolítica* o *multitud*— cuyas interpretaciones han hecho correr ríos de tinta, sino que buscaremos insertarlos en una reflexión sobre las prácticas políticas, económicas y sociales para hacerlos funcionar como herramientas críticas.

Multitudes postfordistas.

El marxismo se conformó como la gran máquina con la que el movimiento obrero trató de comprender el mundo y rebelarse contra él durante más de un siglo. Hoy, a la luz de esa semblanza de victorias y derrotas, muchos han planteado la necesidad de hacer balance y tratar de superar aquellos elementos que se han mostrado impotentes en el análisis político y económico contemporáneo. Y esto es lo que, en nuestra opinión, mejor define el proyecto que Antonio Negri y Michael Hardt desarrollan en su conocida trilogía¹ que puede ser

¹ Aunque han colaborado en otras ocasiones, sus tres principales obras en coautoría son *Imperio*, *Multitud* y *Commonwealth*, publicadas en inglés en 2000, 2004 y 2011 respectivamente y traducidas al castellano en 2002, 2004 y 2011.

Construir la multitud. Repensar con Foucault el proyecto de resistencia al neoliberalismo.

concebida, como señala Slavoj Žižek, como un intento de reescribir «el Manifiesto Comunista para el siglo XXI» (Žižek, 2001).

En esta reconstrucción del proyecto marxiano, ocupa un lugar central la emergencia de un nuevo sujeto social que viene reemplazar al proletariado fabril como motor de las transformaciones sociales. Este nuevo sujeto se define, retomando el concepto forjado por Spinoza, como *multitud*. Alrededor del postoperaismo italiano —y especialmente en Paolo Virno, Michael Hardt y Antonio Negri— se actualiza una figura que trata de dar cuenta de la multiplicidad y diversidad de formas de subjetividad proclivadas por un capitalismo definido como *postfordista*. Nos encontramos, por tanto, ante una categoría de *clase* (Hardt & Negri, 2004: 131) que trata de dar cuenta de esta nueva ordenación de las relaciones productivas.

Este sujeto social reivindica —frente a las caracterizaciones del *pueblo*, las *masas* y la *clase obrera*— un espacio propio que se define como suma de pluralidades irreductibles que no convergen en la unidad del Estado (Virno, 2003: 19), pero que pueden articular un proyecto común definido por su apertura e inclusividad (Hardt & Negri, 2004: 16).

Aquella nueva estructura del capitalismo que, según esta definición, configura los rasgos de la *multitud* responde a las transformaciones ocurridas desde la posguerra europea y cristaliza en los años setenta en un programa que consiste fundamentalmente en el desplazamiento de los sectores productivos y la transformación del mundo del trabajo hacia la producción de bienes inmateriales. Negri y Hardt describen así esta mutación histórica:

Mientras el proceso de modernización se caracterizó por una migración de la fuerza laboral de la agricultura y la minería (el sector primario) a la industria (el secundario), el proceso de posmodernización o de informatización se manifiesta a través de la migración de la industria al sector de los servicios (el terciario). (Hardt & Negri, 2002: 265)

Así habría surgido un capitalismo *postfordista* en el que la fuerza de trabajo ya no se ocupa de transformar materias primas en productos manufacturados, sino de crear y recrear la propia vida social a través de la movilización de las capacidades lingüísticas, cognitivas y afectivas. La centralidad de estas aptitudes, que definen el *General Intellect* contemporáneo, supone el paso del «no hable, estamos trabajando» a la «fábrica locuaz» (Virno, 2003: 113), en la que la cooperación se convierte en elemento indispensable de la producción.

Lo fundamental de este esquema, en nuestra opinión, es la rigurosa conexión que instituye entre el nuevo sujeto social —definido como *multitud*— y la estructura productiva. Es así como la noción de *subjetivación* —tan importante en Foucault— vertebró los análisis de la *multitud*. Según estos autores, en oposición a la estabilidad propia del trabajador fordista, el «mercado» laboral asociado a la producción inmaterial queda definido por la flexibilidad temporal, la movilidad espacial y la puesta en juego del trabajo afectivo o cognitivo (Hardt



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

& Negri, 2004: 64). El mundo del trabajo incide así en la plasticidad de una economía que trata de romper todas las trabas que el keynesianismo y el comunismo de Estado imponían.

Desde la perspectiva del trabajo inmaterial —y esto será especialmente acusado en el planteamiento de Negri y Hardt— el poder aparece como un afuera de las redes de producción, un parásito. Las multitudes producen y reproducen la vida social constantemente en una organización reticular que pone en juego las capacidades cognitivas y afectivas de unos sujetos cuya creación resulta capturada —aunque nunca totalmente— por el capital.

La multitud es la auténtica fuerza productiva de nuestro mundo social, en tanto que el imperio es un mero aparato de captura que vive a costa de la vitalidad de los pueblos, como diría Marx, un régimen vampiro de trabajo muerto acumulado que sólo sobrevive chupando la sangre del vivo. (Hardt & Negri, 2002: 71).

Atizando las brasas del economicismo marxista, Negri y Hardt continúan su razonamiento señalando que la horizontalidad de estas relaciones de producción, la capacidad de las multitudes de tomar decisiones en común y su relativa independencia del poder que las parasita, «hacen posible hoy la democracia por primera vez» (Hardt & Negri, 2004: 387). Así, los nuevos modos de producción asociados al *general intellect*, a la cooperación social y a una estructura reticular, inauguran un tiempo político en el que la democratización radical se convierte en el horizonte de los movimientos de resistencia frente al poder.

Por ahora es importante para nosotros cerrar esta reconstrucción de la propuesta de Negri, Hardt y Virno señalando que tanto el modo de ser de las *multitudes* —su estructura ontológica— como su potencia —su proyecto político— depende directamente del tipo de disposición social que la hegemonía del trabajo inmaterial produce.

Potencias y límites de la ontología revolucionaria de la *multitud*.

Reconocer en la dispersión, la precariedad y la horizontalidad la potencia de unas subjetividades que pueden autogobernarse sin renunciar a su pluralidad es, en nuestra opinión, el gran acierto del concepto de *multitud* y constituirá el punto de partida de su articulación como *proyecto*.

Este marco, en nuestra opinión, posibilita un acercamiento muy interesante a la complejidad de los procesos de precarización de la vida en el capitalismo contemporáneo y permite examinar su ambivalencia. Como decimos, los análisis suelen centrarse en las consecuencias negativas de esta dinámica, señalando que el riesgo constante a perder el sustento genera individuos altamente desajustados y supone un lastre para la constitución de redes comunitarias y de solidaridad. Pese a esta evidencia, pensamos que la precariedad puede convertirse —en línea con lo señalado por Negri, Hardt y Virno— en una potencia, ya que

Construir la multitud. Repensar con Foucault el proyecto de resistencia al neoliberalismo.

permite escapar de las viejas disciplinas y experimentar nuevas formas sociales y productivas.

Los sujetos desajustados que produce el capitalismo contemporáneo difícilmente pueden encajar en las coordenadas de la identidad y la estabilidad por lo que su proyecto político — como se ha podido comprobar desde mayo de 1968 (Hardt & Negri, 2004: 109)— tampoco encajará fácilmente con las formas políticas tradicionales. La dificultad fundamental, siguiendo a Paolo Virno estriba en construir las mediaciones políticas que permitan una unidad virtuosa que evite su ambivalencia. Nuestra propuesta trata de mostrar que esta unidad no responde mecánicamente a la configuración de las fuerzas productivas, sino que debe ser construida; ella es *el proyecto político de nuestro tiempo*.

Así la idea de *multitud* entronca con el programa de una democracia radical y con la superación del capitalismo. Si, siguiendo a Foucault y Deleuze, el poder ha descubierto que la libertad de los individuos es más económica que su disciplina, parecería que ante los individuos se abre la posibilidad de autogobierno ya que, en cierto modo, el capitalismo contemporáneo se lo exige para sobrevivir a cada uno de ellos. El viejo esquema según el cual «la burguesía crea sus propios sepultureros» (Marx & Engels, 1998: 73) no deja de funcionar bajo nuestro planteamiento, pero toda voluntad profética queda anulada en beneficio de una visión agonística de la historia y las relaciones sociales que pretende desactivar todo rastro de necesidad y naturalismo.

Esta articulación de las prácticas sociales cooperativas en un proyecto político abierto y democrático apunta a una potencia virtuosa de la idea de *multitud*, pero como decíamos, esta también ha recibido numerosas —y a veces fundadas— críticas.

Entre ellas, cabe destacar la de Daniel Bensaïd, que señala que la *multitud* es una noción «teóricamente confusa, sociológicamente inconsistente, filosóficamente dudosa y estratégicamente hueca» (Bensaïd, 2006). El gran problema que registra este autor es que al apostar todo sobre los procesos de subjetivación asociados a las nuevas formas productivas —supuestamente hegemónicas—, Negri y Hardt obvian la parte de la estrategia y la lucha. Así oponen *socialismo* a *comunismo* y plantean una «revolución sin revolución» que finalmente deriva en un «fetichismo de la multitud» (Bensaïd, 2006: 61). En este sentido, la denuncia del optimismo y el tono profético de Negri y Hardt —mucho más matizados en Virno— se ha convertido en un lugar común en los acercamientos críticos, que compartimos plenamente.

Pero contra la opinión de Bensaïd, entendemos que este problema no es generado por un abandono de la perspectiva marxista, sino por un excesivo apego a ella en un aspecto fundamental: el economicismo. La sombra de Marx es alargada y dificulta una comprensión adecuada de las transformaciones históricas y de la complejidad de relaciones de poder en un



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

momento histórico dado. En nuestra opinión el error no está en poner el foco sobre los procesos de subjetivación, sino en ligarlos indefectiblemente a la estructura productiva.

Incluso si aceptáramos que la forma inmaterial de producción es hegemónica, no podemos admitir que ella determine unilateralmente todos los dispositivos de poder, saber y subjetividad. Llegados a este callejón sin salida, creemos que las consideraciones que Michel Foucault expuso sobre la historia y el poder pueden arrojar luz para tratar de pensar de un modo más complejo la cuestión del sujeto social y sus posibilidades de resistir.

Multitudes neoliberales: herramientas foucaultianas para entender nuestro tiempo.

Cuando se relaciona la filosofía de Negri y Hardt con la de Foucault —de la que se declaran herederos en numerosas ocasiones (Hardt & Negri, 2002: 37-53; Hardt & Negri, 2011: 71-78)— se suele hacer desde dos perspectivas: o bien para dar cuenta de la deuda que los primeros contraen con el segundo o para señalar la distancia entre los planteamientos iniciales y las reinterpretaciones.² En estas páginas, sin embargo, nos interesa realizar un ejercicio conectado con aquella voluntad estratégica y práctica de la que hablábamos al comienzo; se trata de ver cómo el modelo de interpretación histórica y el análisis del neoliberalismo de Michel Foucault permiten avanzar en la construcción de un proyecto político liberador que tome en serio la exigencia de democracia y pluralidad que representa la categoría de *multitud*.

En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault reconstruye el nacimiento del capitalismo, tratando de mostrar cómo surgió de la imbricación de diversos mecanismos disciplinarios —la prisión, la escuela, el ejército— con saberes emergentes —ciencias sociales— y unos nuevos problemas materiales—crecimiento de la población y necesidad de mano de obra.

Esta filosofía de la historia —si aun podemos usar esta fórmula— abandona todo atisbo de progreso o linealidad, desplegando en su lugar un devenir movido por fuerzas en continua pugna e interacción y entre las cuales no puede señalarse prioridad ontológica alguna. La historia aparece como un campo de batalla nietzscheano que muestra que «la humanidad no progresa lentamente de combate en combate hacia una reciprocidad universal, en la que las reglas sustituirán, para siempre, a la guerra; instala cada una de esas violencias en un sistema de reglas, y va así de dominación en dominación» (Foucault, 2014: 38). La utopía de una liberación total aparece como una quimera porque el poder es constitutivo de las relaciones humanas.

² Una panorámica de las relaciones entre la propuesta de Negri y Hardt y los análisis foucaultianos se puede encontrar en la obra de Adán Salinas *La semántica biopolítica* (pp. 197-247).

Construir la multitud. Repensar con Foucault el proyecto de resistencia al neoliberalismo.

Lo interesante de la aproximación foucaultiana es que permite pensar la historia como el resultado incierto de luchas siempre abiertas, situándonos en las antípodas del mecanicismo y el determinismo. De este modo la idea de un *proyecto de las multitudes* comienza a abrirse camino en la forma de las *prácticas de libertad* (Castro Orellana, 2008: 441).

Así entroncamos con una segunda crítica que nos permite superar algunas de las aporías de la idea de *multitud* tal y como se formula en el postoperaismo. Se trata del ya anunciado intento de franquear la distinción estructura-superestructura. Para Foucault, y esto constituye uno de los ejes que vertebran toda su propuesta filosófica, los mecanismos de saber y poder no funcionan de un modo aislado, sino que están en permanente conexión, de modo que «el ejercicio del poder crea perpetuamente saber e inversamente el saber conlleva efectos de poder» (Foucault, 1979: 99). Por ello, la vieja división marxiana entre infraestructura y superestructura se quiebra completamente: la base económica o productiva no determina unidireccionalmente el modo en que las ideas, códigos y prácticas de los humanos de desenvuelven, sino que constituye un factor, entre otros.

De nuevo podemos rastrear esta propuesta foucaultiana en su análisis del nacimiento de la modernidad. Así lo expone, acertadamente en nuestra opinión, Rodrigo Castro:

Sería un error suponer que la nueva dinámica de las relaciones de poder estaría subordinada a las transformaciones económicas en el nivel de la superestructura. Más bien, se trata del proceso inverso. Para que el hombre se convierta en fuerza de trabajo a disposición del aparato productivo es preciso todo un sistema de coacciones en el nivel de instituciones como la escuela, el asilo o la prisión. En tal sentido, el sistema de poder, bajo su mecanismo disciplinario, no es una consecuencia del modelo capitalista de producción, sino un elemento constitutivo e inmanente que hace posible el funcionamiento de la sociedad industrial. (Castro Orellana, 2008: 150-151)

Tenemos, pues, con Foucault, un análisis que se abre a la complejidad de las relaciones sociales y rompe con el determinismo económico marxista del que aun son portavoces Negri, Hardt y Virno y del que la noción de *multitud* es también heredera.

Repensar la multitud, desde esta perspectiva, supone quebrar el economicismo que la subordina al aparato productivo. Fundando, en el terreno estratégico, la posibilidad de comprender e inscribir las resistencias en ámbitos ajenos al trabajo. Si, como pensamos, los procesos de subjetivación hoy no dependen únicamente del lugar que se ocupe en la estructura productiva, es interesante buscar focos de resistencia en la periferia del sistema de trabajo inmaterial y no en su centro; quizá en la dimensión del consumo y no de la creación de ideas.

En este punto hemos de ligar nuestras reflexiones al análisis del neoliberalismo que presenta Michel Foucault en el curso de 1979 *Nacimiento de la biopolítica*. Allí se señala que el



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

neoliberalismo constituye una tecnología de poder que introduce novedades importantes respecto del liberalismo clásico y cuya fortaleza remite a la articulación de los tres ámbitos ya mencionados —el de la subjetivación, el poder y el saber— bajo una racionalidad de gobierno «crítica». Para entender las consecuencias políticas de esta transformación, debemos retomar la definición de poder y resistencia que nuestro autor desarrolla a lo largo de su obra. Según una formulación y célebre, «el poder se ejerce solamente sobre sujetos libres que se enfrentan con un campo de posibilidades en el cual pueden desenvolverse varias formas de conducta, varias reacciones y diversos comportamientos» (Dreyfus & Rabinow, 2001: 256). Esta idea también se expresa en la máxima no menos conocida «donde hay poder, hay resistencia» (Foucault, 2012a: 91). Tenemos, por tanto, dos niveles de exigencia de libertad: por un lado para que el propio poder funcione necesita —ontológicamente— ejercerse sobre sujetos libres, de no ser así la relación quedaría colapsada; y por otro el neoliberalismo constituye un régimen de poder en el que se produce —históricamente— libertad, porque su propio dispositivo económico la necesita, la consume (Foucault, 2012b: 72).

En este sentido, creemos que el análisis de Michel Foucault se puede articular con la definición que Virno ofrecía de *multitud* como una pluralidad irreductible y abierta a un devenir ambivalente cuya virtud se debe construir. El poder y la resistencia libran su batalla contemporánea en el terreno de la libertad. De nuevo alcanzamos la conexión con la idea de una *práctica de libertad* que articule las resistencias concretas, microfísicas, a través de las cuales se ponga en cuestión la racionalidad de gobierno neoliberal y se construyan nuevas hegemonías (Laclau, 2004).

El segundo de los elementos definatorios del neoliberalismo en el análisis de *Nacimiento de la biopolítica* sería el papel central del mercado, que en su configuración actual conectaría la tecnología de gobierno con los dispositivos de saber. Esto se debe a que aquel no aparece ya como lugar de jurisdicción sobre el que ejercer controles y regulaciones, sino como espacio de veridicción (Foucault, 2012b: 42). El mercado —en la tecnología neoliberal— es el instrumento que marca el límite del gobierno y dice la verdad sobre una acción política que ahora debe ajustarse a los parámetros económicos.

Pero el análisis de la cuestión del mercado no se queda aquí, sino que deriva en un tercer eje: una reflexión acerca de los procesos de subjetivación. Y en este punto el curso de 1979 se convierte en una obra de enorme valor por su capacidad para describir una serie de fenómenos que por aquel entonces solo podían intuirse y que aun hoy son fundamentales para analizar el presente. Foucault, siguiendo las huellas de la teoría del *capital humano* de Gary Becker, reflexiona en profundidad sobre las consecuencias de la extensión del modelo empresarial, la centralidad del mercado y los procesos de capitalización de la vida. Así irrumpen una figura tan fundamental como la del *empresario de sí* (Foucault, 2012b: 228). Se trata de un modelo

Construir la multitud. Repensar con Foucault el proyecto de resistencia al neoliberalismo.

que permite comprender la forma dominante de producción de subjetividad en nuestros días, que responde a la estructura de la empresa. De este modo, siguiendo a Becker, la racionalidad que subyace a la capitalización de la existencia humana, y que nos permite comprender sus acciones como inversiones en busca de un rendimiento, no es otra que la del mercado y la competencia. El mercado y la extensión del modelo empresarial consiguen cumplir el sueño thatcheriano: «la economía es el método, es el objeto de cambiar el corazón y el alma» (Laval & Dardot, 2013: 335).

Negri y Hardt profundizan en los modos de subjetivación asociados a la producción inmaterial, pero en nuestra opinión obvian todo el resto de la vida social —en buena medida porque plantean que toda ella ha sido colonizada «desde dentro» por el trabajo (Negri, 2004: 83). Esta decisión dificulta una correcta comprensión del fenómeno de des-socialización e individualización que está en el centro del capitalismo contemporáneo y de la fuerza de la competencia frente a los comportamientos altruistas y solidarios que el optimismo de la *multitud* impide captar.

El proyecto de la multitud, respecto a este tercer eje no es otro que romper los mecanismos de subjetivación tendientes a constituirnos como empresarios de nosotros mismos respecto a los procesos de capitalización de la existencia, a la vez que se pretende ahondar en la capacidad de autogobierno que el modelo individualista promueve. Las redes horizontales de cooperación cuyo valor es extraído por el capital —en esto no podemos más que dar la razón a hardt y Negri— deben ponerse a salvo de la capitalización, abriéndose como producción de lo común. En esto, los movimientos sociales y especialmente el 15M constituyen un ejemplo magnífico de cómo la cooperación social puede escapar de la estructura empresarial y la competencia, en pos del común.

Para comprender los movimientos de las multitudes contemporáneas, resulta una herramienta fundamental pensar el nexo entre el modo de subjetivación propiciado por el *empresario de sí* y los procesos de privatización y capitalización que pone en marcha el neoliberalismo. La construcción de lo común —que trata de escapar de la dicotomía público-privado—, desde esta perspectiva, debe atender a las capacidades de autogestión de unos individuos arrojados a la selva social de la competencia y situar en el punto de mira del análisis crítico la expansión sin límite de la lógica mercantil. En esto consiste el *devenir príncipe la multitud* que, en nuestra opinión, se articula a través de *prácticas de libertad* y de la construcción de *nuevas hegemonías*. Se trata, por tanto, de construir simultáneamente un *sujeto* de acción política y un *proyecto*.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

Conclusiones

En una entrevista concedida en 1978, Michel Foucault señaló que, mientras el siglo XIX había estado preocupado principalmente por la pobreza, el siglo XX tenía como problema principal el poder. En nuestra opinión esta división, aunque extemporánea, indica algo importante: la tradicional dislocación de los ámbitos político y económico en la reflexión filosófica.

En estas páginas hemos tratado de presentar una articulación virtuosa de dos críticas aparentemente distantes: la del postoperaismo centrada en los procesos de producción y la de Foucault en la analítica del poder y la racionalidad gubernamental. Si tenemos en consideración la división que señalábamos, podríamos decir que lo que llevamos de siglo XXI —especialmente desde 2008— abre la posibilidad a una imbricación de la problemática política y económica. Nuestro objetivo en esta investigación ha sido precisamente apuntar a un posible entendimiento entre dos perspectivas aparentemente inconmensurables: la del marxismo postoperaista y la foucaultiana.

En nuestros días creemos que ambos aspectos son irrenunciables para todo proyecto liberador y esto se debe a dos razones, que responden a cada una de las apuestas filosóficas que hemos analizado:

El desigual reparto de la riqueza y el riesgo ecológico exigen un replanteamiento del modelo económico que trascienda la dicotomía público-privado que se ha mostrado incapaz de dar cuenta de las nuevas formas de economía social inclinadas a la promoción del común.

La libertad que las nuevas formas de trabajo —potencia de la precariedad— y subjetivación posibilitan a nivel individual deben tener un correlato en la organización social. También en este aspecto las *prácticas de libertad* que inauguran los nuevos movimientos sociales y su enorme capacidad de construir comunidad y subjetividad nos hacen pensar que el modelo de libertad empresarial basado en la competencia puede ser también superado.

De este modo entendemos que los rasgos que definían a la multitud —apertura, cooperación, pluralidad— no deben ser objeto de una profecía salvífica, o la promesa de un futuro mejor, sino de un proyecto político que trate de reconstruirlos al mismo tiempo que se forja en la lucha por la hegemonía el nuevo sujeto social capaz de hacerlos realidad. Aun no hemos hecho más que interpretar el mundo.

Construir la multitud. Repensar con Foucault el proyecto de resistencia al neoliberalismo.

Bibliografía citada.

- BENSAÏD, D. (2006). *Clases, plebes, multitudes*. Santiago de Chile: Palinodia.
- CASTRO ORELLANA, R. (2008). *Foucault y el cuidado de la libertad: Ética para un rostro de arena*. Santiago de Chile: Lom.
- DELEUZE, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- DREYFUS, H. & RABINOW, P. (2001). *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- FOUCAULT, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- (2012a). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2012b). *Nacimiento de la biopolítica: Curso del Collège de France (1978-1979)*. Madrid: Akal.
- (2013). *El poder, una bestia magnífica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2014). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.
- HARDT, M. & NEGRI, A. (2002). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- (2004). *Multitud: Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate.
- (2011). *Commonwealth: El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal.
- LACLAU, E. (2004). *La razón populista*. Buenos Aires: FCE.
- LAVAL, C. & DARDOT, P. (2013). *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa.
- MARX, K. & ENGELS, F. (1998). *Manifiesto del partido comunista*. Madrid: Utopías / Nuestra Bandera.
- NEGRI, A. (2004). *Guías: Cinco lecciones en torno a imperio*. Barcelona: Paidós.
- SALINAS, A. (2015). *La semántica biopolítica*. Viña del Mar, Cenaltes Ediciones.
- VIRNO, P. (2003). *Gramática de la multitud: Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- ŽIŽEK, S. (2001). «Have Michael Hardt and Antonio Negri rewritten the communist manifesto for the twenty-first century?», *Rethinking Marxism*, 13 (3/4). Pp. 190-198.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

Repensar la materialidad, repensar la emancipación. Cosas, ecologías políticas y movimientos sociales¹.

Sergio Martínez Luna^a

^a Universidad Carlos III de Madrid, sergiomluna@hotmail.com

Abstract

The proposal aims to address the questions of relations between materiality and social and communitarian dynamics. Processes of dematerialization in the contemporary world are taken in order to oppose the material and the immaterial which eventually reproduces the divide between mind and body. The proposal pays attention to the latest developments in material culture studies and neo-materialism in order to rethinking new forms of politics and citizen participation. It is necessary to take into account the presence, the active participation of things, artefacts, materials and non-human forces in political thought, practice, and event. In the context of the debate on materiality questions arise on non-human agencies and political ecologies that reformulate questions about representation, emancipation, and politicization of public space and public sphere.

Keywords: *Materiality, experience, agency, mind/body, presence, social movements, materials, public space.*

¹ Este trabajo ha sido financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España) en el marco del Proyecto de Investigación FFI2013-45659-R: Culturas Materiales, Culturas Epistémicas, Estándares, Procesos Cognitivos y Conocimiento.

Resumen

La propuesta quiere aproximarme a la cuestión de las relaciones entre materialidad y dinámicas sociales y comunitarias. Los procesos de desmaterialización del mundo contemporáneo son apropiados para levantar una oposición entre lo material y lo inmaterial que acaba reproduciendo la separación entre mente y cuerpo. La propuesta presta atención a los recientes desarrollos en los estudios de cultura material y el neo-materialismo para repensar las nuevas formas de política y participación ciudadana. Es necesario reconocer la presencia, la participación activa de cosas, artefactos, materiales y fuerzas no humanas en el pensamiento, la práctica y el acontecimiento político. En el debate sobre la materialidad aparecen cuestiones sobre agencias no humanas y ecologías políticas que reformulan la pregunta por la representación, la emancipación, y la politización del espacio y la esfera públicas.

Palabras clave: *Materialidad, experiencia, agencia, mente/ cuerpo, presencia, movimientos sociales, materiales, espacio público.*

1. La cuestión de la materialidad

Se ha perfilado en los últimos años una cierta sensibilidad dentro de la teoría y el análisis cultural que reclama la inclusión de la cuestión de la materialidad dentro del estudio de las formas, prácticas y procesos de creación de significados culturales. Si, como tal, la noción de giro aún no está gastada, entonces es posible hablar de un giro material dentro de las humanidades. A pesar de que atraviesa enfoques teóricos u metodológicos heterogéneos, en términos generales este interés renovado por la cuestión de la materialidad apunta hacia una cierta desconfianza con respecto a los poderes del lenguaje que quiere reorientar el análisis y la crítica sobre la cuestión de los poderes de las cosas y los objetos, sus formas de agencia o sus lenguas (Moxey, 2008, pág. 12). Se coloca en el centro del debate el imperativo de aproximarse a la cultura material sin caer en la reducción de los objetos como simples ejemplificaciones del discurso y de la representación. Y se trata en consecuencia de evitar la desaparición -su silenciamiento e invisibilización- de los mundos materiales tras el lenguaje, reconociendo los entramados entre lo cultural, lo social y lo material que trabajan en la configuración del mundo.

Karen Barad (2003) subraya la necesidad de reconocer las dimensiones materiales del conocimiento con el fin de des-subtancializar el lenguaje, y a través de la comprensión performativa de las prácticas discursivas, desafiar el dogma representacionista que otorga a las palabras el poder de representar las cosas como ya pre-existentes, como no-construidas. Hay que dejar entonces de tratar a la cultura material como si desempeñara un papel secundaria respecto a lo social y lo cultural, frente a los que se mostraría como materia pasiva, un mero soporte de esas fuerzas. Y se trata también de relanzar una crítica a la representación, reintroduciendo por ejemplo las cuestiones de la presencia, la agencia material de los objetos, o las hibridaciones entre entes humanos y no humanos.

Este es un panorama no falto de controversias. Janet Wolf (2012) ha advertido que situar el concepto de presencia en el centro de las inquietudes del análisis cultural puede desgastar el filo crítico que se le supone y legítimamente se le demanda. El poder de los artefactos culturales, de las imágenes, al estar girado sobre su dimensión presencial puede dejar desconectado a estos de las determinaciones y dependencias sociales, culturales e históricas que lo modelan. Aquí la crítica a los estudios humanísticos señala a estos su tradicional compromiso con el estudio de las letras, el privilegio-parte de una amplia herencia logocéntrica- que siguen concediendo a la relevancia del lenguaje en los procesos de configuración del conocimiento y creación de significado y simbolicidad. La materialidad permanece en un plano inerte que solo es dinamizado a través del lenguaje, siendo solo las palabras las que son capaces de representar y dar voz a las cosas. La cuestión es si la crítica del logocentrismo ha de llevar necesariamente a desalojar al lenguaje de un análisis, que girado sobre una noción de presencia – gravitando a su vez sobre otras como la inmediatez, el poder de las imágenes o la capacidad de agencia de los objetos- en la que se considera que se agota el significado, permaneciendo en alguna medida inabordable, situado en la esfera fenomenológica de la materialidad, del cuerpo, de experiencias finalmente inexpresables.

El interés cada vez mayor por abordar la cuestión de la materialidad quiere reformular la pregunta por las formas en las que la materialidad crea significado. En base a ello se perfilan de forma general las relaciones entre lo material y lo semiótico en dos sentidos, reconociendo cómo ambos se entrecruzan y articulan dentro de discursos, prácticas culturales y cognitivas. No se dice nada nuevo al recordar la dimensión material de los signos, por la que estos ganan una cierta fuerza performativa emergente desde el desajuste entre lo que queremos decir y la autonomía material de los signos cuando recorren y modelan la vida social. Pero se ha también de atender al carácter semiótico de la materia, sin la que permanecemos anclados en una aproximación representacional de los significados. En este sentido se trata menos de descartar en pleno al lenguaje- operación por

la cual se querría dar por resuelto de principio el problema de la representación- que de abordar su dimensión negativa, no autoevidente, descentrada, en su encuentro con la materialidad. El hecho de que cuando se da una práctica discursiva (cuando hablamos, cuando usamos signos) esta no se encuentra separada de los materiales de los que estamos hablando y a través de los que hablamos, significa que los signos son solo una de las modalidades en las que las cosas se relacionan entre sí. Podemos así entender que cuando una entidad material interacciona con otra hace lo mismo que los signos, es decir, crea relaciones, conexiones, difracciones, propone traducciones, compromisos, diálogos, desencuentros.

Pero ¿cómo se organizan y se gestionan hoy las relaciones entre signo y materia, entre semiótica y materialidad, entre procesos de objetivación y subjetivación? La pobreza actual de la experiencia tiene que ver con el empobrecimiento de los flujos semióticos y materiales. Y es en las transformaciones profundas de la esfera del trabajo donde ello se efectúa con la máxima eficacia, porque es en ella donde se identifica sin resto la producción material y la comunicación lingüística, que queda atrapada en el férreo ajuste entre significado y significante, y los imperativos de la transparencia comunicativa.. El capital semiótico, sobre el que se declina hoy el capital cultural, produce sin descanso equivalencia, identidad, realidad, transparencia y legibilidad, en una experiencia temporal vaciada y extensa (Padilla, 2014, pág. 15). En el semiocapitalismo la producción de signos ya no está separada de la producción de objetos propia del trabajo material, sino que es aquella la que se convierte en la veta clave de explotación y creación de beneficio. Todo el repertorio de capacidades afectivas, comunicativas, lingüísticas, corporales, es parasitado en los términos impuestos por una racionalidad económica que penetra en la variedad de relaciones e interacciones entre seres humanos, no humanos, objetos, artefactos, entidades naturales y no nacidas para tratarlas como fuerza de trabajo explotable. La liberación de la esclavitud del trabajo asalariado que se proclama a través de la figura del trabajador libre, capaz de gestionar autónomamente sus horarios, obligaciones y tareas, significa -lejos de apuntar a ningún horizonte de emancipación- más bien la expansión 24/7 del tiempo y del espacio productivo a todos los lugares y todos los momentos, a todos los actos expresivos, al conjunto de la vida social, simbólica y afectiva.

En este panorama, los procesos de desmaterialización del mundo contemporáneo son apropiados para levantar una oposición entre lo material y lo inmaterial que acaba reproduciendo, como advierte Anne Munster (2006), la separación cartesiana entre mente y cuerpo. Se tiende a privilegiar la mente sobre el cuerpo, lo mental sobre lo físico. La superioridad de la máquina y de las capacidades intelectivas cuando se articulan con aquella ubica a la tecnología en un lugar transcendental sobre el que son proyectados anhelos

utópicos liberados de las obligaciones del cuerpo y de la vida material. La experiencia digital dibuja una experiencia específica corporal y corporeizada dentro de zonas de mediación compleja entre la esfera pública y privada, entre lo real y lo virtual, y también entre ética y estética, entendida ésta en su sentido de *aesthesis*, es decir, como anudamiento entre cuerpo, materia, sensibilidad y mundo.

Ello debería poner en crisis las nociones clásicas del mundo material rompiendo con la imagen de linealidad y complementariedad de las cosas materiales, o con la unidad y equilibrio de la naturaleza – al que las representaciones y el lenguaje humanos solo pueden aproximarse de forma siempre insuficiente- para dar paso a una semiótica material (neo-materialista, podríamos decir) según la cual la propia materia y los materiales, y no solo sus representaciones, es compleja, densa, difractada, heterogénea. En consecuencia, los modos por los que la materialidad y los materiales producen significado demandan lecturas atentas, no solo descripciones, sino interpretaciones (y malinterpretaciones) atentas a las dimensiones de ilegibilidad de la vida material, abiertas a la articulación y la negociación con los objetos de estudio, a los que, en el proceso de investigación, no podremos evitar atribuir de forma puntual características — agencia, memoria, género, reflexividad— que se reservan habitualmente solo a los humanos. Así, la experiencia de la materialidad no puede ajustarse ya simplemente a los actos fisiológicos ligados a los sentidos (ver, tocar, oír, etc.), porque estos se encuentran atravesados por el lenguaje, las relaciones de poder, hegemonía, las economías del conocimiento. Pero también es pertinente preguntarse cómo abordar aquí la materialidad de los signos, en la medida en que si no basta con reducir la materialidad a lo “estético” entendido en un sentido crudamente fisiológico— o ingenuamente materialista—, también cabe revisar la exclusión categorial de lo estético en la semiótica clásica, que acabó abriendo una escisión entre signos y mundo material, o entre lo simbólico y lo material, sesgo que trabaja en contra del análisis social, etnográfico, cultural, de los artefactos materiales (Keane, 2003).

Esa separación sigue ejerciendo su influencia en una variedad de dualismos cuyo fondo, ya se mencionó, es la larga escisión entre mente y cuerpo dentro del pensamiento occidental. Incluso en las teorías del signo que apuestan por dar cuenta de de las articulaciones entre signos y acción, reflexividad, poder y desigualdad, reaparecen preconcepciones ligadas a esa forma de pensar dicotómica que separa el sistema abstracto de los signos de sus vidas materiales concretas, o que marca una segregación entre personas y cosas, entre lo animado y lo inanimado, entre cuerpos y artefactos. El reto es reconocer la economía de la representación que se sostiene sobre esos dualismos para reformular el problema de la materialidad en sus dimensiones históricas, epistémicas, políticas y sociales. Es necesario atender a lo que significa pasar de un modelo de conocer y experimentar el mundo girado

no ya hacia las obligaciones de la separación y de la representación, sino volcado sobre la co-constitución y la co-pertenencia igualitaria entre visualidad, materialidad, objetos, conceptos, palabras, imágenes, discursos, artefactos, prácticas en red, actores humanos y no-humanos. En consecuencia, reaparecen en este panorama cuestiones que giran en torno a las nuevas condiciones de la crítica de la representación, la teoría de la agencia humana y no-humana, la validez de las teorías representacionales de la acción y de la producción de significado – ligadas a concepciones de creatividad humana individual-, poniéndose en cuestión los lenguajes descriptivos e interpretativos, para reconocerlos como formas de apropiación y sujeción de la alteridad y la diferencia.

El objetivo aquí es responder a las derivas representacionistas del giro lingüístico, mostrando esa desconfianza para con los poderes del lenguaje, que además puede tomarse como herramienta para contestar a la tendencia a proclamar que en el mundo digital el cuerpo y la materialidad ya no tienen lugar. La retórica habitual del mundo digital privilegia la mente sobre el cuerpo, de lo mental sobre lo físico, de lo virtual sobre lo real. De este modo se desliza, según Munster (2006), una noción de posthumanidad dentro de la que se reduce la crítica al humanismo como simple antimaterialismo. Sobre la tecnología se proyectan anhelos utópicos ligados a un perfeccionamiento inacabable, pero teleológico, de lo humano – en el que se entrelazan el progreso tecnológico y el biológico-, que pasa por la superación de los pesados condicionantes del cuerpo. En contra de esta aproximación Munster propone atender a las convergencias y divergencias, a los pliegues mutuos entre lo físico y lo tecnológico del mundo digital. Es en las zonas de límites fluidos entre la mirada humana y la mirada de los artefactos tecnológicos donde se recompone y se redefine constantemente la cultura contemporánea y las formas de acción y disenso políticos. En las manifestaciones de desacuerdo y protesta ciudadanas se observa esta tensión entre lo digital y lo corporal. Si bien estas protestas son habitualmente organizadas y convocadas a través de medios digitales acaban en una congregación de cuerpos, voces y movimientos que reclaman un espacio material como parte de un espacio público, del que además se genera una rica cultura material. Ese espacio está en disputa, es objeto de una lucha material, en el sentido de que aquel no es público como tal, y de que esa lucha es en primer lugar la lucha por transformar un espacio en espacio público. Las manifestaciones, acampadas, ocupaciones, asambleas, dependen de la existencia a priori de una calle, una plaza, pero las acciones que allí se producen remodelan, animan y se alían con esos espacios, arquitecturas, pavimentos, mobiliario urbano: se trata de una reconfiguración de la materialidad del espacio público que produce, o reproduce, el carácter público de unos u otros entornos materiales (Butler, 2011).

Ahora bien, si la crítica al apresurado descarte de lo corporal es pertinente, poner el acento en la centralidad del cuerpo y su ética, puede acabar por sobredeterminar una subjetividad autoafirmativa que se declara autónoma y resistente por defecto. Esta esfera es hoy sobre todo, la del consumo, y es en ella donde se ubica la resistencia a los ejercicios del poder, diluyendo los cruces de aquella con las desigualdades de clase, el Estado, o los modos de producción. No es necesario ir muy lejos para entender la importancia de atender a estos entrecruces. Felix Guattari advertía que el neoliberalismo actual se caracterizaba especialmente por ajustar las esferas de la economía, la cultura y la producción de subjetividad, lo cual debería impulsar el análisis más allá de cualquier forma de determinismo económico, pero también más acá de la construcción de alguna subjetividad soberana capaz de imaginarse sobrevolando aquella alianza. Cabe aquí también destacar que la tradición materialista clásica- pongamos Spinoza y Marx- no conduce necesariamente a la escisión de la ética y la moral respecto a la vida material, sino más bien a la problematización del cruce entre aquellas y la estética en su sentido ya subrayado de *aesthesis* (Vindel Gamonal, 2014). Es allí donde es posible imaginar otros órdenes sensibles y políticos comprometidos con la crítica a los modos de creación de valor dominantes, a través del encuentro entre modos de producción, de consumo, afectividad, práctica y discursividad. Lo que Guattari llama nuevo paradigma estético parte precisamente de la elaboración de la producción de subjetividad como motor de aquel, incluyendo el papel activo de los universos de valor, la función de las enunciaciones colectivas, así como objetos, artefactos y cosas que considera que son funciones pragmáticas de la existencia. Guattari propone plegar fuerzas materiales e inmateriales reconociendo en cada una de ellas un cierto margen autonomía y a la vez su tramado relacional con otras fuerzas (Brunner, Nigro, Raunig, 2012). Los procesos de desmaterialización contemporáneos suponen más bien un desplazamiento, y una invisibilización, de los cuerpos explotados a la periferia económica global, lo que significa que aquellos se implementan menos en la esfera de la producción que en las del consumo y la circulación de las mercancías, que por ello no pueden ser identificadas directamente como espacios autónomos para la contestación y la reapropiación crítica.

2. De los estudios de cultura material y los neo-materialismos a las ecologías políticas

Las distintas versiones de los estudios de cultura material cartografían este panorama. Puede definirse el propósito de los estudios de cultura material como la investigación de la relación entre cosas y personas. Es una demanda por atender a las relaciones, las interacciones e hibridaciones entre seres humanos y cultura material, entre lo material y lo social. A lo largo de los últimos años esta preocupación se ha dirigido a comprender cómo

las tecnologías, los artefactos, los entornos, modelan activamente la percepción, la experiencia y la cognición humana. En este sentido ha sido clave la revisión del concepto de agencia, más allá de la tradicional noción que la reduce a una capacidad epistémica única de los sujetos humanos, para orientarla hacia la variedad heterogénea de los fenómenos de la cultura material. En esta revisión se reconoce a las entidades materiales como poseedoras de agencia tanto en el plano ontológico como en el epistémico. Frente al esquema idealista que imagina un sujeto distanciado y dueño de la agencia que conoce el mundo exterior y frente al realismo que entiende que el mundo existe independientemente del sujeto que lo habita, se entiende que las cosas transforman activamente el modo en el que la realidad es percibida, experimentada, por los seres humanos.

A partir de aquí existen al menos dos versiones del planteamiento. Por un lado existen versiones fuertes, post-humanas, de la agencia material, y por otro, versiones débiles o humano-humanistas. El concepto de agencia material que aportan estas últimas se basa en una antropología asimétrica, que apunta a la necesidad de considerar la no equivalencia entre agentes humanos y materiales dentro de los procesos de apropiación, incorporación, uso. El enfoque humanista no renuncia al proyecto de emancipación de las cosas con respecto a las tiranías cómplices del sujeto y de la sociedad, pero busca alcanzar este objetivo por asociación. Daniel Miller (2005) señala que las personas y las cosas se dan lugar las unas a las otras dialécticamente, entendiendo que una antropología de la materialidad afronta la tarea de poner en cuestión el dualismo separador entre cosas y personas y que es a través de una multiplicidad de procesos dialécticos de objetivación cómo las cosas hacen a las personas y viceversa. La clave para denominar a este enfoque como 'humanista' reside en que la comprensión de esos procesos de conformación dialéctica y el compromiso con la emancipación de las cosas de los imperativos de la representación, revierte en último término en una comprensión más ajustada y más humilde de lo humano.

Por el lado de las aproximaciones fuertes o post-humanas se implica con una recomposición ontológica de cosas y personas que significa una redefinición de sus propiedades, más que emprender un nuevo reparto que no toque finalmente la división personas/cosas. La emancipación de las cosas sigue a su reconstrucción ontológica. En su Teoría del Actor Red, Bruno Latour (1993; 2001) señala que la coordinación entre un sujeto humano y una tecnología, un artefacto, etc. se articula como actividad que borra los límites entre ambas entidades. La ontología chata, simétrica, de Latour señala que los papeles que juegan entes humanos y no humanos en sus redes relacionales son funcionalmente equivalentes. La crítica de Latour a la existencia y la separación de humanos y no humanos desemboca en la ontología del Actor-red. Los elementos, las entidades, que se definieron a través de los procesos modernos de purificación deben ser reubicadas en nodos relacionales que implican

transformaciones mutuas. Cada elemento de una red de relaciones encarna estas relaciones, es un actante que a la vez modifica esa red. La agencia no es entonces humana, es una propiedad emergente en los procesos de hibridación, desanclada del sujeto humano y desplazada hacia las relaciones. Cuando un artefacto que sirve para ampliar o refinar mi visión aquel no es una mera extensión de mi cuerpo, no es un instrumento que viene a completar desde fuera mis capacidades. Es más bien la objetivación difractada de mi cuerpo viendo, del mismo modo que mi cuerpo se convierte en un artefacto que ve.

Si puede decirse que la pretensión general de los estudios de cultura material es dar una voz, una visibilidad o una presencia a los objetos y los artefactos reconociéndolos en su materialidad, las distintas aproximaciones al problema pueden medirse respecto a si son capaces de encontrar esa voz. En los enfoques posthumanistas se pone explícitamente en juego la posibilidad, o la necesidad, de emancipar a las cosas. Martin Holbraad se ha preguntado si las cosas pueden hablar en un guiño a la pregunta de Spivak por la voz del subalterno. Este es un problema de crítica de la representación, pues es precisamente a través de la liberación de las obligaciones de la representación como se espera que esa voz (sea la del subalterno o la de los objetos, o la de los subalternos como objetos y viceversa), sea escuchada y gane presencia como tal. Solo si las cosas ganan una voz, será posible dejar de silenciar a los otros como cosas (Holbraad, 2011). Y en este sentido esa emancipación de la materia debe ser necesariamente, al menos desde la perspectiva de pensadoras como Rosi Braidotti (2002), un proyecto feminista.

Así que lo que aquí viene a perfilarse, a través de la crítica a las separaciones dualistas y normativas entre sujeto-objeto, nosotros-ellos, significado-significante, palabra-referente, humanos-no humanos, es no solo una crítica a la economía del conocimiento sino, ligado a ella, una filosofía política. Las articulaciones híbridas, mutuamente transformativas, entre entes humanos y no humanos de las que habla Latour apuntan hacia una emancipación. Pero ¿qué tipo de emancipación? No es, en todo caso, una ligada al proyecto moderno, que podría definirse como la tentativa por pasar de un estado de mezcla a uno de distinción nítida: separar a la realidad de sus fantasmas y fantasías, distinguir y expertizar a las ciencias de la confusión de los saberes inciertos, modelar a los sujetos constituidos en contraste con los objetos distanciados, pasar de lo confuso a lo claro, de lo mezclado a lo simple. Si aquí hay un impulso emancipador sería más bien el inverso, el de desinventar la modernidad (Latour, 1993) Si esta aspiraba a la emancipación de nuestros condicionantes y adhesiones, ahora el reto consiste en ensayar las alianzas con multitudes no-humanas, híbridadas, que se configuran como miembros igualitarios dentro de colectivos en vías de formación.

Debemos aprender a mezclarnos con la existencia de una multitud cada vez más grande de seres humanos y no humanos cuyas demandas habrán de ser alojadas en una morada común, que está siempre todavía por inventar. Una cosa es una articulación alrededor de la que se reúne una colectividad, se inicia un debate, se organiza una asamblea, se funda una ciudad. Es un tipo de asociación que co-implica sin cesar lo social, la colectividad y lo mundano rebasando las distinciones y separaciones modernas. No hay un mundo al que los humanos accedan desde fuera, un mundo se genera, en la demanda por una democracia extendida a las cosas, en el encuentro entre subjetividades y objetividades, artefactos y cuerpos, humanos y no humanos. Las sociedades modernas entendieron que el conocimiento se compromete con la tarea de la representación distanciada de las cosas, y así queda ejemplificado en el uso de tecnologías cognitivas como la cartografía, la perspectiva lineal, el telescopio o la imprenta. Pero como señala García Selas (2008, pág. 150) el cambio tecnológico ligado a las nuevas tecnologías del conocimiento, la información o la biomedicina han configurado un organismo conectado a una variedad de redes informacionales –lo que llamamos ciborg-, cuestionando aquel modelo cognitivo y epistemológico y dando relieve a la materialidad del conocer y a la dimensiones sociales de la naturaleza. Así, el conocimiento queda reposicionado en medio de las relaciones políticas, materiales y semióticas, más – para tomar la distinción explorada por Haraway- como articulación que como representación (García Selas, pág. 150).

Si estas transformaciones se giran hacia la articulación puntual y nunca acabada entre aparatos expertos, artefactos, cuerpos, signos y cosas no humanas se hace necesaria una revisión de las formas de la teoría y la práctica política para ponerlas a la altura de esa nueva complejidad. Jane Bennett (2010) defiende la pertinencia de una política más que humana, que, apoyada sobre el concepto de ecología política de Latour, se asoma a formas de acción, deliberación y reconocimiento político en las que la gente no es el único actor relevante. Bennett entiende el término ecológico en el sentido de un vitalismo capaz de trastocar la centralidad de lo humano en los procesos políticos. En ellos, si adoptamos esta perspectiva vitalista, aparece la capacidad de las cosas – objetos, bienes, arquitecturas, fenómenos meteorológicos, alimentos, materiales de todo tipo- para condicionar , interrumpir, bloquear, facilitar o intervenir la voluntad humana, así como para actuar como cuasi-agentes y fuerzas emergentes con trayectorias y tendencias propias. El reto para Bennett es articular una materia vibrante que recorre y atraviesa a los humanos para elaborar nuevas formas de análisis de lo político que atiendan a la habitualmente ignorada fuerza de las cosas (Bennett, 2010, pág. 8). En consecuencia, la tarea de construir una aproximación ontológica a las cosas, a la materia, se trama con el proyecto de conformar una teoría política. Desde que Spinoza comprendiera que la ética y la política se basan en el

análisis de la sustancia, sabemos que toda ontología es política y que toda política es en sí misma una ontología (Boyer, 2003, pág. 95).

La ecología política, según Bennett, escenifica un desplazamiento, a veces una alianza, entre los estudios de cultura material y los desarrollos alrededor de lo que se ha venido en llamar neo-materialismo. El término empezó a usarse, independientemente, por parte de Rosi Braidotti y Manuel de Landa en la década de los noventa y se refiere a una teoría cultural que no quiere privilegiar el lado de la cultura (o más bien el orden dualista que la enfrenta a la naturaleza), sino que atiende a lo que Haraway denomina *'naturecultures'* o lo que Latour llama *'colectivos'* (Dolphijn, R, van der Tuin, I., 2012). Se busca elaborar una teoría cultural que cuestiona los dualismos y oposiciones (entre naturaleza y cultura, materia y mente, lo humano y lo no humano) sobre los que el análisis parte, a menudo inconscientemente. La materia, la materialidad y los procesos de materialización no tienen sitio dentro de un pensamiento dualista que los considera como pasivos e instrumentalizables. Se trata de nuevo de pensar la emancipación de la materia, de dar voz a las cosas. El objetivo es ensayar la oposición a las tradiciones transcendentales y humanistas, reconociendo el alcance de una agencia material que ha quedado ubicada en un segundo plano, pero que ofrece la posibilidad de pensar fuera del escenario de lo lingüístico y lo representacional, en el que se considera que se encuentran aún atrapados incluso muchos desarrollos del postestructuralismo. La relectura de estos se lleva a cabo, especialmente en De Landa (2002), poniendo el eje sobre Deleuze y Guattari, pensadores cuyos conceptos – por ejemplo del de máquina abstracta- posibilitan la comprensión de procesos sin forma ni sustancia que articulan, en ensamblajes físicos, lo biológico, lo social o lo geológico, los artefactos tecnológicos con los fenómenos naturales, el medioambiente con el proceso histórico. De aquí se deriva un pensamiento inmanente que rompe con las oposiciones duales mente-materia, cultura-naturaleza, propias del pensamiento trascendental humanista, así como con el determinismo de la lógica causal, extensiva y teleológica. Por su parte, Braidotti (2000; 2002) apunta hacia una subjetividad posthumana, no lineal ni clausurada, sino corporeizada, refractaria a los imperativos del determinismo biológico y del constructivismo social, y descentrada respecto al juego epistemológico a dos bandas que siguen dibujando el positivismo y el postmodernismo.

3. Presencia, materialidad y materiales

La ecología política apunta a la necesidad de elaborar categorías políticas en la que los humanos ya no son el centro de la acción, el reconocimiento o la participación. ¿Cuál es entonces la materialidad de las formas de organización ciudadana, de las dinámicas sociales y comunitarias, cuál es la dimensión material del desacuerdo, de la protesta? David

Thompson (2012) ha observado que el análisis de las protestas alrededor del movimiento Ocupa Rio, entendió los objetivos de este movimiento en términos ideológicos, separándolos de su entorno material. Sin embargo, la puesta en marcha de una idea de ocupación entra en tensión con el énfasis en una presencia física, permanente, que crea un espacio para la elaboración y legitimación de modelos existenciales, políticos y sociales alternativos, procesos ligados a la producción de nuevas formas de articulación con el entorno material concreto, y de una cultura material propia que va desde la cartelería, los posters y las pintadas a la distribución de los espacios habitacionales. La multitud anónima que se arrastra en las redes sociales de la web 2.0 relanza las posibilidades de la participación igualitaria en la comunicación y la esfera y el espacio públicos, se reelaboran las formas de la comunidad y del estar juntos, pero si estos desafíos se abordan únicamente en términos ideológicos se pierde la problemática dimensión material de las nuevas modalidades de conectividad electrónica en red. La ocupación del espacio y la plaza públicos pone el énfasis en la presencia, en las dimensiones físicas, corporales y presenciales de la masa multitudinaria, y en la creación de emplazamientos para configurar modos políticos y sociales alternativos de ciudadanía. Aquí aparecen de nuevo los conceptos de presencia y la relevancia de la cultura material en los movimientos de ocupación e interferencia del espacio y la esfera pública.

Al primero, lejos de ligarlo a alguna noción de transparencia hermenéutica de los significados, propongo un acercamiento en los términos en los que Saskia Sassen (2003) elabora el concepto, a saber, la presencia como la posibilidad de que las clases desfavorecidas, precarizadas y silenciadas, se conviertan en sujeto político a través de la exposición pública de su condición de desposesión. Sassen considera que las redes digitales en la globalización se perfilan en una variedad de escalas. Pueden ser usadas por el activismo político para rebarajar los repartos entre lo global y lo local y ensayar nuevos modelos de comunicación, alianza y participación. Son redes alternativas, aunque entramadas con ellas, a las dinámicas hegemónicas de la globalización orientadas hacia la formación de mercados y corporaciones globales o la consolidación de sistemas de control y vigilancia global. Internet permitió que propuestas e iniciativas locales de todo tipo se re-escalaran en términos globales, sin, a la vez, perder el anclaje en la especificidad de los desafíos y las problemáticas locales. De acuerdo con Sassen ello ha hecho posible un inédito modelo de actividad y activismo políticos que se expande hacia lo transfronterizo a través de una multiplicidad abierta de localidades conectadas digitalmente. Se trata de una labor política arraigada en los anhelos y formas de hacer de la gente pero que se asoma a, y es en parte posible gracias a, una dimensión global. De esta forma espacios y roles que habitualmente son considerados como no-políticos – el hogar, lo doméstico, la habitación, la escuela, el barrio, la plaza, la comunidad vecinal- se reconfiguran como sedes de lo

político posibilitando el surgimiento de nuevos actores. Esta tensión productiva entre lo local y lo global erosiona los sistemas formales de representación política ligados a los límites del estado-nación, incapaces ya de acotar un sentido de pertenencia y de consolidar imaginarios colectivos de identidad compartida. Su escenario más propio es, en cambio, el de la ciudad, en la cual se despliegan una infinidad de acciones y luchas contra la falta de vivienda, la violencia policial, la institucionalización de la precariedad, y en favor de los derechos de los sin techo y los inmigrantes, o de las demandas de las minorías sexuales y étnicas. La política de la ciudad es una política que encuentra su marco propio en la calle, en los espacios urbanos, y es allí donde emergen nuevos sujetos políticos que no necesitan la legitimación de los sistemas políticos formales. Así que el juego entre lo local y lo global, al ser dinamizado y reconfigurado por el cruce entre las redes digitales globales y los contextos locales, posibilita que los excluidos, las minorías, los silenciados, ganen una presencia frente a al poder y a los otros, es decir, que se conviertan en sujetos políticos a pesar (pero también a través) de su condición de desposesión. Las prácticas ciudadanas actuales, subraya Sassen, se relaciona n con la producción de una suerte de presencia de aquellos que no tienen poder, con las políticas de reivindicación de nuevos derechos, lo que, para empezar, desbarata la identificación entre la falta de poder y la invisibilidad o la impotencia. La carencia de poder, de riqueza, de trabajo, de salud, no tiene que ver con la imposibilidad de elaborar la condición de actor político. Ésta es la de la presencia, adquirida por los desfavorecidos a lo largo de procesos políticos que van más allá de los ordenamientos y legitimaciones formales, abriendo las posibilidades de nuevas formas de acción política.

Ahora bien, si extendemos el problema de la presencia hacia las cosas, los objetos, debemos volver a las aportaciones de los estudios de cultura material y el neo-materialismo, pues es en su afán por darles una voz y una presencia aliada e hibridada con los humanos donde se compone una ontología política y nuevas modalidades de acción política. Retomemos aquí el concepto de ecología política estudiado por Latour y Bennett. La propuesta de Latour se aleja de la atribución de agencia a los objetos por asociación a lo humano, porque realmente no importa si las cosas tienen agencia: son los híbridos que se componen en los juegos complejos de articulaciones mundanas, subjetivas y colectivas, los actores-red, los que sí la tienen. Pero ¿dónde quedan las cosas una vez incluidas dentro de las redes, articulaciones, ensamblajes, hibridaciones? Si los estudios de cultura material se proponen prestar atención a las cualidades particulares de los objetos, sus cualidades materiales, se puede objetar que éstas quedan diluidas, enmudecidas, invisibilizadas, en las simetrías latournianas. Las cualidades materiales se encuentran siempre dentro de una articulación con los humanos, constituyéndose mutuamente. Puede cuestionarse entonces si esas cualidades pueden ser conocidas como tales. Se corre el riesgo de que al deshacernos del agua metafísica de la

materialidad perdamos también al bebé de los materiales como objeto de estudio legítimo, y al fin y al cabo, central para los estudios de cultura material y para una emancipación política materialista (Holbraad, 2011, pág. 9). Según Latour los objetos ponen en marcha programas de acción, para señalar que la realidad se fundamenta en una ontología relacional. Los programas de acción se refieren tanto a las intenciones humanas como a las funciones de los artefactos, entendidos ambos en el mismo plano y sin referencia a ninguna instancia exterior que dicte una dualidad previa entre humanos y no humanos. Así que el comportamiento humano no existe sin la referencia a una segunda agencia con la que interactúa en términos de simetría ontológica. Pero es posible objetar que en esa simetría relacional (o relacionalidad simétrica) quedan diluidas las características materiales de los objetos y los artefactos por mucho que a ellas se atribuya agencia material, así como los procesos específicos de incorporación (*embodiment*) que lleva a cabo el usuario de los artefactos y de sus propiedades materiales.

Tim Ingold (2007) señala que el hecho de que las cosas tengan una vida no depende de ni una conciencia inmaterial que intencionalmente controla la materia ni en las cualidades de la materia por sí misma. Sucede más bien que los objetos hacen lo que hacen en relación a su posición dentro de un todo, un medio-ambiente relacional que se construye a través de las propiedades materiales del objeto y de la forma en que los sujetos incorporan el mundo. La agencia es un atributo de las entidades materiales en la medida en que esta es cualitativamente diferente de la agencia humana, emergiendo de la interacción asimétrica entre las propiedades materiales de los objetos y los procesos humanos de incorporación. La propuesta de Ingold es pasar del problema abstracto de la materialidad de los objetos (que seguiría sosteniendo una variedad de separaciones ontológicas) al de las propiedades de los materiales. Los humanos y las cosas están sumergidos en igualdad ontológica de condiciones dentro de un océano de materiales. La forma de las cosas no es impuesta desde fuera como si estas fueran una materia inerte a la espera de ser animadas, sino que surgen y se transforman, al igual que los humanos, dentro de corrientes materiales, procesos de separación y mezcla, evaporación y precipitación. Se trata menos de liberar a las cosas de los poderes del texto, de la sociedad, de la agencia humano-centrada, que de entender a las entidades humanas y no humanas igualmente inmersas dentro del magma de la materia viva. ¿Qué podemos aprender de esta aproximación con respecto a la construcción de dinámicas sociales en red, de nuevas formas de activismo? Las presencias que contestan los órdenes de exclusión, interrumpiendo la lógica representacional de la política, la esfera y los espacios públicos son también las de las cosas, los objetos, los artefactos, los materiales. La presencia de las cosas es parte igualitaria de la presencia de la multitud de los otros, que sin aquella seguirán siendo tratados como cosas. Puede que aproximaciones como la de Ingold deriven en una especie de fetichismo de la materia (o de los materiales), pero

también es posible conectarlas con una crítica a la racionalidad económica que empobrece el sentido común del lenguaje –como ajuste endurecido entre significado y significante– capaz de abrirse a procesos de desterritorialización semiótica que descentran las lógicas del significado estable y ya siempre dado.

Felix Guattari quiso contrastar las interacciones semióticas - por las que los sistemas de signos trabajan con las realidades a las que se refieren para producir referentes existenciales- y las redundancias semióticas, que estabilizan el significado en base a un juego de equivalencias sin asidero operativo (Guattari 2004; Padilla 2014, pág. 78). Las dinámicas sociales contemporáneas, en la medida en que se involucran en la creación de nuevos sujetos políticos y nuevos efectos de presencia, y en consecuencia se comprometen con una crítica de la representación, pueden encontrar en la semiótica a-significante una vía para atender los encuentros entre flujos semióticos y materiales que ubican en el mismo plano de inmanencia a sujetos y objetos, situando allí una reapropiación de la experiencia abierta a la diversidad expresiva, social y afectiva, no anclada en un orden de la significación ya dado. El nuevo paradigma estético de Guattari, que debe conjugarse como una estética de la multitud, se configura como una resistencia a la significación, una resistencia a la normalización empobrecedora de la experiencia, que, a través de esas semióticas a-significantes, escenifica el escenario de la representación para contestarlo, abandona el orden de la significación para reencontrar en la materia las ilegibilidades desde las que elaborar nuevas alianzas y experiencias, otras significaciones, otras formas de estar juntos y de presentarnos en la esfera pública.

4. Referencias bibliográficas

BARAD, K. (2003). “Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter comes to Matter” en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28, 3, pp. 801-831.

BENNETT, J. (2010). *A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.

BRAIDOTTI, R. (2000). “Teratologies”, en Buchanan, I., Colebrook, C. *Deleuze and Feminist Theory*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

BRAIDOTTI, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.

Repensar la materialidad, repensar la emancipación. Cosas, ecologías políticas, movimientos sociales

BOYER, A. (2003). “Materialismo ontológico y política en Spinoza, Deleuze y Guattari” en *Eidos: Revista de la Universidad del Norte*, 1, pp. 94-106.

BRUNNER, Ch., NIGRO, R., RAUNIG, G. (2012). “Hacia un nuevo paradigma estético. Ético-estética y la estética de la existencia en Foucault y Guattari” en *RADAR, MUSAC*, 1, pp. 40-48.

BUTLER, J. (2011). “Bodies in Alliance and the Politics of the Street”, en *Eipcp*, <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>

De LANDA, M. (2002). *Intensive Science and Virtual Philosophy*. Londres, Nueva York: Continuum.

GARCÍA SELGAS, F.J. (2008). “Epistemología Ciborg: De la representación a la articulación” en Sábada, I., Gordo, A. *Cultura digital y movimientos sociales*. Madrid: Libros de la Catarata.

GUATTARI, F. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo integrado y revolución*. Madrid: Traficantes de sueños.

HOLBRAAD, M. (2011). “Can the Thing Speak?”, en *OAK Press*. <http://openanthcoop.net/press/2011/01/12/can-the-thing-speak/>

INGOLD, T. (2007). “Materials against Materiality” en *Archeological Dialogues*, 14, 1, pp. 1-16.

KEANE, W. (2003). “Semiotics and the social analysis of material things” en *Language & Communication*, 23, pp. 409-425.

LATOUR, B. (1993). *Nunca hemos sido modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Debate.

LATOUR, B. (2001). *La esperanza de Pandora*. Barcelona: Gedisa.

MOXEY, K. (2008). “Los estudios visuales y el giro icónico” en *Estudios Visuales*, 6, pp. 8-23.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

MUNSTER, A. (2006). *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*. Hanover: Dartmouth College.

PADILLA, J.I. (2014). *El terreno en disputa es el lenguaje. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert.

SASSEN, S. (2003). *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de Sueños.

THOMPSON, D. (2012). “Ocupa Rio and the Material Culture of Protest” en *Material World. A Global Hub for Thinking About Things*, <http://www.materialworldblog.com/2012/02/ocupa-rio-and-the-material-culture-of-protest/>

VINDEL GAMONAL, J. (2014). “La imagen de las cosas: Cuerpo y objeto ante la crisis del consumo” en Fernández Polanco, A. *Pensar la Imagen/Pensar con las imágenes*. Salamanca. Delirio.

WOLFF, J. (2012) “After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy” en *Journal of Visual Studies*, 11, 1, pp. 3-19.

Análisis biopolítico de los dispositivos jurídicos del ser en común. El caso de la USA PatriotAct

Luis Javier Gálvez Aguirre^a y Pedro Perales Martínez^b

^a Universidad de Granada, correo: ljalag@gmail.com; ^b Universidad de Granada, correo: auta.i.lome@gmail.com

Abstract

Law and communitarian constitution of the subjectivity have always a problematic interaction. We cannot understand this common subjectivity just by using legal lexical, not even in its mixture with political economics. Politic ontology is necessary to provide a wide understanding of this phenomenon. We specify our analysis in the USA PATRIOT Act, enacted after the 11-S. This text, which deeply modifies the US Code, poses some legal problems worthy to study when it comes to its implementation. Immunological lexicon in biopolitics is our beacon to present the issue.

Keywords: *USA PATRIOT Act, Immunity, Autoimmunity, Common, Sovereignty, Biopolitics, Psicopolitics.*

Resumen

Podemos constatar una articulación siempre problemática del derecho y la constitución de la subjetividad en común que le es implícita y pareja. Esta subjetividad común no puede ser entendida meramente desde el léxico jurídico, ni siquiera en su conjugación con los discursos de la economía política. Es necesaria la indagación desde la perspectiva de la ontología política para poder comprender una serie de fenómenos que entran en juego. En concreto, nos centraremos en el análisis USA PatriotAct, redactado tras los atentados del 11 de septiembre de 2001. Este texto, que ha añadido modificaciones importantes al US Code, plantea una serie de problemas jurídicos dignos de atención, especialmente en su aplicación. El paradigma

inmunitario desde una lectura de corte biopolítico será el punto de referencia desde el que intentaremos abordar la cuestión.

Palabras clave: USA PATRIOT Act, Inmunidad, Autoinmunidad, Común, Soberanía, Biopolítica, Psicopolítica.

1. Introducción

Asentir a que nos encontramos en un régimen mundial biopolítico puede sonar bastante habitual a día de hoy, pero conviene también percatarse de lo problemático del concepto y de la exigencia de su acotamiento. También, a la vez, parece que quedamos en parte eximidos de examinar la cuestión aterrizando en las situaciones que se plantean en el globo, ello sin usarlas a modo de ejemplar que corroboren un paradigma interpretativo en el depositamos nuestra confianza como patrón de medida de los fenómenos que se nos presentan. Pero la cuestión de la biopolítica tiene más el carácter de esfuerzo conceptual que de una teoría asentada. Y por su parte los fenómenos mismos deben ser los que den voz a la problematicidad que queremos enunciar.

Respecto al primer aspecto, baste constatar el abanico de perspectivas que se abre desde el *Nacimiento de la biopolítica* de Foucault en 1978 hasta su recepción y apropiación por autores como Agamben, Esposito, Negri o Byung-Chul Han. El concepto de biopolítica no tiene unas fronteras lexicales determinadas, mantiene una relación estrecha con un concepto de subjetividad también necesario de explicitar y pende de una axiología rara vez declarada cuando se atiende al marco de la ontología política (*vid.* Barroso Fernández, 2015). De hecho, según acentuemos el peso de la conformación de la subjetividad, así como la determinación de sus modalidades específicas, podemos hablar de un régimen psicopolítico en vez de biopolítico, tal y como lo llevan a cabo Sloterdijk o Han. Pero esto no significa que tales embrollos teóricos se produzcan por un mero placer especulativo. Aun con reductos de la pasada modernidad, nos encontramos en un régimen epocal muy diferente, en el que aún insistimos tozudamente en conservar un modelo conceptual que no corresponde a la situación que arrostramos desde hace casi tres décadas. Si el mismo léxico soberanista de los siglos XVII y XVIII perdía su razón de ser desde mediados del siglo XX, ¿qué cabe decir desde la caída del muro en 1989 y la reorganización ideológica de los estados occidentales tras la derrota moral de la guerra del Golfo en 1991? Hemos de afrontar el hecho de que el cariz de la política contemporánea, en la que se incluyen los elementos militares y económicos, difícilmente pueden comprenderse desde una perspectiva que los unifique a través de la potestad de un Estado-nación. Y a pesar de ello, a pesar de las derivas y vaivenes de la globalización, es Estados Unidos el país que persiste en mantener un modelo político que, si

bien no podemos encajar en los patrones de la política estatal autoritaria de la *raison d'Etat*, tampoco parece querer introducirse en los canales de la globalización que los propios circuitos del capital están fijando a día de hoy. El hecho de pretender detentar el papel de policía del mundo conlleva unas consecuencias muy concretas en la formación de las subjetividades de la población, consecuencias que podemos rastrear como síntomas, a modo de un tic, que resuenan en cualquier formación discursiva relativa a tal defensa ideológica.

Esto nos lleva al segundo punto: el 11 de septiembre marca la inflexión en la misma teoría del acontecimiento que, entre titubeos, se ve obligada a hibridarse con los fenómenos del mundo¹. Independientemente de unas consideraciones más profundas en la reflexión en torno a tal concepto en el ámbito de la metafísica, tal hito supuso un punto de inflexión en la historia de la explicitación, que no de la configuración, de una nueva modalidad de la política internacional que podía empezar a entenderse, fácticamente, alejada de la geopolítica tradicional. *Empire*, de Hardt y Negri, publicado un año antes, ya habían mostrado las potencialidades de una nueva organización del globo, y el despliegue armamentístico y jurídico de los EEUU tras los atentados a las Torres Gemelas dio pie a poner en marcha una serie de mecanismos de gobernanza con los que se pretendía ratificar su hegemonía. La inmediata respuesta como declaración de guerra a Afganistán hizo patente que la guerra, la cual “antaoño estaba regulada a través de unas estructuras legales, ahora pasa a ser reguladora, al construir e imponer su propio marco legal de referencia” (Hardt&Negri, 2004, p. 44). El marco soberanista tradicional del *ius publicum europaeum* se hizo añicos ya a principios del siglo XX; el modelo imperialista de “protectorados” militares de la guerra fría tampoco se mantiene en pie². ¿A qué nos enfrentamos entonces? La publicación del USA PATRIOT Act (en adelante USAPA) puede darnos una serie de claves hermenéuticas para acometer dos respuestas provisionales derivadas de tal pregunta tan genérica: 1) cuál es el papel que los EEUU *quieren* representar en un escenario globalizado en el que ya no ostentan el poder económico sin más; 2) qué implicaciones tiene la promulgación y práctica de tal decreto en

¹ Una de las respuestas más inmediatas, y por ello con esa cautela no distante de una consciente ambigüedad, la encontramos en las respuestas de Habermas y Derrida en las entrevistas que les hizo Giovanna Borradori (*vid.* Borradori, 2003).

² Al respecto, véanse las declaraciones del actual presidente de Rusia, Vladimir Putin, en las discusiones de Valdia de octubre de 2014, en torno a la acción de los EEUU, en las que se reconoce abiertamente el interés común de puntos estratégicos específicos que, sin embargo, no permiten, al menos en términos de una política de cara al público, mantenerse en una estrategia expresamente geopolítica: <https://www.youtube.com/watch?v=9F9pQcqPdKo>

la conformación de las subjetividades ideológicamente afines a la persistencia de este modelo de hegemonía estadounidense.

Como puede verse, tanto la conceptualización en torno al problema de la biopolítica como el caso específico de la promulgación del USAPA no pueden ser entendidas de un modo aislado: ciertas derivas interpretativas han de apoyarse en la conjunción de aparatos teóricos que ciertos autores nos ofrecen a día de hoy. En ciertos aspectos específicos, algunos elementos de la teoría de la *immunitas* de Roberto Esposito, así como otros del común de Hardt y Negri o la tematización cuasi implícita de la psicopolítica de Peter Sloterdijk nos ayudarán, generalmente como telón de fondo, a orientarnos en la deriva histórica en la que nos hallamos. Comenzaremos, pues, con una breve exposición de la formación de la USAPA y las condiciones que la propiciaron. Las características del acta no podrán comprenderse sin ese aparataje teórico que hemos conjurado, esperando, por último, que las conclusiones, menos asertivas que dubitativas, no se separen especialmente de la situación que queremos detallar.

2. Contexto previo a la USA PATRIOTAct

Cuando termina la guerra de Vietnam, EEUU replantea su política exterior. Quiere hacer que los ejércitos sudamericanos entren en la defensa de lo que llamaban el hemisferio occidental. Así, dejando que otros ejércitos llevaran a cabo labores beneficiosas para Norteamérica, el propio ejército estadounidense se vería menos expuesto (al contrario de como lo estuvo ante la opinión pública en el Vietnam). A esto se lo llamó Doctrina Nixon. Es importante porque, cuando surgieron las resistencias socialistas y comunistas en Latinoamérica surgió la idea, extendida desde la doctrina militar hegemónica norteamericana, de que *los propios pueblos pueden constituir una amenaza para la seguridad nacional*. La Doctrina no sólo se refiere a la política exterior de los EEUU, sino a las propias poblaciones. Son éstas las que se definen como peligrosas; nace un enemigo interior. Ese enemigo interior (de Guatemala, Bolivia, Chile) es, en el fondo, un enemigo de los EEUU, pero al estar los ejércitos de estos países controlados por gobiernos-títere, son los propios países los que emprenden una política de protección de su población a través de una amenaza de la misma. En este sentido, más que seguir literalmente los análisis de Schmitt en torno al concepto de lo político y su tardía modalidad específica de la teoría del partisano, conviene acercarse a la mordaz incursión que Derrida opera en el corpus schmittiano: “y si el hermano es también la figura del enemigo absoluto, ¿qué significa la fraternización?” (Derrida, 1998, p. 171). La *stásis* contemporánea no es ciertamente absolutamente otra de ciertas tendencias antropológicas testimoniadas en momentos pasados, pero las coordenadas de la globalización socavan lenta pero inexorablemente el campo semántico que estas mismas llegan a producir. En el caso de



EEUU, tras el ya mencionado fracaso de Vietnam, la regla básica consistía en no arriesgar las vidas de los ciudadanos estadounidenses fuera de las fronteras, ejecutado desde la doctrina Powell en la guerra del Golfo, su intervención en Somalia y la ayuda militar prestada en Kosovo (*cf.* Arrighi, 2007, pp. 190-6).

Todo cambió con el atentado del 11-S, aunque tampoco en unos términos radicales: la estrategia de Bush en la invasión de Afganistán aún dependía notablemente de la contratación de mercenarios que abanderarían la causa estadounidense. Lo que parece quedar claro de esta situación es el pulso que ha mantenido EEUU en una lógica tensional entre mantener su posición hegemónica en el mundo, en el terreno de lo militar, a la vez que quería mantener la seguridad interior de los ciudadanos. Aun con el golpe dentro de sus propias fronteras, en el aspecto bélico se quiso mantener una idea de seguridad que no correspondía con el modelo de declaración bélica que se llevó a cabo. Nos encontramos ante una lógica de la *seguridad* que ni es unívoca ni deja de ser contradictoria en muchos de sus aspectos. Esta lógica puede presentarse en términos de *inmunidad*, que se desarrolla según “un límite interno que corta la comunidad replegándola sobre sí misma en una forma que resulta a la vez constitutiva y destitutiva: que la constituye (o reconstituye) precisamente al destituir-la” (Esposito, 2009, p. 19). De lo que se trata es más bien de la deriva autoinmune de la inmunidad, pero en un contexto que, si bien no excluye la cuestión racial del todo (así como tampoco las cuestiones étnicas, religiosas, de género, etc.), no se define fundamentalmente por legitimarse en función de ella. El ataque que el cuerpo político acaba llevando a cabo sobre sí mismo en su celo de autoconservación tiene que ver con el mantenimiento de la vida a través de dispositivos artificiales (políticos, tecnológicos, ideológicos, jurídicos o médicos) que la ponen en peligro. El objetivo de la seguridad es la protección física de las personas que habitan un determinado territorio; su efecto paradójico es el de violentar y negar la vida de parte de esas personas, sin que éstas supongan una amenaza real. La USAPA será una clara prueba de ello, como mostraremos a continuación.

3. Breve historia y características generales de la USA PATRIOT Act

3.1. Entrada en escena de la USA PATRIOT Act

Tras el derrumbe de las Torres Gemelas, frente a la pretensión estadounidense de mostrar seguridad para sus propios ciudadanos, las medidas que se toman son contundentes, pero no por ello son necesariamente una respuesta inmediata a un hito específico. En un principio, la USAPA parece ser la contrarréplica legislativa al modelo de ofensiva de los países árabes contra EEUU, o dicho de otro modo: la plasmación jurídica de la “war on terror”. La cuestión es que la ley se aprobó de prisa y corriendo, justo un mes y medio después de los atentados

(el 25 de octubre). Pero se hace difícil creer que se generase a partir del *shock* producido por el 11-S:

The PATRIOT Act may have been *approved* virtually overnight, but it seems unlikely to have been *written* merely in the few weeks between September 11 and its introduction in Congress, let alone the October 25 date of its enactment. The Act is more than 130 pages long. [...] The complexity of its sections makes it extremely doubtful that the Act could have been originated, drafted, submitted, reviewed and enacted all within 40 days (Michaels, 2005, p. 43)

La propia poca plausibilidad de la urgencia en su redacción encuadra bastante bien su carácter en absoluto provisional, según quería presentarse al principio. Las normas más restrictivas serían temporales y durarían hasta el fin de 2005, pero, dado su momento de presunta expiración, el Congreso las renovó. Hubo un conflicto entre las dos cámaras: mientras que el Senado pretendía derogar la mayoría de las normas, la Cámara de los Representantes abogó por dejar el acta prácticamente como al principio, y al final se impuso esta tendencia en el proyecto que llevó a cabo una comisión bicameral. Luego, se volvió a renovar en 2006. El 27 de febrero de 2010 Obama firmó para renovar de nuevo las disposiciones que iban a expirar, relacionadas sobre todo con la vigilancia de los llamados “lobos solitarios” y las intervenciones en teléfonos móviles.

El 26 de mayo de 2011 Obama firmó la PATRIOT Sunsets Extension Act para extenderla hasta el 1 de junio de 2015. Si bien entonces expiró, al día siguiente se aprobó la USA Freedom Act, donde las partes que expiraron se renovaron hasta 2019³. Los vericuetos legislativos de estas extensiones son mucho más complejos e implican a las dos cámaras del Congreso (Senado y Cámara de Representantes). Sin necesidad de entrar en ellos, da la impresión de que lo que está haciendo EEUU es *prorrogar sucesivamente una suerte de estado de excepción* que tuvo su origen atribulado en la respuesta al ataque del 11-S, pero del cual ya veníamos advertidos con anterioridad: “La justificación [de los despliegues militares en las fronteras del imperio] se basa ahora en un estado de excepción permanente y los despliegues mismos adquieren la forma de acciones de policía” (Hardt&Negri, 2005, p. 60). Pese a los nombres grandilocuentes de las operaciones bélicas, el concepto de guerra ha

³ Un cambio que hubo entre el 1 y el 2 de junio de 2015 fue el relativo al proyecto de la NSA (Agencia de Seguridad Nacional) de recopilar de forma masiva datos de los teléfonos móviles: a partir de entonces dichos datos los tendrían las compañías telefónicas y la agencia de seguridad podría recurrir a ellos en caso de necesidad (Erin “Senate approves USA Freedom Act” <http://www.usatoday.com/story/news/politics/2015/06/02/patriot-act-usa-freedom-act-senate-vote/28345747/>).

cambiado sustancialmente en los últimos años: el formato de incursiones rápidas con equipos especializados recuerda más a una intervención policial que a la contienda napoleónica: EEUU opera, en un sentido más que simbólico, como la policía del mundo.

3.2. Elementos polémicos de la USA PATRIOT Act y actos de resistencia

Y es precisamente esta lógica policial la que transpira constantemente a lo largo de la USAPA. Compuesta por diez apartados fundamentales, entre los que se incluyen codificaciones en torno a la vigilancia por parte de los servicios de inteligencia, seguridad nacional, lavado de dinero e inmigración, todo ello según el prisma de la defensa del ciudadano estadounidense frente al terrorismo. Para lo que nos compete, señalaremos un par de aspectos clave:

- 1) La definición de terrorismo del Acta es tan amplia que incluye dentro de ella a los opositores de la política exterior estadounidense, ya sean extranjeros o americanos. La ley introduce la detención indefinida de inmigrantes (sección 412): los inmigrantes sin acusaciones de terrorismo pero que violen leyes inmigratorias pueden ser detenidos indefinidamente si su país de origen no los acepta; también los que se considere que sus actividades son peligrosas para la seguridad nacional (la fiscalía revisa estas detenciones cada seis meses). Esta detención no tiene por qué estar respaldada en pruebas materiales o convincentes; basta con alegaciones como base. En definitiva: no hace falta haber cometido un crimen para ello, se trata, en toda regla, de una prisión preventiva.
- 2) Sobre las escuchas del servicio de inteligencia: una orden puede ser dictada por cualquier juez de EEUU para cualquier otro lugar. El problema es que así el FBI puede emitir una orden desde un estado a otro, y el afectado no puede recurrir al tribunal de origen. Además, y casi más importante: en caso de vigilancia, seguridad o inteligencia extranjera, el FBI no necesita una causa probable para efectuar escuchas o realizar un registro de una vivienda. “*Foreign security*” es definida en el texto como cualquier acción que critique la política exterior de los EEUU.

Es importante resaltar que, ante estos casos de seguridad exterior, los jueces no tienen capacidad alguna de decisión: se les presentan unos documentos que alegan que la investigación en curso tiene que ver con eso y tienen, por fuerza, que permitir las intervenciones. Se pueden intervenir conversaciones telefónicas, interceptar la correspondencia tanto física como electrónica, así como sustraer de modo oculto historiales médicos y de documentos de trabajo. En términos generales, no hay restricciones en los llamados “electronic crimes”: “The purpose would be to investigate, detect or prevent ‘various forms of electronic crimes’¹”, including

potential terrorist attacks against ‘critical infrastructure and financial payment system’ (Michaels, 2005, p. 52).

Ante una situación que se encuadra tan visiblemente en la imposición de un estado policial constante, del que ya se pierde la sensación de un miedo o angustia razonable dada su normalización, no podemos esperar sino intervenciones que atenten contra los principios de la primera cuarta, quinta y sexta y decimocuarta enmienda. Y casos ha habido al respecto⁴. Ciertamente ha habido elementos de resistencia ante el avance imparable de este *corpus* jurídico, si bien tales resistencias no han obtenido aún resultados satisfactorias a niveles *macro*⁵. Pero, igual que sus críticos, la USAPA también ha tenido sus defensores, que argumentan de la necesidad de tales prácticas de intervención para adecuarse a las nuevas escenas tecnológicas con las que topamos en la actualidad⁶.

⁴A modo de ejemplos: 1) Caso de EEUU contra Antoine Jones. El propietario de un club nocturno fue relacionado con un alijo de droga gracias a un GPS que se colocó en su coche. Tenían autorización, pero se violó la vigilancia permitida tanto en el tiempo como en amplitud geográfica. El caso llegó a la corte suprema y finalmente se llegó a la conclusión de que dicha vigilancia, auspiciada por la USAPA, atentaba contra la Cuarta Enmienda. 2) El caso de Brandon Mayfield, un abogado de Oregón que fue relacionado, por error, en 2004, con los atentados de Madrid. EL 6 de mayo de ese año el FBI lo arrestó y lo retuvo durante dos semanas. Aquí hay una nota de disculpa del gobierno norteamericano: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/11/29/AR2006112901155.html?nav=rss_nation/nationalsecurity. A raíz de eso, una resolución declaró inconstitucional la ley (en concreto, dos disposiciones relativas a la vigilancia) por violar la Cuarta Enmienda, pero el gobierno recurrió y la resolución fue anulada.

⁵ Los opositores son, sobre todo, organizaciones ciudadanas que defienden los derechos y las libertades civiles, lo que explica la dificultad de hacerse eco a nivel estatal. Entre las organizaciones que se oponen a la USAPA nos encontramos con *Humanitarian Law Project*. Por otra parte, Dahlia Lithwick y Julia Turne afirman que ya en 2003 había ya 153 comunidades, incluyendo a 3 estados, que se oponían a la USAPA (Lithwick & Turner, *A guide for the Patriot Act, part 1: Should you be scared of the Patriot Act?* http://www.slate.com/articles/news_and_politics/jurisprudence/2003/09/a_guide_to_the_patriot_act_part_1.html). El *Electronic Privacy Information Center* (<https://epic.org/>), un grupo de investigación público ubicado en Washington D.C. y fundado en 1994 para proteger la privacidad, la Primera Enmienda, los valores constitucionales americanos y, en general, las libertades civiles en la era de la información, avisa de que la ley permite interceptar las comunicaciones legales de millones de ciudadanos americanos.

⁶ Al respecto, por ejemplo, la afirmación de Paul Rosenzweig, un investigador del Centro de Estudios Legales y Judiciales de la Heritage Foundation (*vid.* Rosenzweig, *Terrorism is not just a crime*).

En cualquier caso, nos encontramos con un acta que se muestra patentemente como el correlato psicopolítico de la necesidad de control hegemónico militar de EEUU frente a otras naciones con las que se encuentra en liza. El problema es que, si “Estados Unidos tiene la posibilidad de jugar su mejor carta – la supremacía militar – y de hacerlo por la fuerza si es preciso” (Harvey, 2007, p. 73), ello también lo dejaría en la vergonzosa situación de mostrar los puntos débiles ante el resto de naciones:

La fuerza militar debe garantizar las condiciones de funcionamiento del mercado mundial, es decir, asegurar las divisiones del trabajo y del poder en el cuerpo político global. Lo paradójico del esfuerzo, no obstante, consiste en que la relación entre seguridad y beneficio es un arma de doble filo. Por una parte, es necesario el despliegue del poder militar estatal para garantizar la seguridad de los mercados globales, pero por otra parte, los regímenes de seguridad tienden a alcanzar fronteras nacionales, y obstaculizan los circuitos globales de la producción y el comercio que han sido la base de algunos de los beneficios más sustanciosos. Estados Unidos y otras potencias militares han de descubrir una manera de compatibilizar y hacer complementaria la seguridad y el beneficio económico (Hardt&Negri, 2004, p. 210).

Las políticas llevadas a cabo bajo la justificación de los atentados sólo fueron la explicitación de unas tendencias autoinmunizantes que yacían latentes en el seno de la subjetividad política norteamericana. Ciertamente hay beneficiarios económicos en tales estrategias políticas (*vid.* Klein 2008, p. 320-1), pero a su vez se trata de agentes sociales que pretenden mantener una hegemonía nacional en un marco que parece apuntar más allá de la unilateralidad y, si seguimos a Hardt y Negri (y, reticente quizás por su parte, también a Sloterdijk), también de la multilateralidad. Es por ello por lo que debemos dar una serie de pinceladas sobre la formación de la subjetividad estadounidense.

4. A modo de conclusión: elementos de la subjetivación de la hegemonía estadounidense

<http://apps.americanbar.org/natsecurity/patriotdebates/206-2#rebuttal>). Por otra parte, encontramos a defensores de la interceptación de los mensajes de voz (*voicemails*). Según, por ejemplo, Orin Kerr

(<http://apps.americanbar.org/natsecurity/patriotdebates/209-212-and-220-2#rebuttal>), tales intervenciones son muy razonables, puesto que con la legislación anterior se conmina a los cuerpos de seguridad a realizar registros en lugares físicos para obtener una información que podría obtener con otros medios menos invasivos y más sutiles. Así, que la ley anterior a la USAPA impele a la policía a “invadir los hogares” y “revolver los dormitorios de la gente”.

Se nos vuelve bastante difícil, por no decir imposible, responder a la cuestión de cómo se vivencia la dialéctica de la subjetividad norteamericana entre la posible sensación de pérdida hegemónica (cuestión a investigar por sí misma) y las políticas autoinmunitarias de la protección ciudadana que han llegado al paroxismo con la vigencia de la USAPA. El texto jurídico, sin duda, es una clara muestra de una subjetividad que ya está configurándose, no aquella a la que vemos nacer. A su vez, el USAPA no ha de verse alejado de un contexto estratégico que desea mantener la hegemonía. Así las cosas, nos encontramos con una situación de control intra y extra-estatal (global) que retroalimenta una serie de consecuencias en la conformación de la subjetividad de la población estadounidense que, en algunos elementos, escapa a la propia planificación de sus consecuencias: “Although the stated goal was fighting terrorism, the effect was the creation of the disaster capitalism complex –a full-fledged new economy in homeland security, privatized war and disaster reconstruction tasked with nothing less than building and running a privatized security state, both at home and abroad” (Klein, 2007, p. 299). Quizás sea demasiado arriesgado achacar una posible patología depresiva o masoquista ante tal situación de control sobre sí misma, dado que estamos hablando de la nación que se considera el nuevo occidente, que ha cortado sus raíces en el s. XIX con la decadencia europea. A EEUU le pertenece más bien un proceder maníaco e hiperoptimista que, si bien en algunos aspectos da muestras evidentes de incluir en sí elementos clave de un nuevo *mitsein* globalizado, habla aún la lengua imperial de principios del siglo XX: “A la *translatio actionis* a Estados Unidos –tras la renuncia de Europa después de 1945, un hecho consumado– se añade la *translatio passionis*, que desde el *september eleven* representa un nuevo color en la bandera americana. Desde que el superautor potencial puede presentarse también como supervíctima no hay nada que impida la movilización del país hacia el, así llamado, hacer historia universal; nada, excepto su tradición democrático-escapista” (Sloterdijk, 2007, pp. 288-9).

El mayor problema, a ojos de la política internacional moderna, es la contradicción patente entre el modelo clásico de hacer política un poco a la vieja usanza norteamericana, que parece buscar encubiertamente una reactualización del dispositivo inmunitario del *katechon*, y un modelo de circulación del capital del que pretende ser vaso comunicante principal pese a derivas contrarias a tal tendencia. Nos encontramos más bien en un marco de gobernanza global, en palabras de Hardt y Negri, es decir, en un marco de “estructuras reguladas que funcionan y producen normas, a menudo con arreglo a modalidades variables y ad hoc, en ausencia de una autoridad política general como una potencia hegemónica o un sistema internacional” (Hardt&Negri, 2011, p. 231). No queda tan claro, pues, que el unilateralismo estadounidense beneficie al capital en general (*cf.* Hardt&Negri, 2011, p. 223-5). Todo esto, sin embargo, no nos arrastra necesariamente a una suerte de necesidad histórica que daría una muerte segura a un sujeto agonizante. El problema de ciertas interpretaciones de tal sesgo

es atribuir la mortalidad a elementos que detectan como patológicos, asumiendo una suerte de presupuesto: que tales patologías han de entenderse en clave de negatividad y, además, tal negatividad implica la condena a la autodestrucción total del sujeto que la padece. No es este el caso completamente de Hardt y Negri, por ejemplo, conscientes ambos de la necesidad de establecer un suelo para la multitud que, aunque compartido con el suelo del capital, debe hacerlo salir del terreno de juego de un modo consciente y activo,

Han pasado ya 14 años desde la promulgación del Acta, y en contra de lo que la población tiende a pensar, ni tiene un carácter provisional ni supone una serie de ligeras modificaciones al *US Code*. Pese al decaimiento de la figura de George Bush hijo y sus políticas neoconservadoras de corte imperialista (*cf.* Arrighi, 2007, p. 276), la USAPA, que presuntamente respondía a la urgencia del 11- S, ha sido mantenida y prorrogada por el gobierno de Obama. La USAPA ha venido para quedarse y para evidenciar una serie de características de la política contemporánea, quiera ser ésta entendida en términos de biopolítica o de psicopolítica. Desde el 2001 ha habido tiempo de sobra para analizar la UPA, sus modificaciones y sus consecuencias prácticas, y en cualquier caso, *que una serie de representantes de la ciudadanía no estén bien informados acerca de una ley que se les insta a firmar por mor de la seguridad de su país es una muestra de hasta qué punto el dispositivo inmunitario se impone sobre la semántica y la pragmática de la democracia*. En pos de esa llamada seguridad, la discusión parlamentaria queda echada a un lado, poniéndose con ello de manifiesto su carácter teatral (de puesta en escena, de *escenificación* de un conflicto deliberativo que en verdad no tiene lugar).

No es de extrañar que la política norteamericana, especialmente aquella de corte neoliberal, tope con impedimentos propios a la hora de aceptar un marco globalizador: siguen una lógica de exportación de un modelo simbólico cada vez más separado de su legitimidad moral y su potencia económica. Este despliegue de seguridad nacional no sólo ha de entenderse de puertas afuera en términos de injerencia que reinterpreta el *casus belli* medieval y la legítima defensa contemporánea: afecta por igual a la constitución de un ideal de comunidad que tiene más de bomba de relojería que de proyecto civilizatorio universalizable (dentro de la propia dinámica de lo que constituye un *ideal*): “para devenir objeto de «cuidado» político, la vida debe ser separada y encerrada en espacios de progresiva desocialización que la inmunicen de toda deriva comunitaria” (Esposito, 2009, p. 199). Con el declive del modelo soberanista se perdió a su vez el motor de su legitimación basado en el *fear of death* (*cf.* Sloterdijk, 2001, pp. 31-41 y Esposito, 2003, pp. 55-7), pero han surgido otras modalidades de subjetividad, como la del “seguritizado”, que vive “con el miedo de una combinación de castigos y amenazas externas”, cuyo miedo más determinantes lo es “a los *otros* peligrosos y a las amenazas desconocidas, un miedo social generalizado” (Hardt&Negri, 2012, p. 31). Nos

resulta difícil aceptar sin más, no obstante, la idea de que “los poderes legislativos tienen ahora una capacidad muy debilitada, casi inexistente, de proponer proyectos sociales, gestionar presupuestos y, por encima de todo, controlar los asuntos militares”. Tales aseveraciones se llevan a cabo desde una propuesta de lo legislativo no sólo marcada por un esfuerzo de racionalidad jurídica y social, sino también regido por el presupuesto de que pueda existir una ideología a la que no le sean inherentes una serie de patologías no extirpables de la misma. Dicho de otro modo: la legislación no tiene el poder fáctico a día de hoy de elaborar proyectos del común, es cierto, pero tampoco genera proyectos de subjetivación sometida desde cero; más bien representan un punto cualquiera de una retroalimentación sintomática que ya estaba en juego, pues el USAPA, como ya vimos, no es una mera respuesta histérica.

Por supuesto, también hay un trabajo de fondo en toda formación de subjetividades, que son llevadas a cabo por el propio gobierno frente a respuestas contrarias a la situación legislativa planteada. Sin ir más lejos, “government will begin to promote the notion that dissent should become increasingly unpopular. It does mean that there would be state and federal initiatives to make ‘patriotism’ a greater priority” (Michaels, 2005, p. 396). Tal situación conlleva la desventaja de aislar a la ciudadanía estadounidense del resto del mundo, dado cuán socavada ha quedado su imagen moral en política internacional en las últimas dos décadas. Esa cerrazón autoinmunitaria no sólo posee consecuencias de puertas para adentro: la percepción desde fuera podrá dejar con el tiempo a los EEUU una imagen menos carismática con la que ha justificado una serie de intervenciones militares y económicas internacionales.

En la frase tan manida que Heidegger recoge a su manera de Hölderlin se puede apreciar gran parte del espíritu de los pensadores de la ontología política: desde Negri a Agamben, desde Esposito a Sloterdijk. Dijimos que la USAPA puede entenderse según una lectura autoinmunitaria. Pues bien, “Inmune – señala Esposito – es el «no ser» o el «no tener» nada en común. Pero precisamente esta implicación negativa con su contrario indica que el concepto de inmunización presupone aquello mismo que niega, No sólo se muestra lógicamente derivado de su propio opuesto, sino también internamente habitado por él” (Esposito, 2006, p. 83). Esta noción del común implícita, que respira aires a la multitud preconizada por Hardt y Negri (si bien con tintes más trágicos en *Categorie dell’impolitico*) puede interpretarse poniendo el acento no tanto en el potencial liberador que hay desde dentro del problema, sino en el arrastre de lo “negativo” que se mantendrá tanto en una situación estable como en el mismo proceso liberador. El reto, por tanto, sería pensar la efectividad de la liberación sin la ilusión de ningún tipo de pureza ontológica de lo libre. Ni siquiera con el pueblo estadounidense, a quien le serían muy gratas tales elucubraciones.

Bibliografía citada

ARRIGHI, G. (2007) *Adam Smith en Pekín. Orígenes y fundamentos del siglo XXI*. Madrid: Akal.

BARROSO FERNÁNDEZ, O. (2015) “Potenza e virtù. Dopo la morte dell’uomo” en Gentili, D., Stimilli, E. *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e scofinamenti*. Roma: Derive approdi.

BORRADORI, G. (2003) *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press.

DERRIDA, J. (1998) *Políticas de la Amistad. Seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta.

ESPOSITO, R. (2003) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

ESPOSITO, R. (2006) *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.

ESPOSITO, R. (2009) *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.

HARDT, M., NEGRI, A. (2004) *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Debate.

HARDT, M., NEGRI, A. (2005) *Imperio*. Barcelona: Paidós.

HARDT, M., NEGRI, A. (2011) *Commonwealth. El Proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal.

HARDT, M., NEGRI, A. (2012) *Declaración*. Madrid: Akal.

HARVEY, D. (2007) *El nuevo imperialismo*. Madrid: Akal.

Análisis biopolítico de los dispositivos jurídicos del ser en común. El caso de la USA PatriotAct

KLEIN, N. (2008) *The shock doctrine*. Nueva York: Metropolitan books. https://archive.org/details/fp_Naomi_Klein-The_Shock_Doctrine [Consulta: 7 de octubre de 2015]

MICHAELS, C. W. (2005) *No greater threat: America after September 11 and the rise of a national security state*. Nueva York: Algora.

SLOTERDIJK, P. (2001) *El desprecio de las masas*. Valencia: Pre-Textos.

SLOTERDIJK, P. (2007) *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela.

Bibliografía en la red

ERIN, K. *Senate approves USA Freedom Act*

<http://www.usatoday.com/story/news/politics/2015/06/02/patriot-act-usa-freedom-act-senate-vote/28345747/> [Consulta: 12 de septiembre de 2015]

LITWICK, D., TURNER, J. *A guide for the Patriot Act, part 1: Should you be scared of the Patriot Act?* http://www.slate.com/articles/news_and_politics/jurisprudence/2003/09/a_guide_to_the_patriot_act_part_1.html [Consulta: 27 de agosto de 2015]

“Putin at Valdai - World Order: New Rules or a Game without Rules” *Youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=9F9pQcqPdKo> [Consulta: 10 de octubre de 2015]

ROSENZWEIG, P. *Terrorism is not just a crime* <http://apps.americanbar.org/natsecurity/patriotdebates/206-2#rebuttal> [Consulta: 12 de septiembre de 2015]



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

El Laboratorio di Comunicazione Militante como ejemplo de estrategia social colaborativa.

Teresa Valdaliso Casanova^a; Josepa López Poquet^b

^aDoctorando en Artes Visuales e Intermedia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV-Valencia, tevalca@alumni.upv.es ^bDocente e investigador, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV-Valencia, plopezp@pin.upv.es

Abstract

The Laboratorio di Comunicazione Militante was an activist collective founded by four artists with a common objective: to unmask the ambiguous mechanisms of the mass-media. They worked in Milan since 1976 and remained active for more than two years, coinciding with the hardest period of the era del piombo, in the middle of the social crisis and the revolutionary terrorism inflicted by the Brigade Rosse. Assuming the disappointment of the young people of the 70s, represented an innovative artistic revolution with a researching character and socio-political ideologies. The economic and social crisis of globalization required an art that, from its marginality, would become the center of a process of criticism and transformation through participatory practices. They occupied the ex-church of San Carpoforo, where they placed their base of operation, the Fabbrica di Comunicazione Militante, which represented one of the first italian social and cultural centers.

Keywords: *collective, communication, militant, laboratory, photography, Italy, counter-information*

Resumen

El Laboratorio di Comunicazione Militante fue un colectivo activista formado por cuatro artistas con un interés común: desenmascarar los mecanismos ambiguos de los medios de comunicación. Operó en Milán desde 1976 y se mantuvo activo por algo más de dos años, coincidiendo con el periodo más duro de la era del plomo, en plena crisis social y de terrorismo revolucionario por parte de las Brigade Rosse. Representando el malestar de la juventud de

El Laboratorio di Comunicazione Militante como ejemplo de estrategia social colaborativa.

finales de los años 70, supuso una revuelta artística de carácter investigador y de inquietudes político-sociales, que se adelantaría a su tiempo. La crisis económica y social de la globalización provocó la necesidad de un arte que, dentro de su marginalidad, volviera a ser el centro de un proceso de crítica y transformación a través de las prácticas participativas. Ocuparon la iglesia excomulgada de San Carpofo, donde situaron su base de actuación, la Fabbrica di Comunicazione Militante, que supuso uno de los primeros centros sociales-culturales italianos.

Palabras clave: colectivo, comunicación, militante, laboratorio, fotografía, Italia, contra-información

Introducción

El colectivo activista italiano *Laboratorio di Comunicazione Militante* operó en Milán desde 1976 y se mantuvo activo por algo más de dos años, coincidiendo con el periodo más duro de la denominada *era del plomo*. En la década de los 70, en plena crisis social, el caldo de cultivo del terrorismo fueron las propuestas ideológicas de varios grupos intelectuales de la "nueva izquierda" italiana. A partir de un movimiento de autonomía universitaria y obrera transalpino surgieron en el norte del país las *Brigate Rosse* (Brigadas Rojas), grupos organizados revolucionarios de lucha armada.

Dentro del panorama artístico, en pleno asentamiento de la figura del galerista y del crítico dentro del imperante sistema del arte, la ideología postmodernista y la inminente llegada del movimiento de *transvanguardia* donde el crítico decidiría la suerte del artista, la opción de determinados colectivos artísticos fue la de alejarse del museo y de situar su obra en estratégicos territorios públicos, práctica heredada de los *povera*. En pleno desarrollo de los *mass-media*, sobre todo de la expansión del medio televisivo, surge en Italia una fuerte corriente de intervención militante que defiende la libertad de comunicación al tiempo que se opone a la supremacía de los galeristas. La actividad social y cultural juvenil italiana encontró una temporal vía de escape gracias a la iniciativa de varios colectivos que buscaron nuevos modos de creación y auto-gestión de los espacios, como fue el *Laboratorio di Comunicazione Militante*.

1. Origen y formación del colectivo

Los cuatro artistas que fundaron el *Laboratorio di Comunicazione Militante* (LCM): Paolo Rosa (1949-2003), Giovanni Columbu (1949), Tullio Brunone (1949) y Ettore Pasculli



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

(1950), se conocieron en la década anterior, cuando frecuentaban el liceo artístico de Brera, en Milán.

Una vez concluidos los estudios artísticos superiores, Ettore Pasculli y Giovanni Columbu comenzaron a trabajar a través de su obra el ámbito de la representación mediática de la violencia y la criminalización prejudicial. En 1975, Ettore en colaboración con los artistas Giulio Calegari, Nives Ciardi, Adriana Pulga, Leonardo Sangiorgi y Salvatore Taras, organiza en el *Salone del Grechetto* de Milán la exposición *Le stragi italiane e la violenza come linguaggio*. En el mes de junio, junto a Giovanni y demás artistas, organizan la exposición *Famiglie reali e presidenziali e Criminalizzazione pregiudiziale*, así mismo en Milán, en la *Galleria Toselli*.

La dimensión más valiosa de dichas iniciativas no residía en el aspecto formal de la obra si no en lo que ésta generaba relacionamente con las personas que dialogaban con los artistas.

A Ettore y Giovanni se unieron en 1976 sus colegas Tullio Brunone y Paolo Rosa, dando vida al colectivo LCM, que nació oficialmente con la exposición *Strategia d'informazione. Distorsione della realtà e diffusione del consenso*.

El crítico Mario De Micheli¹ fue el primero que creyó en ellos; cuatro jóvenes, veinteañeros y utópicos, que se unen con la idea de reflexionar sobre el tema de la comunicación y los mecanismos que hay detrás, las mentiras y la falsedad, proponiendo un arte radical, un lenguaje desarrollado para reflexionar sobre la manipulación en el uso de la imagen. En los años 70 aún no se hablaba como hoy de comunicación, ni de arte público, ni de involucrar al espectador en el proceso artístico.

En aquella época Milán no era la capital del arte italiano, pero sí un moderno escenario abierto a las vanguardias experimentales, que admitía música, performances y happenings como alternativas a los lenguajes tradicionales. Representando el malestar de la juventud de mediados de los años 70, el Laboratorio supuso una revuelta artística de carácter investigador y de inquietudes político-sociales, que se adelantó a su tiempo. La crisis económica y social de la globalización provocó la necesidad de un arte que, dentro de su marginalidad, volviera a ser el centro de un proceso de crítica y transformación a través de las prácticas participativas.

Los fundadores del Laboratorio redactaron varios manifiestos expresando su punto de vista, como *Cultura metropolitana e arte borghese*, *Fruitori-operatori e operatori-fruitori*;

¹ Mario De Micheli (1914-2004) fue un escritor y crítico italiano, fundador de diversas revistas de arte y comisario de importantes exposiciones a nivel nacional e internacional, militando con su crítica junto al arte comprometido con la problemática social y civil.

El Laboratorio di Comunicazione Militante como ejemplo de estrategia social colaborativa.

Cantine, cessi e istituzioni come luoghi sociali; Interlocutori per strati sociali omogenei; Arte come palestra per invenzioni e rivoluzioni; Rifiuto della “continuità artistica” (critica al linguaggio del potere); Autogestione sociale y Estinzione del prodotto artistico.

En el segundo de los manifiestos, *Fruitori-operatori*, reflejaban la situación artística que atravesaban y los pensamientos fundamentales del grupo (Rosa 2009): “El 68 ha afirmado el derecho social a la política; ha llegado el día de defender el derecho social al arte, a conocer, a inventar y producir, no ser solamente consumidores. La extinción del pincel, de la manufactura artesanal y de la obra concluida; el desarrollo tecnológico y el uso de los nuevos medios de creación y representación de la realidad, además de la crisis del artista genio, el nacimiento de una teoría científica de la comunicación son las condiciones en las cuales se mueve el operador artístico. Es necesario y posible definir un nuevo modo de operar, socializar y utilizar los nuevos instrumentos de comunicación técnicos y teóricos superando la univocidad de la narración *operador-fruidor*.” [trad.a.]

Abiertos a colaboraciones, el colectivo fue frecuentado por estudiantes de arte, arquitectos y psicólogos, como Nives Ciardi, Raffaello Cecchi, Fabio Cirifino, Nicola De Napoli, Claudio Guenzani, Gian Maria Madella, Adriana Pulga, Gianni Rocca y Leonardo Sangiorgi.

2. Exposiciones y laboratorios del LCM.

La primera exposición del Laboratorio fue, como hemos señalado, *Strategia d’informazione. Distorsione della realtà e diffusione del consenso*. En el catálogo (Brunone, Tullio; ed altri, 1976), la introducción de Mario De Micheli advierte de que no se trata de una exposición al uso, sino que muestra el resultado de un análisis de los mecanismos de persuasión y poder utilizados por los mass-media, a través del medio fotográfico, donde la fotografía no se utiliza como un documento sino como un instrumento para analizar la intencionalidad oculta de los mensajes visuales. La muestra está dividida en cuatro secciones, cada una de ellas organizada por uno de los miembros del LCM:

- “Manipulación de la información”, por Tullio Brunone, quien reprodujo varios títulos de periódicos como “La mappa dell’angoscia” (El mapa de la angustia) o “Sangue di magistrati mandati al Macello” (Sangre de magistrados enviados al matadero), denunciando la violencia del lenguaje de los medios de comunicación, contrastándolos con la imagen como medida de contra-información;
- “Arsenales y componentes narrativas” extraídas de secuencias fotográficas, por Paolo Rosa, quien denunciaba la represión del individuo por parte de una legislación defectuosa;



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

- “Iconografías representativas y símbolos del poder”, por Ettore Pasculli, quien mostraba símbolos institucionales y de liturgias religiosas, resaltando la figura del representante del poder y su alejamiento del ciudadano; y

- “Estereotipos criminales”, por Gianni Columbu, quien denunciaba la criminalización de ciertas imágenes estereotipadas, lo cual genera prejuicios, analizando a su vez los rasgos faciales de políticos como Fanfani.

Las obras intervienen sobre textos y fotografías utilizados en la prensa escrita; las noticias son diseccionadas y las frases o pies de foto son sacados de contexto, manipulados, amplificados, sacando a la luz los artificios retóricos y expresivos utilizados en el periodismo político.

La investigación del LCM va encaminada hacia un innovador punto de vista respecto a las características del lenguaje del arte, sin traicionar la parte estética, conjugando una impronta conceptual, reflexiva y metalingüística con el interés en la práctica social: medían las operaciones de los estratos altos del poder sobre la cultura de las masas acudiendo directamente a ésta, a la masa entendida como el ciudadano, huyendo de la auto-referencialidad y concentrándose en la comunicación y la colectividad.



Fig. 1 Fotografías de miembros del grupo "criminalizadas". LCM.

Sus técnicas consistían en el collage, la cinta de video y la fotografía manipulada, buscando el cambio de significado, la ambigüedad entre lo real y lo falso, mediante el análisis crítico

El Laboratorio di Comunicazione Militante como ejemplo de estrategia social colaborativa.

del lenguaje mediático. Analizan los telediarios, cuyas imágenes eran diseccionadas desvelando su carga de persuasión implícita y opresiva. Su labor supone una razonada crítica frente a los mass- media junto a una sorprendente capacidad técnica utilizando los mínimos medios (Fagone, 1990, p.183).

La representación fotográfica clásica era deformada a través de diversos tipos de intervención: foto-montaje, foto-retoque, ampliación, reducción serial, fotocopias..., todo ello enfocado a una comunicación basada en el degrado de la intencionalidad principal, evidenciado a través de notas, flechas y signos, conformando collage que rompen con la armonía del papel impreso al uso.

Generaban un tipo de arte que nacía de los estratos inferiores, que trataba de romper los mecanismos dominantes de control de la cultura, defendiendo socialmente el trabajo producido fuera del sistema. Evitaban los mediadores como galeristas, marchantes y críticos, asumiendo directamente la gestión de su trabajo como parte del proceso. Afirmaban, irónicamente, que sus maestros artísticos eran Giovanni Leone, Indro Montanelli y Pablo VI, cuyas técnicas de comunicación estudiaban y analizaban para mostrar sus significados represivos y desenmascarar la falsa poética.

Poco después de su presentación oficial como colectivo, Enrico Crispoli les invita a participar en el pabellón italiano de la XXXVII Bienal de Arte de Venecia, dentro de una muestra titulada *L'ambiente come sociale*, junto con otros colectivos y asociaciones, en el ámbito de la “acción política”. La muestra exponía diversas realidades del panorama artístico social que operaban entorno al espacio público italiano. El mismo Crispoli señalaba que la investigación iba dirigida a mostrar las nuevas vías de intervención enfocadas ya no al lenguaje si no a las relaciones.

El evento fue una ocasión para unir diversas asociaciones milanesas, dando lugar a la ocupación de la iglesia excomulgada de San Carpóforo de Brera, en Milán, a manos del LCM, quienes la bautizaron como la *Fabbrica della Comunicazione*. Fue inaugurada el 20 de noviembre de 1976, con el montaje de una gran escultura hinchable transitable que conducía al portón principal. La Fabbica fue gestionada durante dos años y medio, funcionando como un centro alternativo a disposición de diversos grupos políticos y culturales.



Fig. 2 *Fabbrica di Comunicazione*, inauguración, 1976. ©Studio Azzurro

Contemporáneamente a los eventos organizados en la Fabbica, continuaban con la realización de animaciones en lugares públicos, como la instalación de estructuras móviles en las Colonne di San Lorenzo o las esculturas gigantes hinchables en la plaza San Simpliciano (Milán). En 1977 el Laboratorio organiza una serie de exposiciones-laboratorio participativas: llevan la muestra *Strategia di informazione* a la Casa del Mantegna de Mantova; organizada por el gobierno provincial, contó con la participación activa de los estudiantes de cuatro escuelas locales. Posteriormente proponen el mismo laboratorio en la ciudad de Alejandría, promovido por la Consejería de cultura del ayuntamiento. En marzo participan en *Attività estetica e territorio*, comisariada por Enrico Crispoli en Roma. En mayo intervienen en la reseña *Strumenti di Comunicazione* en la Facultad de Arquitectura de Milán. En junio, en el Studio Marconi de Milán, participan en la *Pratica/Milano*, que incluía nueve

El Laboratorio di Comunicazione Militante como ejemplo de estrategia social colaborativa.

manifestaciones sobre estética. En septiembre organizan una exposición en la Galería de Arte Moderno de Zagreb.

El trabajo desarrollado con los estudiantes se articulaba a través de debates colectivos, animaciones sociales, recopilación y elaboración de material documental (fotografías, videotapes, registraciones sonoras). El video era utilizado a circuito cerrado, como instrumento de experimentación con el cual revisar las imágenes en tiempo real; la práctica de situarse en el papel de protagonista al tiempo que de espectador suponía un innovador instrumento de reflexión para la juventud de los años 70. En las exposiciones no se mostraban las cintas de video, sino que el medio era utilizado de modo pedagógico para experimentar en primera persona las estrategias narrativas de las imágenes diferidas por televisión (Fadda, 1999, p.134).

El productivo año concluye con la publicación del libro *L'arma dell'immagine. Esperimenti sulla cultura visiva*, que reúne las prácticas realizadas desde su formación. En el libro recogen las reflexiones a las que llegan tras el intenso año de exposiciones, intervenciones y laboratorios: “Azione, performance, concetto si traducono in immagine, progetto e prodotto; il comportamento individuale e l'intervento sociale si configurano come mezzo e pretesto di cui la 'registrazione' è il fine.”² (Laboratorio di Comunicazione, 1977, p.12); defienden la unión entre arte y comunicación basando su práctica en “comunicar artísticamente”, y afirman que el crítico conservador se enfrenta al artista social tratando de adjudicarle un papel y una función dentro del sistema del arte, intentado delimitar su disciplina, vaticinando el suicidio teórico que deriva en la teoría de la “muerte del arte” (Paolo Rosa, 2009).

La última iniciativa del Laboratorio, en marzo de 1978, fue el *laboratorio Immagine arma impropria*, en el Museo della Permanente de Milán, organizada por Tommaso Trini.

3. Cese del LCM y cierre de la Fabbrica di Comunicazione.

El Laboratorio cesó su actividad en la primavera de 1978, coincidiendo con el secuestro y asesinato del líder de la democracia cristiana Aldo Moro. Las razones del cierre de la Fabbrica di Comunicazione, y con ello el fin del Laboratorio, son varias: por una parte la presión del grupo político gobernante que decidió desarrollar un proyecto museístico en el barrio de Brera y con ello darle una nueva utilidad a San Carpoforo, sumado a la dificultad de continuar con la autogestión del centro frente a la ausencia de financiamentos externos, y a la

² “Acción, performance, concepto se traducen en imagen, proyecto y producto; el comportamiento individual y la intervención social se configuran como medio y pretexto del cual ‘la registración’ es el fin.” [trad.a.]

inseguridad que supuso permanecer en un lugar ocupado tras la llegada de la heroína a Milán a final de década, por las consecuencias de criminalidad que conllevaba.

El brusco cese de la actividad del Laboratorio condenó extrañamente al olvido a un grupo que, de no haber sido por los diversos problemas que lo llevaron a disolverse, habría continuado una importante función de concienciación de la sociedad, en una época particularmente representada por la corrupción política y la manipulación los medios de comunicación

4. El legado del LCM

En cierto modo, la ideología, posicionamiento y metodología de trabajo del colectivo se vieron reflejados en el posterior proyecto de uno de sus emblemáticos miembros: Paolo Rosa, quien junto a dos colaboradores asiduos, Leonardo Sangiorgi y Fabio Cirifino, fundó en 1982 el grupo artístico Studio Azzurro.

Tullio Brunone en la actualidad es docente de “Proyecto Multimedia” en la Escuela de Nuevas Tecnologías de la Accademia de Brera de Milán; Giovanni Columbu es un arquitecto, fotógrafo y videoartista en activo, y docente en el bachillerato artístico; Ettore Pasculli es arquitecto, ha sido director de Cinecittà y pionero en ciertas aplicaciones de la realidad virtual y el cine digital; Paolo Rosa, miembro fundador de Studio Azzurro, ha sido profesor y presidente de la Escuela de Nuevas Tecnologías en Accademia di Brera de Milán y presidente de la Fabbrica del Vapore; murió en agosto de 2013.



Fig. 3 Una de las obras del LCM en la exposición "L'immagina come controinformazione".

El Laboratorio di Comunicazione Militante como ejemplo de estrategia social colaborativa.

Tres décadas más tarde de su disolución, la experiencia del LCM fue recuperada y mostrada en varias exposiciones: *L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase* (Nápoles, Palazzo delle Arti, 2009-2010); *L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase* (Roma, Museo Laboratorio dell'Università La Sapienza, 2010); *A History of Irritated Material – Disobedience* (Londres, Rawen Row, 2010); *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976* (Milano: Museo del Novecento, 2011); *Addio anni '70* (Milán, Palazzo Reale, 2012); así como su historia fue recopilada en el libro de Angela Madesani *Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa.*

5. Referencias.

BRUNONE, T. et. al. (1976). *Strategia di informazione. Distorsione della realtà e diffusione del consenso.* (Rotonda di via Besana, del 4 al 16 de mayo de 1976). Milán: Comune di Milano Ripartizione Cultura. [cat.]

CASERO, C. (2014). "Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media" [en línea], en *Between*, Vol. 4, n. 7, <http://www.Between-journal.it>, [Consulta: 1 de octubre de 2015]

CERESOLI, J. (2002). "Resoconto: l'esperienza del Laboratorio di Comunicazione Militante. Milano, Fondazione Mudima", [en línea], en *Exhibart*, 11 de julio de 2002, <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=38002&IDCategoria=46>, [Consulta: 1 de octubre de 2015]

FADDA, S. (1999). *Definizione Zero.* Génova: Costa & Nolan.

FAGONE, V. (1990). *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici.* Milán: Giangiacomo Feltrinelli Editore.

JESBERGER, K. (2014). "'Comunicazione', 'Ambiente' e 'Relazione': Il Laboratorio di Comunicazione Militante nel contesto dei movimenti video degli anni settanta" [en línea], en *Palinsesti, Contemporary Italian Art On-line Journal*, Vol 1, n. 4, <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/59/82>, [Consulta: 1 de octubre de 2015]

LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE.(1977). *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva.* Milán: Mazzotta.

MADESANI, A. (2012). *Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa.* Milán: Dalai Editore.

MELONI, L. (2009). *L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione militante e di Videobase.* Nápoles, Electa.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura

Víctor Ramírez Tur ^a

^a Universitat de Barcelona. Departamento de Historia del Arte, victorramireztur@gmail.com

Abstract

The following article aims to provide a range of mechanisms of interpretation for deep and suspicious understanding of two cases of institutional censorship occurred with only three months apart this year -2015-. Both cases overlap the ban on the presence of moral communities, or their relics, in the exhibition space. Both explicit the survival of certain dialectical from the Enlightenment, filtered from plastic and surrealist theory and from the later incarnations of the maximum "union-between-art-and-life." Both cases foreshadow certain functions, murky, of the art institutions, such as legitimizing tentacles of the lay-neoliberal-bureaucratic state. To assess the insubordination of the two interventions censored Hermann Nitsch and Christoph Büchel, we should trace how these restart subversive tools heirs of Romanticism while gambling organic, religious or mythical imagination-especially the Dionysian, ecstatic, abject or sacrificial as forms of community cohesion and delegitimizing weapons.

Keywords: institutional critique, actionism, performance, ritual, church, community, community, legitimize, secularize, organic

Resumen

El siguiente artículo pretende aportar una serie de mecanismos de interpretación para la profunda y suspicaz comprensión de dos casos de censura institucional acontecidos con tan solo tres meses de diferencia en este año -2015-. Ambos casos imbrican la prohibición de la presencia de comunidades morales –o de sus reliquias- en el espacio expositivo. Ambos casos explicitan la pervivencia de ciertas dialécticas provenientes de la Ilustración, filtradas desde la plástica y la teoría surrealistas y desde las posteriores encarnaciones de la máxima “unión-entre-arte-y-vida”. Ambos casos traslucen ciertas funciones, turbias, de las instituciones artísticas, como

¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura

tentáculos legitimadores del Estado burocrático-neoliberal-laico. Para valorar la insubordinación de las dos intervenciones censuradas de Hermann Nitsch y Christoph Büchel, deberemos rastrear cómo éstas retoman unas herramientas subversivas heredadas del Romanticismo en tanto que apuestas por lo orgánico, lo religioso o lo mítico –en especial el imaginario dionisiaco, extático, abyecto o sacrificial- como formas de cohesión comunitaria y armas deslegitimadoras.

Palabras clave: *crítica institucional, accionismo, performance, ritual, iglesia, comunidad, colectividad, legitimar, secularizar, organicidad*

Hay periodos históricos en los que, por influencia de alguna gran sacudida colectiva, las interacciones sociales se vuelven mucho más frecuentes y activas. Los individuos se buscan y se reúnen más. Resulta de ello una efervescencia general, característica de las épocas revolucionarias o creadoras.

Émile Durkheim, Las formas elementales de la vida religiosa

1. Introducción: De performances ritualísticas e iglesias hiperreales

Parece indudable que vivimos una de esas épocas *durkheimianas* en la que los individuos se buscan y se reúnen más. La configuración de nuevas agrupaciones políticas nacidas del trabajo cooperativo y su acceso a los sistemas de poder supondrían uno de los ejemplos más evidentes. Siguiendo la premisa del antropólogo, también deberíamos observar una efervescencia de carácter similar en el ámbito de las artes y, en efecto, podríamos señalar varias prácticas y grupos de trabajo fundados en el diálogo colaboracionista con el tejido social. Y eso es peligroso. Y es motivo de censura.

El siguiente artículo pretende aportar una serie de mecanismos de interpretación para la profunda y suspicaz comprensión de dos casos de censura institucional acontecidos con tan solo tres meses de diferencia en este año -2015-. Ambos casos imbrican la prohibición de la presencia de comunidades morales –o de sus reliquias- en el espacio expositivo. Ambos casos explicitan la pervivencia de ciertas dialécticas provenientes de la Ilustración, filtradas desde la plástica y la teoría surrealistas y desde las posteriores encarnaciones de la máxima “unión-arte-y-vida”. Ambos casos traslucen ciertas funciones, turbias, de las instituciones artísticas, como tentáculos legitimadores del Estado burocrático-neoliberal-laico.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

El caso más reciente nos obliga a desplazarnos a la reciente 56ª Bienal de Venecia, comisariada por el crítico de arte, escritor, curador y editor nigeriano Okwui Enwezor, bajo el título-premisa de *All the World's Futures*. Sin necesidad de aprehender el siempre escurridizo statement curatorial del evento, debemos centrarnos en el pabellón objeto de la discordia: el pabellón de Islandia, encargado al artista suizo, Christoph Büchel y presentado con el título *The Mosque: The First Mosque in the Historic City of Venice -Moschea della Misericordia-*.

La intervención de este artista –caracterizado por sus estrategias hiperreales- consistió en transformar la antigua iglesia del siglo XIV Santa Maria della Misericordia, desligada oficialmente de sus funciones como espacio oficial de culto –católico- desde 1969,¹ en una mezquita. Büchel trabajó con la comunidad musulmana instalada en Venecia –e incluso con la islandesa para ciertos preparativos- llevando a cabo, tanto las tareas de configuración del espacio en mezquita, -incorporación de todos los símbolos y la infraestructura religiosa necesaria-, como la preparación de un programa de actividades pedagógicas y socio-culturales que debían desarrollarse durante los meses de duración de la Bienal. Tal y como indica el título de la intervención, la comunidad y Büchel estaban instalando la primera mezquita en Venecia; a pesar de ciertos indicios de la presencia de un espacio de oración entre los siglos XVII o XVIII y de la disposición de mezquitas en otras zonas de la región de Veneto, Venecia seguía –y sigue- sin contar con un lugar de culto oficial para los entre 15.000 y 20.000 musulmanes que se estima viven en la urbe italiana y sus alrededores, provenientes de 29 naciones diferentes.

El pabellón se inauguró respetando el calendario de la Bienal y, a pesar del recelo que sobrevoló en todo momento el desarrollo de este proyecto, los usos de la mezquita transcurrieron con normalidad: varios grupos de musulmanes acudían al pabellón-mezquita de Islandia para rezar en común, para conversar, para beber una Meca-Cola de la máquina expendedora instalada, para cantar en colectivo –como ocurrió el día de la inauguración- o para informar de la cultura musulmana a aquellos interesados. El público que acudía a Santa Maria della Misericordia podía contemplar desde la barrera formada por unas catenarias el “espectáculo” de una comunidad religiosa, de una iglesia. Y éste duró tan solo dos semanas.

¹ La última misa celebrada en Santa Maria della Misericordia fue también en el año 1969. En 1973, el Patriarca de Venecia del momento –y futuro papa Juan Pablo I- decretó que la iglesia había sido clausurada para el culto y que, por lo tanto, se podía utilizar para usos profanos. Desde ese mismo año, el edificio dejó de pertenecer a la iglesia católica.

¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura



Fig. 1 y Fig.2 Oración y encuentro en la mezquita instalada por Christoph Büchel. Créditos: Casey Kelbaugh para el New York Times.

Aproximadamente catorce días después de su apertura, las autoridades venecianas precintan el pabellón por órdenes del Ayuntamiento de la ciudad. Los motivos apuntados eran múltiples y se desplazaban desde las motivaciones prácticas aparentemente demostrables hasta aquellas justificaciones relacionadas con el terror, un tanto más escurridizas. Así, se argumentó que el aforo -100 personas- era cada día superado poniéndose en riesgo la integridad de los usuarios; se arguyó que el espacio gestionado por las autoridades islandesas y venecianas no disponía finalmente de los permisos necesarios para transformar ese lugar privado en un espacio oficial de culto; por si no fueran suficientes estos argumentos, se apuntó finalmente que la presencia de una mezquita en el centro de la ciudad y “alterando” un espacio que anteriormente fue culto católico, podía incitar a ataques terroristas desde varias posiciones. Todos y cada uno de estos argumentos fueron rápidamente refutados mediante un comunicado emitido por el Icelandic Art Center, -ver referencias-, encargado de la gestión del pabellón de Islandia para la Bienal, en el que se añadía más información en torno a las múltiples trabas que acompañaron al proyecto desde sus inicios. A punto de finalizar la Bienal, la problemática burocrática –y, por supuesto, moral- aún no ha sido resuelta y por lo tanto, el pabellón-mezquita permanece cerrado.

Llegados a este punto, y confiando en el comunicado del ICA, uno podría interrumpir la maquinaria interpretativa desde una lectura poscolonialista, valorando las consecuencias de un aparato burocrático y estatal blanco, occidental y de reminiscencias católicas, en el interior de un creciente estado de islamofobia. Uno podría creer que, si en lugar de alterar la antigua

iglesia católica mediante la hiperrealidad de una mezquita se hubiera configurado la de una sinagoga, nada de esto habría pasado. Sin embargo, tres meses antes de este episodio se produce otro caso de censura en el que una práctica artística emparentada con otra comunidad moral que se busca, se reúne y cree, nos obliga a ampliar el radio de análisis y a apuntar otras suspicacias interpretativas.

En febrero del 2015 el accionista vienés Hermann Nitsch se disponía a disfrutar de su primera gran exposición en México, gracias a la propuesta del Museo Jumex, invitándole a reunir una cantidad representativa de su trabajo e incluso a ofrecer un concierto. En un principio, las piezas que iban a exponerse constituían esa suerte de presencia *reliquial*, de rastro objetual que se deriva de la práctica performativa del vienés, emparentada con una lectura heterodoxa de los rituales de sacrificio. Nitsch, que inició su carrera en la década de los sesenta, ha sido capaz de aunar en una obra que destaca especialmente en su dimensión performativa, la exploración y configuración de un imaginario que engarza aquellos mitos paganos de la desmembración –Orfeo, Baco, Edipo- con la Pasión cristiana, gracias a una metodología de trabajo *jungiana*; sus acciones se mueven entre las funciones catárticas de la tragedia clásica apuntadas por Aristóteles y las operaciones de *transfert* colectivo de los primitivos rituales de sacrificio en los que se debe teatralizar la violencia para posteriormente domarla mediante el mecanismo de la víctima propiciatoria. El resultado objetual de sus performances ritualísticas en las que la sangre es uno de los elementos principales adquiere la forma de vestimentas, instrumentos y lienzos, manchados de sangre y otros fluidos –sagrados- que remiten a un imaginario religioso occidental evidente.

Normalmente Nitsch lleva a cabo este tipo de rituales en los lugares a los que se le invita. A pesar de que se nos dice que en México este tipo de acción –que es la que creemos puede causar una molestia mayor- no iba a realizarse, la muestra es, a unos días de la inauguración, cancelada. Se apuntan dos motivos principales: por una parte, una campaña que, desde la plataforma charge.org, promovió la recogida de firmas para la cancelación de la muestra debido a la mutilación y sacrificio de animales en algunas de las performances del artista. La plataforma ha asumido, de un modo un tanto pueril, su “victoria”, señalándose como principales causantes de la clausura de la exposición. Sin embargo, también se apuntó desde un primer momento a la censura de la Fundación del Museo como principal responsable. Su director, Patrick Charpenel tuvo que ofrecer una explicación, argumentando que la Fundación estaba preocupada por el turbulento clima social y político por el que estaba pasando el país en esos momentos. Charpenel mencionó incluso el caso de los cuarenta y tres estudiantes asesinados en Iguala, señalándolo como una de esas realidades convulsas que serían removidas desde la retrospectiva *nitscheana*.

¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura



Fig. 3 y Fig.4.. Hermann Nitsch, 130. Action, 2010. Fotografía de Daniel Feyerl.

De nuevo, la maquinaria interpretativa podría detenerse ante estos argumentos simplistas, por un lado, y supersticiosos, por el otro. Sin embargo este artículo pretende ahondar en la complejidad de las relaciones entre poder institucional, sistemas de valores artísticos y comunidades morales. Puede parecer que las justificaciones para la censura de ambas muestras se corresponden con una errónea interpretación de las propuestas de Büchel y Nitsch. Ahora bien, contextualizadas en la secuencia de debate pertinente, observaremos más bien todo lo contrario.

2. La recuperación de lo religioso como parásito ilustrado: un breve recorrido en las artes

Nos enfrentamos a una secuencia que puede parecernos anacrónica en un primer momento, pero que, después de trazar pacientemente sus clímax dialécticos y sus conexiones con el mundo actual, nos resultará iluminadora y pertinente para el análisis de los casos planteados. Nos referimos a aquel enfrentamiento que podemos rastrear desde el siglo XVIII entre el auge de un nuevo engranaje político, económico e intelectual sustentado en la razón analítica y la ciencia de carácter divisionista y la apuesta poética e ideológica por una nueva mitología fundada en lo orgánico, en la comunidad y en el mito.

Primer clímax. La maquinaria ilustrada genera su propia crítica para domarla con fuerza y relegarla al ámbito subterráneo e inofensivo de las artes. Desde el pensamiento poético, principalmente, se dibuja ese monstruo dogmático de la razón técnica y del utilitarismo que produce monstruos narcisistas y egoístas. Un monstruo de aspiraciones universalistas que

esconde ese sucio tentáculo eurocéntrico y que, en nombre de una supuesta razón universal diagnóstica y coloniza. Si pensamos en este tipo de estrategias de interpretación del mundo en el ámbito de la historiografía artística nos aparece J.J. Winckelmann como emblema, en especial en relación a ese enfoque fundado en lo teleológico—usando incluso una terminología biológica degenerativa- y en un supuesto uso del juicio racional que nos llevaría a apreciar la belleza de lo blanco.

Desde la poesía romántica hasta Marx, pasando por Wagner, se ha intuido y explicitado el carácter antisolidario que ya acompañó desde su fundación aquel proyecto ilustrado que marcaría la historia de Europa de los siglos venideros. Un carácter antisolidario, en parte, debido a su necesario distanciamiento de las rutinas comunitarias y afectivas que se generaban en torno al mito, pues

de lo que se trata es de la represión de los sentimientos de protección y seguridad que ofrece la religión —a costa de la humillación del sujeto narcisista- en favor de unas fantasías narcisistas de omnipotencia que sólo pueden satisfacer imaginariamente, es decir, a costa de autoengaño, la exorbitante misión de sustituir el poder de Dios por el poder del sujeto. [...] La primera consecuencia de represión del sentimiento de dependencia es también la pérdida de comunidad humana y del sentimiento de solidaridad y pertenencia a un mismo grupo. Norbert Elias ya mostró cómo con la caída de las grandes religiones —es decir, con la caída de una unanimidad del sentimiento religioso- se extendió un egocentrismo e individualismo que creyó que el poder divino habría de disolverse en favor del sujeto individual en lugar de en favor de la sociedad humana. Si el sujeto humano representa en sí mismo el poder de la totalidad, entonces sobra el elemento complementario que pueda aportar el otro. “Y así, cada uno se tornó de algún modo su propio Dios. La tradición monoteísta se prolongó en esa autodivinización del Yo individual”. (Frank, 1994, pp.56-58).

Podríamos haber utilizado otros autores a modo de cita lúcida para abreviar el mecanismo que estamos apuntado. Pero si hemos tomado a Manfred Frank es precisamente porque su díptico ensayístico *El dios venidero* y *El dios en el exilio* sintetiza con una ejemplar erudición la secuencia que nos lleva desde el distanciamiento entre el Estado y la sociedad a la propuesta poética-ideológica de retorno a las funciones comunicativas y comunitarias en torno al mito. *Sus Lecciones sobre la Nueva Mitología* nos permiten rastrear desde el pensamiento filosófico y la literatura, el deseo de reinstaurar un imaginario mítico capaz de volver a vincular todo lo que la maquinaria analítica y utilitarista había dividido: a los hombres entre sí y a los hombres y la naturaleza.

En este sentido, Frank observa que el retorno a la figura de Dionisio en las artes y la filosofía se constituye como la perfecta estrategia. Y hablamos de estrategia, pues en ningún momento

¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura

contraponemos opacidad o sin razón a maquinaria ilustrada. En *El dios verdadero* se insiste en el uso del mito como herramienta razonada, al servicio de los anhelos de libertad y de comunicación solidaria. La polisemia dionisiaca abarcará tanto el imaginario del renacer desde lo abyecto, el de la comunidad extática y orgánica que desprecia el principio de individuación, el del dios no eurocéntrico e incluso el del restaurador del antiguo comunismo democrático pues *es él quien funda un movimiento de masas con rasgos anárquicos –contra la estructuración estatal y a favor de la supresión de todas las diferencias en una libertad e igualdad naturales.* (Frank: 1994, p.101).

Como podemos intuir, la propuesta literaria imbricaba un programa ideológico de acción: La idea de una *Nueva Mitología siempre ha sido también, fuera y dentro de la literatura, un programa político formulado en oposición del aspecto mecanicista inherente a la concepción analítica y racionalista de la interacción social.* (Frank: 1994, p.158). El romanticismo político preparaba la mecha de la comunidad como asociación orgánica para que en un futuro fuese prendida por autores como Marx y Sartre, en cuyas obras la dialéctica organismo-mecanismo también se explicita. Faltaría poco más de un siglo para que existiera una comunidad real, sacudida en torno a la polisemia del mito dionisiaco y a los idearios comunistas.

Segundo clímax. Si antes apuntábamos que la Ilustración autoproduce su crítica, ahora podríamos señalar que el Surrealismo “icario” de André Breton y su metodología azarosa y amorosa –con toda la suspicacia con la que le cargamos el muerto de la metodología a un autor surrealista-, abyecta su contracara encarnada en la filosofía excrementicia de Georges Bataille. Este último fue capaz de aunar a un grupo de creadores y pensadores en torno a un imaginario heredero de la dialéctica que acabamos de esbozar. E incluso, como veremos más adelante, creó una comunidad practicante de los rituales derivados de ese imaginario.

En la literatura *batailleana* también se instala un profundo rechazo a aquel engranaje racional que ha deshilachado el tejido social operando una definitiva y estratégica cosificación del hombre. Según Bataille, la masa *se ha dejado reducir al orden de las cosas* (Bataille: 1998, p.97). Y de nuevo, la problemática se explicita en términos dicotómicos, enfrentando ciencia y mitología informe:

[La ciencia] en su pleno éxito acabó de alejar al hombre de sí mismo y realizó en la especie del sabio la reducción de la vida toda al orden real. Así, el conocimiento y la actividad, desarrollándose concurrentemente sin subordinarse uno a otra, desembocan en la instauración de un mundo y de un hombre reales completos, ante los cuales el orden íntimo no se representa más que por balbuceos prolongados. [...] La ciencia no puede arrojar luz al espacio de la intimidad. La vida divina es inmediata, el



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

conocimiento es una operación que exige la suspensión y la espera. A la inmediatez en el tiempo de la vida divina respondía el mito y las formas de pensamiento deslizante. (Bataille: 1998, pp.100-101).

Tal y como se deriva de la cita anterior, Bataille toma como arma arrojada el mito y las formas de pensamiento deslizantes pues no puede *haber pensamiento del individuo y el ejercicio del pensamiento no puede tener otra salida que la negación de las perspectivas individuales*. (Bataille: 1998, p.17). En consecuencia, la literatura batailleana se instala en un sistema de pensamiento orgánicamente informe tal y como explicita a la perfección ese Diccionario crítico en el que las relaciones entre significantes y significados se han alterado y reblandecido y en el que la propia selección de términos a definir es asumida como declaración de intenciones: “escupitajo”, “matadero”, “boca”.

Desde esa lengua informe Bataille apostará por el ámbito trascendente de lo sagrado como el lugar para recuperar, aunque sea de forma momentánea, la continuidad o intimidad perdida de los seres reducidos a cosas, pues en los límites de la continuidad todo es espiritual, no hay oposición entre el espíritu y el cuerpo. (Bataille: 1998, p. 48). Así, al margen de su literatura –novelada y ensayística- en torno al erotismo como un terreno también sagrado en el que, gracias a la exuberante violencia del acto los cuerpos rozan la continuidad en el desfallecimiento del orgasmo, el autor desarrolla una *Teoría de la Religión*, completamente heredera del dios venidero romántico.

Bataille instala, en contraposición al mundo de cosas y de los cuerpos, un mundo santo y mítico; una mitología emparentada de nuevo con la bacanal, los mitos del desmembramiento y el sacrificio como forma de comunidad extasiada. El autor francés asume la institución sacrificial como la antítesis de la producción, como un mecanismo para retirar del mundo de las cosas a aquellas víctimas objeto del sacrificio; lo sacrificado pasa *de un orden duradero, en el que todo consumo de recursos está subordinado a la necesidad de durar, a la violencia de un consumo incondicional*. (Bataille: 1998, p. 52); lo sagrado es dibujado como una fiesta extática en la que rebulle pródigamente la vida, como una contagiosa consumación de pura gloria, como desenfreno que permite momentáneamente la fusión de la vida humana.

Influidos por el pensamiento batailleano, los artistas de ese surrealismo bajo e informe estiran la plástica romántica para fijar un imaginario de fusiones comunitarias en torno a la fiesta, el erotismo y los mitos sacrificiales. En 1936 se publica *Sacrificios*, con textos de Bataille y grabados de André Masson en los que su trabajo orgánico desde la línea se pone al servicio de la confusión del sacrificio o a la mutilación exasperada de dioses y héroes. El mismo año aparece el primer número de la revista *Acéphale*, en cuyas páginas se declara una “guerra religiosa” para liberar al hombre mediante la creación de una comunidad religiosa que tiene

¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura

como tótem la imagen de un hombre decapitado. En uno de los grabados no publicados por la revista, *Barcelona*, julio 1936, el Acéfalo aparecía con el símbolo comunista de la hoz y el martillo ocupando el vacío de la cabeza, desvelando la sintonía de estos autores con el ideario y los símbolos comunistas. En manos de Masson, Ernst y otros autores afines al pensamiento batailleano, la comunidad se fusiona informemente en la confusión de la corrida de toros o en una organicidad de carácter violento y erótico –*Tierra erótica*–.

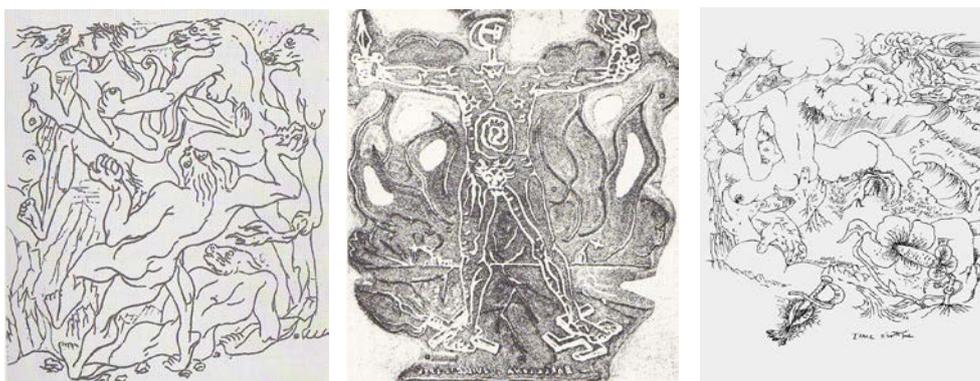


Fig. 5. André Masson, *Sacrificios -Orfeo, Pl. II-*, 1936, grabado sobre cobre, 45,5 x 35 cm, Colección particular. Fig. 6. André Masson, *Barcelona, julio, 1936*, 1936, dibujo sobre zinc, Colección Mason. Fig. 7.. André Masson, *Tierra erótica X*, 1938, tinta china sobre papel, 55, 5 x 48 cm, Colección particular.

Sin embargo, y sin olvidar en ningún momento las experiencias simbolistas como puente entre los dos climas que estamos trazando, Bataille da un paso más allá, instalándose en la premisa fundamental para las vanguardias artísticas: la “unión entre arte y vida”. El autor francés funda finalmente una comunidad –la comunidad acéfala– que expandía la práctica literaria y artística más allá de los márgenes de la revista, a pesar de que no sabemos prácticamente nada de los miembros concretos y de las prácticas ritualísticas llevadas a cabo de modo inconfesable. Aún harán falta un par de décadas para que los colectivos en torno a los mitos extáticos y sus correspondientes rituales sustituyan el lienzo por lo performativo.

Tercer clima. Tras el rechazo a lo pictórico asumido como mercancía de consumo en el auge del nuevo engranaje de la sociedad del consumo de masas, e influidos por el contexto revolucionario propio de la década de los sesentas, un grupo de artistas da el salto a lo

performativo, utilizando el cuerpo como campo de batalla. De las múltiples propuestas surgidas en ese periodo nos interesa destacar una de las pioneras, no por su carácter innovador, sino precisamente por su absoluta sintonía con la secuencia dialéctica que estamos hilando. Nos referimos al Accionismo Vienés, sacudiendo la capital austriaca a lo largo de la década de los sesenta, cuando la mayoría de los accionistas aún estaban vivos y centraban su trabajo exclusivamente en lo performativo.

Podríamos decir que los Accionistas Vieneses performan una suerte de “carta a los poderes” artaudiana. Su programa de acción es explícito en su contundente rechazo al poderoso aparato burocrático, militar y eclesiástico. El ejemplo más evidente es la creación en 1967, por parte de Otto Mühl y Oswald Wiener, de la organización ZOCK -Zealous Organisation of Candid Knights-, cuyo programa fundamental es actuar violentamente para lograr la destrucción del aparato estatal, amenazando:

con un indescriptible desenfreno, Zock saltará sobre todo sistema y sus verdugos, sobre los creadores de himnos nacionales, curas devocionales, ganadores de premios estatales, doctores honoris causa, campeones, grandes deportistas, sobre cualquiera que haya realizado algo en esta jodida sociedad. [...] Nuestro sistema actual se basa en el hecho de que cada recién nacido se educa para ser un idiota del sistema -gnomo-. Este método educativo está organizado de manera criminal por el estado y la iglesia. [...] Esta formación asegura que el gnomo se sienta más a gusto ahí donde su libertad está más severamente recortada. Los gnomos violentos disfrazan sus naturalezas criminales bajo los papeles de guardianes del orden, como policías jueces, curas, funcionarios, enseñantes, hombres de estado, dignatarios eclesiásticos, personalidades públicas, mientras miles de millones de gnomos aplauden y se muestran de acuerdo en todo. El gnomo solo quiere una cosa más: bastante comida, algo de deporte como sustituto de la revolución, paz y comodidad. Hace lo que los super-gnomos le piden: trabaja laboriosamente, calla y se porta bien. Para concluirse con una pensión y luego la muerte. (VV.AA: 2008, pp.412-417)

Los accionistas desarrollarán diferentes modos de teatralización biopolítica y al mismo tiempo se instalarán en diversas estrategias de abyección redentora. Algunas de estas propuestas implicarán la confrontación o la complicidad de colectivos que, movidos por estas nuevas estrategias creativas, okupan la Universidad de Viena, las calles de la capital austriaca y las galerías de la ciudad. Y es aquí donde acaba de prender y reventar la chispa encendida por los románticos y avivada por los surrealistas. El sistema del arte, encargado hasta ese momento de la validación, exhibición y conservación del hecho artístico se ve desbordado desde el engarce “unión arte y vida” y performatividad, al tener que afrontar un dilema y una tarea imprevistos: la legitimación de personas y multitudes. El hasta entonces inofensivo hecho artístico da un giro de tuerca al penetrar en el poderoso ámbito de los brazos

¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura

legitimadores. Y las consecuencias se hacen notar desde un primer momento. Los accionistas Günter Brus y Otto Mühl deben exiliarse a Alemania ante el riesgo de ser detenidos y aprisionados. Mühl de hecho acabará por abandonar la práctica artística en el marco institucional para fundar modelos de comunidad alternativas que se ha instalado y desarrollado durante un periodo largo de tiempo en varios enclaves europeos. Hermann Nitsch y su práctica enlazada con una comunidad extática que cree en sus heterodoxos rituales de sacrificio, siguen sin ser bienvenidas en el marco de la institución artística.

3. Deslegitimar la colectividad en el marco de la institución arte

En *El dios venidero* Manfred Frank considera que los románticos no fueron capaces de dotar de contenido a esa nueva mitología, que ese dios venidero parecía anclarse en una mirada más nostálgica que prospectiva. Sin embargo, gracias a la secuencia de pervivencias dialécticas trazada podríamos confirmar que el romanticismo artístico e ideológico acabará por expandir y fijar un imaginario fundado en mitos de una organicidad informe, paroxística y cohesionadora. Fijado el imaginario, el siguiente paso lógico se aproximó a la configuración de verdaderas comunidades en torno al mito, capaces de penetrar en el ámbito de las instituciones artísticas desde múltiples lógicas parateatrales que van desde las performances ritualísticas hasta las estrategias de hiperrealidad. Pasamos de una estética de la multitud a una multitud robustecida en torno al mito. Los casos de censura planteados no operan en torno al objeto artístico, lo hacen sobre la colectividad.

En esta secuencia, la razón ilustrada y al apuntalamiento del mecanicismo, de la ciencia objetiva y del sujeto narcisista se ubican en el punto de mira. Ahora bien, señalada la fuerza del salto a lo performativo, observamos cómo se pasó por alto el hecho de que la práctica artística sería siempre inofensiva, en tanto que cómplice de la maquinaria de la producción, del desarrollo y del éxito individuales. En el arte de la segunda mitad del siglo, algunos artistas se han planteado cómo dejar de ser inofensivos y, seguramente, han encontrado una respuesta óptima en la capacidad de parasitar el marco institucional propiciando el encuentro y la continuidad de iglesias, entendiendo la noción de iglesia desde las apreciaciones *durkheimianas*, esto es, como comunidad moral unida en torno a un sistema solidario de creencias y prácticas relativas a cosas sagradas.

Alumbrada la secuencia anterior desde la vertiente sociológica de la antropología religiosa, entendemos el peligro de la presencia de “iglesias” en ámbitos institucionales. El antropólogo fundamenta su argumentación en las capacidades de robustecimiento comunitario generadas por las rutinas religiosas.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

En el seno de una asamblea caldeada por una pasión común nos volvemos susceptibles de sentimientos y actos de los que nos sentimos incapaces cuando nos vemos reducidos a nuestras propias fuerzas; y cuando se disuelve la asamblea, cuando nos encontramos de nuevo a solas con nosotros mismos, caemos otra vez en nuestro nivel ordinario, y entonces podemos calibrar toda la altura a la que nos habíamos encumbrado. [...] Por eso, todos los grupos políticos, económicos o confesionales procuran que tengan lugar periódicamente reuniones en las que sus adeptos puedan dar vida a su fe común, manifestándola en comunidad. Para reforzar sentimientos que, abandonados a sí mismos, se apagarían, basta con aproximar y poner en relaciones más estrechas y activas a quienes los comparten. (Durkheim: 2014, p. 338)

Tanto la Fundación Jumex como el Ayuntamiento de Venecia son conscientes de esta lógica. De hecho, hemos apuntado antes cómo, la justificación del presidente de la Fundación Jumex era supersticiosa o, directamente, creyente. Nitsch recupera rituales de sacrificio que, en las comunidades primitivas se llevaban a cabo para interrumpir los círculos viciosos de violencia vengativa y sangrienta –R.Girard-, para detener el brote de sangre que siempre llama a más sangre. Las sociedades primitivas, Nitsch y el presidente de la Fundación Jumex conocen, sin embargo, los peligros de ese tipo de rituales en los que, toda la maquinaria protocolaria organizada en torno al mecanismo del chivo expiatorio, debe respetarse al máximo para que “la fiesta no acabe mal”, para que las pulsiones de violencia sean aplacadas y reconducidas al ámbito de lo sagrado purificador. La sangre del ritual puede llamar a la sangre si no es correctamente transferida.

Y sobre todo, y al margen de lo concreto de la práctica ritualística en Nitsch, tanto las autoridades venecianas como las mexicanas no pueden permitir que en sus recintos expositivos se esté llevando a cabo la función de robustecer un colectivo, de hacerlo más ardoroso. En este sentido, podemos confirmar que las instituciones artísticas actuales se asumen como herederas del proyecto racionalista y divisionista ilustrado, alzándose como brazo deslegitimizador de colectividades, sobre todo, si éstas se instalan en el ardor asambleario de lo confesional. El accionismo de carácter ritualístico y las hiperrealidades religiosas deben ser secularizados.

Partiendo de este marco dialéctico general, entran en juego otros matices en torno a los disensos legitimadores implicados en los dos casos de estudio. Y es que ambas intervenciones teatralizan una violencia legitimada. Que Nitsch siga llevando aún a cabo, desde los sesenta, rituales para el aplacamiento de la violencia, no responde únicamente a las “supersticiosas” rutinas de repetición ritualística, sino a la presencia constante de escaladas de violencia vengativa en nuestro mundo global. Su esquema ritualístico contextualizado en la realidad mexicana teatraliza -en una suerte de fuera de campo motivacional-, una violencia estructural

legitimada desde el aparato estatal, legislativo y policial, y por lo tanto corrupta –asumiendo toda la carga polisémica del término-. En efecto, la muestra de Nitsch hubiese sido molesta para la población mexicana, no solo por la reminiscencia del caso de Iguala, sino por la explicitación ritualística de una violencia estructural legitimada. La violencia religiosa –esto es, sagrada, purificadora y controlada- deslegitima la violencia del estado, pues

la violencia exterior se opone en principio al sacrificio o a la fiesta cuya violencia ejerce en el interior sus estragos. Sólo la religión asegura un consumo que destruye la propia sustancia de aquellos a quienes anima. La acción armada destruye a los otros o a la riqueza de los otros. [...] El principio del orden militar es la desviación sistemática de la violencia hacia el exterior. La desvía hacia afuera, la subordina a un fin real. El orden militar organiza el rendimiento de las guerras en esclavos, el de los esclavos en trabajo. (Bataille: 1998, p.61)

Pero sabemos que los rituales del accionista no se detienen en la teatralización de violencias estructurales, sino que intentan aplacarlas mediante el esquema del ritual de sacrificio. Y esta segunda estrategia entra en confrontación con la lógica del sedamiento también instalada desde el proyecto ilustrado, tal y como rastrea Frank en su segunda lección sobre la Nueva Mitología. Nitsch revienta los múltiples mecanismos para interiorizar o paliar la violencia ejercida sobre los sujetos con la intención de deslegitimar y sanar la biopolítica “enfermedad del no poder sufrir”.

Por su parte, la mezquita hiperreal de Büchel debía instalar momentáneamente una imagen afable de la comunidad musulmana, que entraría obviamente en conflicto con aquel régimen escópico que cosifica esta comunidad como alteridad abyecta. Y usamos con una cierta suspicacia el término “imagen”, pues en efecto, la mezquita funcionaba también a modo de “pabellón-a-visitar” por los turistas o usuarios de la Bienal, a modo de espectáculo a cotejar desde las catenarias instaladas. En este sentido, la fuerza deslegitimadora de la intervención operaba en dos niveles. En primer lugar, es capaz de intercambiar un imaginario de reminiscencias eurocéntricas y coloniales por un espectáculo hiperral, afable e incluso con ánimo pedagógico. Deslegitima el imaginario árabe violento alzando una “iglesia” solidaria. En segundo lugar, y de un modo similar a Nitsch, su intervención delataba una violencia anterior ejercida por el Estado y los poderes religiosos italianos: la ausencia de una mezquita en Venecia a pesar de la más que evidente influencia árabe en su recorrido histórico y artístico. En Santa Maria della Misericordia se invertían los términos y los símbolos musulmanes pasaban a eclipsar el interior de un espacio que, a pesar de no funcionar desde hace casi medio siglo como iglesia católica, sigue ejerciendo su controlador influjo.

Y el último peligro lo configuraba obviamente el de la permanencia de una comunidad fortalecida gracias a su espacio solidario de reunión. El rápido cierre del pabellón de Venecia responde de forma clara a la problemática que iba a causar en un futuro el desmantelamiento de la mezquita, una vez acabada la Bienal. Se podía intuir que esa comunidad iba a reclamar el espacio del que carecen, que iba ser difícil negárselo y que, entonces, el paraguas de la institución-arte habría servido para legitimar y robustecer una comunidad moral–muy concreta además-. De ahí la necesidad de atacar de raíz la utopía subversiva.

Una comunidad ardorosa que teatraliza circunstancias de violencia estructural e intenta tratarla no es bienvenida en el ámbito de las instituciones artísticas. Una comunidad que subvierte los imaginarios escupidos por los poderosos regímenes escópicos eurocéntricos y que trampea el aparato burocrático para conseguir un espacio de asamblea robustecedeora anteriormente prohibido, no es bienvenida en el ámbito de las instituciones artísticas. Éstas se delatan como otro más de los brazos deslegitimadores de colectividades, subversivas en primer lugar en tanto que comunidades morales, y en segundo, en tanto que multitudes al servicio de “otro” programa ideológico. Las instituciones no solo confirman su rechazo a asumirse como espacios de disenso y explicitan sus funciones sino que, de forma colateral, nos ofrecen en sus múltiples y turbias decisiones y argumentaciones censuradoras conceptos de valor para el juicio del hecho artístico. El director general del Ayuntamiento, Marco Agostini, no pudo ser más claro al respecto: *Ha terminado siendo un lugar de culto, no una obra de arte. No han respetado las reglas.*

Referencias

BATAILLE, Georges. *Teoría de la Religión*. Madrid: Taurus Ediciones, 1998.

BAUMGARDNER, Julie. *What's Been Missed in the Heated Debate around Christoph Büchle's Venice Biennale Mosque*. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-venice-biennale-iceland-pavilion-debate>>. [Consulta: 1 de octubre de 2015]

BURNET, Victoria. *Museo Jumex Cancels a Hermann Nitsch Show*. <<http://www.nytimes.com/2015/02/25/arts/design/museo-jumex-cancels-a-hermann-nitsch-show.html>>. [Consulta: 1 de octubre de 2015]

DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza, 2014.

FRANK, Manfred. *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

 2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

¿Secularizar el Accionismo? De la performance ritualística como forma de robustecimiento social a la censura

GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983.

ICELANDIC ART CENTER. *Corrections regarding media coverage of the Icelandic Pavilion*. <<http://icelandicartcenter.is/news/important-corrections-regarding-media-coverage-of-the-icelandic-pavilion-at-la-biennale-di-venezia/>>. [Consulta: 1 de octubre de 2015]

KENNEDY, Randy. *Officials Threaten to Close Mosque Installation at Venice Biennale*. <<http://www.nytimes.com/2015/05/09/arts/design/officials-in-venice-challenge-mosque-installation-at-biennale.html>>. [Consulta: 1 de octubre de 2015]



2015, Universitat Politècnica de València
III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

Movimiento estudiantil en Chile del año 2011: experiencia de la multitud y teatralidades.

Patricia Alejandra Artés Ibáñez.

^aUniversidad ARCIS. Email: artes.pravda@gmail.com

Abstract

In 2011 in Chile, as witnesses we were shaken by a social movement staged by university and high school students. After decades of being denied public space as a meeting place, as a place of visibility and a platform for the demands and wishes of the crowd, thousands of people take to the streets: different sectors and peoples are mobilized, each with its own desires, practices and myriad peculiarities. The new effects produced in this context force subjective practices to produce new territories of fiction that, in turn, raise (or intend to do so) new horizons in the political struggle.

The experience of the social movement of 2011 is expressed to this day as an open and diverse relationship with the power of intervention and production of other possible worlds. It is for this reason that it becomes important to look at the passing on of this experience and particularly sensitive events that passed in it. On this occasion, it will be addressed as a specific case: two theatrical works produced by the Assembly of Art Students (AEEA) in the context of the student movement in Chile in 2011.

Keywords: *Social movements , students, crowd, theatrics , culture , political, aesthetic , assembly, common .*

Resumen

Durante el año 2011 en Chile, fuimos testigos de un agitado movimiento social protagonizado por estudiantes universitarios y secundarios. Luego de décadas de negación del espacio público como lugar de encuentro, como lugar de visibilización y plataforma de las demandas y deseos de la multitud; miles de personas salen a las calles: diversos sectores y personas movilizadas, cada una con sus deseos, sus prácticas y sus múltiples singularidades. Los nuevos agenciamientos producidos en este contexto empujan a las prácticas subjetivas a producir nuevos territorios de ficción que, a su vez, plantean (o pretendan) nuevos horizontes en la lucha política.

La experiencia del movimiento social del 2011 se expresa hasta nuestros días como un terreno abierto y de diversas interrelaciones con potencia de intervención y de producción de otros mundos posibles. Es por esta razón que se vuelve importante mirar el transcurrir de esta experiencia y, particularmente, de los acontecimientos sensibles que transitaron en él. En esta ocasión, se abordará como caso específico dos teatralidades realizadas por la Asamblea de estudiantes de Arte (AEEA) en el contexto del movimiento estudiantil en Chile el año 2011.

Palabras clave: *Movimientos sociales, estudiantes, multitud, teatralidades, cultura, político, estética, asamblea, común.*

Introducción

Pensar en movimientos sociales y teatralidades supone un cruce interdisciplinario, que excede las problemáticas de las teatralidades miradas desde el teatro o desde lo disciplinar artístico, y también a la de los movimientos sociales abordadas desde las ciencias sociales.

Lo que me interesa en este trabajo no es mirar un objeto desde una disciplina o desde una categoría, sino deslizar ciertas pistas que nos ayuden a pensar esta problemática.

Presuntuoso sería pensar que aquí se abrirá de manera clara o contundente un ‘nuevo espacio del problema’, pero al menos abriremos la posibilidad de pensar desde la articulación de distintos ámbitos un hecho político y social que se presenta como constitutivo en el Chile de hoy. Así, entonces no miraremos *la cultura* como algo cerrado o como una categoría para ver el mundo, abordaremos *lo cultural* en su dimensión de



productor de mundos, que abre posibilidades en un horizonte múltiple y en constante expansión.

La experiencia del movimiento social del 2011 (encabezado por el movimiento estudiantil) se expresa hasta nuestros días como un terreno abierto y de diversas interrelaciones con potencia de intervención y de producción de otros mundos posibles. Es por esta razón que se vuelve importante mirar el transcurrir de esta experiencia y de los acontecimientos sensibles que transitaron en él. Abordaré como caso específico una acción de teatralidad realizada por la Asamblea de Estudiantes de Arte (AEEA) en el contexto del movimiento estudiantil en Chile el año 2011.

Sin duda la revuelta social del 2011 en Chile, es uno de los acontecimientos más importantes de nuestra 'historia reciente' (Foucault), o de la 'coyuntura del presente' como lo llamó Stuart Hall.

Hall distingue que aunque la historia del presente nos confronta con el ahora, con el presente en su condición radical, "nos compromete a pensar en sus condiciones anteriores de existencia" puesto que el "presente es claramente una fuerza que tenemos que transformar ahora, pero a la luz de las condiciones que lo trajeron a su existencia: la historia del presente" (Hall, 2010, p. 11). En este sentido la historia del presente será el resultado de múltiples determinaciones pero en un terreno que sigue siendo abierto.

Según lo recién planteado señalaré, aunque sea someramente, ciertos elementos de la "coyuntura del presente" que hizo posible la revuelta social del 2011, para luego detenerme en la expresión de lo cultural del movimiento estudiantil.

Antecedentes de la coyuntura del presente en el Chile reciente.

La dictadura militar implicó una refundación política, económica, social y cultural de Chile que fue extendida y profundizada por los gobiernos de la Concertación y de la Alianza por Chile.

Las políticas sociales de la concertación no fueron otras que la continuidad de las políticas de la derecha instauradas en la dictadura militar. "La principal de ellas es la concepción de Estado subsidiario, que naturaliza la aplicación focalizada de sus políticas sociales, negando la existencia de derechos universales, es decir, acabando con la noción misma de derechos". (Figuroa, 2012, p. 23) Esta premisa de organización estatal fragilizó y precarizó todos los aspectos de la vida social de los y las chilenas: la salud, la educación, la vivienda, y demás.

Se fabricó una imagen de un Chile exitoso y pujante que fuese capaz de blanquear el autoritarismo militar y sus crímenes, y permitir la incorporación de otros ropajes políticos para potenciar el desembarco de capital extranjero y, hacia dentro, lograr una identificación con la nueva clase dirigente. Esto fue una verdadera camisa de fuerza, cuyo objetivo fue la negación absoluta de las contradicciones de Chile mediante las políticas de consenso.

La estrategia neoliberal que ha adoptado el capitalismo chileno ha modificado de manera muy significativa la estructura social del país y el mundo del trabajo. Y una de las principales ideas sobre las cuales ha afirmado su legitimidad es que ha hecho de Chile un país de ‘emprendedores’. Se trata de una extensión del ‘mito meritocrático’ (T. Moulian) según el cual el país ofrece enormes oportunidades de desarrollo a quienes con audacia y creatividad se lanzan a la creación de empresas independientes y a la generación de empleo. Bajo esta lógica la competencia se instaló como manera de vivir.

La primera fractura importante se genera el 2006 con la llamada ‘Revolución Pingüina’ protagonizada por estudiantes secundarios bajo el primer gobierno de Michelle Bachelet y este es, sin duda, el antecedente más próximo de la revuelta del 2011. Estas movilizaciones que comenzaron con un ánimo reivindicativo y sectorial (extensión del pase escolar, infraestructura de los establecimientos, entre otros) a medida que los sectores más politizados fueron promoviendo en las asambleas una deliberación de la raíz de su problema, la movilización comenzó a apuntar a cuestiones estructurales, principalmente a la demanda de reemplazar la Ley Orgánica de Constitucional de Enseñanza (LOCE), promulgada el último día de la Dictadura, por un nuevo marco normativo. A pesar que la ‘Revolución pingüina’ logró activar a más de un millón de estudiantes durante tres meses, terminó derrumbándose abruptamente. Su gran logro fue evidenciar las deudas de la transición democrática, haciendo un llamado de atención a los sectores más críticos pero también endureciendo a los sectores más neoliberales, siendo este último el que impuso la resolución política del conflicto.

El año 2011, comenzó en Chile con multitudinarias manifestaciones convocadas por movimientos ecológicos para frenar dos proyectos: la termoeléctrica Punta de Choros, y la hidroeléctrica Hidroaysén; y por manifestaciones ciudadanas locales (Puerto Natales y Punta Arenas) que por particulares pero similares motivos fisuraron el simulacro de la unidad del consenso

Estas manifestaciones fueron un anuncio de lo que se venía: un año de múltiples sectores y personas movilizadas bajo la plataforma social del movimiento estudiantil, cada una con sus deseos y con sus prácticas. Una movilización amplia con múltiples singularidades que



rechazaban la política representativa, intentando emerger como alternativa política soberana inherente a la *multitud*¹, como poder constituyente.

Ahora bien, ¿por qué las contradicciones del Chile actual terminaron expresándose en la educación y no en las relaciones laborales, o en la salud, o en la previsión, aspectos sociales que también están sometidos a las leyes del mercado? ¿Qué sucedió que hizo que el movimiento estudiantil que venía inmerso en un continuo reflujo de reivindicaciones sectoriales y movilizaciones cuyas demandas no tenía mayor impacto en el mundo social encabezará un agitado movimiento social? ¿Hubo algo novedoso realmente en este movimiento? ¿Cuáles son los factores de avances y sus diques de contención?. Estas preguntas se generaron en el instante mismo de la irrupción del movimiento social del 2011 y continúan trazando las discusiones intelectuales y políticas sobre este asunto

Deslizaré brevemente lo que puede constituirse, aunque no en respuestas, si en algunas pistas para abordar, a los menos, algunas de las preguntas señaladas. Francisco Figueroa, quién fue vicepresidente de la Federación de estudiantes de la Universidad de Chile durante el 2010 y el 2011, en su libro *Llegamos para quedarnos. Crónicas de la revuelta estudiantil* plantea que la base del descontento que dio paso a la revuelta estudiantil está marcado por la convergencia de: “el agotamiento de los términos e instrumentos del equilibrio político de la transición y la consolidación de su incapacidad de procesar las demandas sociales” y “la maduración de las transformaciones económicas y sociales introducidas en la Dictadura, al amparo de un avanzado ‘capitalismo de servicio público’” (Figueroa, 2012, p. 40) Añade además, que una de las distinciones que hace al movimiento estudiantil del 2011 diferente al de los años anteriores fue: “la combinación entre lo nuevo y lo viejo, la sinergia entre las banderas del sector estudiantil tradicional de la educación superior con las experiencias y demandas del sector nuevo – asociado a las instituciones creadas con posterioridad al año 1980 -.”(Figueroa, 2012, p. 49)

¹ Me parece pertinente utilizar la noción *Multitud* de T Negri y M. Hardt, para referirnos al movimiento estudiantil, (2011 hasta la fecha), puesto que trasciende al sector estudiantil incluyendo y potenciando múltiples agenciamientos y construyendo un común. “La multitud se compone de innumerables diferencias internas que nunca podrán reducirse a una unidad única. Hay diferencias de cultura, de raza, de etnicidad, de género, de sexualidad, diferentes formas de trabajar, de vivir, de ver el mundo, y diferentes deseos. La multitud es una multiplicidad de tales diferencias singulares (...) En la medida que la multitud no es una identidad (como el pueblo) ni es uniforme (como las masas), las diferencias internas de la multitud deben descubrir “lo común” que les permite comunicarse y actuar mancomunadamente. En realidad, lo común que compartimos no se descubre, sino que se produce.” (Negri, A, Hardt, M. 2004, pp.16-17) Y se produce en la experiencia misma del movimiento.

Si bien la cara visible del movimiento estudiantil fue una dirigencia que provenía de las universidades tradicionales estatales, un rasgo distinto e importante es la aparición en la escena social del 2011 de un gran contingente de jóvenes de instituciones educacionales del sector privado (de hecho las primeras movilizaciones ocurrieron en la Universidad Central, cuyo problema era justamente el lucro en la educación)

La importancia radica en que este sector estudiantil no proviene de la militancia de izquierda tradicional que venía encabezando y dando forma a la lucha estudiantil desde la década de los 80', sino que es el sector que justamente a sido excluido de la "política" (y que fue, de alguna manera, ignorado por el estudiantado históricamente movilizadado en las reivindicaciones de la educación pública), el que sustenta el mercado de la educación a través de la ficción impuesta que el ingreso al sistema de educación superior sería el principal motor de la movilidad social. Entre otras, esta pareció ser una poderosa razón para que pocos imaginaran que los propios hijos del modelo, el sector de la juventud más adormecida por el individualismo, aquellos que viven de manera más radical su relaciones imaginarias con las condiciones reales de existencia se rebelara e impulsara la protesta social más grande del periodo de la transición.

Este supuesto de movilidad, es una pista importante para acercarnos al por qué el descontento se manifestó en la problemática de la educación y no en la salud, o en otras esferas de la vida social igualmente precarizadas y sometidas al lucro.

Como señala Figueroa "(...) la modernización neoliberal encontró su flanco más débil, en términos de aprobación social, en la educación. En la medida en que fue promovida como la mejor herramienta para la movilidad social y la realización individual, sembró esperanzas que no solo fue incapaz de satisfacer, sino que terminó traicionando" (Figueroa, 2012, p. 72). La promesa de los sucesivos gobiernos pos dictadura: todos puede estudiar mediante los créditos de la banca privada (que somete a la población a grandes deudas), atravesó de manera contundente a la sociedad chilena y normalizó las relaciones sociales con los bienes comunes a través del mercado. "De ahí que sus crisis produjera una fractura en la legitimidad de gran parte de la estructura del poder, de sus valores, instituciones y personajes" (Figueroa, 2012, p. 23).

Aspectos de lo político y lo cultural en el movimiento.

El salto del movimiento social desde las demandas reivindicativas económicas y sectoriales de los estudiantes (lucha por aranceles, pase escolar, etc.) a la puesta en crisis de la institucionalidad dominante (proceso y asamblea constituyente, recuperación de recursos naturales, bienes comunes etc.) dan cuenta de un desplazamiento a *lo político*², en tanto que el problema se instala en la relación antagónica de la construcción social, en el problema del poder.

Este salto cualitativo, no obedece sólo a un salto en la conciencia de los estudiantes debido a una acumulación de malestar. “Se trata, en última instancia, de dónde y cómo la gente experimenta sus condiciones de vida, las define y responde a ellas, lo cual, para Thompson, define por qué cada modo de producción es también una cultura, y por qué todo conflicto de clases es también una lucha entre modalidades culturales (...). En la experiencia hay una intersección de las diferentes prácticas, aun sobre una base desigual y de mutuas determinaciones” (Hall, 1994, p. 242). Esta experiencia política que acontece en el social cotidiano, se constituye de prácticas culturales que intentan reconfigurar las relaciones sociales.

Entenderemos la relación de política y cultura como constituyente de los procesos que emergen como punto de resistencia, y construcción de poder social frente al orden hegemónico. La relación dialéctica entre lo político y lo cultural se manifiesta, entre otras cosas, en tanto la lucha política tiene como perspectiva cambios culturales, y las prácticas culturales se manifiestan como instrumentos de cambios políticos, estamos entonces frente a dos nociones cuyos múltiples puntos de conexión han sido fuertemente expuestos en las movilizaciones en Chile los últimos cuatro años, en las que los aspectos convivenciales, las maneras de cómo estamos juntos y juntas experimentan nuevos modos de subjetivación en los que emergen nuevos agenciamientos que resisten al ejercicio del poder hegemónico.

² Pensaré lo político según lo propuesto por la pensadora inglesa Chantal Mouffe, quien concibe “‘lo político’ como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo ‘la política’ como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (Mouffe, 2007, p 16).

Un ejemplo de estas otras maneras de convivencia social se dio en el espacio de las tomas³. Las tomas, dice Figueroa, “funcionan día y noche. En ellas los estudiantes, organizan actividades, redactan resoluciones y elevan posiciones a sus órganos representativos. Pero también comen, duermen y aman. Son auténticas fábricas de identidad, un revoltijo de ideas y pulsiones, de iniciativas militantes y reclamos existenciales” (Figueroa, 2012, p. 66). Muchas veces estas acciones produjeron verdaderas suspensiones del tiempo y el espacio cotidiano en las que se generaron otras posibles relaciones sociales.

‘Fábricas de identidad’ es una sugerente imagen que propone Figueroa para dar cuenta de la experiencia de construcción continua de identidades de singularidades que se aleja de la concepción cerrada de la identidad (sujeto moderno), o de una construida mediante el dialogo del yo (interno esencial) con la sociedad (sujeto sociológico), para plantearnos una identidad abierta y problemática; lo que significa que la identidad está siempre en expansión, nunca se encuentra fija y se construye permanentemente según las representaciones sociales y las interpelaciones de los modos culturales que nos rodean. Frente al ser como sustancia y totalidad, la continua producción de subjetividades fluctuantes; frente a la sujeción de identidades, la indeterminación de la multitud.

El movimiento estudiantil no solo se constituye de programas y consignas, tiene una base material importante en las relaciones *conviviales* en la (potencia de los afectos), y en los procesos que generan identidades móviles de múltiples singularidades que se encuentran en un horizonte común en un discurso y una práctica política.

En este sentido miraremos lo cultural (y no la cultura como categoría cerrada) como un recurso de movilización social y política, permitiendo que ciertas prácticas culturales acontecidas en nuestro último tiempo sean leídas como prácticas de poder, “Creemos que los movimientos de revuelta y de rebelión nos aportan los medios no sólo para rechazar los regímenes represivos bajo los cuales estas figuras subjetivas sufren sino también para invertir estas subjetividades en figuras de poder. En otras palabras, descubren nuevas formas de independencia y seguridad en el terreno económico y también en los terrenos sociales y comunicativos, que conjuntamente generan el potencial para deshacerse de los sistemas de representación política y reafirmar sus propios poderes de acción democrática” (Negri⁴) Los modos de organización social (asambleas), la organización económica y

³ Acciones de ocupación de establecimientos educacionales secundarios o universitarios por parte de los estudiantes, con el objetivo de suspender las actividades académicas. Puede durar días o meses, y por lo general es un acto de demostración de fuerza y organización de parte del estudiantado.

⁴ Entrevista a Toni Negri, fuente electrónica <http://esferapublica.org/nfblog/entrevista-con-toni-negri/>

afectiva en las ‘Tomas’, y las prácticas simbólicas que acontecieron y acontecen en el movimiento estudiantil no serían las expresiones culturales que dan cuenta del movimiento, sino constituirían una parte del movimiento mismo, y la suma de las múltiples interrelaciones nos hablarían de nuevas experiencias de agenciamientos. Lo interesante no radicaría en la forma ‘creativa’ de estas prácticas, puesto que los elementos *formales*, las convenciones, son un medio de expresión por el cual se muestra los significados aceptados. Es porque la estructura (la estructura del sentir) cambia, que pueden encontrarse nuevos medios de expresión.

Para Beatriz Sarlo la noción de Williams de estructura del sentir, “es la hipótesis teórica adecuada para captar, en una configuración cultural, los momentos de cambio” añadiendo en este sentido lo señalado por Peter Midieron que “El concepto no se utiliza para describir todos los campos de acción social sino aquellos comprometido en un desafío al orden existente” (Sarlo, 2001, p. 15). A partir de esto, diremos que la ‘estructura del sentir’ no podemos reducirla a un sentir de época expresadas en las prácticas sociales y artísticas, sino más bien referirnos a ella como aquel sentir que excede a su propia época en la tensión entre las expresiones que este mismo genera con las que emergen desde un sentir disidente. Desde aquí entonces podemos entender la relación indisoluble entre las prácticas sociales y simbólicas y el contexto de precariedad de la vida social desde donde emergen.

Los nuevos agenciamientos producidos en este contexto empujan a las prácticas subjetivas a producir nuevos territorios de ficción que, a su vez, plantean (o pretendan) nuevos horizontes en la lucha política. Es en este proceso de ebullición político social que emergen prácticas sociales, formas de teatralidades.

Teatralidades⁵ en el movimiento estudiantil

⁵ La noción de teatralidades ha sido aplicada para dar cuenta de los modos, representaciones y transformaciones de las relaciones sociales; así entonces las teatralidades pueden funcionar como procedimientos de control o disidencia. A su mismo, este concepto nos permite abordar la producción de prácticas artísticas y simbólicas en relación con la teatralidad social en tanto control o disidencia. “Entendemos ‘teatralidad’ como un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo. La teatralidad social es tanto una práctica como una construcción cultural. Como *práctica* social constituye un modo de comportamiento en el cual los seres sociales, consciente o inconscientemente, actúan como si estuviesen en el teatro (modos de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etc.). Como *construcción cultural* constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social. (...) hay teatralidades legitimadas y no legitimadas, es decir, aceptables o no aceptables por los sustentadores del poder social o cultural (...). El concepto de teatralidad social conduce hacia la caracterización de ciertas prácticas, algunas de las cuales son “artísticas”, cuyo rasgo específico sería el haber sido producidas con la intencionalidad de constituir

Mucho se ha hablado sobre las maneras de representación que tuvo el movimiento estudiantil del 2011, de las intervenciones creativas en las manifestaciones, etc, aglutinándolas todas bajo esa perspectiva y borroneando el carácter de espectáculo de muchas y, de otras, su potencial crítico. El supuesto: ‘todo suma’, no es efectivo porque mientras algunas prácticas restituían el elemento político de conflicto estudiantil, otras, en un apresurado e ingenuo ánimo de difusión sirvieron a los medios de comunicación para espectacularizar el problema, negando su constitución antagónica, y más aún, utilizándolas para dividir a los estudiante entre los ‘creativos’ y los ‘criminales’. Un ejemplo de esta trampa en que se constituyeron éste tipo de prácticas fue, a mi juicio, el famoso ‘Thriller por la educación’⁶. Más de dos mil estudiantes se juntan en la plaza de la ciudadanía, y vestidos de zombis realizaron de manera masiva la coreografía del video de Michael Jackson del mismo nombre. La idea, según dicen algunos de sus protagonistas en entrevistas, era decir que la educación en Chile “deja a los jóvenes como zombis”. La prensa hizo un festín con este evento.

Una de las funciones que Stuart Hall distingue de los medios de comunicación “es organizar, orquestrar y *unir* lo que se ha representado clasificado selectivamente. Aquí debe empezar a construirse algún grado de integración y cohesión, algunas unidades y coherencia imaginarias, aunque sea fragmentaria y ‘pluralmente’. Lo que se ha clasificado y hecho visible empieza a moverse dentro de un *orden reconocido*: un orden complejo, con toda seguridad, en el que la intervención directa y desnuda de las unidades *reales* (de clase, poder, explotación e interés) se mantiene siempre a raya por medio de la coherencia más neutral e integradora de la opinión pública. Las áreas problemáticas del *consenso* y el *consentimiento* comienzan a emerger desde esta difícil y delicada obra de negociación. (...)” (Hall, 2010, p. 247). El efecto ideológico de los medios de comunicación está constituido por la producción del consenso y la construcción de la legitimidad estableciendo límites a las disputas, y el Thriller, fue el escenario ideal para intentar clausurar la potencia antagónica del movimiento estudiantil en el consenso. Dejamos de hablar del problema estructural de la educación y comenzamos a hablar de lo creativo de la juventud”. Los estudiantes multiplicaron las intervenciones de esta índole ya que tenían una gran cobertura mediática y simpatía en la ciudadanía.

objetos estéticos (...) es posible hablar, por ejemplo, de prácticas escénicas correspondientes a las teatralidades sociales mencionadas anteriormente”. (Villegas, 2005, pp. 18-19-20). En esta ocasión, me referiré al tercer tipo de teatralidad que señala Juan Villegas, a aquellas con plena conciencia de su carácter de representación.

⁶ Enlace video: <https://www.youtube.com/watch?v=tR12Vi6Bvrl>

La fractura provocada por la dictadura y administrada por la Concertación, no sólo trajo consigo una precipitada precarización en las condiciones sociales de existencias, sino también ha ido instalando en las prácticas sociales una manera de cómo pensar y cómo imaginar⁷, constituyéndose esto en una verdadera camisa de fuerza que produce y reproduce las relaciones sociales y los modos de producción capitalista. “Althusser argumenta que en las formaciones sociales capitalistas, cada vez más el trabajo no se reproduce dentro de las relaciones sociales de producción mismas sino fuera de ellas. Por supuesto, él no quiere decir solamente reproducido biológica o técnicamente, sino también social y culturalmente. Es producido en el dominio de las superestructuras: en instituciones como la familia y la Iglesia. Requiere instituciones culturales como los medios, las asociaciones de comercio, los partidos políticos, etc., que no están directamente vinculados con la producción como tal pero que tienen la función crucial de ‘cultivar’ el trabajo de cierto tipo moral y cultural: aquel que el modo de producción capitalista moderno requiere.” (Hall, 2010, p. 201) En este sentido habría una implicación (una función) ideológica (como práctica⁸) en la acción del Thriller por la educación, una forma de imaginar de estos estudiantes que los somete dos semanas a ensayar un baile icono de la cultura pop norteamericana, dejando de pensar el problema político que los ha convocado, clausurando posibilidades de la imaginación crítica que fuesen capaces de generar otro territorios de ficción.

Por otro lado, acontecieron otras teatralidades (formas *emergentes* en el sentido de Williams) que tendieron a provocar una fisura a este imaginario, intentando transformar el campo mismo de la representación ideológica.

Deslizaré ciertas cuestiones sobre una acción realizada por la Asamblea de Estudiantes de Arte (AEEA), como una de las teatralidades acontecidas durante el 2011 en el marco del

⁷ El neoliberalismo no es sólo sistema económico que determina las relaciones de producción, es también un modo de vida, una manera de imaginar que se debe disputar. Si cada modo de organización social y material es históricamente específico, las formas de vida social correspondientes asumirán una forma “concreta” e históricamente definida. “(...) Este modo de producción no debe ser considerado simplemente como la reproducción de la existencia física de los individuos. Más bien es una forma concreta de la actividad de estos individuos, una forma concreta de expresión de sus vidas, un *modo de vida* concreto de éstos. Así como los individuos expresan sus vidas, así son. Por tanto, lo que son coincide con su producción, tanto con lo *que* producen como con *cómo* lo producen (Marx 1965).” (Hall, 2010, p. 223)

⁸ Para Althusser “las ‘ideas’ de un sujeto humano existen en sus acciones”, y las acciones están “insertas en prácticas gobernadas por los rituales en los que esas prácticas están inscritas dentro de la existencia material de un aparato ideológico” (Althusser [1970] 1971: 158). (Hall, S, 2010, p. 206)

movimiento estudiantil, que si bien tiene una intención estética, mantiene una ambigüedad con el activismo político coherente con el contexto en el que emerge, presentándose como una interesante apuesta de dislocación respecto a la teatralidad antes mencionadas.

Asamblea de estudiantes de Arte. AEEA.

Señalaré brevemente aspectos constituyentes de su formación que me parecen relevantes para situar esta experiencia.

En el año 2011 se reunieron estudiantes de carreras de arte en dependencias del Museo de Arte Contemporáneo, MAC (Fundado en 1946), conformando la Asamblea de estudiantes de arte AEEA. Dentro de sus declaraciones señalan que esta iniciativa nace a partir de dos ejes fundamentales: *“la construcción de una educación pública de calidad, integral y de acceso gratuito en todos sus niveles y la defensa del arte y la cultura frente a la elitización y los vaivenes del mercado.”* (AEEA 2011) Señalando luego que, producto del trabajo realizado en distintas acciones enmarcadas en los ejes antes citados, se dieron cuenta que el problema era mayor y que debían *“atacar las estructuras que determinaban estas coyunturas.”* (AEEA 2011)

En la primera convocatoria de la AEEA se reúnen doscientos cincuenta personas, estudiantes de distintas carreras de arte irrumpen en el silencio de la institución del arte contemporáneo con una comparsa para hacer una asamblea que debata sobre educación pública, la cultura de mercado y la actividad artístico-cultural al servicio del desarrollo humano.

El discurso final dicho por un estudiante (mientras acentúa algunas ideas con un instrumento: maraca) que cierra esta convocatoria circula por los siguientes enunciados:

Hoy nos hemos cansamos de ser el adorno inmaculado del prestigio de los grandes (...) esos grandes que manipulan nuestras vidas, que manipulan los medios masivos para hacernos creer que todo está hecho, que nada se puede cambiar (...) ¿Dónde? ¿Dónde está el artista cuándo hay tanta injusticia? Derrotado, asumido (...) Dónde está el artista cuándo maneja la herramienta más perfecta para atacar la conciencia, para crear el imaginario colectivo ¡¿Dónde está el artista?! Cuando reemplaza su labor histórica de cambio... por la simple mercancía encerrada entre cuatro paredes blancas o entretención para quién pueda pagarla (...) Y es aquí donde el arte entra con su zarpazo (mueve la maraca) que hoy por hoy se prostituye a los grandes (...) No existe revolución más profunda que la cultural. Muchas leyes o decretos podrían abolirse o ganar, pero es el acto libre, el acto colectivo el que prevalece al final



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015):pp. – pp.

(...) Rompamos con el arte obediente y sometido ¡Pongamos nuestro lenguaje al servicio de la evolución de las conciencias! (...) No los invitamos a obedecer, no los invitamos a acatar, nos los invitamos a unirse a un partido político o a una institución, los invitamos a hacer contracultura, los invitamos a construir, a luchas y romper con este silencio que hemos guardado por tanto tiempo, y que hoy se rompe si todos decidimos en un acto colectivo y libre desde aquí empezar a caminar (AEEA. 2011).

La interpelación a la institución del arte es evidente. Como si fuera una reminiscencia de los impulsos de las vanguardias y neo vanguardias de las primeras décadas y de mediados del siglo XX, irrumpen en las paredes blancas intentando dotar de elementos vitales un espacio que durante décadas ha sido el adorno de las políticas de precarización de la multitud. El museo, el espacio donde los objetos artísticos son sustraídos de la historia y de su constitución en relación a los antagonismos, es dotado de vida y contradicción.

La pregunta *¿Dónde está el artista?* traza la división de los artistas, su relación antagónica, pues sitúa a unos en el clientelismo político del arte, y a ellos, a estos estudiantes de arte en la potencia de la imaginación, en la creación de territorios ficcionales, puesto que sus acciones se nos presentan en: “actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan cabida a modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de subjetividad política” (Rancière, 2009, p. 5).

MendigossdeLaEducación⁹:

El soporte de la acción es el gesto reiterativo de la mendicidad instalados en múltiples cuerpos. Este recurso representacional provoca una interesante tensión al visibilizar la precariedad de la multitud mediante una de las representaciones sociales de quienes no tiene voz ni visibilidad, de quienes en su condición de subalternos ni siquiera son parte de las demandas de la multitud.

La multitud representando mediante la (una) representación de lo subalterno sus demandas. La mendicidad instalada en aquellos (los estudiantes) que, a propósito de lo que mencionamos anteriormente, debido a la supuesta movilidad social que habilitaría el mercado de la educación, son destinados a construir y pensar la sociedad. Esto nos resulta sumamente importante porque lo que hace esta acción es romper con la correspondencia entre el sujeto estudiante y su representación de dirigente de la sociedad, y evidencia la relación social imaginaria que constituye un supuesto *ser* estudiante. Con esto no quiero

⁹ Enlace video: <http://www.youtube.com/watch?v=3Ei7GbTX9F8>

decir que lo que haría entonces sería restablecer ‘las relaciones reales de existencia’¹⁰, sino más bien fracturar la ficción social que supone ser estudiante. “(...) es crucial que la ideología sea ahora entendida no como lo que está escondido y oculto, sino precisamente como lo que es más abierto, aparente y manifiesto: lo que ‘tiene lugar en la superficie y a la vista de todos. Lo que está escondido, reprimido o fuera de la vista son sus cimientos reales.’ Althusser entiende la ideología dominante ‘como el ‘sistema de ideas y representaciones’ por medio de las cuales los hombres entienden y ‘viven’ una relación imaginaria con sus condiciones reales de existencia: ‘Lo que se representa en la ideología no es, por tanto, el sistema de relaciones reales que gobierna la existencia de los hombres, sino la relación imaginaria de aquellos individuos con las relaciones reales en que viven’” (Hall, 2010, pp. 240-241). Así entonces, lo que estaría poniendo en escena esta teatralidad no sería el develamiento de *lo real* de la existencia, sino la puesta en evidencia de la superficie de la representación imaginaria de las relaciones de nuestras vidas. En este sentido podríamos decir que una manera de exceder las prácticas ideológicas dominantes es poner en crisis la manera en que han sido representadas.

El espacio físico (Paseo Ahumada) donde se instala la acción, es justamente el lugar en el que se desarrolla gran parte del consumo y la deuda de buena parte de la multitud, aquí se encuentra una diversidad de sucursales de la banca privada que precarizan la vida de los jóvenes a través de los créditos de estudios.

Para Josette Féral, las teatralidades se definen “por las capacidades de transformación, de trasgresión de lo cotidiano, de representación y semiaturización del cuerpo y del sujeto para crear territorios de ficción.” (Diéguez, 2007, p. 41). En este sentido esta acción es capaz de crear un territorio de ficción, buscando “la manera en que las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales” (Rancière, 2009, p.12), y dotando al transcurrir cotidiano como escenario de reflexión y diálogo de un problema político en una situación social específica, mediante la acción (*el hacer*) y no la afirmación de algo.

¹⁰ Pertinente y revelador resulta lo que señala S. Hall, respecto a lo que se referiría Marx con el carácter imaginario de las relaciones reales de existencia y a la ideología: “no es ‘falsa’ en el sentido de que no exista, pero es ‘falsa’ en el sentido de que, dentro de sus límites, no puede expresar y encerrar la relación social plena sobre la que descansa el sistema en última instancia. El mercado representa un sistema que requiere producción e intercambio como si consistiese sólo de intercambio. (Hall, S, 2010, p. 229)

Los vasos que usan estos ‘Mendigos por la Educación’ para pedir dinero tienen los logos de los bancos que prestan los créditos que costean sus estudios. El dinero, entonces, que se reciba no es para el estudiante sino que pasa directo a la banca privada. Resulta muy interesante la puesta en crisis del gesto de la caridad, puesto que evidencia su inutilidad, esta no haría más que seguir enriqueciendo y fortaleciendo a la banca privada.

La caridad no sería una interpelación a los individuos que transitan por el paseo, se dirige a la multitud; no tiene como propósito que cada quién aporte para el pago de la deuda, sino que pone en la escena social la imposibilidad de solucionar un problema estructural mediante la caridad de Estado (mayor presupuesto, menos intereses a los créditos, becas, etc.), puesto que la educación, al igual que otros aspectos sociales, son bienes comunes que deben estar al disfrute de todas y todos.

El recorrido de la AEEA desde su conformación en el Museo de Arte Contemporáneo y en las acciones que realizan, articula múltiples elementos que transitan de manera indivisible desde los impulsos políticos de desarticular nuestra realidad insoportable, y los deseos de construir un imaginario que responda al orden hegemónico mediante la estética entendida como experiencia, señalando la importancia, en el sentido de R. Williams, de lo cultural como elemento configurador de las relaciones sociales y, por lo tanto, de su potencia emancipadora.

Según lo recién planteado me aventuro a decir, que muchas de las prácticas que acontecen en nuestro presente han dejado de dar cuenta de un sentir de época para desplazarse a la potencia de la ‘estructura del sentir’ – que para Beatriz Sarlo- es un horizonte de posibilidades imaginarias.

Para Toni Negri, volver a tomar la palabra en el arte, “significa hablar colectivamente, esto es, expresar el valor que colectivamente hemos producido y que colectivamente hemos reconquistado, arrebatándose al mercado. La concepción exclusiva del talento artístico en el individuo y su consiguiente supresión en la gran masa- decía Karl Marx- es un efecto de la división del trabajo”. (Negri, 2000, p. 47). El trabajo de la Asamblea de estudiantes de arte y sus relaciones de producción responden al deseo de tomarse la palabra, al deseo consciente del apetito de dotar al transcurrir cotidiano de *lo vital*, desplazando los límites y obstáculos de la angustia a la que estamos sometidos hacia horizontes emancipatorios.

No fue la pretensión de este trabajo dar respuestas cerradas a las preguntas que abren este texto a propósito de determinar qué fue lo particular al movimiento estudiantil o sobre sus efectos políticos. Tampoco establecer una discusión teórica sobre teatralidades a propósito de la práctica escénica aquí abordada, sino más bien, proponer una problemática y un terreno abierto de discusión que sigue siendo vital de pensar en nuestros tiempos, me refiero a la relación entre movimientos sociales, lo político, lo estético y lo cultural; y visibilizar, lo que a mi juicio se constituye como una fuerte apuesta cultural, que intentan reconfigurar significados que se posicionan en el campo de lo social cotidiano, ampliando los puntos de resistencia y potencia de imaginarios emancipatorios de la multitud.

Referencias

DIÉGUEZ, I (2007) . *Escenarios Liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires. Atuel.

FIGUEROA, F (2012) . *Llegamos para quedarnos. Crónicas de la revuelta estudiantil*. Santiago. LOM.

HALL, S. (2010) “Significado, representación, ideología: Althusser y los debates posestructuralistas” “La cultura, los medios de comunicación y el ‘efecto ideológico’”; “La cuestión de la identidad cultural; El espectáculo del otro”). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia. Envión.

HALL, S (1994) *Estudios Culturales: Dos paradigmas, Revista Causas y Azares*, N°1.

HARDT, M, NEGRI A. (2004) *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona. Debate.

Mouffe, Chantal. (2007) *En torno a lo político*. Argentina. Fondo de cultura económica..

NEGRI, T (2000) *Arte y multitud. Ocho cartas*, Madrid, Trotta.

RANCIERE, J (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago, LOM.

SARLO, B (2001) “Prólogo” en williams r. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.

VILLEGAS, J (2005) *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires. Galerna.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015):pp. – pp.

Patricia Alejandra Artés Ibáñez

WILLIAMS, R (1980) “Teoría cultural”, en Raymond Williams *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península.

Asamblea de Estudiantes de Arte (AEEA):
<http://asambleadeestudiantesdearte.blogspot.com/>. [Consulta: 10 de octubre de 2015]

Thriller por la Educación. <https://www.youtube.com/watch?v=tR12Vi6Bvrl> [Consulta: 10 de octubre 2015]

NEGRI, T (2012) *Toni Negri y los Movimientos constituyentes*
<http://esferapublica.org/nfblog/entrevista-con-toni-negri/> [Consulta: 10 octubre del 2015]

 2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015):pp. – pp.

El retrato en la multitud

Ana Maqueda de la Peña

Universidad Complutense de Madrid, anamaq01@ucm.es

Abstract

The face in our society has fulfilled a metonymic role for the entire human body as a carrier of identity, a condition that has been strengthened and expressed through the portrait. Analysis of the role of current examples of the aesthetic face and in dialogue with works from the past that express multitude is proposed. A reflection on ways of communication as snapchat, key in the relationship between the individual and the collective, the uniqueness and uniformity. Issues such as whether the portrait, gives voice to the public figure, the anonymous crowd or the victims. When and why the face is deleted, is distorted and even it is replaced by the body without identity. Authors as Simmel called attention to what public transport meant from the nineteenth century as a way of dealing with unfamiliar faces in silence. From the uniqueness of this anonymous face, to the uncertainty of the faces of a crowd that manifests itself barricaded behind a banner that unifies them under a picture of in-common, the representation of the faces of the crowd (the portraits) has gone through transformations and has even been replaced by other signs of identity such as tags (signatures) of the graffiti artists that in a sort of horror vacui, challenge us from the walls of any city. Barroquism is also present in the works of the artist Spencer Tunick, which in a display of bodies, form a faceless crowd.

Keywords: *portrait, face, body, representation, image, identity, recognition, look, communication, multitude.*

Resumen

El rostro ha cumplido en nuestra sociedad una función metonímica respecto a la totalidad del cuerpo humano, como portador de identidad, condición que ha sido reforzada y expresada a través del retrato. Se propone el análisis del

protagonismo del rostro en ejemplos estéticos actuales y en diálogo con obras del pasado que expresan multitud. Una reflexión sobre formas de comunicación como snapchat, claves en la relación entre lo individual y lo colectivo, la singularidad y la uniformidad. Cuestiones tales como si el retrato, da voz al personaje público, a la multitud anónima o a las víctimas. Cuándo y porqué el rostro se borra, se distorsiona e incluso es sustituido por el cuerpo sin identidad. Autores como Simmel llamaron la atención acerca de lo que significaron los transportes públicos, a partir del siglo XIX, como una forma de enfrentarse a rostros desconocidos en silencio. Desde la singularidad de ese rostro anónimo, hasta la indefinición de los rostros de una multitud que se manifiesta parapetada por una pancarta que los unifica bajo una imagen de en-común, la representación de los rostros de la multitud (los retratos) ha sufrido transformaciones y ha sido incluso sustituida por otras señas de identidad como los taqueos (las firmas) de los graffiteros que, en una suerte de horror vacui, nos interpelan desde los muros de cualquier ciudad. Barroquismo presente también en las instalaciones (“escenografías”) del artista Spencer Tunick, que en un alarde de despliegue de cuerpos, conforman una multitud sin rostros.

Palabras clave: retrato, rostro, cuerpo, representación, imagen, identidad, reconocimiento, mirada, comunicación, multitud.

1. Por qué el retrato

La siguiente afirmación de Nancy (2006C, p. 35) “estamos en principio y esencialmente curiosos de nosotros mismos”, bien podría justificar el éxito del retrato. También explicaría el antropomorfismo. Dotar a objetos de apariencia humana, en una necesidad de reafirmación y reencuentro con nuestra propia imagen. Frente al retrato, reconocemos la representación como semejante. Semejanza que genera cierto sentimiento de empatía. Por mediación del retrato, podemos mirar-nos de otro modo, aquí toman especial relevancia las palabras de Nancy (2006C, p. 92), “‘nosotros’ dice ‘uno’ de una manera singular plural, uno por uno y uno con uno”. Reconoce Bailly (2001, p. 146) que los retratos más emocionantes “son los que pintan a alguien que no dice ‘yo’, sino que circula ante nuestros ojos entre los tres pronombres, las tres personas del singular (yo, tú y también él).” Cabría preguntarse si algún retrato puede escapar a esta condición, incluso desde su concepción, tres son las personas involucradas en el retrato, ejecutor, modelo y espectador.

El retrato, al ser representación del rostro, o del cuerpo completo, remite a una identidad. Acostumbramos a identificar por el rostro, tomar el rostro por la totalidad, es el caso del retrato, que cumple así una función metonímica.

El retrato contemporáneo y de vanguardias tiende a desfigurar el rostro, a transformarlo, a crear rostros diferentes. Se funden, fusionan, estallan, deforman, se disuelven, cambian de color o desaparecen. No sólo el retrato se distorsiona, también el rostro, gracias a la cirugía estética, se modifica, remodela, rejuvenece. Lo que antaño podía rectificarse sólo en el retrato, con la pintura, hoy puede hacerse en el propio rostro con el bisturí o el botox. Perfección, imperfección. Simetría, asimetría. Orden, caos. En cualquier caso, dos modelos a seguir. Detrás quizás la “pulsión nihilista” que según Rivera (2009, p. 168), “anima a buena parte del pensamiento contemporáneo” y cuya finalidad sería, según el autor, evitar la muerte.

Cabe mencionar otras formas de expresar identidad, (en cierto modo retratos), sin representación del rostro o el cuerpo. Desde las improntas de las manos en las grutas del Paleolítico, al graffiti. Los taqueos (firmas de los graffiteros), señas de identidad que buscan su lugar en los muros de la ciudad en una suerte de horror vacui, conforman multitud. ¿Indicios de una nueva era barroca, como apunta Rivera (2009, p. 200)?

2. Víctimas y verdugos

En su libro *Políticas de la intimidad*, Pardo (2012, p. 53) admite como “escena inaugural de la política ilustrada de la modernidad: la decapitación del rey”, acontecimiento que reunió a cien mil asistentes. Una multitud congregada en la entonces conocida como plaza de la Revolución, hoy paradójicamente, plaza de la Concordia. Durante el acto, se cercena la cabeza (también el rostro), la identidad. Única identificación pública, pues el reconocimiento por el cuerpo, sólo está al alcance de quienes pertenecen al ámbito de lo privado. Es ilustrativo el diferente tratamiento que se dio a la cabeza, introducida en una cesta tras haber sido mostrada a la concurrencia, del que se reservaba para el cuerpo, arrojado a una fosa común. La parte noble, superior, más cercana al cielo y a Dios, receptáculo del pensamiento, la razón y la espiritualidad. El resto del cuerpo, asociado a la carnalidad y a los instintos. El rostro desnudo, el cuerpo cubierto, inidentificable. No en vano, se inaugura una modernidad que otorga primacía a la razón.



Fig. 1 Activistas queman retratos de Yakub Memon, a favor de su ejecución

Julio de 2015, en India la multitud se congrega para mostrar su repulsa al condenado por los atentados de Bombay de 1993. Los retratos de Yakub Memon (*Fig. 1*), cuyo nombre y fotografía de su rostro hacen que pueda ser identificado como causante de la masacre, son quemados en una acción cargada de simbolismo. Convertido en “pregonero de su propia condena” (Foucault, 2009, p. 53), el acusado es castigado figuradamente a través de su retrato. Un rostro sobre el que se superpone una soga y cuya imagen está tachada por un aspa dibujada en rojo. El retrato representa al sentenciado, sólo a través de éste podrá recibir suplicio. En palabras de Foucault (2009, p. 66) “es preciso que el crimen, e n su mismo horror, se manifieste y se anule”. El autor de la matanza ha de ser reconocido, identificado por el rostro, alrededor del cual pende la soga amenazadora de la pena que le aguarda. Las víctimas sin embargo, quedan en el anonimato, tan sólo una cifra, “doscientos cincuenta y siete”. Como señala Foucault (2009, p. 69) “el pueblo reivindica su derecho a comprobar los suplicios y la identidad de la persona a quien se aplican”.



Fig. 2 Francisco de Goya, 1813-14, *El 3 de mayo en Madrid*, Museo del Prado

Interpretamos como signo de modernidad en la pintura de Goya, el tratamiento que el artista da en su obra *Los fusilamientos* (*Fig. 2*), al pelotón de ejecución francés. Concebido como

un bloque compacto y homogéneo (“máquina de matar”), es deshumanizado, al esconder los rostros de los soldados, únicos referentes de singularidad. Los grises modelan el grupo, uniformado y fundido entre la transparencia de las sombras del paisaje nocturno. En fuerte contraste, el resplandor que ilumina la dramática expresión de los retratos de las víctimas. Visionario o no, el pintor refleja el anonimato del atacante, parapetado tras el instrumental de guerra, en nuestros días, drones de combate no tripulados tienen capacidad para destruir al enemigo.

Simmel (2006, p. 92) afirma que la individualidad de cada muerte, hace que la vida no se desprenda del todo de ella. Lo individual, lo singular se relaciona con la vida, mientras que lo universal, se apartaría de lo real. El rostro singulariza, remite a la vida. Sin embargo, en cada retrato intuimos una demanda de universalidad.

Bailly (2001, p. 109) da a los retratos la consideración de individuos que un día hablaron: “El silencio de los rostros, en los retratos, es el de las voces extinguidas”. Las víctimas de Goya por el contrario, son elocuentes, pueden aún hoy escucharse, tal vez en el grito de Jesús crucificado, “Dios: ¿Por qué me has abandonado?” que para Lyotard (1998, p. 93) es la “pregunta original”. Parece necesario un rostro para que se pueda dar esta pregunta.

El pueblo oprimido y sublevado en el cuadro de Delacroix (*Fig. 3*), también tiene rostros, como lo tiene la alegoría de la libertad que los guía, para quien se elige un retrato femenino que, desde el clasicismo de sus facciones y ausencia de expresión, se eleva sobre la multitud. Salvo esta representación, no hay retratos de mujeres en esta obra, como tampoco los hay en el cuadro de Goya. Imaginemos que fuese a la inversa, no estaríamos entonces hablando de multitud, ni de víctimas y verdugos, ni de pueblo, sin precisar primero, que se trataba de representaciones de mujeres.



Fig. 3 Eugène Delacroix, 1830, La libertad guiando al pueblo, Museo Louvre-Lens

El retrato en la multitud

En los medios de comunicación actuales no es frecuente ver los rostros de las víctimas en las fotografías publicadas, como tampoco lo es, en las imágenes de *multitudes*. Se muestran edificios devastados, restos de explosiones, de naufragios en pateras, cuerpos derrotados, pero escasos rostros. Los rostros de las víctimas desaparecen cuando son multitud. Rivera (2010, p. 256) recuerda el inquietante funcionamiento del genocidio, “el genocidio y la depuración étnica niegan en primer lugar el derecho a la imagen [...]”. Por ello, quienes reclaman justicia, reivindican su protesta con los retratos de las víctimas, que las humanizan y acercan, pues la distancia difumina las singularidades. Es el caso de la iniciativa que en 2012 se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, con la exposición titulada *El arte como impugnación del silencio*, donde las personas que se acercaban a la muestra, creaban retratos de forma colectiva. La idea era recordar a las víctimas del terrorismo de estado representadas en la memoria de David Watu Cilleruelo, estudiante asesinado en 1975.

La multitud sin rostros conforma una amalgama homogénea, como ilustran las imágenes de las manifestaciones populares a resguardo de las pancartas. Son eslóganes los que hablan, expresan, unifican bajo una sola voz (*Fig. 4*).



Fig. 4 Marcha en Ciudad de México por los estudiantes secuestrados, 2015

Como apunta Antonio Rivera (2010, p. 254) “La víctima, que ocupa un lugar privilegiado en el pensamiento contemporáneo [...] no debe confundirse con el sujeto anónimo [...] que, para Rancière, adquiere un gran protagonismo en la democracia y arte modernos”. Sin olvidar que el modelo anónimo prest  su rostro y su cuerpo para retratar a personajes históricos (*Fig. 5*).



Fig. 5 José de Ribera, 1630, Arhimedes Museo del Prado

El cuerpo sin rostro mantiene el anonimato, expresa sin identificarse. En la siguiente imagen (Fig. 6), unos manifestantes muestran su cuerpo desnudo como metáfora de la situación económica, “despojados”. La espalda pone a cubierto la parte más reconocible, el frente. El cuerpo se descubre y la cabeza se oculta bajo un casco metálico que, junto con unas recias botas, ofrecen una imagen acorazada como protección a la vulnerabilidad del desnudo.



Fig. 6 Bomberos en Mieres manifestándose contra los recortes del gobierno, 2012

3. El cuerpo de la multitud

La imagen de la multitud adopta un cuerpo que se nutre de otros muchos y que la identifica. Lo reconocible, lo mostrado aquí, son los cuerpos que dan identidad a la multitud. Podría decirse que funcionan como rostro y que, por tanto, configuran el rostro de la multitud.

Escribe Rivera (2010, p. 250) a propósito de Rancière; “la principal función de una ley y de un representante es dar unidad a lo heterogéneo [...]”. El sentido estético de la uniformidad, ha sido aprovechado con esta finalidad desde la antigüedad. El ejército que forman los guerreros de Xi’an (Fig. 7), es un ejemplo de ello. Las figuras de terracota dispuestas en

El retrato en la multitud

hileras, están sin embargo singularizadas por los rostros, por los peinados y tocados, atributos, vestimenta, colores y actitudes.



Fig. 7 Mausoleo del emperador Qin Shi Huang en Xi'an, 210-209 a. C.

A veces la “unidad” ha anulado, ocultado, lo “heterogéneo” (*Fig. 8*), hasta hacer desaparecer la diversidad. Es entonces cuando el cuerpo de la multitud puede ser fraccionado por cualquier parte y como en un proceso de mitosis, quedar dividido en idénticos cuerpos de multitud de menor tamaño, con el consiguiente conflicto de identidad y confusión para su reconocimiento.



Fig. 8 Fotograma de la película V de Vendetta de James Mc. Teigne, 2006

En cierto modo, es como si de las formas (de la diversidad), se volviese a la materia, a la masa informe (amalgama de cuerpos), que como tal, ha de ser remodelada si se quiere dominar. Como afirma Lyotard (1998, p. 188): “La materia es lo que no está destinado, en lo dado. La formas la domesticar, la hacen consumible”. Rivera (2010, p. 238) recuerda que para Schiller “dominar la forma sobre la materia es el poder del Estado sobre las masas, de la clase que posee la inteligencia sobre la clase que posee la sensación, de los hombres cultivados sobre los hombres naturales”. ¿El poder del artista sobre el modelo? Buena parte de la obra del fotógrafo norteamericano Spencer Tunick, muestra imágenes de multitudes integradas por personas desnudas (*Fig. 9*). La colocación de los cuerpos obedece a un orden

determinado que varía según la composición. El efecto visual es el de cuerpos vestidos de piel, debido a la rotunda desnudez que los uniformiza. Acostumbrado a identificar por el rostro, el observador no tiene la misma capacidad para el reconocimiento mediante el cuerpo descubierto.



Fig. 9 Spencer Tunick, 2005, Newcastle Gateshead 9 (Baltic Centre for Contemporary Art)

Se considera que estas “instalaciones” movilizan tensiones en el espectador, en relación con cuestiones como la moralidad, lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo o lo prohibido. En referencia a Bataille, Pardo (2012, p. 25) señala “en la medida en que la Prohibición [...] es lo que separa al hombre del mundo animal [...] la pérdida del sentido de la transgresión supondría, de acaecer totalmente, la violación absoluta de la Prohibición [...] y, en consecuencia, el retorno al estado de naturaleza, la inmersión completa del hombre en la *mera animalidad* [...]”. Cabría preguntarse cómo funciona en estas instalaciones la transgresión, si la indiferencia ante el desnudo público, “animaliza” la escena, pues como advierte Pardo, “Si la prohibición nos hace humanos, la indiferencia ante ella deshumaniza, animaliza, degrada”.

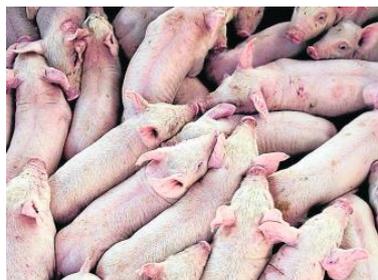


Fig. 10 Imagen de una piara de cerdos en la que se aprecia una similitud formal con la Fig. 9

Las imágenes de los cuerpos desnudos se prestan mejor que los retratos del rostro a ser relacionadas con el tacto. Es como si la propia mirada estimulase este sentido. En su obra *Noli me tangere*, Nancy (2006B, p. 59) escribe a propósito de las representaciones de las palabras de Jesucristo a María Magdalena, “Lo que acercan a nosotros es su alejamiento [...]”.

Es el sentido del tacto lo que ordena no tocar.” En la acumulación de cuerpos apilados de las composiciones de Tunick, se da el contacto pero no hay tacto. A pesar de su asfixiante proximidad los cuerpos están distantes entre sí. En este sentido, provocan el efecto inverso al de las palabras sagradas que con su mandato incitan, según Nancy, a nuestro acercamiento, en este caso, sin embargo, es la cercanía de los cuerpos la que los aleja.

En su obra *Vigilar y castigar* Foucault (2009, p. 218) habla del poder disciplinario para dominar un espacio en el que acondiciona “objetos”, sometidos a examen, es decir, “a la observación de un poder que no se manifiesta sino tan sólo por su mirada”. Las instalaciones de Tunick, invitan a que el observador desde su distancia, se ponga en el lugar del modelo observado. En estas grandes composiciones la mirada del espectador no confronta directamente con el modelo (no agrede), sino a través de su imagen, de su fotografía. Tampoco frente a ella el observador puede cuestionarse desde dónde situarse. Ya que el fotógrafo ofrece un solo punto de vista.

Tanto en la composición de Tunick (*Fig. 12*) como en la coreografía de Busby Berkeley (*Fig. 11*), los cuerpos se disponen en torno a una posición central que los retiene, ordena, inmoviliza. En ambos casos los cuerpos son unificados, aunque el estatismo geométrico de las posiciones de los figurantes de las coreografías de los años 30, ha dado paso, en la instalación de Tunick, a un organizado enjambre de cuerpos que se desparraman desde la figura central, formando un aglomerado visual en el que desaparece la singularidad de cada modelo, para devenir masa, materia informe, casi líquido.



Fig. 11 Coreografía de Busby Berkeley, años 30 *Fig. 12 Spencer Tunick, 2012, Anillo del Nibelungo, Munich*

Al llevar a cabo su performance (*Fig. 12*) en un espacio público, el fotógrafo genera espectáculo. Para Pardo (2012, p. 75), “Los espectáculos son ‘artes de fórmula’: ingenian, experimentan y perfeccionan fórmulas para maravillar [...]”. Corresponde sin embargo, cuestionar la capacidad actual para “maravillarse”, pues como acertadamente reflexiona

Lyotard (1998, p. 119), “Ahora se espera que el espectador [...] no se deje desconcertar, que se autoconstituya inmediatamente y se identifique como alguien que interviene”. Parece difícil mirar un retrato, una obra, sin esperar encontrar un contenido simbólico más allá de la apariencia, de la imagen. En palabras de Nancy (2006, p. 68), “la apariencia sensible se ha constituido y desprestigiado en este mismo gesto, por la exigencia de la realidad inteligible”. Esto explica que, como advierte Rivera (2010, p. 241), “el poder de la obra de arte moderna se confunde con la tendencia a identificarse con su contrario: lo activo, intelectual, consciente o intencional con lo pasivo, irracional, inconsciente o azaroso”.

4. El retrato de poder

Una breve reflexión acerca de una iconografía de retratos de dirigentes que se ha mantenido durante siglos. Hombres que ostentaron y ostentan el poder de liderar a la multitud. Retratos que señalan el camino a seguir, que guían y miran al horizonte ensimismados en una especie de revelación trascendente, sólo a ellos reservada. El retrato de Felipe González, por ejemplo, se sitúa sobre un fondo de nubes, en la aspiración por un “cambio” que no parece “de imagen”.

Escribe Nancy (2006A, p. 70), “antes que cualquier cosa, el retrato mira”, “no mira nada y mira la nada”. El retrato es imagen, representación y, sin embargo, como analiza Deleuze (2013, p. 101), el icono “es el peso de la presencia de la imagen”.





Fig. 13 Iconografía de retratos de gobernantes

5. El retrato en la red social

Recorriendo el cuadro de *Las Meninas*, podríamos imaginar como foto de perfil de *whatsapp* el reflejo del espejo que al fondo de la estancia representa a los reyes (Fig. 14). Lo sería, en una suerte de anacronismo disparatado, de un grupo formado por los integrantes del cuadro, quizás del *whatsapp* de la reina, del rey, de la infanta o incluso del pintor. Espacio reducido a un pequeño círculo, destinado a contener una imagen que cuando se selecciona, amplía su tamaño.

Foucault (2003, p. 16) escribe a propósito de ese espacio que Velázquez reservó para la imagen de los reyes: “De todas las representaciones que representa el cuadro, es la única visible, pero nadie la ve”. Transformada en tondo y trasladada al espacio asignado a las fotos de perfil de *whatsapp*, la representación de los reyes se expone para ser vista o ignorada por cualquier usuario del chat. Recortada y aislada de la compleja disposición que el pintor ingenió para su obra, deja de no ser vista en el plano del fondo, de ser referente de la hondura

del cuadro, para exponerse en un primer plano único, frontal, carente de perspectiva y de juegos compositivos, donde los únicos restos del enigma son los trazos difuminados por la distancia y el reflejo. De espejo a ventana. En el espacio designado para la foto de perfil no caben artificios barrocos.



Fig.14 Diego Velázquez, 1656, *María de Austria y Felipe IV* (detalle del cuadro de *las Meninas*), Museo del Prado

En la comunicación a través de las redes sociales, el uso de la fotografía como medio para mostrarse uno ante los demás, es frecuente. *Snapchat* es una aplicación que permite enviar fotografías que desaparecen a los pocos segundos de haberse recibido. Según el propio medio, en un solo mes, el año pasado, los usuarios mandaban setecientos millones de fotos y videos diarios. Generalmente *selfies*, autorretratos-espejo que se hacen públicos en la red.

Ante el retrato, como ante el espejo, se suscita la impresión de que hay dos espacios, a uno y otro lado, interior y exterior, la confrontación con otro rostro, con otro cuerpo semejante al propio. En realidad, nos enfrentamos a algo esencialmente distinto, una imagen, un objeto, no un sujeto. El receptor, recibe en el móvil, menor que un palmo de su mano, la imagen retrato-espejo en segundos. Estas imágenes se exponen a la colectividad sin necesidad de ser exhibidas en una galería, ni de ser instaladas o trasladadas sobre un soporte. En la inmediatez de la comunicación y la instantánea digital, el consumo visual de estas imágenes es automático. Tal fugacidad permite una ojeada rápida, suficiente para que un alertado cerebro, las procese. Con semejante inmediatez han sido concebidas y realizadas, en la inconsciencia de lo espontáneo o en lo espontáneo de la inconsciencia.

Atendamos a la siguiente definición de Nancy (2006, p. 23): “La gente no es el rumor anónimo del dominio público, sino siluetas a la vez imprecisas y singulares [...]”, ¿no son acaso estas siluetas el contenido de los *snaps* (chasquidos)? “Qué es la singularidad, sino su propio desbrozo a cada instante, su propia inminencia [...]” Señuelos de singularidad plasmada en imágenes que configuran representaciones, por tanto, objetos. Y como tales, susceptibles de confundirse en un “rumor anónimo del dominio público”. En este sentido,

cabe señalar la advertencia que hace Lyotard, acerca de la “extensión” que está tomando lo que él denomina el “aparato-tecno-científico“, pues “tiende a abolir la experiencia local, singular y afecta el espíritu a golpes groseros, estereotipos, sin dejar lugar alguno, según parece, a la reflexión y la educación” (Lyotard, 1998, pp. 70-71).

Pero volvamos a escuchar a Nancy (2006, p. 24), “no hay nadie que no se distinga por una especie de precipitado instantáneo en el que vendría a condensarse la extrañeza de una singularidad,” afirma. Singularidades “precipitadas” en multitud ante la cámara digital, “la banal foto, revela a la vez la singularidad, la banalidad y nuestra curiosidad que oscila entre una y otra”. Curiosidad, intercambio entre imágenes que de inmediato convierten al emisor en receptor y viceversa.

El rostro propio, el propio cuerpo, son fotografiados y publicada su imagen de forma instantánea, para ser inmediatamente observada durante segundos. Una suerte de dominio mágico, de reacción espontánea y por lo mismo, gratificante. Espejismo temporal de retención del instante. Vida breve de unas imágenes que atrapadas en el presente representan “ya” el pasado. Un presente que como reflexiona Lyotard, (1998, p. 66) “es inasible [...]. No puede sintetizarse directamente con otros presentes. Los otros presentes con los cuales puede ponerse en relación son necesaria e inmediatamente transformados en presentes presentados, es decir, en pasados”. La inmediatez es incapaz de retener el presente, pues éste se precipita inexorable, como cada instante, en el pasado.

Se pretende sin éxito, compartir el instante (la instantánea), el tiempo reciente que acaba de ser presente y pasado, secuencia de la fugacidad de los segundos que tarda la imagen en desaparecer tras ser vista. La imagen por la palabra, el reflejo del espejo por la letra manuscrita. Ahí va una mueca, un gesto, una postura, un disfraz, un retrato sin intención de ser retenido por memoria alguna porque se sabe efímero, marea incesante que lame una huella tras otra.

6. Referencias

- BAILLY, J. C. (2001). *La llamada muda*. Madrid: Akal.
- DELEUZE, G. (2013). *Pintura. El concepto de diagrama*. Madrid: Cactus.
- FOUCAULT, M. (2003). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, M. (2009). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- LYOTARD, J. F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial SRL.

- NANCY, J. L. (2006 A). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NANCY, J. L. (2006 B). *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Trotta.
- NANCY, J. L. (2006 C). *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros.
- PARDO, J.L. (2012). *Políticas de la intimidad.(Ensayo sobre la falta de excepciones)*. Madrid: Escolar y Mayo.
- RIVERA, A. (2009). “Freud y el nihilismo contemporáneo: Una lectura estético-política” en Ballester, M. y Ujaldón, E. *Sobre la muerte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RIVERA, A. (2010). “La distancia estética. Potencia y límites de la relación entre arte y democracia” en Rivera, A. *Schiller, arte y política*. Murcia: Editum.
- SIMMEL, G. (2006). *Rembrandt*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

La metáfora de los mapas colectivos como alumbramiento estético

Javier Domínguez Muñino^a

^aÁrea de Estética y Teoría de las Artes (Departamento de Estética e Historia de la Filosofía) Universidad de Sevilla – javierdzm@us.es

Abstract

In the light of the fragmentation of to know in autonomous disciplines, with the equivocal association between truth and cognitive way, an unitary reality has been presumed in the plurality of means and terms of reference. The maps that represent their sequences or aspects of reality, are legitimized inside his corpuses as dispositions of the intellect to the same scene: with multiple intrigues, atrezos, fit perspectivos, degrees of lights, sonorous moments... In the similar theatrical one we must understand that, in the great map, so many colors are discerned as visual appliances leak and allow it to meditate –to think, before an already elaborated reflection, it brings over of scales or facets indeed-. These reflections, codes of representation, they materialize in visual maps.

But this has not to today develop as a species of "cultural schizophrenia" –that Bertrand Rusell would warn-. Today it is an epoch, more of foliage that of ferreous taxonomy; more of, rhizomes, and networks in which the channels must supply us of images that to do to us of the world: only in these channels, and from a clear collectivity operating, we can construct us images of the material reality.

We move this central matter to the paradigm of the micrography, or microscopy: imaginary that already turns out to be emblematic for a company that only across him can visualize what the human eye does not reach. His appliances are the precise interface for an act, not only cognitive, but creative. Are they the micrographical images a devised, created construction, for the man? Could these elaborate perhaps from the individual loneliness, without the contest of multiple actors participants in his creation? Pre-eminent keys to think a new hybrid role of tecno-scientist and visual artist.

Keywords: *Epistemology; Community; Imaginary; AST; Micrography; Nanoart; (Visual) allegory.*

Resumen

A la luz de la fragmentación del saber en disciplinas autónomas, con la equívoca asociación entre verdad y medio cognitivo, se ha presumido en la pluralidad de medios y enunciados una realidad unitaria. Los mapas que nos representan secuencias o aspectos de realidad, son legitimados dentro de sus corpus como disposiciones del intelecto a un mismo escenario: con múltiples tramoyas, atrezos, encuadres perspectivos, grados de luces, momentos sonoros... En el símil teatral debemos comprender que, en el gran mapamundi, se discernen tantos colores como artefactos visuales lo filtren y permitan contemplar –reflexionar, ante un reflejo ya elaborado, acerca de escalas o facetas de verdad-. Estos reflejos, códigos de representación, se materializan en mapas visuales.

Pero esto no debe hoy desarrollarse como una especie de “esquizofrenia cultural” –que advertiría Bertrand Rusell-. Hoy es una época, más de cladística o ramaje que de férreos taxones; más de, rizomas, y redes en que los canales debieran aprovisionarnos de imágenes que hacernos del mundo: sólo en estos canales, y desde una clara colectividad operando, podemos construirnos imágenes de la realidad material.

Trasladamos este asunto central al paradigma de la micrografía, o microscopía: imaginario que ya resulta emblemático para una sociedad que sólo a través de él puede visualizar lo que el ojo humano no alcanza. Sus artefactos son la interfaz precisa para un acto, no sólo cognitivo, sino creacional. ¿Son las imágenes micrográficas una construcción ingeniada, creada, por el hombre? ¿Pudieran éstas elaborarse acaso desde la soledad individual, sin el concurso de múltiples actores participantes en su creación? Claves preeminentes para pensar un nuevo rol híbrido de tecno-científico y artista visual.

Palabras clave: *Epistemología; Colectividad; Imaginario; ACT; Micrografía; Nanoarte; Metáfora (visual).*

D. H. Lawrence había dedicado versos a la Física Cuántica; pero esta incursión lírica frente al potencial estético (o evocador) de la naturaleza, ya se acierta como una expectación que no puede ser todo lo poderosa, sin involucrar, al conocimiento de las causas –los “porqués”- y los “cómos” se comprenden y explican tales formas, objeto de expectación, no sin antes su ingenio, diseño y creación. Su anhelo de ser abrigado por el canal visual, nos conduce a proveer la ciencia de imagen: una imagen que, lejos de marginarse como imposición férrea, se trata de una construcción: Como se detalla, parte de la solución humana al problema humano (cómo ver, cómo hacer ver o visibilizar, aquello cognoscible por el intelecto abstracto sin posibilidad de concreción sensorial). Irremediamente el acto de *ver* pasa aquí por los actos de *ingeniar*, de *inventar* y de –como se ha profundizado- *codificar* y *descodificar* en signos, en un lenguaje, para el logro de una representación visual que bien merece el estudio pertinente.

Pero este imaginario no pone fácil al prejuicio su consideración estética; más legitimada para aquellos objetos visuales creados desde el tópico de la libertad desinteresada. ¿Acaso el creador de la imagen no ingenia resolver un problema epistemológico, en un canal expresivo, igual que el artista ingenia resolver un problema de expresión?

La atracción al ánimo se nos confía en el canal visual, venga de una u otra especie de imagen: sólida o evanescente; perdurable o huidiza; sonora o tácita; legible en su cifrado o desnuda por la evidencia. Comparten en común su potencial cautivador, y también la genealogía necesaria que describe cómo se incuban, se gestan y se desarrollan.

Una importante hipótesis de trabajo, o punto de partida, es: describir y comprender la relación entre 3 planos o espacios que afectan a la imagen micrográfica: El espacio físico de la naturaleza (del que nos habla la ciencia), el espacio mental (en que abstracciones de ideas y teorías se digieren buscando la forma, buscando la metáfora que la alumbre) y el espacio virtual (donde se comprime el artefacto, la tecnología, que soporta el desciframiento).

En las diferentes disposiciones del intelecto humano, apreciamos igual anhelo de construirse un mapamundi de cuanto nos sea abarcable. En palabras de Heidegger: “Una imagen del mundo no consiste en una fotografía del mundo, sino en el mundo concebido y captado como una imagen” (Heidegger, 2009). Y, tal como afirma Joseph Margolis: “Es más fácil explicar el mundo físico en términos del modelo humano que explicar el mundo humano en términos del modelo físico” (Margolis, 2008).

Arte y ciencia (esferas equívocamente disociadas en el proceso Ilustrado) superan la “fractura epistemológica” (término de E. Pérez Sedeño) y hallan su punto de convergencia en la

imagen. Pero la imagen científica es sui generis, porque hoy su proyección y circulación en miradas ulteriores (divulgación, exposiciones, galerías...) difiere sensiblemente del contexto primario en que han sido creadas.

Toda imagen micrográfica alberga en su naturaleza, en su oculto proceso de distintas facetas, un fenómeno complejo por esa convivencia de planos o espacios referidos: El espacio natural del que la ciencia abstracta informa, el espacio mental de quienes crean metáforas visuales (en un doble trenzado de hacer ciencia y experimentar belleza), y el espacio concentrado y virtual del artefacto (al que comprendiendo, se puede comprender la *naturaleza icónica* de las imágenes).

En la consecución de esta premisa, nos preceden tres evidencias del objeto “problemático” a investigar:

En primer lugar, se viene detectando una creciente proyección de estas imágenes en otros contextos no científicos; donde más allá de la divulgación programada, las imágenes se liberan de la instrucción disciplinar y colisionan con un público heterogéneo: son, así, vehículos artísticos y de reflexión.

En segundo orden, nuestro acercamiento a la clase científica más emparentada con tales imágenes, alimenta y confirma las certezas previstas. Cuando nos acercamos a esta clase científica, clásicamente distinguida, forjamos un retrato del escenario actual: del denominado sistema “ACT” –Arte, Ciencia y Tecnología-, así como de un paisaje humano en que las lindes disciplinares se disipan con la cotidianidad de sus tareas y efectos.

Y la tercera evidencia, parte de aquella literatura referida a las formas en la naturaleza, más allá de nuestro rango escalar. Esto suscita el interrogante de la analogía o semejanza entre estas formas descritas y aquéllas, que son finalmente plasmadas en la imagen fruto de un “enigma cifrado”.

Ante tales hipótesis y evidencias, nos crecen acuciantes interrogantes: ¿Qué naturaleza, sustancia y significaciones contraen y denotan las imágenes micrográficas? (debemos averiguar su “fisiología” interna para entender cuánto hubiere de traducción y simulacro de la naturaleza) ; ¿En qué modos se proyectan y circulan? ; ¿Qué funciones cumplen y evocan tales imágenes en nuestra sociedad? (de ello colegiremos los valores que pueden adquirir) ; ¿O qué vivencias testimonian sus creadores y usuarios? (este paisaje humano indaga también, a través de sus voces, en los rasgos intrínsecos de una imagen ya indisociable del sujeto y de los efectos humanos).

Sobre la creación en un territorio que es común al arte y a la ciencia, debemos anteponer una cuestión importante: aunque defendamos su cohesión en una sola esfera (la de la actividad humana como “inercia cultural” –que diría Cassirer-), advertimos que una aprehensión del mundo abarcable, pasa por la multiplicidad de mapas, o mapeados, que en las distintas disciplinas se revelan competentes. Las lindes y propiedades de un lenguaje gráfico, condicionan al código de representación (¿dónde es, éste, idóneo o inapropiado para según qué aspectos de la realidad?). Así, el arte puede resultar la clase de mapa más apropiada para retratar un suceso de significado emocional o crítico revelado en alguna situación del mundo o de la fantasía del hombre; la matemática puede resultar la clase de mapa más apropiada para retratar la función de una onda en el espacio, de significado posicional y de velocidad; la química puede resultar la clase de mapa más apropiada para retratar el crecimiento de un compuesto inorgánico o la explosión de agitadas partículas que así reaccionan en el seno de un material; la biología ve en el microscopio óptico y en tinciones su mejor aliado para retratar la colonización celular de tejidos vivos. E igual podemos decir de la informática –cuyo mapa idóneo es el código binario en píxeles-, o de la geografía –que antes de orbitar los fotografías telescopios, halló en artificios como el sistema de representación espacial acotado su mejor lenguaje para retratar la orografía que modela un lugar-.

Es nuestra labor encajar los aparentes fragmentos. Se trata de un mismo escenario con múltiples tramoyas, atrezos, encuadres perspectivos, grados de luces, momentos sonoros... De ahí que parezca imposible expulsar de este teatro a ninguno de los mapas o códigos de representación visual. Aplicado esto a la Micrografía: sobre la traslación de lo abstracto a la metáfora que de ello es la imagen, Keith Moxey sostiene que: “No hay nada puro en la investigación científica, sino una compleja empresa profundamente sociocultural en la que es imposible decir, donde termina la dimensión empírica, y donde comienza la imaginación teórica, influida por un ideario y su actitud” (Moxey, 2009). Se trata, con estas imágenes, de volver a asumir la espuria quiebra entre “verdad de objeto” y “estado subjetivo”, y que el origen del conocimiento es, sin complejos, sensible (es decir, estético –en el sentido de Baumgarten-).

Porque incluso el conocimiento más formal, si lo escudriñamos acaba siendo una metáfora bien elaborada de algo sensible. Y en el mundo de la Física moderna abundan los guiños: el físico Paul Dirac confesó que las leyes naturales debían tener belleza matemática; Pauli coincide en que éstas son reflejo de nuestro registro particular del Universo; Hermann Weyl atestigua inquirir su noción de lo bello en la consecución matemática; y Louis Poincaré destaca el acceso a una interpretación cada vez más visual que los idearios abstractos deben acometer sobre la materia. En síntesis, tanto la obra de arte como la teoría científica son propuestas de

sentido, de significado, para lo que Margolis llamaría “modelo y vivir humanos” (Margolis, 2008).

La micrografía es un retrato intencional sobre un objeto sin intenciones; pues aquí la voluntad no reside en el tema que es “enfocado”, sino en la inversión creativa cuyo artilugio y proceso ingenia, decide, el modo y la posibilidad de generar una imagen sobre aquel tema. No se trata de lo que vemos, sino de cómo lo hacemos ver. Y aunque el tema emerja sin pretensiones (que a veces tampoco), su retrato ya acontece con la poderosa inversión estética que no puede ser escindida del individuo. En tales imágenes, se crea la metáfora en que envasar aquella “sustancia abstracta” de cifras y datos encriptados. Reveladoras son aquí las palabras de Santayana: “Todo valor intelectual puede transformarse en valor estético una vez ha perdido su ilación y queda como una sensación de significado” (Santayana, 2002). Nosotros lo bautizamos “estética de la inteligibilidad”: un ejemplo de ello es la empatía que guardamos con ciertos rasgos como la simetría (la nuestra es bilateral). Así, de la matemática viene emanando un placer estético difícil de negar. Un buen paradigma es referido por Richard Tarnas, afirmando que: “Lo que motivó a Kepler y Galileo, defensores de la causa copernicana, no fue tanto la utilidad de su precisión científica como su superioridad estética. Sin el prejuicio intelectual fundado por un juicio estético, la Revolución Científica podría no haber ocurrido de la misma manera y tiempos en que ocurrió” (Tarnas, 2008). Everett Hafner también reconoce que la interpretación del arte gráfico revela insospechados matices de la realidad así como el proceso mutable de la ciencia acarrea nuevas subjetividades en el corazón de sus abstracciones (Hafner, 1969).

Pero ya Gombrich hubo afirmado un peso cultural, y filtración estética, en los modelos científicos; así como la imagen científica no puede esquivar el fuerte influjo venido de, lo que Panofsky denominó, un “sistema de cultura”.

El proceso de abstracción y metáfora, y su huella indeleble en la imagen micrográfica, queda resumido en 3 aspectos descriptibles:

En primer lugar, todo medio cognitivo, con su código y artefactos, nos enuncia e ilustra un mapa representativo del objeto natural. En segundo orden, estos mapas generados han de ser comprendidos como un aspecto de verdad comunicable entre sujetos. Y finalmente, reconocemos que tanto la “historicidad” como el “sentido estético” se vuelcan inseparables en estos modelos humanos. Es así, la abstracción, una propuesta de sentido para la inteligibilidad de los objetos hallables en la naturaleza. Y a su núcleo le crecen los tentáculos de la metáfora: consecuencia visual en que ideas asumidas se deciden sensiblemente, acorde a un código de *lenguaje esclarecedor*. El diseño, el retrato, decide cuáles serán los valores

relevantes de aquella abstracción para ser rescatados de lo invisible, de lo intangible. Así inaugura, la metáfora, un modelo ergonómico en que podamos adaptar la teoría abstracta a nuestros terminales sensibles. Se produce una “transfiguración” (o más precisos, una “primera figuración”) fruto de la alianza humana-maquinal de la que no se puede desintegrar el juicio de valor estético. Así que, de recorrido helicoidal, la imagen científica parte de una matriz (que soporta cifras hechas figuras) la cual evoca un objeto indiscernible. Evoca, pero no retrata: es una reminiscencia, del inconsciente abstracto, acerca de la materia. Mas lo único *material* reside en su virtualidad decodificante.

Lev Manovich refiere la imagen científica y su alumbramiento de datos como “nueva abstracción de lo anti-sublime”: porque no se trata de sublimar la incógnita, lo que trasciende, a lo excelso; sino inversamente, de visibilizar aquello oculto o ausente para nuestra mirada inquiridora (Manovich, 2008). Esto ayuda a razonar, el papel que cumple el lienzo virtual, como tránsito (entre la teoría abstracta y el pensamiento del espectador); como médium, tal como expresa Hans Belting en su *Antropología de la imagen* (Belting, 2007). Heidegger pronosticaba: “El arte y la técnica científica consideran y elaboran el espacio con intenciones diversas (pero) el espacio físico-técnico pasa por ser el espacio al que de antemano debe atenerse toda caracterización” (Heidegger, 2009). Ello nos habla del espacio como el medio o lugar que da soporte, que canaliza. Walter Benjamin, muy a colación, señala que: “el primer plano hace aparecer estructuras completamente nuevas de la materia. El espacio que el hombre dominaba con su conciencia es sustituido por otro en el que impera la inconsciencia” (Benjamin, 2010). Se trata aquí de una crítica que evidencia la sospecha de lo que vemos o hacemos ver y, en otro sentido, nos direcciona al factor hoy tan importante de los usos de las imágenes.

Pues cuando Benjamin declara que “se puso todo el empeño en dilucidar si la fotografía era o no arte, sin preguntarse jamás si la invención de la fotografía transfiguraba la naturaleza del arte”; entendemos que, con “naturaleza” vino a referirse también a su tecnología generadora, a su código matriz, a su metáfora o modo de representar. Pues el espacio virtual, metafórico, decide el grado significativo de la imagen. Análogamente: si, en la Pintura, el pigmento ha sido el material y con ello también la técnica involucrada, en la Micrografía entonces el artefacto implicado ha sido, además de la técnica, el concepto mismo en que se proyectan un pensamiento y una teoría abstracta (no sólo la técnica con que instrumentalmente se proyecta).

Este panorama advierte la inauguración, también, de un nuevo perfil encarnado por actores implicados: la figura del “artista climático” (Roger Malina, 2009). En la historia de la creación visual, generalmente el hombre ha experimentado en su sensorio común, y a

posteriori ha representado aquella experiencia sensible. A esta figura tradicional Malina la llama “artista paisajista” (el que sensorializa y, a través de su filtro íntimo, representa). Pero en Micrografía el proceso se invierte: el “artista climático” debe ingeniar y filtrar un modo de representación que preceda a la posterior sensorialización. El lenguaje visual es un canal encontrado que antecede a la percepción, en vez de confinarse a la postre. Y este nuevo modelo, que en algo no baladí trastorna el papel del creador, traduce al lenguaje potencialmente estético aquella forma o acontecimiento naturales en cuya evocación se estrena entonces la mirada.

Girando la atención al paisaje de la naturaleza (con su familia de escalas inferiores al ojo) éste se explica en dos facetas básicas: los fundamentos (leyes, principios, condiciones...) y los resultados (formas). Debo anticipar que la intervención humana en la forma natural no es sólo una acción posterior al conocimiento de esa forma; sino una acción paralela e intrínseca al acto mismo de concebirla: ergo su potencial estético crece inherente al acto cognitivo.

La escala condiciona la representación (luego la percepción). Y comprender cómo se forman estructuras en la naturaleza, da inteligibilidad (completa de algún modo) al acto de enfrentarse al “desciframiento icónico”. En su fondo opaco, se cristaliza su eidogénesis (el origen o la explicación de las formas). La reducción de todo paisaje morfológico al número, por ejemplo, ya manifiesta cierta empatía culta que subyace como selección fundamental al intento de captar y dar cuerpo en imágenes (Wagensberg, 2007). En la acción micrográfica, se decide un lugar geométrico para cada punto particular en el espacio: por ello hemos postulado que la cualidad matemática es una “abstracción que fabrica inteligibilidad” (es la materia prima de la metáfora ulterior).

En cuanto a fundamentos, hemos expuesto que la forma natural descende de leyes y principios necesarios de cumplirse, y de un vasto margen de contingencia que asegura diversidad. Se equilibran así dos fuerzas: la inercia imperativa de leyes, y la prometedora elección de entre aquellos infinitos posibles que ampara la incertidumbre. En el margen de ambos, se resuelven paisajes y conciencias: cuya solución última es la forma que emerge. Tales leyes, llamadas “de mínimos”, rigen el paisaje natural: Ley de Mínima Acción, Ley de Mínima Energía de Superficie, Ley de Equipartición en el Espacio, etc... Todas profieren a la materia un comportamiento frugal (en que toma el espacio, lo ocupa, como uno de los mayores dones concedidos). En cambio la resistencia selectiva pone el foco en ramificaciones, en oscilaciones que –por muy leves- permiten espontáneos y variados volúmenes y superficies: riqueza de un catálogo que bien podría inducir la mirada a una “estética de lo inusitado (para el ojo)”.

De ese atlas morfológico, hemos confirmado que las formas más abundantes, a que todo paisaje (en inferior escala) se reduce, son: la esfericidad y la fractalidad. Junto a la simetría circular, domina la simetría fractal (también llamada “espiral equiangular o logarítmica”, dado su mecanismo alicuota descrito por la iteración –sucesiva repetición- de un mismo patrón).

En según qué escalas inferiores al umbral del ojo, también se acentúa la presencia de hexágonos (descritos por Haeckel y Carnoy) y de formas pentámeras (especialmente en el paisaje cristalográfico). Acerca de esferas y fractales, observamos que ambas comparten una misma focalización que nos remite a un centro de origen: por ello la forma se explica en concomitancia con su crecimiento (en alusión a la magna obra de D’Arcy Thompson, 2003, escrupulosamente consultada). En palabras de Michel Henry, en su monografía sobre Kandinsky: “Aplicado al universo, la célula, las fuerzas creadoras actúan siempre según el principio de la construcción concéntrica, mientras que el arte se abre a la posibilidad nueva, desconocida por la naturaleza, de la construcción acéntrica. [No obstante, toda objetividad concreta es] un cosmos; ese universo geométrico de la Bauhaus se modifica lentamente. La esfera se deforma, se espesa, se alarga, medusa transparente de filamentos, acariciada por corrientes submarinas. Y en ese medio sin gravedad igual, las formas vagan; pero no revelan la naturaleza de toda naturaleza” (Henry, 2008).

Pues en la complejidad derivada, se velan aspectualmente esas formas a que objetos se reducen (y a los que nosotros, también, reducimos mediante ingenio y artificio en empatía).

Refiriéndose a las formas naturales, el director de la Galería Nacional de Dublín Walter Armstrong define su belleza como “aptitud expresada”: es decir, la función y la escala subyacen a aquel ejercicio cognitivo-estético de inteligibilidad.

El mismo Gadamer refiere que: “a fin de levantar una primera defensa contra toda teoría de la imitación, haríamos bien en recordar que no sólo tenemos esta experiencia (estética) en presencia del arte, sino también de la naturaleza: se trata del problema de lo bello en la naturaleza”.

Bachelard dijo: “La ciencia es la estética de la inteligencia”. Y la micrografía ha venido a constatar su aserto. Pero atendiendo a la imagen (creada, de aquellas formas naturales), prima averiguar la relación entre imagen y realidad: ¿cómo se interpelan?

A diferencia del “mensaje sin código” –con que Roland Barthes refiere la Fotografía-, la Micrografía carece de este principio analógico. No tiene escena original a la que copiar ni

adulterar. Se trata de un modelo interpretativo. Max Black lo explica en su capítulo *Cómo representan las imágenes*: “En modelos o diagramas, la convención y la interpretación contribuyen en que la representación visual no sólo extienda un objeto ya presente, sino que haga comprender algo autónomo que sólo existe en la imagen” (Gombrich et al, 2007).

Por ello en la imagen científica conviven: código colectivo (semiótico) e interpretación individual. Ambas se diluyen en un mar de interferencias (técnicas, relativas al dispositivo, y circunstanciales) que hacen de la imagen un conjunto de “contingencias vestigiales” (ya que es vestigio de todo cuanto hubo acontecido en su proceso, y que ha quedado estratificado en la imagen). Pero ella es –no sólo estratos– una propuesta de significado cuya información semántica permite su unidad (ser *una imagen*). Sin embargo esta información es: ostensiva (se muestra) y literal (se lee). Ahora bien, nuestra capacidad para leerlas (o interpretarlas) depende del conocimiento esquemático de cómo se hacen, del bagaje de ideas que portemos, y de la inclinación de valor sensible, estético, que adoptemos ante una solución expresiva (aquí resuelta en el ámbito gráfico). La imagen se bifurca en dos facetas básicas: “lo que representa” (ejemplo, un compuesto orgánico llamado X) y “en lo que consiste” (ejemplo, un mapa de densidad de electrones que explican los blancos y negros). Luego la imagen representa fortuitas formas de un compuesto de material con aspecto sólido, pero consiste en presencias y ausencias de partículas cuya solidez es aparente. Esto nos recuerda la expresión de Gombrich acerca de “objetos enmascarados” y de su dificultad interpretativa. Pero en Micrografía, sin máscara no habría objeto que visualizar. Esta conclusión acerca de la carencia de analogía, es ratificada por Mirzoeff: “Las imágenes no se definen por una afinidad mágica hacia lo real, sino por su capacidad para crear lo que Barthes llamó efecto realidad. Su función representacional es dar sentido a la infinita variedad de lo real” (Mirzoeff, 2003).

La imagen micrográfica (semiótica y metafórica, cuyo medio es técnico y expresivo) tiende a nuestro acercamiento, en tanto se equipara cada vez más a las “imágenes mentales” de un colectivo bajo un ideario (una teoría científica pujante, un modelo tecnológico, son ya idearios). Deleuze lo resumía así: “Cada formación histórica ve, y deja ver, todo lo que puede, en función de sus condiciones de visibilidad” (Deleuze, 2007). Y añadamos que un régimen visual (o escópico, citando a Brea) termina modelando un régimen epistemológico, y marcando las prácticas del ver; las miradas. Que estas imágenes reflejan el pensamiento abstracto, lo secunda un grupo nutrido de autores: Palazzi recuerda que “las imágenes técnicas no se representan directamente mediante objetos, sino por medio de operaciones mentales y reglas gráficas” (Palazzi, 2010). Ana María Guasch afirma que “la imagen es un *doble inmaterial* donde se proyectan tanto registro psicológico como registro tecnológico del simulacro” (Guasch, 2003). Y Susan Buck-Morss refiere que “la imagen no representa un

objeto; más bien los objetos están en la imagen, no en su totalidad, sino como un trazo del instante en que son atrapados” (Elkins, 2010). Esta captura guarda íntima relación con el “acontecimiento visual” que refiere Mirzoeff. Un claro ejemplo lo vemos en el Nanoarte, en Nanociencia: donde conocer significa intervenir y alterar a la par (Cózar Escalante, 2008).

En cuanto a la discusión ontológica de la imagen micrográfica, cabe interrogarse: ¿Qué espacio o lugar de lo real es, describe u ocupa? Esencialmente la entendemos como una interfaz y esquema: una imagen descrita como un acontecimiento, fruto de una alianza humana-maquinal, no elude su papel de “clave intermediaria”. La matriz se acopla a un lienzo virtual, y el código se reduce a un sistema icónicamente legible. Como en el “esquema trascendental” kantiano, la representación micrográfica también alía: categoría o concepto abstracto, y fenómeno. Kant detalla así el proceso de esquematismo: “La imagen es un producto de la capacidad empírica de la imaginación reproductiva; el esquema de los conceptos sensibles (como el de las figuras en el espacio) es un producto y un monograma de la facultad imaginativa” (Kant, 2004). En nuestro caso, el esquema es la metáfora visual, y el concepto abstracto es su fuente eidógena. En cuanto al estatus ontológico de las imágenes técnicas, reciente es la aportación de Maurizio Vitta: “transformar un espacio geométrico en simbólico (la propuesta de significado) hace que la imagen sea un territorio subjetivo, mediador entre pensamiento y realidad objetual” (Vitta, 2003). No olvidemos, citando a Flusser, que la imagen microscópica es producto indirecto de los textos científicos. La imagen, con su “inteligencia icónica” (Picon, 2001), es y evoca una manera de pensar. Sin su puesta en relación no produciría significado; sin su código –estratificado- quedaría ilegible, abstracta. De ahí que tanto oscile la opinión sobre su iconicidad a ojos de los espectadores.

De entre aquellos modos de aparecerse, la imagen desvela una pureza que se emancipa de su plano semiótico. Es decir: fue hecha para ser leída, pero su metáfora o traslación hacia *ser imagen* también la impele a ser vista, contemplada soberanamente. Contra la preeminencia del signo icónico y su lectura, autores recientes (como Mitchell, Moxey, Boehm, Bredekamp y James Elkins) reivindican y discuten su presencia objetual: antes de toda réplica de significado, la imagen ya posee autonomía como tal. En esta línea de defensa, comparables son también Merleau-Ponty y Didi-Huberman, abogados de una superación nítida del posicionamiento de Mirzoeff: cuya cobertura a la imagen científica reduce entenderla como un solo producto cultural.

En la discusión, Hans Belting dirime que: “las imágenes viven de la paradoja de llevar a cabo la presencia (icónica) de una ausencia material o corpórea” (Belting, 2007). Cierto es que su rasgo vestigial, condiciona que ciertas operaciones mentales queden al fin ocultas en la imagen. A la imagen conferimos su poder invistiéndolas con honores de obra o pieza

autónoma. Si bien los artefactos visuales también se resisten a ser confinados como utensilios que no compartan *ese lugar o espacio disuelto de la metáfora y la interpretación*. Un objeto que despierte interés visual, persistirá circulando y exigiendo métodos de análisis radicalmente distintos a los que iniciaron su sentido y su narrativa.

Retomando el factor de la inversión humana, la imagen micrográfica permite a la mente empatizar, descansar y gozar, con las afinidades que una imagen despierta sobre aquello imaginado; más allá de lo análogo o desemejante, más allá de lo abstracto o concreto. En esta permisión, la experiencia estética es un afán de abstracción (como propuso Worringer), más que de una proyección sentimental que se afane en retratar situaciones ya sensoriales. Aunque el espacio siempre concretiza, este espacio virtual en Micrografía ya forma parte de la metáfora o traslación misma: el espacio no sólo cobija la metáfora visual, sino que equivale a ella (se identifica con la misma). Worringer apunta que en las abstracciones (y sus modelos, como éste que nos ocupa) se domina lo confuso del mundo y se pone a nuestra disposición propia (Worringer, 1975). Maurizio Vitta determina que: “la dimensión estética de las imágenes científicas no debe buscarse tanto en la simplicidad de sus formas como en el sentido que esa forma revela” (Vitta, 2003).

Inteligibilidad y belleza convergen en casos de apreciación estética por empatía. James Elkins ahonda: “Las estrategias que usan los científicos para manipular las imágenes podrían ser llamadas estéticas en el sentido original de la palabra –lo relativo a la percepción sensible-. Pues ellas perfeccionan las transcripciones de la naturaleza” (Elkins, 2010). Gracia Beneyto añade que, en esa apreciación estética por empatía, nuestro reflejo es en efecto lo que impregna la imagen (Gracia Beneyto, 2010). La Micrografía es buen paradigma de cómo esa actitud reflexiva no sólo contempla un paisaje; lo transforma y lo figura al tiempo de la introspección. No hay imitación ni enfrentamiento: sino *méthexis* (Jean-Luc Nancy, 2006). Nos introducimos en ello, lo acoplamos a nosotros.

La Micrografía desvela que una búsqueda incesante de objetos (más allá de nuestro rango de percepción) está destinada a encontrarse con nuestras propias ideas y pensamientos proyectados. En lúcidas palabras de Michel Henry: “La descomposición, el examen microscópico y luego microfísico con ayuda de dispositivos cada vez más complejos no harán aparecer nuevos objetos, nuevos aspectos, que son impenetrables a la mirada a menos que la partícula desaparezca cediendo su lugar a nuevos objetos que no son ya los de la intuición, sino los de un simple pensamiento” (Henry, 2008).

Bibliografía

BELTING, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Vélez Espinosa, Gonzalo M. (trad.). 1ª ed. Madrid: Katz, 321 p.

BENJAMIN, Walter. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Erger, Wolfgang (trad.). Madrid: Casimiro, 60 p.

CÓZAR ESCALANTE, J. M. (2008). “La democratización de la nanotecnología”. En: *Daphnia: Revista sobre medioambiente y producción limpia*, nº 46, 2008. Madrid: Instituto Sindical de Trabajo, Ambiente y Salud, 24 p.

DELEUZE, Gilles. (2007). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine*. Agoff, Irene (trad.). 1ª ed., 5ª imp. Barcelona: Paidós Ibérica, 392 p.

ELKINS, James. (2010). “Un seminario sobre la teoría de la imagen”. En: *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 7, pp. 132-172. Martínez Luna, Sergio (trad.). [s. l.]: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010, 173 p.

GOMBRICH, Ernst Hans J.; HOCHBERG, J.; BLACK, M. (2007). *Arte, percepción y realidad*. Mandelbaum, Maurice (comp.); Grasa, Rafael (trad.). Barcelona: Paidós Ibérica, 177 p.

GRACIA BENEYTO, C. (2010). “Arte y naturaleza”. En: *Arte y paisaje en el espacio público*, Universitat Jaume I (Vistabella del Maestrazgo, del 6 al 9 de julio de 2010).

GUASCH, Anna María. (2003). “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”. En: *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 1, pp. 8-16. [s. l.]: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2003, 126 p.

HAFNER, E. M. (1969). “The new reality in art and science”. En: *Comparative Studies in Society and History*, vol. 11, nº 4. Octubre de 1969, pp. 385-397. Cambridge: Cambridge University Press.

HEIDEGGER, Martin. (2009). *El arte y el espacio*. Escudero, Jesús Adrián (trad.). Barcelona: Herder, 45 p.

La metáfora de los mapas colectivos como alumbramiento estético

HENRY, Michel. (2008). *Ver lo invisible*. Tabuyo, María; López, Agustín (trad.). Madrid: Siruela, 170 p.

KANT, Immanuel. (2004). *Crítica de la razón pura*. Ribas, Pedro (intr. y trad.). Barcelona: RBA Editores, 688 p.

MALINA, Roger. (2009). “El método científico como un territorio para la experimentación artística”. En: *Ecomedia: Sobre estrategias ecológicas en el arte actual*, Universidad Politécnica de Valencia y Sala Parpalló (Valencia, 4 de marzo de 2009).

MANOVICH, Lev. (2008). “La visualización de datos como nueva abstracción y *antisublime*”. En: *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 5, pp. 126-135. Hernández, Yaiza (trad.). [s. l.]: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008, 157 p.

MARGOLIS, Joseph. (2008). “Ciencia y arte como parte de la cultura”. En: *La filosofía como ciudad de las ciencias y las artes*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Valencia, del 22 al 24 de octubre de 2008).

MIRZOEFF, Nicholas. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. García Segura, Paula (trad.). Barcelona: Paidós Ibérica, 378 p.

MOXEY, Keith. (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”. En: *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 6, pp. 8-26. Riquelme, Roberto (trad.). [s. l.]: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2009, 163 p.

NANCY, Jean-Luc. (2006). “La imagen: Mímesis y Méthexis”. En: *Escritura e imagen*, 2006, vol. 2, pp. 7-22. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

PALAZZI, M. I. (2010). “La imagen: Percepción y representación. El debate desde las ópticas filosófica y gnoseológica”. En: *Actas de Diseño*, Universidad de Palermo, 2010. Año 5, nº 9, pp. 216-219. Echevarría, O. (coord.). 1ª ed. Buenos Aires: V Encuentro Latinoamericano de Diseño.

PICON, Antoine. (2001). “Imaginaires de l’efficacite, pensee technique et rationalization”. En: *Réseaux*, nº 109, pp. 18-50. Lieja (Bélgica): La Découverte. Mayo 2001, 230 p.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

SANTAYANA, George. (2002). *El sentido de la belleza: Un esbozo de teoría estética*. García Trevijano, C. (trad.). 1ª ed., 2ª imp. Madrid: Tecnos, 216 p.

TARNAS, Richard. (2008). *La pasión de la mente occidental*. Galmarini, Marco Aurelio (trad.). 1ª ed., 2ª imp. Vilahur (Gerona): Atalanta, 704 p.

THOMPSON, D'Arcy Wentworth. (2003). *Sobre el crecimiento y la forma*. Tyler Bonner, John (ed.); Rubio Díez, Ana María; Ruiz-González, Mario X. (trad.); Jay Gould, Stephen (prol.). 1ª ed. Madrid: Cambridge University Press, 330 p.

VITTA, Maurizio. (2003). *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Martí Viudes, Manel (trad.). Barcelona: Paidós Ibérica, 364 p.

WAGENSBERG LUBINSKI, Jorge. (2007). *La rebelión de las formas*. 3ª ed. Barcelona: Tusquets, 318 p.

WORRINGER, Wilhelm. (1975). *Abstracción y naturaleza*. Frenk, Mariana (trad.). 1ª ed., 2ª reimp. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 138 p.

Models beyond, las nuevas formas y cuerpos de la belleza contemporánea

Baltasar Fernández Ramírez^a y Magdalena Correa Blázquez^b

^a Universidad de Almería bfernan@ual.es

^b Universidad de Almería magdalenacorreablazquez@gmail.com

Abstract

In the last decade we have witnessed the appearance of new models with different bodies, shapes and gender identities. Whether for commercial reasons or for a certain argument in their favor, the difference is in the fashion (large-size models, transsexuals, men who model as women, and the contrary, elderly models, models with Down's Syndrome, etc.), bodies and shapes traditionally stigmatized, whose current incorporation shows a change in the concept of beauty, and development of discursive resources for claiming public recognition of the difference. In their professional work, the new models continue along the usual patterns of esthetic presentation of fashion, with stylism and elaborate photographic work similar to the standards of beauty to the extreme that the differences go unnoticed. In other lines of work, they emphasize a critical position through explicit messages against traditional stigmatization, although with a less convincing esthetic presentation in some cases. Both options generate esthetics contributing to increased their presence on runways and to reformulating the concept of beauty beyond the dominant white skinny model.

Keywords: *Models, fashion, style, new beauty, stigma, esthetics.*

Resumen

Desde hace una década, asistimos a la aparición de nuevos modelos con cuerpos, formas y orientaciones de género diferentes. Sea por razones comerciales o por cierto argumentario a su favor, la diferencia está de moda (modelos de tallas grandes, transexuales, hombres que desfilan como mujer – y al contrario–, modelos de edad muy avanzada, modelos con síndrome de Down, etc.). Cuerpos y formas tradicionalmente estigmatizados, cuya incorporación actual señala un cambio en el concepto de belleza y el

desarrollo de recursos discursivos para reclamar el reconocimiento público de la diferencia. En su trabajo profesional, las modelos siguen las pautas usuales de la presentación estética de la moda, con estilismos y trabajos fotográficos muy elaborados, asimilándose a las pautas de la belleza normativa hasta el extremo de que las diferencias pasan desapercibidas. En otro tipo de trabajos, enfatizan una posición crítica a través de mensajes explícitos en contra de la estigmatización tradicional, aunque con una presentación estética menos convincente en algunos casos. Ambas opciones generan una estética que está contribuyendo a incrementar su presencia en las pasarelas y reformular el concepto de belleza más allá del modelo dominante de las white skinny.

Palabras clave: Modelos, moda, estilo, nueva belleza, estigma, estética.

1. Algo está cambiando en la belleza

Asistimos a un momento especial en el modo en que las minorías estigmatizadas están reclamando una atención y un trato diferente al que nuestra sociedad tradicionalmente les ha deparado. El imperio de las normas de presentación pública exigía que los cuerpos diferentes fueran ocultados (gays, tullidos, personas con síndrome de Down y otras peculiaridades congénitas, personas sometidas a la cirugía por cualquier razón, transexuales, personas de rasgos faciales o de tonalidades de piel diferentes, y un largo e interminable etcétera), justificando el rechazo en una mezcla poco consistente de argumentos éticos y prácticos legitimados a través de los discursos entrelazados de la medicina y la moda, la ciencia y la estética, que son los marcos de donde fundamentalmente se nutren las opiniones negativas, los estereotipos y los estigmas que durante tanto tiempo han mantenido a todos estos grupos, a este inmenso número de conciudadanos, de personas, en la obligación de ser anónimos y de semiesconderse ante la mirada pública. El discurso de la medicina no ha reducido su fuerza para generar argumentos estigmatizadores (que puedan parecer más o menos razonables no resta sus consecuencias estigmatizadoras, pues legitiman el rechazo amparados en la supuesta superioridad racional de la ciencia), ni siquiera la debilidad lógica de conceptos como enfermo, loco o discapacitado parece reducir su credibilidad si atendemos al modo en que la mayoría de la población, de los medios de comunicación y de nosotros mismos los utilizamos como si fueran verdades de facto perfectamente indiscutibles.

Sin embargo, son muchos los pequeños sucesos que permiten apreciar cierto cambio en los discursos de la moda, tal como venimos observando desde hace una década, aproximadamente, en los espacios públicos donde se representa, en las pasarelas, las

boutiques y las revistas especializadas. Desde 2004, año en que se lanzó la primera campaña de la marca de cosmética Dove, cuyo reclamo principal era la mujer “natural”, el número de modelos de tallas grandes, transexuales, con peculiaridades en el tono de la piel y otros marcadores corporales inocultables no ha dejado de crecer, ganando espacios protagonistas en las portadas, las pasarelas y la publicidad de las marcas comerciales.

Desde el punto de vista empresarial de la moda, la inclusión de este tipo de modelos responde a un interés abiertamente comercial, conscientes de que hay amplios sectores de clientes potenciales a los que hay que saber aproximarse, y de cierto valor positivo de la diferencia apreciado por la clientela convencional. La historia moderna de la moda, en su siglo y medio de vida, puede ser descrita en parte como un movimiento cíclico en el que el gusto por la sofisticación teatral de los vestidos ha dado paso a la valoración de los cuerpos “naturales” como iconos de estilo y de buen gusto. En la última vuelta del ciclo, vivimos un momento de recuperación de los cuerpos diferentes (es decir, casi todos) hasta el punto de que, en la actualidad, todas las casas comerciales, las agencias de modelos, los publicistas y los grandes almacenes disponen de líneas de producción y promoción para atender a la gran variedad de formas corporales, edades y estilos de su inmensa clientela. En parte, este movimiento puede ser descrito como andrógino o como un esfuerzo por desdibujar los límites tradicionales entre lo femenino y lo masculino en la moda (the agender movement), pero también por dar cabida a la diferencia de cuerpos y edades.

En paralelo, habría que valorar el modo en que estos cambios conviven y compiten en la ecología de los discursos estéticos con el culto extremo al cuerpo de nuestra época (salud, forma física, estética corporal) y con el auge de motivos artísticos en la pintura y la fotografía relacionados con la deformidad, la cicatriz, el cuerpo tullido e, incluso, la representación cruda de la muerte (el arte del espanto, como lo denominó Paul Virilio, cuyo antecedente más señalado podría ser el pintor Francis Bacon). Igualmente, habría que analizar la extensión de la imaginería ciborg y el encanto de la estética futurista, cuando el cine de efectos especiales informatizados revivió con un éxito que continúa los personajes y los guiones de los cómics y de la ciencia-ficción de los años sesenta-ochenta. La reflexión sobre las consecuencias de estos complejos entramados culturales en nuestro modo de entender el mundo y los seres humanos es una tarea pendiente de desarrollo.

La teoría *queer* ha aportado un importante marco intelectual, elaborando una síntesis peculiar de ideas provenientes del postestructuralismo (Foucault, Derrida, Deleuze, Lacan, en la tradición heideggeriana), del construccionismo social y del giro lingüístico en las ciencias humanas, para servir de fundamento a una nueva praxis política identitaria con la que colectivos estigmatizados muy diversos pueden replantear sus modos de presentación pública para reclamar un trato digno por parte de la sociedad, desde la caravana gay hasta el arte inclusivo o el auge de los activismos culturales críticos de todo tipo, todos ellos

confiados en el concepto de performatividad, es decir, en el modo en que los sistemas simbólicos que sostienen el estigma pueden ser subvertidos mediante acciones públicas que jueguen a desvirtuar las categorías identitarias establecidas y a promover la reflexión crítica sobre el modo perverso en que las categorías se imponen como normas ineludibles que dictan quiénes debemos ser, cómo debemos pensar y cómo comportarnos. No creemos exagerar si afirmamos que la identidad y la construcción de nuevas subjetividades es uno de los grandes temas del pensamiento y de los imaginarios de nuestro tiempo, y el cambio en la moda es sólo uno de los muchos ejemplos disponibles.

2. La estética del significativo vacío

Parte de la estética contemporánea está interesada desde hace décadas en la disolución de las formas y de los géneros, en la eliminación de las referencias externas de las obras, de tal modo que sean los objetos presentes en ellas los totales protagonistas de un sentido que escape a la interpretación. Hay cierto deseo de dignificar al objeto (in)artístico (como en el caso del junk art), de no convertirlo en mercancía o en instrumento de la expresión ideológica, como le había ocurrido tradicionalmente en la alegorización mitológica, religiosa o ética a través de la pintura o de la escultura. Desconocemos si pueden ser trazadas relaciones de influencia entre Lyotard y Warhol, por ejemplo, más allá de lo que llamamos de manera difusa el espíritu de la época, pero, desde los años sesenta, los argumentos de la muerte de la historia, la muerte del sujeto, del autor, del arte o de las ideologías, son comunes, y nos parece posible establecer una reflexión teórica que ayude a comprender la explosión de las muertes, de los rupturismos y los grados cero de la cultura. Fredric Jameson sería un buen ejemplo de este esfuerzo teorizador, y también Jean Baudrillard, al introducir el análisis de la obra de arte como uno de los motivos de su reflexión sobre el cambio cultural general de nuestra época. Estos, y algunos otros autores, han dado voz a las tensiones culturales del momento, brindándonos un nuevo lenguaje que ha permitido tanto renovar la reflexión sociopsicológica como la práctica artística. Así, cuando uno está entre ciertos grupos de artistas, siente que todos ellos están hablando con las palabras que aprendimos leyendo a Deleuze o a Foucault, aunque es poco probable que su lectura haya pasado de algún libro o algunas referencias aisladas. Sucede igual cuando conversamos con personas comprometidas con las nuevas formas políticas vinculadas a las primaveras, en las que, cuando no afloran elementos de una tradición socialista que se resisten a la extinción prometida por Lyotard, tenemos la sensación de compartir con ellos lenguajes y bases conceptuales, aunque es poco probable que nuestra formación haya compartido determinadas lecturas fundamentales necesarias. Poquísimos habrán leído a Heidegger con detalle, pero todos hablamos con ideas que él dejó escritas.

Uno de los aspectos clave de la situación (nueva en su extensión, aunque comenzó a gestarse hace décadas) es el énfasis ontológico en el texto. Como sostuvo en cierto

momento Umberto Eco (1986), la intención del autor, y el autor mismo, son ilusiones generadas en el texto, atribuciones realizadas por el lector que imagina desde dónde se le habla, tanto como el lector es una idealización del autor, una anticipación sobre el destino hacia el que se está escribiendo (usamos ‘escribir’ genéricamente, podría ser cualquier otra producción cultural donde se reproduce el juego tradicional del diálogo entre el autor y el espectador o lector). Ambas son la imaginación de una imaginación, pues los supuestos sujetos subyacentes –previos, profundos, esenciales– han sido ya debidamente cuestionados, y ahora nos parecen sólo ilusiones discursivas, productos culturales ellos también a través de los cuales se encarna, se incorpora o toma voz la cultura y sus modos epocales (Barthes, 1967; Foucault, 1969). Al menos metafóricamente, todo sucede en el texto, el texto es el espacio donde acontece no sólo el intercambio, sino la producción discursiva de los cuerpos y las mentes, donde se crea, se recrea y se sostiene todo a lo cual llamamos realidad de manera algo impropia. Un texto construido mediante un proceso de lectura inicial entre el autor empírico y las frases que se despliegan en la pantalla, abierto a la continua interpretación en cada nueva lectura, sea suya o de un lector cualquiera. Un texto cargado de significados en busca de sentido, o preñado de sentidos que se irán desvelando o reinventando en la lectura, pero juego de sentidos al fin. Quizá por esto, el arte siempre ha sido una tarea conceptual, la plasmación de un concepto de partida, tópico cultural o conjunto de lugares comunes. Si el clasicismo se recreó en las alegorías mitológicas y religiosas, la modernidad lo hizo con la reflexión ética sobre su tiempo, y no es diferente de las piezas inartísticas del arte conceptual contemporáneo, cuyo sustento como obra está en la reflexión conceptual que el artista quiere trasladar o provocar en el espectador. La obra tiene mensajes, la obra es un mensaje, y todos la convertimos en el objeto polémico que ilustra nuestra propuesta de interpretación, despojado de sí mismo para convertirse en mera ilustración de nuestras interpretaciones, de nuestras lecturas ideologizadas y contextualizadas no en la obra, sino en nuestras propias biografías intelectuales. La obra es un símbolo que es sustraído de su espacio propio, una mitología de nuevo cuño (Barthes, 1957) que es llevada simbólicamente a los espacios del debate y la interpretación, más allá del color y del trazo, de la entonación, del ritmo y de la música que constituyen el punto de partida.

Baudrillard atribuye a Warhol ser el primero de los no-artistas que despoja al objeto de este juego de las interpretaciones o las imposturas, presentando al objeto cotidiano y popular como un signo de sí mismo, carente de interpretación posible, recuperando una posición propia que no se deja sustraer por el sentido impuesto. “Las imágenes de Warhol no son en absoluto banales porque reflejen un mundo banal, sino justamente porque son el resultado de la ausencia de toda pretensión del sujeto de interpretar el mundo; son el resultado de la elevación del a imagen a la figuración pura sin la más mínima transfiguración. Ya no se trata entonces de una trascendencia, sino de la subida al poder del signo, que al perder toda

significación natural, resplandece en el vacío de su luz artificial. Warhol es entonces el primero que introduce en ese fetichismo moderno [...], en esa ilusión transestética, una imagen sin cualidad, sin presencia, sin deseo” (Baudrillard, 1998, p. 26).

Por los inesperados vericuetos epocales, también la moda ha encontrado este vaciamiento del objeto, este juego de la pérdida del sentido como único sentido deseable, transestético, a través del discurso de la disolución de los géneros, y son numerosos los modistas y las colecciones que elaboran la práctica performativa de la ambigüedad, el disimulo o la ocultación de las diferencias de género o de posición social. Ya teníamos antes la inexpresividad de las modelos, que tradicionalmente respondía a la intención de que la mirada del espectador se centrara en el vestido sin distracciones introducidas por el gesto del maniquí, pero que, ahora, convertida en forma principal del posado o la pasarela, ha terminado de vaciar completamente a la modelo como persona, presentada como objeto maniquí puro, signo de sí mismo, carente de referencias o de evocaciones, ininterpretable. Más allá de esta técnica profesional, la disolución de los géneros en la moda es quizá la mejor muestra de esta ruptura pacífica con las categorías identitarias que ejercían su tiranía sobre la sociedad desde el mundo de la moda, afianzando las diferencias entre la belleza de las *white skinny* y la fealdad de todo lo que no se ajustara a su estrecho molde, es decir, de los cuerpos diferentes (la gordura, el color de la piel, la deformidad física, la edad madura).

El vaciamiento del objeto transestético constituye en sí una política de los cuerpos diferentes, un paradójico mensaje en busca de la universalidad o de la ubicuidad del fenómeno estético a través de la falta de mensaje, de claves identificatorias o de la confusión de las identidades. El uso de modelos transgénero (Andreja Pejic, Hari Nef), biónicas (Viktoria Modesta, Rebekah Marine), de edad avanzada (Carmen dell’Orefice), de tallas grandes (Tess Holliday, Elly Mayday), africanas (Grace Bol), albinos (Shaun Ross), de aspecto llamativo (el vitiligo de Chantal Winnie, la displasia ectodérmica de Melanie Gaydos), con síndrome de Down (Jamie Brewer, Madeline Stuart) o, sencillamente, hombres andróginos que posan infiltrados en una supuesta pasarela femenina (Vincent Beier o Maarten Convens, en la última pasarela de John Galiano para la Maison Margiela en París), son todas un buen ejemplo¹ de la performance transgenérica, transestética, transpolítica, donde las cerradas categorías estigmatizadoras se diluyen sin esfuerzo y sin ruido. No es necesario convencer al espectador de la viabilidad de la disolución de los

¹ Es fácil encontrar en las redes entrevistas, reportajes e imágenes de todas las modelos que mencionamos. También puede verse una muestra en sendos tableros que hemos creado en la red social Pinterest con objeto de centralizar información visual para nuestro proyecto (véanse los tableros “models beyond” y “no name land” en <https://www.pinterest.com/baltasarfermnde>).

géneros y las formas, basta con disolverlos en silencio para hacerla viable, pues el cambio social no consiste en polemizar contra los lenguajes del estigma, sino en dejar de hablarlos.

Frente a la mercantilización radical de todos los objetos convertidos en valor de cambio dentro del incontestable paradigma neoliberal, en el triunfo del capitalismo especulativo como sistema de tasación, la transestética de la moda descoloca los valores morales tradicionales del espectador, el comprador y el crítico, quienes no pueden ya defender ningún discurso de lo bello y de lo correcto, pues la pasarela lo pervierte en el corazón mismo del sistema de la belleza, en la alta costura y las grandes semanas de la moda (Nueva York, París, Londres...), obligando a los clientes (ellos y ellas, casas comerciales y usuarios individuales) a comprar la ambigüedad, la ruptura, la indefinición trans, como muestras de la moda más codiciada. La ruptura no está sucediendo en los márgenes, ni en el exterior del sistema de la belleza oficial, sino en su propio interior, en los templos donde se producen el discurso y los objetos bellos, y son sus propios iconos, los modistas y las maniqués, quienes ofician de taumaturgos de la nueva realidad trans, que también quisiéramos llamar posthumanista para que esto nos conduzca hacia otras importantes reflexiones epocales con las que debe ser puesto en relación.

3. La (anti)estética crítica

Desde una teoría social crítica, preocupada con cuestionar o desmontar el enorme entramado de la tiranía de la moda, todas estas modelos y esta práctica transestética supone una entrega incondicional en manos del mercado y de sus principales artífices. Patricia Soley-Beltran (2015) describe esta posición con maestría, no sólo gracias a su experiencia personal como modelo de éxito que escapó de la tiranía en los años ochenta, sino también gracias a una sólida formación intelectual crítica. Niñas que soñaron ser princesas, de orígenes humildes, que entregan sus cuerpos y sus personalidades maleables y casi impúberes a una legión de estilistas y modistas conceptuales para que inscriban sobre ellas una moda estacional o la escena para un posado sin veracidad, puntual, efímero, inscribiendo y borrando personalidades simuladas continuamente sin que la modelo tenga ningún protagonismo en absoluto, literalmente esclavizadas a cambio de una ilusión de fama y éxito que oculta el *backstage* del cansancio sempiterno, la obsesión enfermiza por la delgadez y la entrega a una carrera de duración limitada, a la previsión de un despido desconsiderado en cuanto desaparezcan los signos de la primera juventud o cuando las nuevas modelos, siempre más jóvenes, comiencen a despuntar y a copar el interés de los directores de casting y las agencias. En un orden paralelo, también cuestiona la actual tendencia de los cuerpos diferentes, pero no porque sus fundamentos performativos sean incorrectos, sino porque, desde su punto de vista, no está causando el impacto deseado, sino, todo lo contrario, supone que la estetización de la vida cotidiana está trasladando a las personas la impresión de que el estilo es la principal estrategia de cambio personal o de

promoción social: está en nuestras manos –se hace suponer–, solas ante el espejo, construir de nosotros mismos un estilo triunfador, o un estilo que elimine el estigma que cada uno sufre en su diferente aspecto corporal, cuando el cambio no sucede en la individualidad del espejo, sino en la modificación de los discursos epocales, mucho más difícil de lograr.

Un esfuerzo diferente es el que están protagonizando algunas de las nuevas modelos al encabezar campañas de denuncia en las redes sociales, utilizando mensajes que apelan al respeto a la diferencia, a la naturalización o la democratización deseada de las pasarelas, o la revisión del concepto de belleza en línea con una incuestionable dignidad individual. Así, en sus campañas en twitter, youtube o instagram (#ebbyourownstandards, promovida por Tess Holliday, #droptheplus, iniciada por Stefania Ferrario, o #projetwomanKIND, por Jessica Vander Leahy), las modelos cuestionan los estándares del *white skinny*, suman voluntades y, por un efecto quizá no perseguido, cobran ellas mismas renombre gracias a las revistas de moda alternativa que las están encumbrando como el paradigma de la nueva belleza. En estos casos, como en el de la intelectual Hari Nef, las modelos asumen la agencia sobre su propia presentación pública y provocan una reflexión crítica que se antoja imposible dentro de los escenarios oficiales del posado y la pasarela, donde ellas mismas participan asumiendo el papel pasivo de la modelo inexpresiva que se deja moldear por los estilistas y modistas para trasladar los mensajes de campaña de las colecciones estacionales o de la publicidad de marca. No obstante, en las revistas alternativas de estilo y moda, en las que triunfa el discurso de la nueva belleza, no hay asomo de una teoría estética, sino un discurso sencillo que se rellena con imágenes de las nuevas modelos (en poses profesionales muy cuidadas, en ningún modo “naturales”) y la biografía problemática del estigma. Ellas responden a las entrevistas con declaraciones sobre el esfuerzo biográfico y el discurso de la normalización y la democratización, no sin ciertas dosis de ingenuidad, confundiendo el redescubrimiento comercial de sus cuerpos diferentes con el acceso universal a las pasarelas entendido como justicia democrática, valores por completo ajenos a la lógica comercial que domina el mercado de la moda.

El efecto *queer* se consigue también haciendo ostentación del elemento corporal que marca la diferencia, como en el caso de las modelos *curvy* –de tallas no cero– que posan para casas de lencería, las modelos transexuales que muestran su pecho no feminizado o las modelos biónicas que muestran sus espectaculares prótesis. Este es un cambio muy importante en relación con el trato que tradicionalmente recibía la diferencia, concebida como una imperfección corporal que debía ser ocultada mediante el vestido y el estilismo (de todos son conocidos los usuales consejos de los modistas sobre la elección de estampados o líneas para adelgazar visualmente la figura). Las nuevas modelos ponen en primer plano la diferencia hasta convertirla en objeto principal de la mirada y del relato o concepto estético y político que justifica el estilismo y el mensaje. Las modelos *curvy* no sólo muestran sus cuerpos no delgados, sino que hablan de ellos, de su belleza y de su

estima por ellos, y los muestran profusamente tanto en su actividad profesional como en sus iniciativas personales y profesionales de contenido crítico. Un caso interesante es el de las modelos biónicas que utilizan prótesis estéticamente bien conseguidas, como en el caso de Viktoria Modesta, quien utiliza prótesis para su pierna izquierda, creadas por la artista Sophie de Oliveira, que bien merecerían la calificación de pequeñas obras de arte. La prótesis, por ejemplo, juega un papel protagonista en sus posados y en sus actuaciones musicales, haciendo que el espacio de la pierna ausente no se oculte en absoluto, sino que se revista con valores estéticos muy conseguidos que obligan al resto de los argumentos de la presentación a adaptarse a los significados que las prótesis que usa proponen en la narración (la prótesis como significante principal). Esta presentación cuestiona incluso la estilística del espanto, extendida entre muchos artistas no diferentes², que utilizan la “imperfección” o la diferencia como motivo monstruoso de valor estético, sea o no con ánimo crítico. La diferencia es ahora utilizada como significante estético principal que subordina a la supuesta “normalidad” y cuestiona la validez de los conceptos estigmatizadores.

Indudablemente, en todos estos casos, estética y política son dos dimensiones de análisis inseparables. Mientras que en la androginia consciente de las pasarelas, la acción política es silenciosa y sutil, desdibujando los géneros y las diferencias a través de una transestética acorde con ciertos discursos de los movimientos artísticos contemporáneos, en las campañas de las modelos activistas, la acción política es directa y abierta, y la estética queda subsumida en el mensaje político, devolviéndonos a una teoría del arte alegórico o conceptual, alejado de las tendencias artísticas que entroncan con la muerte del sujeto, el posthumanismo cibernético o la estética del significante vacío. En esta variedad de opciones, entre una transestética de alto valor, la estética del significante prótesis o la acción política directa y crítica, se dirime la presentación pública de las nuevas modelos. Quizá, ahora, no se trate tanto de valorar cuál de ellas es más efectiva para el cambio social y la desaparición de los estigmas derivados de un concepto estrecho de la belleza corporal, dado que todas ellas están contribuyendo al cambio, y todas compiten en un mercado ideológico complejo y poblado por discursos y consideraciones alternativas, no sólo estéticas, sino también morales, sociológicas, comerciales y políticas. Quizá baste por ahora con tomar conciencia de que nuestro tiempo está presenciando una nueva situación en el universo de la moda y el

² Todo eufemismo es problematizador y básicamente injusto porque implica la agrupación de personas que no reclamaban ser agrupadas y que, por efecto de metonimia, comenzarán a ser estereotipadas como representantes de un grupo al que quizá no deseen adscribirse y por el cual deberán empezar a responder. Parte de nuestra reflexión teórica de fondo es cómo solventar este efecto perverso de las categorizaciones binarias a las que tan acostumbrada está nuestra cultura, aunque nosotros mismos caigamos en esta retórica con frecuencia.

estilo, y con estar atentos a las derivaciones, dentro y fuera de este mundo, que habrán de producirse en los próximos años.

4. Epílogo

Vivimos un cambio de época (todas las épocas son épocas de cambio hasta que los sociólogos y los historiadores cobran perspectiva, una vez que la época ha sido clausurada). Si la postmodernidad cuestionaba todos los grandes discursos anteriores y señalaba ciertas líneas de reflexión principales (la muerte del sujeto, el fin de la historia, el problema del sentido, la hermenéutica, el exceso, el pastiche...), la crítica, desde finales de los años noventa y primeros años del siglo XXI, ha dado paso a un elogio de la diferencia convertida en nueva “naturalidad” después de los excesos a tientas de la primera postmodernidad. Una naturalidad “grotesca” (en el sentido *queer* del término), porque la nueva norma es diferente a las líneas manieristas del clasicismo romántico e incluso modernista; una época sin nombre (post-post, segundo post, contemporaneidad sin definición posible) con numerosos elementos culturales que se están convirtiendo en nuevas normas y que concretan de manera consistente algunos de los desafíos post. Ser gorda, tullida, transexual o, en general, diferente, ya no es tanto el símbolo de un desafío al orden establecido (Malson y Burns, 2009), sino los modos de un nuevo orden incipiente que se está construyendo ante nuestros propios ojos.

No obstante, la época de los finales ha traído también el resurgir histórico de todo lo que fue declarado como muerto, un énfasis en el problema de la identidad y de la nueva tribalidad comunitaria, y muchos se aferran a una individualidad original con afán de trascendencia, en la multiplicación de las tribus urbanas o en la ubicuidad del *selfie* adolescente en busca de diferenciación pública (Maffesoli, 2009). Donde el sujeto había muerto, se extienden los argumentos de lo auténtico y lo natural; donde la megápolis mundial engullía la ruralidad, resurge el *slow motion*, la espiritualidad o el veganismo retro; se publican decenas de miles de libros y se multiplican los concursos de narrativa y de poesía, sólo en nuestro país, a pesar de que habíamos dado por muerto al autor; triunfan las pseudoneurociencias y el humanismo espiritualista donde ya la mente individual se nos había diluido con el sujeto. Pero, todo ello sucede ya como un simulacro de segundo orden, una pose en la que reconocemos al actor desesperado por construirse un personaje que trascienda al texto, una última verdad a la que aferrarse donde la verdad se nos había convertido en un concepto débil y como de andar por casa (Vattimo, 2010). No parece que nuestro mundo resista la duda y el relativismo con entereza, y la simulación, que es en este caso un juego de apariencias estéticamente pobre, y no una esencialidad religiosa o genética, es la vuelta de tuerca de esta estetización que caracteriza a nuestra época, donde la construcción mercantil de las nuevas subjetividades es contestada con la creación agónica



de otras nuevas subjetividades con pretensiones de verdad o, también de juego carnavalesco, un desafío que en muchos casos carece de la consciencia de su propio carácter lúdico y crítico.

5. Referencias

- BAUDRILLARD, J. (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila
- BATHES, R. (1967/2009). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (1957/2006). *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI.
- ECO, U. (1986/2013). “Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción”. En *Los límites de la interpretación* (pp. 27-58). Barcelona: Debolsillo.
- FOUCAULT, M. (1969/1998). “¿Qué es un autor?” En *Entre filosofía y Literatura. Obras esenciales*, vol. I (pp. 329-360). Barcelona: Paidós.
- MAFESSOLI, M. (2009). *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tiempo*. Buenos Aires: Dedalus.
- MALSON, H., Y BURNS, M., eds. (2009). *Critical feminist approaches to eating dis/orders*. Londres: Routledge.
- SOLEY-BELTRAN, P. (2015). *¡Divinas! Modelos, poder y mentiras*. Barcelona: Anagrama.
- VATTIMO, G. (2010). *Adiós a la verdad*. Barcelona: Gedisa.

Andar con machete: postcolonialismo, globalización y estrategias para explorar el espacio público

Dialitza Colón Pérez, Ph.D.

Profesora de Estética, Departamento de Filosofía, Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras.
Correo electrónico: dialitza.colon@upr.edu

Abstract

Globalization, hybridity or transcultural, have become some of the mainstream names of the most recent transformation processes of social, economic and cultural relations that operate worldwide. Nevertheless, the interpretation of these concepts as locus for the articulation of new relational structures, opposite to western imperialism, fluctuates between two opposing positions. On one hand, the optimistic version observes the phenomenon as a democratic redistribution of the cultural power between disadvantaged groups. On the other hand, the pessimistic version observes with suspicion this phenomenon as the restoration of a new autocratic western regime. In light of this situation, it would be necessary to seek or imagine new forms of community organization and artistic work, which makes possible the emergence of more democratic systems of social and artistic practices, pointing to collective emancipation projects. Therefore, this paper seeks to critically reflect on the validity of these approaches from the artistic practices located in the Caribbean, specifically in Puerto Rico, to frame them in a horizon that oscillates between the exploration of potential participative forms, reveal the structural conflicts of the colonial system, to the achievement and restoration of community relations in the public space.

Keywords: *art, representation, postcolonialism, globalization, identity, multiculturalism, culture, aesthetics, difference*

Resumen

Globalización, hibridez o lo transcultural se han convertido en algunos de los nombres propios de los más recientes procesos de transformación en las relaciones sociales, económicas y culturales que operan a nivel mundial. Sin

embargo, la interpretación de estos conceptos como locus para la articulación de nuevas estructuras relacionales opuestas al imperialismo occidental, fluctúan entre dos posiciones encontradas. Por un lado, la versión optimista que observa el fenómeno como una forma democrática de redistribución del poder cultural entre colectivos desfavorecidos. Por otro lado, la versión pesimista que observa con sospecha este fenómeno como instauración de un nuevo régimen autocrático occidental. Ante este panorama habría que buscar, o imaginar, nuevas formas de organización ciudadana y de quehacer artístico, que faciliten el surgimiento de prácticas sociales y artísticas más democráticas, que apunten hacia programas colectivos de emancipación. A razón de ello, esta ponencia busca reflexionar críticamente sobre la validez de estos planteamientos a partir de prácticas artísticas ubicadas en el contexto caribeño, concretamente en Puerto Rico, para enmarcarlas en un horizonte que discurre entre la exploración del potencial de las formas participativas, revelar los conflictos estructurales del sistema colonial, el agenciamiento y la restauración de las relaciones comunitarias en el espacio público.

Palabras clave: *arte, representación, poscolonialismo, globalización, identidad, multiculturalismo, cultura, estética, diferencia.*

Desde los años ochenta el surgimiento de la literatura y la teoría poscolonial han generado nuevas formas de enunciación dentro de los procesos de transformación de las relaciones sociales, económicas y culturales que operan a nivel mundial. En su afán por otorgar instrumentos críticos para el análisis de las producciones culturales que preceden y suceden a la liberación de las grandes colonias occidentales a partir de la segunda mitad del siglo XX, la teoría poscolonial elevó al ámbito académico anglosajón revitalizaciones de nociones como represión, resistencia, representación, diferencia, entre otros. Éstas han servido para esgrimir el concepto de lo postcolonial definible como una especie de articulación de complejos procesos de contención e intercambio entre los que tienen el poder y el resto de las sociedades, instituciones y prácticas discursivas localizadas fuera del poder. Por otra parte, esto implica una serie de vínculos, asociaciones y expresiones que no siempre se presentan como antagónicas o directamente contrarias, sino que pueden aparentar cierta complicidad con fuerzas y procedimientos hegemónicos. En consecuencia, apuntan a las dificultades de escapar a las prácticas discursivas dominantes que limitan y definen la posibilidad de oposición. Para ejemplificar este problema me remitiré a delinear brevemente el panorama político y cultural puertorriqueño, desde el cual se articula esta reflexión, para luego pasar concretamente al asunto central de esta presentación: dar cuenta

de la complejidad de las representaciones identitarias (nacionales) dentro de un contexto postcolonial, pero más aún las dificultades de representar y utilizar la poscolonialidad y sus discursos en tanto que estrategia representacional en sí misma. Hacia el final de mi presentación me interesa apuntar, de manera preliminar, a proyectos artísticos contemporáneos que hacen visible estas dificultades, que exploran el potencial político y estético de las formas participativas y pretenden avanzar procesos que conduzcan a la restauración de las relaciones comunitarias en el espacio público. Desde luego, esa intención de restauración de lo comunitario apunta hacia lo común, como una categoría constituyente, capaz de superar las complejas estructuras de exclusión y, que de cierta manera, no debe entenderse como una simple afirmación revolucionaria, sino como potencia de un movimiento verdaderamente plural.

A más de quinientos años del proceso de “descubrimiento”, colonización y poscolonización del continente americano, Puerto Rico continúa siendo una de las colonias más antiguas del mundo. La invasión norteamericana de 1898 y la constitución del Estado Libre Asociado en 1952 (pacto que permitió que se removiera a Puerto Rico de la lista de territorios coloniales) supusieron puntos de inflexión importantes, como catalizadores de una articulación consciente del ideal nacional. Los discursos que se generan en la contemporaneidad sobre descentralización, nomadismo, diáspora e hibridez, a causa del supuesto fin del colonialismo, los masivos acontecimientos que prosiguieron a la toma de la Plaza Tahrir en enero de 2011, han provocado que el número de voces en la comunidad mundial se multiplique exponencialmente. Pero la sociedad puertorriqueña aún no ha experimentado, al menos de manera verdaderamente efectiva, ese fenómeno violento que para Fanon suponían los procesos de descolonización. Entonces, ¿cómo podemos interpretar y conciliar esos acontecimientos a nuestra propia experiencia de inacción social y política? A este menester, el arte, que siempre ha supuesto una actividad creativa y de producción universal, es capaz de abrirnos a verdaderos procesos de emancipación, en un sentido verdaderamente democrático y de generar un espacio de reflexión privilegiado.

Tal y como ocurrió en muchas partes del mundo, el fin de la Segunda Guerra Mundial marcó un nuevo hito en la historiografía puertorriqueña. En los años cincuenta comienza un proyecto de modernización sistemático del país a través de las artes plásticas, impulsado por el Partido Popular Democrático, partido político garante de la empresa *estadolibrista*, que llevó por nombre División de Educación a la Comunidad. Los artistas que trabajaron este proyecto establecieron un estilo propio dentro de las artes gráficas latinoamericanas y pre-configuran lo que será el criterio estético del nacionalismo cultural en las artes visuales. No obstante, a finales de los años setenta comienzan a emerger nuevos discursos que subvierten la lectura traumática sobre el carácter singular del origen y desarrollo de la sociedad puertorriqueña. Escritores como José L. González, Juan Flores y Ángel Quintero,

siendo consecuentes con las nuevas disyuntivas sociales y desde una propuesta teórica concreta fundada en el marxismo y el post-estructuralismo, rompen con el imaginario y los *constructos* instituidos por los escritores de la primera mitad de siglo XX. Descartan la metáfora del puertorriqueño mental y físicamente aquejado que Antonio S. Pedreira bautizó con el término *aplatanamiento* y que definió como una especie de inhibición, de modorra mental y ausencia de acometividad en su ensayo *Insularismo* de 1934, una de la obras cumbre del discurso elitista decimonónico criollo que fundamentalmente informó nuestro imaginario como nación hasta ese momento. El abandono de ese tipo de alegorías permite a una nueva generación de escritores narrar una historia alternativa. Así pues, podría parecer que la producción artística, desde una mirada crítica sobre el proyecto de una “identidad nacional” puede aportar a la transformación efectiva de las condiciones sociales y culturales.

Como he sugerido hasta ahora, la tradición artística desde principios del siglo XX en Puerto Rico ha optado por reivindicar lo propio, lo local como categorías identificantes y diferenciadoras para articular un “arte nacional”. Por tanto, me gustaría urdir algunas precisiones conceptuales con relación a los conceptos de arte, globalización, diversidad y diferencia. En esta primera aproximación, me limitaré a no defender el arte como una herramienta para la construcción de sociedades más democráticas, pluralistas o inclusivas, como si el arte tuviera que darse a tan tediosa tarea. Por el contrario, mis líneas tienen la pretensión de pensar el arte como meta, como procedimiento de verdad, en consecuencia como una actividad libre y suficiente en sí misma. No puedo más que observar con sospecha el entusiasmo que genera en mi país el consorcio entre arte y globalización, como si dicha unión fuera el garante actual de una producción libre, desligada de la asfixiante tradición nacional.

¿No implica lo global una especie de categoría puente entre lo particular y lo general? ¿pretende el arte global dar un espacio de representación a eso que se presenta como otredad? Pero, ¿para quién es esa representación? ¿quién se enuncia? ¿bajo qué condiciones es posible esa enunciación? El concepto de globalización ha tenido una rápida y exponencial aceptación dentro del los ámbitos académicos y del arte occidental desde finales de los años ochenta. Por globalización se puede entender el proceso a partir del cual diversas individualidades y comunidades son intervenidas y afectadas por fuerzas económicas, políticas y culturales que actúan a nivel mundial. Este proceso ha generado un nuevo marco de reconfiguración para dichas relaciones y se instauró, en primera instancia, como alternativa al viejo “cosmopolitismo”, homólogo al “internacionalismo” y como forma de oposición al imperialismo occidental. La aparición de la literatura y la teoría poscolonial, los avances en las telecomunicaciones y el acceso a la información, sobre todo a partir de la Red Informática Mundial, son la base generatriz de dichos procesos. Éstos han

puesto en jaque nociones tradicionales de identidad nacional, lo local y lo global, entre otras, con la pretensión de generar espacios supuestamente más democráticos, inclusivos y pluralistas, que nos permitiesen dar cuenta del valor de la diferencia.

En el resumen de esta presentación he sugerido que la globalización, la hibridez o lo transcultural, como otros nombres propios de estos procesos de transformación, oscilan entre dos posiciones contrarias. Por un lado, la versión optimista que observa el fenómeno como una forma democrática de redistribución del poder cultural entre las comunidades locales y los colectivos desfavorecidos. Por el otro lado, la versión pesimista que observa con sospecha la globalización como la instauración de un nuevo régimen de dominación, neutralización y recolonización por parte de Occidente.

La versión optimista celebra un nuevo espacio de agenciamiento para identidades que hasta ese momento no tenían voz dentro del espacio hegemónico. Mediante la apropiación de nuevas estrategias de representación, de organización y el intercambio social, comunidades locales pueden beneficiarse e influenciar de algún modo los sistemas globales de relación. En este sentido, intentar construir formas de identidades (seguramente no valdría llamarlas identidades) globales, ofrecería una vía para liberarnos de formas locales de opresión nacionalista y para demandar una revisión de las narrativas y discursos del arte elevado. Sin embargo, tras la década de los noventa, la proliferación de museos de arte contemporáneos, bienales y exposiciones fue calando esos reclamos, hasta el punto de neutralizar las reivindicaciones y manifestaciones políticas que pretendían respaldar, reduciendo el impacto y el poder de reacción ante sus mensajes o acciones. Éstas intentaban encajar en una sociedad seducida por las formas del poder estetizado, donde el capital suele intentar constantemente despolitizar los espacios culturales bajo la estrategia de contención y recuperación.

Esta versión celebratoria responde a lo que el filósofo poscolonial Homi Bhabha propone como una especie de enmudecimiento de lo heterogéneo. En su ensayo “El compromiso con la teoría” Bhabha define la diversidad cultural como: “el reconocimiento de contenidos y usos ya dados; contenida en un marco temporal de relativismo, da origen a ideas liberales de multiculturalismo, intercambio cultural o de la cultura de la humanidad.” (Bhabha, 2002, pp. 54-55). Esto lo podríamos enmarcar en prácticas político-sociales similares a la metáfora del *Melting Pot*, mediante la cual se “mezclan” diferentes elementos con la pretensión de “crear” una cultura “común”.

La otra cara de *Janus*, es la versión pesimista que estima como altamente peligroso celebrar un proceso que apunta a la homogeneización de la cultura y que replica estructuralmente las formas en las que las sociedades colonizadas se relacionan con las fuerzas imperialistas. Este enfoque examina la globalización como formas de neo-colonialismo y control. Lo

local se encuentra en constante absorción e interrelación no sólo con otras minorías sino con las naciones productoras de esa “cultura global”. Así, los espacios públicos se están convirtiendo en espacios privados, y como afirmaron Hardt y Negri en su libro *Imperio*. Los espacios periféricos, que son los espacios del otro (multicultural) se están convirtiendo en una serie de espacios amorfos que promueven la desolación más que promover la interacción y la comunicación (Hardt y Negri, 2001, p. 188), develando, así, la verdadera cara de la globalización.

Por otro lado, bajo una lógica de la diferencia cultural en Bhabha, se puede apuntar hacia procesos de enunciación más que de sedimentación: “la diferencia cultural es un proceso de significación mediante el cual las afirmaciones *de* la cultura y *sobre* la cultura diferencian, discriminan y autorizan la producción de campos de fuerza, referencia, aplicabilidad y capacidad.” (Bhabha, 2002, p. 54) La diferencia cultural de Bhabha se centra en el problema de la ambivalencia, y la contingencia de los relatos versus la legitimación de lo atávico. La introducción de un efecto de ambivalencia en las reglas de reconocimiento de los discursos dominantes, puede desestabilizar dichos discursos ya que en ellos se articulan las relaciones de poder desde la jerarquía, la normalización y la marginalización.

Más allá de los discursos de razones que articulan estas dos posiciones que he tratado de presentar, ambas apuntan a un inevitable cambio en las formas de visualización de los modos de representación, construcción e identificación a nivel global. La relación entre el arte y lo político es el procedimiento por el cual podemos afirmar la posibilidad de un arte global, no como lógica de mercado sino como un arte que representa y reproduce las propiedades efectivamente comunes a las cosas, que es entendido como expresión de lo común. Es una práctica artística que se inserta y participa de procesos de transformación del orden social y político establecido, no como objetivo sino como actividad *poiética*. Pues, la relación entre el arte y la política no *es* o al menos no se limita a la conmemoración, a la denuncia y/o a la reflexión, más bien tiene que ver con el cuestionamiento de las funciones, los roles e instituciones dadas. El arte puede ser emancipatorio en tanto que crea nuevas capacidades y promueve la igualdad.

Ahora bien, ¿cómo podemos traducir estos procedimientos en proyectos concretos dentro del ámbito del arte? Llegados aquí permítanme poner dos ejemplos. El primero de ellos es un performance de la artista puertorriqueña Elizabeth Robles. Me remitiré específicamente a un performance que tuvo lugar en enero de este año, titulado *Trote en furor* durante el cual la artista estuvo descosiendo trajes ininterrumpidamente por 12 horas, sentada una silla en la acera cerca del área de estacionamiento de una clínica médica, a cuadra y media de su casa. Este acto le permitió interactuar con miembros de la comunidad, personal gerencial y de salud, pacientes y transeúntes, un oficial de seguridad, policías estatales, entre otros. Durante el transcurso de la pieza, la increparon, se acercaron a hablar con ella, la intentaron

remover del lugar aduciendo, preocupación, ilegalidad y hasta demencia. El simple acto de sentarse en la acera a descoser vestidos que pretendía ser la ocasión para generar un diálogo sobre la comunidad, la decadencia de los espacios públicos, el desempleo, el menosprecio de la labor manual y del trabajo creativo no remunerado provoca toda suerte de desconcierto y se convierte en un acto subversivo. El performance cuestionó los modos de convivencia en esos espacios, el significado mismo del arte (como acto de valentía, como desvelamiento de una verdad o como penitencia religiosa). La experiencia estética, como experiencia de conocimiento, consiste en avanzar nuestra capacidad de experimentar simbólicamente una amplia variedad objetos o momentos que nos hacen conscientes de una verdad, generan encuentros, crean nuevos contenidos y es siempre una invitación. Pero, ¿en qué sentido este performance nos muestra que el arte puede ser emancipador y una herramienta para la formación de identidades y espacios más democráticos, como potencia emergente de un pensamiento alternativo? Creo que esta pieza nos ofrece la posibilidad de poner en relieve el espacio público como zona de exhibición, que por un lado se presenta como espacio de visibilidad generalizada y por el otro, es siempre un espacio de conflicto. Esto alberga un valor incalculable por sí mismo, pero sobre todo para poner en relieve aquellas propiedades, o características que son comunes a todos los que ocupamos ese espacio y cómo podemos lograr que se eleven por encima de las diferencias. No como propiedades conciliadoras ni consoladoras, sino como fuerzas constituyentes y emancipadoras con diferentes vías reflexivas. En este sentido, se hace evidente que nos conocemos mejor en el espejo del otro y que ese descubrimiento se presenta como una invitación a dialogar y revelar el verdadero *ser* del arte. El objetivo debe ser, pues, llevar a cabo una auténtica transformación, que la calle se convierta en el escenario potencialmente inagotable para la discusión, el intercambio, en dónde pueda cobrar vida la verdadera democracia.

El otro ejemplo que deseo plantear es el proyecto titulado *Ninguno pa' Gobernador* del colectivo de teatro callejero Papel Machete realizado en 2008. Se trató de una serie de protestas a causa de las elecciones generales de 2008 en Puerto Rico, que tomaron la forma de una campaña de abstención al voto, paradójicamente exhortando a los ciudadanos a anular las papeletas con un “write-in” a favor de *Ninguno*, un personaje con una máscara de papel maché que representaba una entidad mediadora en las estructuras de poder y la autogestión comunitaria. *Ninguno*, se presentó como candidato independiente a la gobernación y realizaron campañas electorales alrededor de la isla, presentándose en los medios de comunicación como radio, televisión y de prensa escrita. Este personaje que reclamaba ser *ninguno*, llevaba el mensaje común de muchos: la desconfianza antes los líderes políticos del país, el rechazo a la oligarquías políticas y el desánimo ante las promesas vacías de los candidatos. *Ninguno* ironiza los discursos tradicionales de los candidatos de los tres partidos políticos de la isla para, a través de la sátira, llevar un mensaje militante de

autogestión, sobre todo hacia comunidades marginadas por el gobierno central desplegando así el carácter multiforme de la actividad artística para recordarnos lo que podemos alcanzar a través del trabajo colectivo.

El performance es el testimonio efímero de un momento, de un encuentro entre actores (artistas y espectadores) y, a mi entender, estos ejemplos performativos escapan a las pretensiones del mercado y se insertan en un ámbito afirmativo y verdaderamente crítico. En una época como la nuestra que, como sugiere Gerard Vilar, el arte puede quedar sepultado por el ruido mediático, el vocerío político y los intereses económicos (Vilar, 2006, p. 128). Estas piezas constatan las dificultades de producir e interpretar proyectos que escapen al modelo de circulación capitalista y que como arte de nuestro tiempo, sean capaz de realizar una crítica efectiva desde una actitud verdaderamente subversiva. Hay que dirigir la mirada hacia las actividades de colectivos interdisciplinarios que, lideradas principalmente por artistas, aúnan sus fuerzas con otras personas dedicadas a la educación, la investigación o el activismo. Hay que pensar estas formas de participación organizadas como dispositivos de colaboración interdisciplinar e indagar alternativas que faciliten el intercambio entre éstos a nivel local pero también a nivel internacional. Hay que activar eventos y espacios como acontecimientos, como un instante en que algo nuevo aparece y provoca un cuestionamiento de los procesos establecidos.

En conclusión, la definición más obvia y sencilla del arte global es aquel que responde a la prerrogativa de la globalización. Pero, ¿valdría la pena poner dicha etiqueta al arte? Más allá de si la capacidad del arte de generar espacios de emancipación, tanto estéticos como políticos es en efecto una realidad, hay que continuar explorando nuevas formas que abran vías de comunicación, pero aún más importante de contienda. Rutas a partir de las cuales las sociedades pueda encontrar formas de pensarse de manera más orgánica y de resistir las nuevas y viejas formas de dominación, explícita o implícita, y de representación identitaria presentes en el interior de todo discurso homogeneizador y condescendiente.

Referencias

BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manatíal.

HARDT, M., NEGRI, A. (2001). *Empire*. Massachusetts: Harvard University Press.

PEDREIRA, A. (2004) *Insularismo*. Río Piedras: Editorial Edil.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

VILAR, G. (2006). “Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo” en Bozal V., Vilar, G. Thiebaut, C. et al. *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Navarra: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.

La experiencia estética de la posmodernidad: la ciudad como signo e imagen de la sociedad contemporánea

Bárbara Barreiro León

Investigador colaborador en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo; barbara.b.leon@gmail.com

Abstract

Postmodernity emerged as an overcoming of the Modern Movement, destroying the architectural concepts of the International Style. Thus, a new architecture will be generated as a reflect of a renewed society, freed from the philosophical, aesthetical and social concerns of the middle years of the 20th Century. This revival of the American nation will bring a new aesthetic experience through utopic cities such as Las Vegas or Disney World which will represent the sign and the image of the contemporary society.

Keywords: *postmodernity, architecture, city, aesthetics, society, Las Vegas, Disney World*

Resumen

La Posmodernidad surgió como una superación al Movimiento Moderno, arrasando y destruyendo por completo los conceptos arquitectónicos del Estilo Internacional. De esta forma, se generará ahora una nueva arquitectura como reflejo de una sociedad totalmente renovada, liberada de los presupuestos estéticos, filosóficos y sociales de mediados del siglo XX. El resurgimiento de la nación americana traerá consigo una nueva experiencia estética a través de ciudades utópicas como Las Vegas o Disney World que representarán el signo y la imagen de la sociedad contemporánea.

Palabras clave: *posmodernidad, arquitectura, ciudad, estética, sociedad, Las Vegas, Disney World.*

Introducción

La creación de una ciudad propiamente posmoderna depende fundamentalmente de la asociación de los símbolos y signos, los cuales siguen el reclamo de la propia sociedad. De esta forma, será necesario atender a la creación de la estética y la ideología en la arquitectura de la posmodernidad ya que ésta se nutre puramente de símbolos, traídos de la ideología del ser, del individuo al modo en que lo interpretaban los creadores de tal estética, y que fue llevada a cabo por los propios arquitectos.

Las ciudades posmodernas son ciudades soñadas, oníricas, que no tienen la finalidad de albergar al individuo, sino que pretenden distraer a la sociedad, a la masa. De esta forma y al modo de Augé, son un “no lugar”, haciendo de estas un lugar de tránsito y de disfrute para el mismo a través de los símbolos y de la propia experiencia. El ruido, las luces y la sucesión de espacios oscuros y luminosos, distraen al visitante, haciéndolo deambular de un lado al otro, sin un rumbo prefijado. Será necesario, a su vez, asociar todos estos símbolos representativos de la ideología posmoderna, a la propia materialización arquitectónica, para poder atender al objetivo básico de estas construcciones que es el de crear una ciudad como imagen de la cultura posmoderna.

La posmodernidad

El término posmodernismo deriva de los debates originados en la década de los años 70 por los arquitectos del movimiento moderno herederos de la Bauhaus. Estos reaccionan frente al funcionalismo del que participaron sus predecesores, considerando a estos demasiados austeros por haber estado influenciados por la modernidad de 1920 y 1930 (Jiménez, 2000). En esta misma línea, la posmodernidad se instauró con una voluntad de cambio que influye profundamente en la crítica y las teorías del pensamiento (Bozal, 1999).

La posmodernidad no es un movimiento, ni tampoco una corriente artística en el sentido estricto, sino que más bien constituye la expresión de la crisis de la modernidad entendiéndolo por tanto como una crítica a la propia modernidad. Valeriano Bozal da una definición de posmodernismo entendida como una descripción global de lo que acontecía en el entorno cultural (Bozal, 1999, p. 311), lo que afirmaría la conciencia de cambio en la sociedad bien sea en términos no sólo artísticos, sino también, sociales. Esta definición refuerza a su vez la teoría de Welsch:

Posmoderno, es quien, más allá de toda obsesión unificadora, ha adquirido conciencia de la diversidad irreductible de las formas de lenguaje, de vida y de



pensamiento y sabe encararla. Y para ello de ningún modo es necesario que se trate de alguien que viva a finales del siglo XX, sino que ya han podido serlo Wittgenstein, Kant, Diderot, Pascal o Aristóteles (Boccola, 1999, p. 600).

La posmodernidad, tal y como la concebimos como una creciente distinción cultural, emerge a mediados de la década de 1930 y se hace más evidente entre las artes desde mediados de los años 1950, entendiéndola como una pluralidad de sucesión de impulsos culturales (Kellner, 1995, p. 229).

Estos impulsos se transportan a la filosofía y a la estética en forma de cinismo, crítica, y negación hacia el avance cultural y tecnológico. Es ahora cuando se hacen populares las tesis que siguen a Hegel; “el fin del arte” o “el fin de la historia”. En este sentido, será Arthur Danto, con *Después del fin de Arte* (1997), el encargado de llevar este pensamiento posmoderno a su punto más álgido.

Tal y como sugiere François Lyotard, la condición posmoderna nace en el fracaso histórico de las ideologías de la izquierda moderna, ya que en este sentido se ha optado tanto por aceptar y rechazar lo moderno y lo premoderno en la misma medida, así como la tradición ecléctica (De Vicente, 1989, p. 42).

1. La ciudad posmoderna

Debemos entender la ciudad como un objeto sometido al estudio estético, pero también es necesario atender al concepto de la ciudad como arquitectura, tal y como lo ejemplifica Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad*. Para poder verla de este modo, debemos tomar como ejemplo casos reales de ciudades llevadas a cabo en forma de elementos arquitectónicos. Sin embargo, para poder apreciar las ciudades posmodernas, es necesario entender los símbolos, los signos y los iconos que se nos presentan.

La arquitectura posmoderna se presenta ante la sociedad con una voluntad de crear dos reacciones ante la masa. La primera de ellas busca coaccionar, ya que le intenta expresar al individuo como debería vivir, o cual sería su modo de vida apropiado. La segunda reacción es la de fomentar la irresponsabilidad del individuo ya que le da total libertad para actuar como se quiera (Masiero, 2003). De esta forma, podemos ejemplificar estas dos vertientes de la arquitectura posmoderna a través de dos ciudades reales: Disney World (como el individuo debería vivir) y Las Vegas (la libertad para actuar como se desee).

En este sentido, los arquitectos de estas ciudades trabajan con los símbolos (Ramallo, 2014), siguiendo el reclamo de la sociedad posmoderna. Así, la arquitectura habla de la sociedad que le rodea, y no sólo eso, sino que a su vez la está sometiendo a crítica. Así, Las Vegas será no sólo la expresión de libertad del individuo, sino también el signo de la sociedad. Por otro lado, Disney World es la utopía, el modelo de vida ideal, que se representa como la imagen de la sociedad americana.

1.1 El signo: Las Vegas

Las Vegas es el signo de la sociedad contemporánea en el sentido en que la ciudad hace a su vez de icono, representando todos los aspectos de la sociedad en una sola calle; el Strip. Allí podemos encontrar desde lujosos hoteles, casinos o locales de juego, clubs de stripers, hasta capillas y representaciones a escala de los elementos más icónicos de capitales europeas como París, Roma o Londres, buscando así la superficialidad y la aleatoriedad de los conceptos más básicos de la sociedad y concentrándolos en un solo lugar.

Esta ciudad simbólica se convierte en una ciudad irreal, de tránsito, no pensada para la vida cotidiana ni para albergar a trabajadores del día a día, sino que se refiere más bien a un escape de la propia sociedad, una ciudad deseada en la que el visitante encontrará todo lo que busca, y no sólo eso, sino que estará familiarizado con todo elemento incluso no habiendo estado allí antes. Esto se debe a la fuerte presencia de signos, de símbolos que guían el tránsito del individuo.

De esta forma, podríamos calificar a Las Vegas de anticuidad según la tesis de Lins (Lins, 2009) en el sentido en que la anticuidad destruye la lógica morfológica del urbanismo, así como también el oposición al estilo de vida de una ciudad en sí misma. De esta forma, el Strip desborda nuestros conceptos de forma y de espacio urbano, no sólo los de la antigüedad, sino que también los modernos y contemporáneos (Venturi, 2008) al destruirlos y convertirlos en algo totalmente nuevo.

El paisaje urbano de Las Vegas deja a un lado las fachadas y los muros de los edificios, sustituyéndolos por carteles luminosos, plagados de símbolos que iconizan una vez más la ciudad. Esto supone la ostentación de las imágenes, elevándolas a un nuevo modo de decoración u ornamento, exagerando el detalle o signo al máximo (Francalanci, 2010) y dotando con categoría artística y arquitectónica a elementos que antes carecían de ella. De esta forma, se crea una nueva idea con nuevos conceptos, “cambiantes, equívocos y



temporales” (García, 2008, p. 148) acercándose a su vez a la estética de lo banal muy propia de la posmodernidad.

Habermas incide en el problema de los edificios contenedor, vacíos y carentes de significado (Habermas, 1984), un problema más del Movimiento Moderno y del Estilo Internacional que de la propia Posmodernidad ya que esta última da carácter a estos edificios planos y sin alma, dotándolos de un carácter nuevo sin recurrir a elementos propiamente arquitectónicos, sino llenándolos de signos que representan nuestra sociedad. Así, el Strip de Las Vegas demuestra el valor del simbolismo y la alusión en una arquitectura de grandes espacios (Venturi, 2008). En este sentido, la arquitectura posmoderna se convierte en una arquitectura de signos, mensajes y metáforas que buscan llegar al ciudadano o turista en forma de configuraciones y no de construcciones propiamente dichas (Masiero, 2003). Las Vegas se ajusta por tanto a todas estas definiciones de arquitectura posmoderna y que Paolo Portoghesi ejemplifica con la siguiente afirmación: “es una arquitectura de la imagen para una civilización de la imagen” (García, 2008, p. 163).

Para Venturi (Venturi, 2008), todas las ciudades comunican mensajes funcionales, simbólicos y persuasivos, pero siendo Las Vegas, una vez más, la exageración de todos ellos, representando la *arquitectura de la persuasión*. Será por tanto el significante y el significado de una cultura de masas llevada al extremo, y siendo ejemplificada por una anti-ciudad. Así pues, se puede pensar en Las Vegas como un icono exagerado, como una atopia social.

1.2 La imagen: Disney World

Disney World se entiende de forma general como un mero parque de atracciones con aspecto de ciudad fantástica, sin embargo, el sentido de éste va más allá; el filósofo Jean Baudrillard ejemplifica la utopía de la ciudad posmoderna con Disney World. En este sentido, no representa la simple fantasía de un parque temático ya que no puede ser falso, no puede ser mentira porque es el modelo de una idea real, es un modelo idealizado, una imagen de la propia sociedad (Perry, 1998).

En términos fatalistas, para Baudrillard, la masa, la sociedad, es incapaz de resistirse a la manipulación de los medios de comunicación. Sin embargo, no cree que los medios nos opriman y nos repriman, sino que más bien la sociedad se mantiene pasiva, aceptando la propia manipulación como algo lícito. La sociedad americana emerge en este sentido como

líder cultural que arrastra al resto del mundo, entendiéndose esta cultura a través de la televisión y el cine.

De esta forma, la sociedad acepta la manipulación de Disney World; es un comunidad cerrada, limitada e ideal donde nada mala puede ocurrir. En este sentido no sólo aceptan este mundo sino que también lo adoptan como suyo ya que es un modelo idealizado de la sociedad, paralelo al que existe realmente. La calidad de las imágenes copiadas de la realidad que se presentan ante nosotros, se vuelven, en ocasiones, mejores que la propia realidad. Disney World evoca en este sentido a la sociedad del espectáculo de Guy Debord:

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizado por imágenes. El espectáculo no puede ser comprendido como el abuso de un mundo de visión, el producto de técnicas de difusión masiva de imágenes (Ayllón, 1996, p. 86).

El valor de la imagen en este sentido ha ido más allá de la realidad que reproduce. De esta forma, nuestra sociedad se rige por las formas y por las imágenes, apartándose del propio modelo (Ayllón, 1996).

Éste es el éxito ahí de Disney World, la apariencia real de un mundo inventado; pero no sólo eso, sino la semejanza y las similitudes de ese mundo con la propia sociedad americana. De esta forma, Disney World ejemplifica el seno del *American way of life*, siendo esta no sólo la ejemplificación del modo de vida americano, sino también de cómo deberían vivir, ya que éste lugar es el reflejo y la imagen de su sociedad.

En contraposición a esto, encontramos una nueva forma de representación que va más allá de la idealización expuesta anteriormente como es la crítica de la sociedad a través de un mundo grotesco e inhumano. En este sentido tenemos a Dismaland de Banksy, una ciudad efímera que se presenta como crítica a Disney World y su imaginario de felicidad familiar y social. La arquitectura que presenta Banksy tiene que ver con un universo Disney post-apocalíptico donde la arquitectura limpia y pura deja paso a una parcialmente destruida y ennegrecida, los personajes pasan a ser disfraces grotescos, y las atracciones son el mero esqueleto de las construcciones originales.

Así, Dismaland representa una imagen totalmente posmoderna, llegando al punto de la post-posmodernidad, superando todos los prejuicios de la sociedad contemporánea y llevándolo un paso más allá. Lo banal se convierte en crítica a eso mismo que representa, los signos se elevan a su máximo exponente para convertirlos en elemento grotescos con

los que se busca identificar a la sociedad y en donde los propios individuos de la misma participan.

2. Conclusiones

La arquitectura de la posmodernidad se caracteriza por la utilización de símbolos que dan significado al elemento artístico; sin embargo, también puede dotar a un elemento banal y cotidiano de categoría artística. Así, los elementos superficiales y aleatorios que encontramos en las ciudades contemporáneas se entienden en la posmodernidad no solo como elementos artísticos sino que también se toman como elementos representativos de la propia sociedad.

Esta nueva expresión cultural traerá consigo una nueva experiencia estética cambiante y contradictoria que busca representar la sociedad contemporánea. De esta forma, ciudades como Las Vegas, serán el máximo exponente de la libertad extrema, convirtiéndose de forma contradictoria en una atopía social. Es ésta misma la que se cree habitante de Disney World, un universo pacífico en el que nada malo puede ocurrir. Esta es la sociedad del espectáculo, la copia y la mejora de la sociedad en la que creemos que vivimos. La creación de esta sociedad se fomenta con la aparición de una arquitectura posmoderna que suplente las necesidades de estos individuos como masa social, creando ciudades que no lo son para que ellos mismos creen su propia realidad.

Bibliografía

AYLLÓN, M. (1996). *Arquitecturas. Papeles críticos sobre el oficio más viejo del mundo*. Madrid: Editorial Noesis.

BOCCOLA, S. (1999). *El arte de la modernidad. Estructura dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Barcelona: Ediciones del Serbal

BOZAL, V. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Vol: II)*. Madrid: La Balsa de la Medusa

DE VICENTE, A. (1989). *El arte en la postmodernidad. Todo vale. Pintura arquitectura diseño y otras artes en la era de lo vacío*. Madrid: Ediciones del Drac

FRANCALANCI, E. (2010). *Estética de los objetos*. Madrid: La balsa de la Medusa.

 2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

La experiencia estética de la Posmodernidad: la ciudad como signo e imagen de la sociedad contemporánea

GARCÍA, R. (2008). *Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en arquitectura*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/3448/tesisUPV2349.pdf>> [Consulta: 22 Agosto 2015]

HABERMAS, J. (1984). *Arquitectura Moderna y Posmoderna*. Barcelona: Arquitecturas Bis.

JIMENEZ, M. (2000). *¿Qué es la estética?* Barcelona: Idea Books

KELLNER, D. (1995). *Baudrillard: A critical reader*. Cornwell: Blackwell

MASIERO, R. (2003). *Estética de la arquitectura*. Madrid: La balsa de la Medusa

PERRY, N. (1998). *Hiperreality and global culture (Social Futures)*. Londres: Routledge

RAMALLO, F. J. (2014). *El espacio real, sugerido o soñado, como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*, Tesis Doctoral, Granada: Editorial Universidad de Granada <digibug.ugr.es/bitstream/10481/31694/1/22432176.pdf> [Consulta: 16 Septiembre 2015]

LINS CORRÊA, E. (2009) “Urbanizaciones temáticas: arquitecturas del deseo” en *Perspectivas Urbanas* nº 10, PP. 13- 22.

VENTURI, R., BROWN, S. y IZENOUR, S. (2008). *L'enseignement de Las Vegas*. Bélgica: Mardaga.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

La construcción de una nueva identidad global: el cambio desde la Joyería Artística a la Joyería Contemporánea en México.

Chiara Pignotti^a

Doctoranda programa Arte: producción e investigación. Universidad Politecnica de Valencia.
chiarapignotti@yahoo.es.

Abstract

By Contemporary Jewellery we mean an artistic movement, born in Europe in the 60's, developed by some jewellers in order to renovate the language of jewellery towards the artist's freedom of expression. In a relatively short time jewellery was taken to those extreme conclusions reached by the fine art.

The entrance of the Contemporary Jewellery in the networks has resulted in exponential participation of artists from other countries through the participatory possibilities of the Web 2.0, and therefore cultural, aesthetic and symbolic syncretism that makes these types of works the result of the new global identity.

In 2010 it took place in Mexico DF Grey Area symposium, first bridge between European and Latin American jewelers, event that marked a before and after in the history of Mexican art jewelry. Since the confrontation that has been generated from Grey Area symposium we propose the analysis of various issues of cultural colonization capacity with media phenomena as Contemporary Jewellery has become in recent decades.

Keywords: Contemporary Jewellery, mexican jewelry, Eurocentrism.

Resumen

Con el título de Joyería Contemporánea nos referimos a un fenómeno artístico que nace en Europa en los años 60, a partir de la voluntad por parte de algunos joyeros de renovar el lenguaje en la joyería hacia la libre expresión del artista. En un lapso de tiempo relativamente breve se llevó a la joyería a aquellas extremas conclusiones alcanzadas por las artes plásticas. La entrada de la Joyería Contemporánea en las redes telemáticas ha

La construcción de una nueva identidad global: el cambio desde la Joyería Artística a la Joyería Contemporánea en México.

conllevado la exponencial participación de artistas de otros países, gracias a las posibilidades participativas de la Web 2.0, y el consiguiente sincretismo cultural, estético y simbólico que hace de estos tipos de obras el resultado de la nueva identidad global.

En el año 2010 tuvo lugar en México D.F. el simposio Grey Area, primer puente entre los joyeros europeos y latinoamericanos, evento que marcó un antes y un después en la trayectoria de la joyería artística mexicana. Desde la confrontación que se ha generado a partir del simposio Grey Area proponemos el análisis de varias cuestiones relacionadas la capacidad de colonización cultural que tienen los fenómenos mediáticos tal y como se ha convertido la Joyería Contemporánea en las últimas décadas.

Palabras clave: *Joyería Contemporánea, joyería mexicana, eurocentrismo cultural.*

Introducción

La joyería contemporánea es un fenómeno artístico que nace en Europa en los años 60, a partir de la voluntad por parte de algunos joyeros de renovar el lenguaje en la joyería hacia la libre expresión del artista. En un lapso de tiempo relativamente breve llevaron la joyería a aquellas extremas conclusiones alcanzadas por las artes plásticas. Tras el análisis de la Joyería Contemporánea en relación al arte y a la mentalidad europea nos resultó evidente que se trata de un extremismo de la tendencia a conceptualizar el quehacer artístico de la cultura occidental moderna. Una exacerbación de aquel parangón renacentista que subordina el trabajo manual al trabajo intelectual, llevando la praxis intelectual también en el ámbito de las artesanías y artes aplicadas. La adopción de esta nueva acepción de joyería por parte de joyeros de distintos países y culturas, como en el caso de México, es un ejemplo propio del proceso de globalización cultural actualmente en curso.

El cambio que anuncia el título es la clave de lectura para explicar la existencia de un antes y un después de la llegada en México de la Joyería Contemporánea internacional, enraizada a partir del simposio intercontinental Grey Area, 2010. Creemos necesario diferenciar en dos etapas la evolución de este tipo de joyería en México para recuperar la importancia de aquella experimentación antes de que el fenómeno internacional le diese un nombre y, como veremos, unas pautas que seguir. La elección de los dos términos puede justificarse como: joyería “artística” en referencia al contexto artístico local, indicando la primera generación de artistas joyeros, entre las décadas de los 70 y 90, que además venían de un ambiente más relacionado con las bellas artes; mientras que con joyería “contemporánea” nos referimos a un contexto cultural internacional, cuya influencia en México ha llamado la



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

atención sobre todo de personas provenientes del ámbito del diseño. Recordamos a este propósito la sospecha de Gerardo Mosquera sobre los fenómenos culturales llamados internacionales o contemporáneos “*que con demasiada frecuencia refieren a prácticas hegemónicas que se autotitulan “universales” y “contemporáneas”, adjudicándose a sí mismas no solo el valor contenido con estas categorías, sino la capacidad para decidir que entra en ellas*” (Mosquera, 2010, p. 32).

1. La joyería artística mexicana.

En México, a diferencia de Europa, la artesanía y el arte popular se configuran como el símbolo de la independencia y por tanto del progreso del país. Este diferente *background* cultural es sustancial a la hora de analizar las preferencias estéticas y temáticas adoptadas por la joyería artística y contemporánea mexicana, con respecto al escenario internacional. La actual cultura artística mexicana se construye a partir de una revolución que quiso superar los rasgos del colonialismo, así como de la división étnica y lingüística en la cual se encontraba el país, con la creación de un código simbólico e ideológico que representase la nueva identidad nacional. A diferencia de las otras revoluciones del siglo XX, la mexicana fue “*la explosión de una realidad histórica y psíquica oprimida*” (Paz, 1999, p. 48), según las palabras de Octavio Paz, el cual explica que ha sido una revelación no sólo una revolución, porque, en la búsqueda de modernidad, México ha vuelto la mirada hacia sus orígenes, hacia aquella gran riqueza de la cultura autóctona.

En los años treinta entre los arquitectos surgió la discusión sobre cual era el estilo mexicano: el Racionalismo, siguiendo el estilo europeo lanzado por Le Corbusier, el estilo colonial o un estilo neo mexicano reformulando lo prehispánico. Las tres corrientes han sido sintetizadas, en distintas medidas, en el estilo Modernista mexicano como se puede ver en la joyería de Matilde Poulat reconocida por adornar famosos personajes como Frida Kahlo, o los novedosos diseños de William Spratling, padre de la joyería en plata taxqueña, gracias al cual consiguió renombre mundial.

Como veremos la joyería artística mexicana se caracteriza tradicionalmente en primer lugar por un abundante uso de la plata, siendo México uno de los principales países productores del mundo, y también por referirse a menudo a las varias facetas de las culturas locales. La apropiación de símbolos, técnicas, lenguajes y materiales provenientes de distintas culturas, como en el caso de las indígenas o prehispánicas, designan aquella peculiaridad de la identidad contemporánea que se suele definir en términos de: mestizaje, sincretismo o hibridación. Allí donde se rompió el lazo con la tradición, el artista necesita buscar nuevos significantes - es decir todos aquellos elementos como signos, formas, materiales, colores, etc. - extrapolados desde cualquier ámbito, más allá de la esfera tradicional de la joyería,

La construcción de una nueva identidad global: el cambio desde la Joyería Artística a la Joyería Contemporánea en México.

para crear con ellos un propio código personal. En este sentido, entonces, el empleo de elementos culturales autóctonos en la joyería artística mexicana no tiene una vinculación férrea a la cultura local, sino que hace referencia a ella según la voluntad comunicativa del autor, el cual ya no es el artesano que representa la identidad de su pueblo, sino el artista que se interroga sobre su propio sentido de pertenencia. La joyería artística se configura, entonces, como el reflejo de una identidad cultural contemporánea, anteponiéndose a la máquina homogeneizadora del libre mercado, donde la joyería étnico/artesanal quedó obsoleta, y la joyería de las multinacionales impone, a las masas, la asunción de otros modelos y valores, actuando en un proceso de estandarización cultural y estética. Es en este marco que se inscribe la obra de la primera generación de artistas multidisciplinares que se interesaron en la joyería como medio de expresión personal.

La obra de Víctor Fosado, considerado el padre de la joyería artística mexicana, parece ejemplificar el discurso de Octavio Paz que concluye afirmando que “*entre tradición y modernidad hay un puente, separadas las tradiciones se petrifican y las modernidades se volatizan, juntas la una vivifica la otra y la otra responde confiriéndole peso y gravedad*” (Paz 1999, p. 48). Fosado hizo confluir en la joyería todas las facetas de su poliédrica identidad, como antropólogo, como artista y como mexicano, reflejando plenamente el sincretismo de la estratificada variedad cultural mexicana. La formación en el taller de su padre y el trabajo con los artesanos taxqueños confiere a sus piezas unas profundas raíces en la tradición artesanal endógena, la cual no le impidió una desinhibida experimentación entorno a la joyería en acorde con el fermento artístico de los años 70. Sus joyas, que el definía “*esculturas portantes*”, se caracterizan por ser de materiales heterogéneos, muchos de los cuales eran *objets trouvés* pertenecientes al folclore mestizo o del mundo prehispánico. Después de haber estado en contacto con el ambiente artístico parisino en la década de los 60, el artista ubicó su obra dentro de la corriente del surrealismo, el cual, comenta el artista, “*me llevó a interpretar de una manera muy diferente lo que ofrece el arte prehispánico. Desde entonces he iniciado una búsqueda en cuanto a su aspecto plástico*” (Mc Master, 2011, p. 9). Vemos entonces cómo se funden las referencias culturales del pasado con las vanguardias, el imaginario local con lo extranjero, el personal con lo popular.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.



Fig. 1 Víctor Fosado y Arnaldo Coen, "Joyería Pigtoportante", 1974.

Entre las décadas de los ochenta y los noventa, un grupo de artistas interdisciplinarios - entre otros citamos Ofelia Murrieta, Lucilla Rousset, Andrés Fonseca - empezó a realizar exposiciones colectivas donde a menudo participaba también la influyente obra de Fosado. El 29 de agosto de 1995, *El País México* dedica un artículo a Ofelia Murrieta definiéndola pionera en la lucha de conseguir espacios de exhibición para piezas de artistas que ni son estrictamente joyas ni tampoco se les incluye en las galerías. Ofelia Murrieta nos contó varias anécdotas sobre cómo consiguieron organizar exposiciones y cómo se formó el grupo, juntándose entre artistas que tenían la misma intención de enseñar al público una personal y renovadora concepción de joyería: "Conocí a Andrés Fonseca e hicimos una primera exposición de los talleres de Coyoacán que para mí ha sido un parte aguas. La exposición se titulaba: "Orfebrería, Joyería, Escultura ¿o Que?", exponíamos allí los locos que estábamos haciendo cosas extrañas con la plata o con los metales, allí confluimos todos (...) En esta ocasión fue donde yo descubrí que se pueden contar historias con la plata"¹. El material que hemos podido recopilar sobre estos acontecimientos nos demostró que en el escenario mexicano existía una discusión sobre temas y cuestiones muy parecidas al paralelo debate europeo en torno a la joyería que se estaba desarrollando en aquellos años, con la participación de historiadores de arte como José Lever y J. Alberto Manrique. Andrés Fonseca recuerda que todo el tiempo se discutía sobre qué es arte y qué no. Él se dio cuenta que hasta aquel momento la separación entre joyería y arte no existía,

¹ Ofelia Murrieta entrevistada por Chiara Pignotti el 15 de marzo del 2014, Ciudad de México.

La construcción de una nueva identidad global: el cambio desde la Joyería Artística a la Joyería Contemporánea en México.

sino que ha sido construida de alguna manera. Él discrepaba de esta postura porque para él el término “joyería” indica sólo una técnica, como puede ser el grabado o la fotografía, lo que importa es lo que uno hace con ella, único factor determinante para establecer si es arte o menos.

Lorena Lazard es otra importante referente, cuya obra ha sido bastante reconocida en el escenario internacional. Regresando a México en los años 90, después de formarse en joyería artística en los Estados Unidos, no consiguió encontrar otros artistas interesados en este tipo de expresión, lo cual nos da una clara imagen de la situación de aislamiento e invisibilidad en la que la primera generación vivía inclusive en la misma Ciudad de México. Lorena Lazard, en la dificultad de no saber dónde poder exponer su obra, comenzó a presentar sus piezas de joyería en concursos de arte, consiguiendo entrar en el círculo de las galerías de arte desafiando el prejuicio discriminatorio hacia la joyería.



Fig. 2 Lorena Lazard. “Acanthus Mollis 10”, 2012. Foto por Paolo Gori.

Esta primera etapa de experimentación en torno a la joyería no trascendió, se diluyó con el tiempo. Los entrevistados coinciden en que el problema principal fue la incapacidad de establecer un grupo que se respaldara mutuamente avanzando todos juntos en un camino compartido. Tampoco nadie se preocupó de documentar lo que estaba pasando en aquel tiempo, perdiéndose memoria de la mayoría de los acontecimientos, de las obras y de sus autores. Los artistas mencionados siguieron trabajando, cada uno por su cuenta, interesándose en el creciente fenómeno de la Joyería Contemporánea internacional involucrándose activamente en los acontecimientos que siguieron con un salto temporal de casi dos décadas.

2. La venida de la Joyería Contemporánea en México.

Otro problema evidente era el contexto de aislamiento en el que la joyería artística mexicana vivía: la falta de comunicación con el exterior y la dificultad de ver y participar en lo que se estaba desarrollando en otras partes del mundo entorno a la joyería. La única fuente de información eran las pocas publicaciones, como la revista *Metalsmith*, o tener la posibilidad de viajar a Europa o Estados Unidos. El escenario cambió con la venida de la web participativa 2.0, herramienta comunicativa fundamental para que la Joyería Contemporánea se exportase fuera de sus centros establecidos. La gran diferencia de la segunda generación de la World Wide Web respecto a la anterior es la posibilidad que ésta otorga a cualquier usuario de generar y propagar información en la red. Los joyeros empezaron a compartir fotos de sus obras, divulgar informaciones de exposiciones, comentar con textos y opiniones en la red. Explicativo de lo dicho es la experiencia de Holinka Escudero que en el 2007 decide abrir el blog *The Jewellery Activist* con la intención de crear un espacio informativo sobre la Joyería Contemporánea desde México. En pocos años la Joyería Contemporánea se convirtió en un fenómeno mediático, el termino entró en boga, aunque en la mayoría de los casos mal interpretado, creando situaciones de debate también entre los autores de otros tipos de joyería. La paulatina inclusión del término Joyería Contemporánea en el lenguaje de los joyeros mexicanos la encontramos reflejada en el blog del diseñador y orfebre Carlos Cabral que, desde el 2005, empieza a escribir acerca de un nuevo concepto de joya, abriendo un debate donde reconocidas personas del ámbito de la joyería aportaron sus opiniones y comentarios que nos ayudan a entender la interpretación local que se dio al fenómeno.

En el 2010 hubo lugar el simposio “Grey Area - Área Gris, Encuentro de Joyería Contemporánea entre América Latina y Europa”, en la biblioteca Vasconcelos de la ciudad de México, organizado por la fundación Otro Diseño. Este evento se configuró como el punto clave del surgir de la Joyería contemporánea en México, generando un gran entusiasmo sobre todo entre los jóvenes diseñadores que empezaron a adoptar los métodos de procesos creativos, nuevos materiales y recursos expresivos tal y como vieron durante el simposio, aunque todavía no se sabía muy bien de que se trataba. Ahora que se había visto lo que era, hacía falta “aprenderla”. Estas han sido las razones de una creciente demanda de *workshop* que surgió en seguida al simposio. La misma fundación Otro Diseño organizó El Taller Viajero invitando artistas joyeros de fama internacional como Ruudt Peters, Hanna Hedman, Jorge Manilla, Jiro Kamata etc. a dar *workshop* en México y Latinoamérica. La mayoría de los joyeros invitados son profesores de diferentes escuelas y universidades europeas, con una metodología de aprendizaje totalmente distinta de la que se imparte en

La construcción de una nueva identidad global: el cambio desde la Joyería Artística a la Joyería Contemporánea en México.

las escuelas de joyería mexicanas, mas enfocadas al aprendizaje ortodoxo del oficio. En general estos talleres intentan crear dinámicas para desatar la creatividad y eliminar los condicionamientos personales del alumno, rompiendo con la concepción tradicional de joyería. El objetivo no es realizar una obra terminada sino valorar el proceso (la elaboración de los conceptos, la elección de los materiales y la modalidad, que también puede acabar en una instalación, performance, acción, etc.) con el fin de desarrollar tanto el pensamiento crítico, como la creatividad. En definitiva el propósito es romper la zona de confort de los participantes, invitándolos a ponerse en juego y encontrar otros caminos para su trabajo y ser capaces de justificar tal elección.

Estas experiencias, así como la opinión de los maestros europeos, influyeron en manera determinante sobre las elecciones estéticas, temáticas y formales de los neoadaptados de la Joyería Contemporánea mexicana. Aunque todavía no llegan a abstraer la joyería en pura idea, como en las obras conceptuales de sus colegas europeos, la postura de hacer algo “conceptual” entró a ser el reto para estos joyeros mexicanos. La obra tiene que tener un por qué, transmitir un concepto y ser explicada. Se dejó de un lado la plata, fuertemente criticada durante el simposio como algo obsoleto y demasiado relacionado al aspecto comercial de la pieza, y se empezó con la experimentación de materiales heterogéneos que tuviesen un significado en relación a la pieza. De este contexto surgió en el 2012 el colectivo *Sin Título*, uno de los pocos que consiguieron mantener un constante intercambio y una cierta presencia en el circuito internacional de la Joyería Contemporánea. Para esta nueva generación de joyeros contemporáneos el principal referente es el mexicano Jorge Manilla, cuya obra ha tenido mucho éxito en Europa a lo largo de los últimos años. Jorge Manilla vive y trabaja en Bélgica como profesor de la RHoK Art Academy de Bruselas. Desde Europa su obra sigue estando relacionada con México, como reflexiones personales del artista sobre su país y su cultura de proveniencia, abordadas con un lenguaje extremadamente personal. Con la elección de los elementos simbólicos en relación al carácter de los materiales consigue un fuerte aspecto expresionista en su obra, lejos de la intención decorativa que se suele esperar de la joyería.



Fig. 3 Jorge Manilla, “Tales of a Big City”, 2008.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

3. La postura eurocentrista del simposio Área Gris.

Según la documentación que hemos recopilado sobre el contenido de las ponencias el resultado del simposio afirma la siguiente situación: Europa en la dirección del escenario de la Joyería Contemporánea internacional bajo un punto de vista meramente occidental, incapaz de comprender y de integrar de forma coherente la joyería latinoamericana. Las ponencias están de acuerdo en que las diferencias, en resumidas cuentas, dependen de la gran disparidad económica y la falta de ayudas públicas, que sumadas a la inexistencia de circuito expositivo, mercado y escuelas especializadas hacen que el resultado de la Joyería Contemporánea latinoamericana sea muy distinto de la europea y de más lento desarrollo. Aun así la intención es la misma: manifestar el propio proyecto artístico a través del lenguaje de la joyería. De hecho, como afirmó Andrés Fonseca, *“Grey Area ha sido como un líquido revelador, desvelando lo que ya había en el momento que le confirió un nombre”*, como cuando Frida Kahlo supo que era surrealista cuando André Bretón vino a decírselo. En su mayoría los europeos no demostraron mucho interés hacia las obras mexicanas y latinoamericana y esta postura levantó una fuerte crítica por parte de los artistas joyeros veteranos, denunciando la falta de consideración por su trabajo y por los antecedentes locales.

Mientras que en un primer momento la Joyería Contemporánea generó mucha curiosidad por parte de todas categorías de joyeros, solo en Área Gris fue cuando empezaron a aparecer divergencias entre ellos; El impacto con piezas tan descomunales (imaginar el impacto de obras como la de Nanna Malland, collares compuestos de dispositivos anticonceptivos intrauterinos) y el poco tiempo para entender mejor y asimilar la experiencia, crearon mucha confusión y perplejidad entre los joyeros y diseñadores veteranos. Lorena Lazard recuerda que: *“en una de las conferencias estaba yo sentada atrás de un grupo de joyeros ya establecidos de diseño, alguien estaba en el escenario presentando, y yo los oía diciendo: “¡esto es horrible!”, “¡que porquerías!”... claro porque su valoración estaba de otro lado, lo entiendo muy bien. Entonces dentro de toda la gente que estuvo en Área Gris hubo muchos que dijeron “esto no es para mí”, “ni lo entiendo, ni me interesa, ni quiero saber nada”... y creo que fue la mayoría”*².

Tal desconcierto se manifiesta en un claro cambio de postura en lo que escribe Carlos Cabral en su blog, ya no tan entusiasta por la Joyería Contemporánea. Cabral comparte las perplejidades que se han generado a su rededor: sus alumnos le preguntaron si realmente se puede llamar joyería a este tipo de piezas y los maestros *“se burlan de lo que se exhibe o de*

² Lorena Lazard entrevistada por Chiara Pignotti, el 7 de abril del 2014, Estado de México.

La construcción de una nueva identidad global: el cambio desde la Joyería Artística a la Joyería Contemporánea en México.

las "justificaciones" que se usan para nombrar joyería a lo que no lo es". Los joyeros y diseñadores mexicanos empiezan a criticar viendo que, en algunos casos, las obras están faltas de oficio y pueden resultar incomprensibles. Este clima generó un general desentendimiento hacia la Joyería Contemporánea, concluyendo en un significativo rechazo: "Pareciera que "cualquiera" (si... cualquiera) podría hacer "Joyería Contemporánea" ¿Si la hace un principiante sin oficio no es joya, pero si la hace alguien con nombre y sin oficio si es joya? O... si la hace un joyero-orfebre con muchos años de oficio y renombre y rompe con la tradición y las buenas costumbres cambiando al oro por hierro oxidado y a los diamantes por piedras del campo y las monta en cemento para construcción... ¿Es válida? Es un hecho, cada vez tiene más presencia mundial, ya está en los museos y galerías, ya hasta famosos hay..." (Cabral, 2012).

Lo escrito por Cabral nos desvela el aspecto oscuro que se puede esconder detrás de la intención de algunos joyeros, indistintamente si mexicanos o europeos, que buscan la fórmula para hacer *Joyería contemporánea*. Los mismos europeos se dan cuenta de la existencia de un estereotipo, de hecho durante el simposio Grey Area, los artistas joyeros, David Bielander y Helen Britton propusieron sarcásticamente la siguiente "receta" para realizar este tipo de joyería: "junte un poco de basura colorida y péguela a un broche con tan poca habilidad como sea posible. Para garantizar el éxito, hágala orgánica: que no tenga forma identificable ni alguna referencia a ningún tipo de tradición, historia, contexto o geografía" (Van Kouswijk, 2011, p. 29)", y concluyeron preguntándose: "¿estos artistas joyeros intentan acaso convertirse en parte del canon estético que dicta la joyería europea?" (op., cit, p. 28).

Conclusiones

Los países colonizados han sufrido trastornos tan fuertes por las violencias sufridas a partir de la identidad negada, que ha sido difícil recuperar una propia autonomía cultural. En este contexto hay que tener en consideración que Europa ejerce una suerte de hegemonía cultural en el arte mexicano, que sumado a la falta de estudios exhaustivos sobre la joyería mexicana, por parte de las instituciones locales, impide la formulación de una sólida postura que pueda llevar adelante una confrontación que equilibre la posición eurocentrista que se manifestó en la organización y desarrollo del simposio Grey Area.

Gracias al trabajo de campo efectuado en México, hemos podido apreciar obras muy originales de autores al margen del circuito de la Joyería Contemporánea, que miran el escenario internacional con interés pero sin cambiar su propio estilo de trabajo. Esperamos, entonces, que desde México entren pronto en el escenario internacional joyas que respondan a aquel paradigma que Gerardo Mosquera nombró el "desde aquí" (Mosquera, 1996); es decir, que los joyeros mexicanos hagan activamente una metacultura en primera



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

instancia, sin complejos, “desde” sus propios imaginarios y perspectivas, “desde” una variedad de sujetos, experiencias y culturas.

Referencias

CABRAL, C. (2012) “Nueva Joyería”, en Carlos Cabral Blogspot, 29 abril. <http://carlos-cabral.blogspot.it/2012_04_01_archive.html [Consulta: 26 mayo 2015].

MC MASTER, M. (2011). “La luna siempre ha sido de plata”. En: AAVV, *De todos los tiempos. Víctor Fosado . Retrospectiva*. Ed. Museo Franz Mayer. México. Pág. 9.

MOSQUERA, G. (1996). “Contra el Arte Latinoamericano”. En AAVV, *Una Nueva Historia Del Arte En América Latina*. Publicado por el Centro de Investigaciones Estéticas UNAM en: <<http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/oaxaca.html>. [Consulta: 1 de marzo 2015].

MOSQUERA, G. (2010) “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas”. En Mosquera, G. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: ed. EXIT. Pág 32

PAZ, O. (1999) “Che cos’è la modernità?”. En: *Casa Bella*. Milano: Ed. Mondadori. N664, LXIII, Febr. Pág. 48.

VAN KOUSWIJK, M. (2011). “Materia gris: sin cerebro, no hay ganancia”. En AA.VV. *Gray Area Gris: Contemporay jewellery and cultural diversity*. Amsterdam. Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fundación Otro Diseño. Pág. 29.

keurgumak – una casa grande diferentemente comunitaria¹

ideadestroyingmuros

colectivo de artistas doctorandas en bellas artes y antropología de género, afiliadas en el centro de estudio de género de París 8, en la facultad de bellas artes en la universidad politécnica de Valencia y en el centro de teoría y política de la sexualidad en la universidad de Verona.
ideadestroyingmuros@gmail.com

abstract

keurgumak (big house in wolof) is a space lived and experienced by people of different origins which is located in the western european context of Valencia, Spain.

in this space of intimate-politics encounters take place every day between the Italian diaspora, the African (and in particular Senegalese) diaspora, and diasporas of Caribbean, Eastern Europe and Latin American countries, and resident Spaniards.

it is an example of "living differently in community". differently to the new "community" regulations imposed by the institutional terms of the European Union, and differently from the organisation of the nuclear family which has developed since the second world war in the western industrialized context. one of our biggest challenges is to transform the power dynamics that normally relate racialized ethnic minorities to national majorities in the contemporary European community. The practices and customs carried out in everyday life are based on the effort to rebalance the injustices and history, opting for honesty, instead of exploitation, mutual support and a healthy and true form of mutual love.

keywords: *keurgumak, community, diaspora identities, movements, feminism, postcolonial, decolonial, daily practices, postexotic imaginary.*

¹ reivindicamos el espacio de las mayúsculas y sometemos la construcción entera del relato a las minúsculas como señal de un devenir minoritario posible, que empieza a partir de la estética de la frase.

resumen

keurgumak (casa grande en wolof) es un espacio vivido y atravesado por personas de diferentes orígenes y situado en el contexto valenciano, en esta españa de europa occidental. en este espacio de la política-intima tiene lugar todos los días el encuentro entre la diáspora italiana, la diáspora africana (en particular la de senegal),

la diáspora de los países del este de europa, la diáspora latinoamericana y caribeña, y arraigadas y arraigados españoles. es un ejemplo de vivir de manera "diferentemente comunitaria". diferente respecto a la actual disposición "comunitaria" regulada por la unión europea en términos institucionales, y diferente respecto a la organización comunitaria familiar desarrollada, a partir de la segunda guerra mundial en el contexto industrializado occidental, en la familia nuclear. Uno de nuestros mayores retos es transformar las dinámicas de poder que normalmente relacionan las minorías étnicas racializadas a las mayorías nacionales en el espacio comunitario europeo contemporáneo. las prácticas de vida cotidiana están basadas en el esfuerzo de re-equilibrar las injusticias y la historia, apostando por la honestidad, la no explotación, el apoyo mutuo y el quererse de forma sana y verdadera.

palabras clave: *keurgumak, comunidad, diáspora, identidades, desplazamientos, feminismos, postcolonial, decolonial, prácticas cotidianas, imaginarios postexóticos.*

introducción

la idea de esta ponencia es relatar nuestra experiencia cotidiana. plantear, recuperar y emprender prácticas comunitarias que vivimos cada día.

durante los años de la guerra fría y en relación con la historia reciente de los estados-nación occidentales, el término "comunidad" definía la vida de las minorías. se trataba de un término que suponía la existencia de toda una serie de esfuerzos en contra de la fragmentación comunitaria y de formas de ayuda mutua entre los sujetos pertenecientes a las minorías. en



el contexto europeo contemporáneo, el término "comunidad"² se ha convertido, con el tiempo, en una expresión que se refiere directamente a la unión europea y que utiliza el término "comunidad" como símbolo de su nueva configuración política. en cualquier caso, el ejemplo de la ue no incorpora todos los esfuerzos comunitarios históricamente y actualmente, vividos por las minorías extranjeras instaladas en el territorio comunitario.

ya que, actualmente en europa conviven multitud de minorías, creemos que la europa institucional no puede ser la única referencia. por esto, el desafío que nos planteamos hoy, entre los sujetos de la diáspora y los sujetos arraigados, es poder crear y diseñar formas de vida "otramente comunitarias".

en el marco de esta propuesta vamos a utilizar la expresión "otramente comunitario" para designar procesos comunitarios diferentes a los sostenidos y respaldados por las políticas comunitarias europeas contemporáneas. esta expresión también define aquí espacios y sujetos comunitarios "otros" respecto al espacio y el sujeto comunitario europeo que, por lo tanto, no forma parte de una tradición típicamente occidental (canova, 2015, pp. 84-85).

en la primera parte de este texto haremos una traducción de nuestra experiencia cotidiana, la cual nos permite desarrollar un actitud crítica y autocrítica del contexto europeo en el que nos encontramos. en la segunda parte contaremos las diversas prácticas cotidianas que vivimos en *keurgumak*, como ejemplo propositivo de "otra" forma de relación comunitaria.

²"comunitario, ria. 1. adj. perteneciente o relativo a la comunidad. 2. adj. por antonom. perteneciente o relativo a la unión europea." rae. <<http://dle.rae.es/?w=comunitario&o=h>> [consulta: 10 de octubre de 2015]

"la ue se fundó después de la segunda guerra mundial. sus primeros pasos consistieron en impulsar la cooperación económica con la idea de que, a medida que aumentase la interdependencia económica de los países que comerciaban entre sí, disminuirían las posibilidades de conflicto entre ellos. el resultado fue la comunidad económica europea (cee), creada en 1958, que en principio suponía intensificar la cooperación económica entre seis países: alemania, Bélgica, francia, italia, luxemburgo y los países bajos. posteriormente, se creó un gran mercado único que sigue avanzando hacia el logro de todo su potencial." *la historia de la unión europea*. <www.europa.eu/about-eu/eu-history/index_es.htm> [consulta: 10 de octubre de 2015]

1. la pérdida como base

nos situamos en los desplazamientos que hemos hecho, algunas de nosotras, en el contexto europeo a finales de los años noventa y principios del dos mil. durante este período se configuró, y aun se perfila, el espacio comunitario europeo. una serie de eventos como el fin de la guerra fría, la desintegración de la unión soviética y la de la vecina ex yugoslavia y la ruptura proporcionada por la posmodernidad de los valores modernos, han llevado a las sociedades occidentales (especialmente la unión europea), a sentirse tan “libres” como ricas, justificando una explotación cada vez más global basada en la manipulación de la memoria histórica, la eliminación de las diferentes particularidades locales y el aumento de la precariedad social.

para algunas de nosotras, que venimos del noroeste italiano, la familia nuclear nacional sustituyó a la familia extensa o patriarcal³ y coincidió con un modelo de desarrollo industrializado y capitalista. este ejemplo constituye el único modelo comunitario ganador desde una perspectiva económica occidental, capaz de transmitir la herencia, sostener crisis, crear hijos. en comparación con nuestras propias genealogías, este modelo no tuvo éxito, fracasó en términos relacionales y a veces también en términos económicos, atravesados por profundas rupturas generacionales, secretos, mentiras, soledad y silencio. en contra de este modelo, nuestros caminos no coinciden con las posiciones a las que aspira y representa la nación. hemos optado por cuestionar el ideal de pertenencia a ella y a una familia determinada y, finalmente, determinante. valoramos por lo tanto la sensación de pérdida y nuestra opción es apostar, siempre y en cualquier caso, por un posicionamiento transfronterizo (sut, 2013, p. 143).

en este posicionamiento, nuestras experiencias han estado marcadas por diferentes actos de conciencia, renunciaciones simbólicas, desplazamientos y protestas en contra del criterio de nacionalidad: como el monolingüismo impuesto por la lengua italiana o los distintos cuestionamientos sobre la heterosexualidad normativa que, tanto la cultura como la legislación italiana, fomentan. a partir de aquí, mantenemos una mirada escéptica sobre la política económica de los cuerpos en los use (united states of europe⁴), ya que el proceso

3 modelo de familias relacionadas al mundo campesino, donde cohabitan diferentes generaciones organizadas jerárquicamente en base a la edad y al género: abuelo-as, hijo-as, sobrino-as, otros familiares como tíos o tías u otros formatos diferentes: familias que cohabitan en un espacio compartido por trabajar las tierras de propiedad de un mismo dueño que pertenecía a otra clase social.

4 término que utilizamos para remarcar la aproximación, cada vez mayor, de europa hacia los usa (united states of america).

hacia el ideal de una europa unida genera una fortificación militar de sus confines externos, mientras que la separación de los territorios europeos internos está marcada sobre todo por la explotación económica que reafirma la posición subordinada de los surestes respecto a los noroestes (sut, 2015, p. 145). el ritmo, cada vez más frenético, de la vida, impuesto por la lógica liberal y capitalista, llevó a la anulación de cualquier referencia colectiva existencial capaz de perdurar en el tiempo. dando como resultado la desaparición del sentimiento de pertenencia a un grupo propio y la integración al modelo de identidad europea basada en el individualismo, la riqueza económica y los privilegios de la ciudadanía.

una de las estrategias de la política europea se funda en mostrar una imagen asistencialista hacia los sujetos no occidentales. esta imagen en *keurgumak* queda invertida, ya que pensamos que son las historias arraigadas en el contexto europeo occidental las que necesitan ayuda en la búsqueda de sentidos y de significados profundos. el reconocer, por parte de las mayorías nacionales, la sensación de desorientación y pérdida, nos permite posicionarnos en la humildad y en la ignorancia para luego re-construirnos a través de métodos de organización comunitarios y aprender valores de vida más respetuosos.



fig.1 archipels en lutte: les îles postexotiques

keurgumak, que en wolof significa casa grande, es el espacio de la diáspora de nuestra vida cotidiana. el wolof es la lengua materna del pueblo wolof del oeste de áfrica. se habla en senegal, gambia, mauritania y en la actualidad es una de las lenguas implicadas en el proceso relativo a la sociedad senegalesa poscolonial. este espacio diaspórico consta de tres casas, compartidas, que se encuentran en el barrio de ruzafa en valencia, españa y que ocupan las puertas 1, 2 y 3 del mismo edificio. en este espacio de la política-intima tiene lugar todos los

días el encuentro entre la diáspora italiana, la diáspora africana y en particular de senegal, la diáspora de los países del este de europa, la diáspora latinoamericana y caribeña, y arraigadas y arraigados españoles. uno de nuestros mayores retos es transformar las dinámicas de poder que normalmente relacionan las minorías étnicas racializadas, a las mayorías nacionales en el espacio comunitario europeo contemporáneo (canova, 2015, p. 84). la división del espacio, en la europa occidental, es una estructura social basada en un gran número de separaciones. los espacios privados y públicos occidentales son los lugares simbólicos que demuestran la desigualdad social entre sexo, pero también de la separación entre clases, razas y etnias. el espacio privado y del hogar se ha convertido, en los imaginarios populares occidentales, en la representación de la esfera de lo femenino, es decir, un espacio tradicionalmente mantenido y vivido por la mujer blanca en casa. en una perspectiva diaspórica los espacios privados se convierten, para los grupos minoritarios y con independencia de sexo, en espacios de lo político íntimo real y los lugares de reunión de la comunidad. en el contexto occidental, el espacio privado es, en la mayoría de los casos y a nivel simbólico, lo que corresponde a la propiedad privada de la mujer occidental. el resultado es que, para las minorías, la noción de espacio privado no es necesariamente excluyente. por lo tanto, en el oeste europeo y en el imaginario común occidental, lugares privados minoritarios (de la creación, de la intimidad y de lo político de otra manera comunitario) se quedan todavía como lugares feminizados (canova, 2015, p. 131).



fig.2 keurgumak

keurgumak – una casa grande diferentemente comunitaria

2. keurgumak – una casa grande diferentemente comunitaria

en *keurgumak*, cuando hay alguien que económicamente puede más que otro, compra la comida; algo bueno y saludable, para que cada día haya comida para todas-os. las recetas y las cenas, más que las comidas (ya que durante el día muchas-os de nosotras-os están ocupados fuera del hogar), son también razones para construir una memoria comunitaria a menudo hecha de sabores lejanos, por lo que, las recetas en *keurgumak* son utilizadas para no olvidar la casa y los esfuerzos de las madres y de las abuelas, aunque también sirven para imaginar un futuro en otro lugar mejor. la comida sigue a las personas. si se sueña con tierras lejanas, es mejor sostener las amistades que sean capaces de acercarlas.

una actitud neocolonizadora se propone hoy también a través de la comida, del comer algo considerado "étnico" sin estar involucradas-os en una relación de respeto mutuo con quien representa un determinado pueblo o contexto. así que en *keurgumak* los blancos, de cultura occidental, han dejado de "*mangiarci sopra*"⁵.

en *keurgumak* se come sobre bandejas. el hecho de utilizarlas para poner la comida tiene dos funciones: para comer juntos del mismo plato, como pasa en África todos los días y, para tener un menor número de platos que lavar.

la cultura africana nos ofrece, a menudo, un sistema mejor. en lo que concierne al compartir es más humana, o sea, algo que necesitamos en todas partes para vivir mejor.

comer con la mano derecha, mantener con los dedos de la mano izquierda la bandeja para que no se mueva (esa es la tarea en senegal de las-os niñas-os), significa permitir a los demás que aprovechen de la fortuna que gozamos juntos y asumir la responsabilidad de que la propia presencia no aporte un daño a los demás. en la cultura senegalesa la mano derecha es la mano más limpia, que se utiliza para comer, mientras que la mano izquierda se utiliza para limpiarse. por una cuestión higiénica, en senegal también los zurdos aprenden a comer con la mano derecha, donde las condiciones sanitarias son precarias, se trata esencialmente de respeto hacia los demás.

⁵ "mangiarci sopra" es una expresión italiana que literalmente significa "comer encima" pero que de una forma más coloquial significa aprovecharse de los demás.



fig.3 keurgumak

compartir, por lo tanto, responsabiliza a cada una-o sobre los demás, es decir, hacia la existencia real de una comunidad de referencia que está, en términos reales, dispuesta a compartir y que no se merece, por lo tanto, ser puesta en peligro.

tratando de ser observadoras, autocríticas y realistas en lugar de conservadoras y respetables, vemos que: las-os jóvenes de cultura blanca, especialmente relacionadas-os a entornos considerados "revolucionarios", a menudo son llevadas-os al consumo de drogas y alcohol, a la autodestrucción y al mal cuidado de sí mismas-os, además de tener que lidiar con otras personas en contextos superficiales donde la libertad (hetero) sexual, pero también, y cada vez más, la libertad sexual (en el sentido más amplio), es casi el único valor compartido.

por lo tanto, hoy, aquí en España, en el encuentro entre las distintas diásporas debemos tener en cuenta estas diferencias en relación con las diversas culturas de origen. quién se siente mal o está resfriado, quien tiene fiebre y quien tiene el VIH, coge su porción y come en un plato separado. esto también sirve para evitar que, cuando hay niñas-os, los padres de la cultura blanca occidental teman por sus propias-os hijas-os y que en un entorno diferente a lo "ordinario", se sientan en peligro.

keurgumak – una casa grande diferentemente comunitaria

con respecto al trabajo en *keurgumak*, a veces funciona así: cuando hay una persona que tiene un trabajo, se intenta usar el propio "rol" para proporcionar trabajo, incluso a las-os demás. en *keurgumak* tratamos de facilitar situaciones de trabajo con actitud feminista y poscolonial. esto significa asegurar, pero también arriesgar, finalmente, a asumir la responsabilidad y esforzarse para que todo salga bien. es decir, para que haya "ganancia", aunque en términos diferentes y reales para cada parte... si para nosotras se trata de dinero, a menudo, para las personas para la que trabajamos significa puesta en común de energía positiva.

en *keurgumak* el cuidado de los espacios comunitarios como el salón, la cocina, la terraza, el baño, etc., nos hace sentir bien, y sirve para acoger a todas-os, por lo que cada una-o es llamada-o en asumir esta responsabilidad.

los espacios íntimos dependen principalmente de los sueños de cada una-o. aquí, la sexualidad es crear confianza y genealogía.

la movilidad diaria funciona en bicicleta. los viajes comunitarios son apoyados por una idea común de que el viaje sirve para aprender. dónde alojarse depende de las redes de la diáspora, las amistades y los proyectos de cada una-o. *keurgumak* a su vez se convierte en otro lugar, un apoyo donde los pasos y los encuentros están implicados en la convivencia y en el aprendizaje.

el uso de internet en *keurgumak* sirve para mantener vivas las relaciones cotidianas con personas que han pasado por esta casa grande, pero que ahora se encuentran geográficamente distantes. se utiliza para sentirnos más cerca, para darnos apoyo y fuerza y cuando estamos lejos, para recordarnos que siempre somos tantas-os, incluso cuando podemos sentirnos solas-os; para transmitir experiencias, compartir satisfacciones, informaciones útiles, culturales, prácticas y de organización.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.



fig. 4 keurgumak

en *keurgumak* el imaginario postexótico⁶ es posible a partir del encuentro y el compartir cotidiano entre sujetos diaspóricos y sujetos arraigados. está basado en el esfuerzo en deconstruir el imaginario exótico generado a través de la explotación colonialista del territorio fundada también sobre lo estético y sobre una mirada orientalista (said, 2007) hacia lo externo. por este motivo, uno de los objetivos de la conciencia postexótica es re-equilibrar la historia y las injusticias, a través de la honestidad y la no explotación; y poder crear una imagen más consciente y compleja en su unión⁷.

crear cultura diaspórica, ubicada en la europa occidental contemporánea, y atravesada por las reivindicaciones postcoloniales y postexóticas, implica valorar prácticas (dentro de las

⁶ postexótico es un término acuñado por antonine volodine pseudónimo que utilizó un escritor francés en los años 1990. volodine afirma no haber tratado en profundidad el término y propone considerarlo como una expresión vacía, destinada a adquirir sentido cada vez que se llena de experiencias. este término ha sido también utilizado por el antropólogo americano james clifford (clifford, 2008).

⁷ vease: www.postesotica.blogspot.it

cotidianas que se presentan en la diáspora, es decir, las de una comunidad de referencia que no tiene sus raíces) que también son capaces de soportar un proceso artístico. la instalación *archipiélagos en lucha: las islas postexóticas*⁸, realizada en París, nos permitió traducir la idea de archipiélago. el imaginario de las islas representa la geografía de nuestras relaciones y se refiere no sólo a las historias reales de referencia, sino también a las imaginarias. cada historia y cada práctica pre-colonial es como una isla. pero si ésta no tiene conciencia para crear una memoria del origen será improponible realizar nuestra idea (real e imaginaria) de archipiélago.



fig. 5 archipels en lutte: les îles postexotiques

⁸ instalación realizada desde el 5 hasta el 28 de mayo 2014 en el centre d'études féminine et études de genre, paris8, bâtiment b2. el archipiélago postexótico es la forma geográfica de nuestras relaciones, una representación de las vidas anticapitalistas en la que estamos comprometidas. es el pasaje desde el abandono y la soledad de ser "isla" hacia la pertenencia y la recolocación geopolítica de devenir archipiélago. www.ideadestroyingmuros.info/expo/les-iles-postexotiques

esta instalación es el resultado de la puesta en común de una práctica diaria como la costura⁹, práctica que apoya también las reivindicaciones postcoloniales y feministas. en este sentido, cualquier práctica diaria desarrollada con los mismos objetivos, artísticos y culturales, hará archipiélago y será postexótica.

en *keurgumak* a través de la música, la documentación visual y la necesidad de cada una-o de crear, generamos juntos nuevos imaginarios postexóticos que nos ayudan a recuperar valores comunitarios como la amistad, la confianza y la sinceridad.

se trata de cosas muy prácticas que, en cualquier caso, cotidianamente crean la identidad de cada una-o. cuando dos o más diásporas se confrontan, como la italiana y la senegalesa por ejemplo, se trata de una confrontación que es necesaria para entender cuán occidental es la propia construcción identitaria y, a su vez, su integración.

en los últimos años hemos visto que la ironía y la risa están ausentes en espacios dedicados a la militancia política dentro de la unión europea. y es justo lo que necesitan/necesitamos los que están/estamos sumergidas-os en preocupaciones que tienen que ver con la diáspora, la economía, el estar en el mundo con sentido, la propia utilidad, etc.. además es imprescindible para hacer frente a lo cotidiano con una actitud positiva no occidental.

keurgumak es un espacio inmenso, tanto imaginario como real, ni privado ni público, ya que es diaspórico, pero en todas sus formas, un espacio íntimo y político.

es por ahora un archipiélago de unas veinte islas y personas que a veces se pierden de vista y que, después de cada tormenta, se conocen y conectan mejor.

⁹ “la costura es para una de nosotras una técnica heredada que tiene a que ver con la historia diaspórica de su abuela istriana. si entre otras cosas la lucha feminista implica también hacer que las energías vitales sean transmitidas a través las generaciones hasta devenir capaces de transformar las vidas de las/os desconocidas/os, la puesta en común de esta práctica para nosotras se inscribe en esta lucha” (canova, 2015, p. 153).

keurgumak – una casa grande diferentemente comunitaria

3. referencias

canova, j. (2015). *corps de traduction. déplacements géopolítico-sexuels et artistico-géopolitiques. Analyse de trois pratiques quotidiennes, autrement communautaires et diasporiques dans le contexte européen contemporain*. tesis doctoral. paris: centre d'études féminine et études de genre.

clifford, j. (2008). *strade. viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. torino: bollati boringhieri.

said, e., (2007). *orientalismo*. barcelona: debolsillo.

sut, m. (2013). “prácticas de atravesamiento: (over)flow” en solá, m., urko, e. *transfeminismos. epistemes, fricciones y flujos*. tafalla: txalaparta.

ideadestroyingmuros. www.ideadestroyingmuros.info

livia alga. www.postesotica.blogspot.it



Masa anónima y comportamiento colectivo a través de la creación fotográfica contemporánea

María Antonia Blanco Arroyo

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla; mblanco8@us.es

Abstract

Contemporary landscape photography becomes a key reference in order to address the anonymity of postmodern society. A series of not hierarchic spaces and a lack of self-identity contribute to create a philosophy of human behavior around robotic and mechanistic attitudes which alter the landscape. Photographic image is conceived as a conceptual and literary tool to examine community connecting links and new collective environments defined by standardized behaviors. The feeling of belonging to the global world sometimes is emphasized by solitude and virtual communication. In addition, artists such as Andreas Gursky who are interested in masses try to decipher our relationship with the environment by symbolizing the anonymity of post-human world. Urban agglomerations, rigorously and digitally created, allows us to reflect on the individual and the collective. Likewise, these compositions can become quite abstract. In conclusion, the links defined by the aesthetic and political context of current society are explored through photographic creation.

Keywords: *multitude, photography, landscape, behaviour, society*

Resumen

La fotografía contemporánea de paisaje se convierte en un referente clave para abordar el anonimato de la sociedad posmoderna. La sucesión de espacios desjerarquizados y la falta de identidad del individuo, contribuye a crear una filosofía del comportamiento humano en torno a actitudes mecanicistas y robotizadas que alteran el paisaje. La imagen fotográfica se concibe como una herramienta conceptual y literaria, para examinar los vínculos comunitarios y la construcción de nuevos imaginarios colectivos inherentes al comportamiento homogeneizado. Se potencia el sentimiento de pertenencia a un mundo global, marcado en ocasiones por la soledad y la

comunicación virtual. Además, artistas como Andreas Gursky, se interesan por las masas para descifrar la clave de nuestra relación con el entorno, representando el anonimato de las grandes sociedades mediante iconos de un mundo poshumano. Las aglomeraciones urbanas, registradas rigurosamente, y susceptibles de ser modificadas y recompuestas digitalmente, nos permite reflexionar sobre lo individual y lo colectivo, a la vez que nos introduce en la percepción de composiciones escenográficas que pueden llegar a ser marcadamente abstractas. En definitiva, se exploran los vínculos marcados por el contexto estético y político de la multitud actual a través de la creación fotográfica.

Palabras clave: *masa, fotografía, paisaje, comportamiento, sociedad*

En una entrevista realizada por Holger Liebs al artista Andreas Gursky, éste afirmó: “Las masas me interesan: la relación entre el cuerpo y el espacio, la abstracción de la distancia y la experiencia de la falta de espacio cuando uno está allí, en medio de todo.”¹ El paisaje del siglo XXI se convierte, principalmente, en una sucesión desjerarquizada de espacios anónimos, carentes de señas de identidad. Asimismo, se muestran idénticos a sí mismos en cualquier punto del planeta, eliminándose la posibilidad de los elementos simbólicos, ya que éstos han sido sustituidos por las marcas ("brands") de las grandes multinacionales del consumo, convirtiéndose en referentes universales para toda la sociedad (Maderuelo, 2010, p. 598). Al imponerse las grandes marcas, la cultura del siglo XXI queda definida por el anonimato como calificativo social dominante.

La contradicción que se produce en nuestras sociedades de hoy, no procede solamente de la distancia entre la cultura y la economía, se debe también al proceso de personalización: cuanto más se humaniza la sociedad, más se extiende el sentimiento de anonimato. Del mismo modo, cuantos más años se viven mayor es el miedo a envejecer, y cuanto mayor es la libertad de costumbres, mayor es el sentimiento de vacío. En definitiva, cuanto más se institucionaliza la comunicación y el diálogo, más solos se sienten los individuos. A medida que se producen una serie de hechos históricos significativos, como el desarrollo de los intercambios mercantiles, el salariado, la industrialización y los desplazamientos de la

¹ Fragmento de la entrevista realizada por Holger Liebs (2002), publicada en el suplemento del periódico *Süddeutsche Zeitung*, Munich, Alemania, el martes 26 de marzo de 2002, en PRATESI, L. y CARPI DE RESMINI, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Larivière, p. 44.

población, inevitablemente se produce un cambio en las relaciones entre el hombre y su comunidad: un individualismo que acontece paralelo a una gran aspiración por el dinero, la intimidad, el bienestar, la propiedad y la seguridad; quedando así totalmente transformada la organización social tradicional. Esta situación conlleva un encuentro del hombre con el hombre, marcado por la indiferencia. Si en la sociedad tradicional el otro aparece de entrada como amigo o enemigo, en la sociedad actual se identifica básicamente como una personalidad anónima, que ni merece siquiera el riesgo de la violencia. El proceso individualista evoluciona hacia una actitud antisocial del individuo (Lipovetsky, 2003, pp. 128-194). Es conveniente entender el concepto de hiper-individualización no tanto como distanciamiento personal, sino más bien como un acercamiento al gran mundo. Ahora estamos comunicados con todos, no importa dónde, ya que no existen límites físicos, pues todos los lugares están conectados. Lo local se conecta con lo global: la cultura-mundo es la cultura de la comprensión del mundo donde el espacio se contrae. Existe una simultaneidad mediática, que permite a los individuos distantes en el espacio, compartir la misma experiencia entre lo próximo y lo lejano, potenciándose así el sentimiento de pertenencia a un mundo global (Lipovetsky, 2010, pp. 16-17). Es importante señalar que Bernd y Hilla Becher ya apuntaban en sus fotografías industriales la idea del anonimato, mediante sus esculturas anónimas. Podría considerarse dicha actitud artística como un preludio de lo que en la actualidad significa el ser humano anónimo. La presencia física del individuo se hace prescindible en el siglo XXI. Cada vez existe una relación menos fáctica entre las personas. La distanciación es mayor, y por tanto, la identidad anónima del ser humano se intensifica, creándose con ello un paisaje cada vez más global y homogéneo.

Las fotografías de Gursky respecto a la representación de las masas adoptan una postura indiferente, afirmándose con ello el anonimato de las grandes sociedades, ya que éstas se presentan ellas mismas como iconos de un mundo poshumano. La manera extremista en la que el artista ilustra la miniaturización y desaparición de la figura humana, reduce al individuo a la mínima parte de un mosaico (Beil, 2008, p. 70). Este hecho se percibe en su obra *May Day III*, de 1998 (fig. 1). Otro autor que plantea en sus imágenes la idea del anonimato, es el artista Mario Von Bucovich, quien fotografía, en 1928, *Masas saliendo del metro, Berlín*, donde se observan aglomeraciones anónimas de personas subiendo las escaleras de la boca del metro (Rabe, 2011, p. 152).

Es interesante percibir el paralelismo conceptual y formal que se produce entre las fotografías de Andreas Gursky y Mario Von Bucovich, ambas pertenecientes a tiempos históricos distintos. Indagando en esta idea, nos acercamos a un concepto de vital importancia para describir el paisaje de la sociedad actual: la soledad. Un dato a tener en cuenta es que más de la tercera parte de los europeos se sienten solos con frecuencia. Las ciudades tentaculares

vienen a ser el símbolo de esta soledad individual, pero colectivamente compartida. Desde principios de la década de 1960, se ha duplicado el porcentaje de personas solas, que ya en 2004 se situó cerca del 14% (Lipovetsky, 2010, pp. 61-62). El sentimiento de soledad, lo refleja de manera suprema el escritor colombiano Gabriel García Márquez. En los personajes de su novela *Cien años de soledad*, publicada en 1967, se describe este carácter solitario, actitud también expresada en el contexto espacial donde transcurre la historia. Aunque ésta sea una historia ficticia, resulta significativo cómo a través de la literatura, García Márquez nos introduce en un tema crucial para comprender un designio de la humanidad.



Fig. 1. Andreas Gursky. May Day III, 1998. Fotografía cromogénica.

Reflexionando sobre la soledad del individuo en un mundo global y las relaciones que éste establece en la era digital, es interesante mencionar la obra del artista Ed Atkins. Su proyecto *Ribbons (Cintas)*, de 2014, expuesto en la Serpentine Gallery de Londres, alberga instalaciones de texto, imágenes, y vídeos de alta definición que el artista emplea para recrear entornos habitados por la figura humana virtual que podría interpretarse como un modelo de existencia vacío. Este vacío de sus personajes permite al espectador ser más consciente de su propia fisicidad. Su obra nos lleva a cuestionarnos la propia corporeidad y la presencia del ser humano en un mundo de relaciones virtuales.

Stella Wittenberg afirmó: "La subjetividad del hombre moderno, acosado por la soledad en la que vive, requiere de una mirada interiorizada de las cosas que contempla." (Wittenberg, 1995, p. 31)

La soledad personal se impone tanto en la literatura de García Márquez como en los

abarrotaos macroescenarios urbanos que fotografía Andreas Gursky. Este aspecto del ser humano deriva como consecuencia en la pérdida absoluta de identidad del individuo. Se percibe esta idea también, a través de las macro-estructuras de "raves" dedicadas a la música tecno y a conciertos pop en diversos lugares del mundo, fotografiados sistemáticamente por Gursky. Estas imágenes describen un escenario multitudinario, donde la masa se mueve uniformemente al compás de un determinado ritmo. Los personajes de sus obras parecen sentirse atraídos por fuerzas invisibles, que consiguen anular su voluntad individual (Gómez, 2001, p. 62). Así pues: "La evolución social y el progreso técnico han suscitado en los tiempos modernos un fenómeno sin precedentes: las masas", según expresa el sociólogo Roger Girod. Se produce la participación masiva de una multitud de hombres en los mismos acontecimientos, tanto en el plano del pensamiento y de los sentimientos como en el de la acción (Silbermann, 1971, p. 106). En las fotografías sobre Corea del Norte de Andreas Gursky, la esencia de sus imágenes viene determinada por las multitudes. Según apunta Gilles Clément en el *Manifeste du Tiers Paysage (Manifiesto del tercer paisaje)*, el creciente número de seres humanos que provoca el recubrimiento del planeta, no coincide con un crecimiento del número de conductas humanas. Por el contrario, la oferta de conductas disminuye. Por lo tanto, el crecimiento masivo de la población no implica una multiplicación en la diversidad de los comportamientos, sino que existe un comportamiento masivo homogéneo, compartido por todos los individuos, que los lleva hacia la despersonalización.

Al reflexionar sobre la marca material que transforma el paisaje, pensemos en la actuación del ser humano en él. Éste lo modifica con sus acciones, que adquieren aún más importancia si las analizamos desde una perspectiva colectiva. En este sentido, en la esencia de las fotografías de Andreas Gursky, está siempre el ser humano entendido como colectividad. *May Day IV*, de 2000 (fig. 2), pertenece a esa serie de fotografías que representan grandes reuniones, en las que cada individuo se convierte en parte de un monumental rompecabezas. El título de esta obra hace referencia a la fiesta del 1º de mayo, que celebra la afirmación social y económica de los trabajadores. En cuanto a la obra *Tote Hosen*, de 2000, describe los excesos eufóricos de una muchedumbre enloquecida en un concierto de un grupo punk, plasmando la esencia del fenómeno de la adulación masiva. En esta imagen, la elaboración digital de la gama cromática subraya el lazo entre un individuo y otro, configurándose una composición abstracta a partir de esta forma de organización social (Pratesi, 2009, pp. 60-61). La implicación social de las fotografías de este autor entra en relación con la obra *Frankfurt am Main, Zuschauer bei einem Spiel der "Frankfurter Eintracht" im Waldstadion (Fráncfort del Meno, los espectadores en el partido del club deportivo "Eintracht Frankfurt", en Waldstadion)*, de 1961 (fig. 3), del fotógrafo Abisag Tüllmann, quien retrata el encuentro masivo de personas, proponiéndonos una observación detenida de los acontecimientos sociales de reivindicación de los ciudadanos. Esta obra posee un vínculo formal y conceptual

Masa anónima y comportamiento colectivo a través de la creación fotográfica contemporánea

con la imagen *May Day IV*, de Andreas Gursky.



Fig. 2. Andreas Gursky. *May Day IV*, 2000. Fotografía cromogénica.

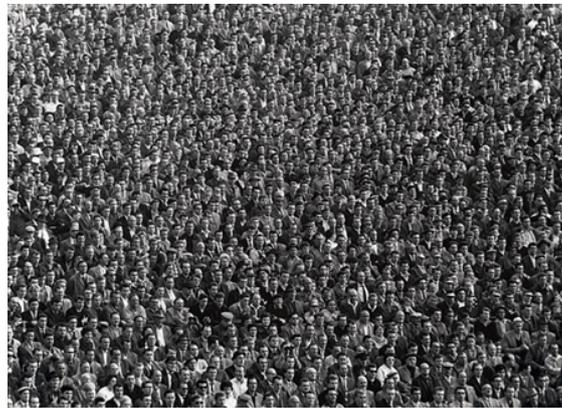


Fig. 3. Abisag Tüllmann. *Frankfurt am Main, Zuschauer bei einem Spiel der "Frankfurter Eintracht" im Waldstadion. Junio, 1961. Fotografía B/N.*

En relación a la política de masas, el escritor alemán Elias Canetti, en su libro *Masse und Macht* (*Masa y poder*) expresó:

Sólo juntos pueden los hombres liberarse de la carga de la distancia; y esto es precisamente lo que ocurre en la multitud. (...) En dicha densidad, allí donde apenas hay espacio intermedio, donde el cuerpo se aprieta contra otros cuerpos y cada hombre está tan cerca de los otros como de sí mismo; allí surge un sentimiento inmediato de alivio. Es en este momento maravilloso, en que nadie es mayor ni mejor que los otros, cuando la gente se convierte en multitud. (Stimson, 2009, pp. 146-147)



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

Cabe destacar la uniformidad de las masas generada en las obras *Pyongyang III* (fig. 4) y *Pyongyang V*, de Andreas Gursky, datadas en 2007. Estas imágenes representan el festival anual Arirang, celebrado en Corea del Norte, en el que un gran número de gimnastas realizan movimientos sincronizados, y al mismo tiempo, los estudiantes situados en las gradas constituyen enormes mosaicos moviendo piezas de papel coloreado.

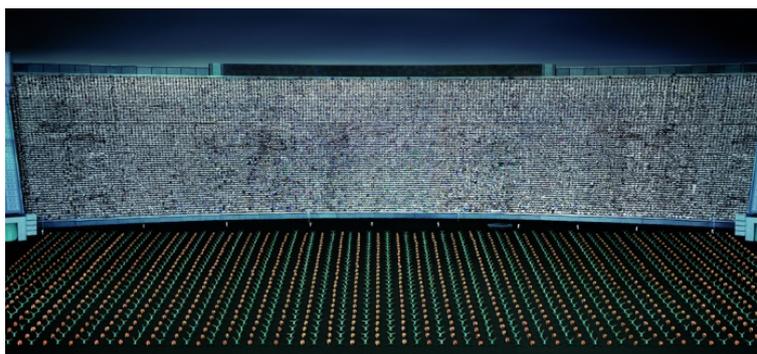


Fig. 4. Andreas Gursky. *Pyongyang III*, 2007. Fotografía cromogénica.

La sincronización de las masas, también se aprecia en la fotografía *Kolonna Dinamo* (*Club de dinamo*), del artista ruso Aleksandr Ródchenko, datada en 1930, así como en la imagen *Entrenamiento físico*, de 1927, del fotógrafo Arkady Shaikhet.

Un importante descubrimiento en la trayectoria del trabajo de Gursky, fue el hallazgo de una fotografía en un diario, que influiría en la concepción de la obra *Tokyo, Börse* (*Bolsa de Tokio*), de 1990. Ésta es la primera imagen en la que el artista presenta una composición donde toda la superficie es ocupada por gente. A partir de esta obra, se derivará un esquema que veremos repetido en su trabajo: nos referimos al hecho de fotografiar multitudes desde un punto de vista aéreo; Gursky logra rebatir el espacio y dar a la superficie una uniformidad parecida a las estructuras plásticas (all-over) del expresionista norteamericano Jackson Pollock (Pratesi, 2009, p. 159). Este esquema compositivo lo proyecta también el artista estadounidense Spencer Tunick, en sus fotografías de masas de personas desnudas. A través de su cámara, este artista representa aglomeraciones humanas organizadas rigurosamente, induciendo al observador a reflexionar sobre lo individual y lo colectivo, o, lo público y lo privado.

Gursky, al contrario que Tunick, no incide en un esquema compositivo tan estático, aboga por el movimiento multitudinario, y en su obra, se puede apreciar un estado de tránsito continuo en los individuos. Además, hay que tener en cuenta, que a partir de 1997, dirigirá

su atención hacia actividades de ocio, una constante que se refleja en sus fotografías mediante una composición "all-over". Este sistema de representación a modo de reja será empleado como regla años más tarde a través de *May Day V*, de 2006. En sus imágenes se confirma una idea clave: el arraigo con el que las formas económicas de organización han echado raíces, dentro de unos micromundos fugaces de felicidad humana. Gursky intenta describir un mundo que va más allá de las horas y los días, un paisaje basado en configuraciones repetibles (Hentschel, 2008, p. 29). Estos, son patrones de espacios creados por la actitud plural y homogénea del ser humano, idea que puede apreciarse en muchas de sus obras.

Andreas Gursky expresa: "Normalmente intento evitar que ciertos personajes se distingan de la multitud y que miren a la cámara. Lo que me interesa es más bien el grupo" (Gursky, 2011). No está interesado en lo individual, sino en la especie humana en general y su medioambiente. Se podría hablar de un camuflaje, al quedar el individuo disuelto en la masa. Este hecho se refleja en los espectadores viandantes que describe el escritor Edgar Allan Poe, en uno de sus cuentos más apreciados por Walter Benjamin, *The Man of the Crowd* (*El hombre de la multitud*). El argumento de esta historia está protagonizado por la masa fluctuante que, a lo largo de una sola jornada, discurre ante los ojos de un espectador que se oculta tras el ventanal de un café. La multitud, representa un esquema de comportamiento humano, basado en el automatismo colectivo casi inconsciente. Esta actitud, manifestada por Poe, forma parte de nuestra condición contemporánea. En el contexto urbano actual, todos somos, en mayor o menor medida, autómatas que aceptamos y ejercemos las convenciones sociales como máquinas instintivas. Al igual que el protagonista de *El hombre de la multitud*, quien se camuflaba en la masa corporal de los sujetos anónimos que pueblan la ciudad, el personaje del flâneur de Baudelaire, se oculta también en una masa, aunque en este caso virtual. Se trata de una masa virtual que alimenta cada día los blogs y chats. A través de esta idea se concibe la virtualización del "yo" (Prieto, 2011, pp. 200-214). Asistimos pues a una nueva configuración del entorno: el paisaje de la multitud, donde la concentración plural de personas implica una transformación colosal del paisaje, y encontramos, por otro lado, que la acentuación del individuo se mueve ahora por un mundo de ilusiones virtuales ajenas a toda forma de paisaje clásico.

La obra *Genua*, de Gursky, muestra una fila de vehículos apiñados, coches, bicicletas, e incluso se pueden percibir dos enormes barcos en la línea del horizonte. Esta imagen es una prueba fáctica de cómo la humanidad, en su breve historia, y especialmente en los últimos 200 años, es la especie que más ha contribuido a la alteración física del planeta (Gursky, 1995, pp. 22-22).

El ser humano y su pertenencia a una colectividad, definen nuestro paisaje como un enorme

escenario en el que actuar. Mediante el lenguaje artístico de la fotografía, el futuro es revelado no como algo dado, sino como un concepto abierto a la transformación. Para la filósofa alemana Hannah Arendt, cualquiera de nuestras acciones en el mundo, que implique un componente creativo (escribir un poema, pronunciar un discurso, saludar a alguien, votar o hacer una fotografía) reordena no sólo las circunstancias particulares en las que existimos, sino que además tiene el potencial de cambiar el futuro (LA FÁBRICA, 2010, p. 49). Este reordenamiento del comportamiento humano, queda registrado en numerosas fotografías de Andreas Gursky, con la intención de mostrar un mundo donde todo es posible y todo acontece de forma desbordante, con una diversidad de elementos, que se disponen y funcionan componiendo el espacio. Gursky, utiliza la fotografía como una plataforma de lanzamiento para reflexionar sobre nuestro lugar en el mundo, y la importancia de la arquitectura como un espacio fundamental en el que vivimos y actuamos. Él condensa en sus imágenes las residencias del siglo XX y los espacios científicos, así como el ocio del siglo XXI y los lugares de investigación como un ejemplo de ello (Beil, 2008, pp. 14-15). La tradición occidental ha impulsado modelos de vida colectiva, y de uso comunitario de los espacios. Esta actitud se remonta desde las órdenes monásticas medievales hasta las hipótesis revolucionarias de los falansterios de Fourier. Asimismo, las Chinatowns occidentales son la expresión de una colectividad muy fuerte, de un sistema invisible de relaciones que se hace visible en el tejido urbanístico. El principio de interiorización del espacio colectivo, según lo analiza el antropólogo y arquitecto italiano Franco La Cecla, muestra variaciones sensibles de una sociedad a otra, con resultados muy alejados del centralismo de la tradición occidental. En la cultura occidental está muy presente la relación entre individualidad y colectividad, dos polos que forman parte de nuestra historia social y de nuestras costumbres. La función del individuo, siempre ha sido inherente a las dinámicas de una sociedad, estrechamente vinculada a la perspectiva del consumo. Existen signos que marcan la distinción o la pertenencia a un grupo social. Además, estos signos son compartidos o "consumidos". Esta actitud impulsa una lógica social, que involucra a un número cada vez mayor de productos. Esto genera auténticas opciones estilísticas que influyen notablemente en nuestros comportamientos. Debe tenerse muy en cuenta que el desarrollo cultural de las comunidades sostenibles, producido desde los años setenta, permite considerar las relaciones entre ciudadanos como el principal capital de los tejidos urbanos. Los autores Timothy Beatley y Kristy Manning, definen la comunidad sostenible como "aquella en la que se crean y preservan lugares, rituales y eventos que aportan cohesión al tejido social y a la comunidad." (LA FÁBRICA, 2005, pp. 49-84)

El ser humano, se ve obligado a existir y a definirse en relación con el otro. Por tanto, los individuos no pueden concebirse separadamente. Por lo que el hombre sólo existe en una relación social predeterminada al otro (Lipovetsky, 2003, p. 184). Este hecho proporciona

una configuración paisajística pensada desde la colectividad humana. El universo del siglo XXI presenta una sociedad humana robotizada. Esta actitud puede ser observada en las ventanillas de los bancos, en los ministerios, en las fábricas, o en los supermercados. Este tipo de actividades mecánicas hipnotizan nuestros pensamientos y transforman la apariencia del paisaje común.

Referencias

- BEIL, R. et al. (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz.
- Contactos. Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión*. [DVD]. Intermedio, 2011.
- GÓMEZ ISLA, J. (2001). “Andreas Gursky. La reformulación de la idea de realidad” en *Lápiz*, 176, pp. 54-65.
- GURSKY, A. (1995). *Andreas Gursky. Images*. London: Tate Gallery.
- HENTSCHEL, M. (2008). *Andreas Gursky: Works 80-08*. Germany: Hatje Cantz.
- LA FÁBRICA (2005). *Ciudad*. Madrid: La Fábrica.
- LA FÁBRICA (2010). *El tiempo expandido*. Madrid: La Fábrica.
- LIPOVETSKY, G. (2010). *La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, G. (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- MADERUELO, J. (2010). “El paisaje urbano” en *Estudios Geográficos*, LXXI, 269.
- PRATESI, L. y CARPI DE RESMINI, B. (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Larivière.
- PRIETO, E. (2011). *La arquitectura de la ciudad global*. Madrid: Biblioteca Nueva.

RABE, A. M^a (2011). “Huellas de la ciudad. Reflexiones sobre la ciudad, monumento y fotografía a partir de Walter Benjamin” en *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 187, 747, pp. 143-168.

SILBERMANN, A. et al (1971). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.

STIMSON, B. (2009). *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili.

WITTENBERG, S. (1995). “La mirada que pinta. Escritura y pintura en Peter Handke” en *La balsa de la medusa*, 35, pp. 21-34.

Diferencia e indiferencia en los Ready-mades: inquietudes iniciales sobre su emergencia política en el escenario del arte contemporáneo

Pablo Bonilla Elizondo^a

^aProfesor en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica, doctorando en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politècnica de Valencia.
pablobonillaucr@gmail.com

Abstract

This paper presents some of the initial concerns of a process of doctoral research, who aims to examine a set of practices and techniques of the subject about itself, which goes from the individual to the collective and, in a way, links the Hellenic political thought with some of our contemporary concerns about the ties between art and politics.

Duchamp's ready-mades are the starting point, since in its semiosis, a critical process of enunciation is achieved through two operational concepts: difference and indifference. The hypothesis presented here is that the articulation of these concepts, which enables the suspense of the signifier in this empty objects, it is also presented as a constituent of the performance of these "practices or care of the self" that are emerging in one arts scene that transcends the museums.

Keywords: *care of the self, art and politics, Hellenic political thought, Ready-made, indexical signs, enunciation.*

Resumen

En este escrito se presentan algunas de las inquietudes iniciales de un proceso de investigación doctoral que pretende examinar un conjunto de prácticas o técnicas del sujeto sobre sí mismo, que se desplazan de lo individual a lo colectivo y que, de cierta forma, conectan el pensamiento político helénico con algunas de nuestras preocupaciones contemporáneas relativas a los vínculos entre arte y política.

Diferencia e indiferencia en los Ready-mades: inquietudes iniciales sobre su emergencia política en el escenario del arte contemporáneo

Como punto de partida para esta comunicación, se han tomado los Ready-mades duchampianos, en tanto suscriben en su semiosis, un proceso crítico de enunciación a partir de dos conceptos operativos: la diferencia y la indiferencia. La hipótesis que se presenta aquí, es que la articulación de esos conceptos, que posibilita el suspenso de los significantes en estos objetos vacíos, se presenta también como constitutivo de la performance propia de éstas “prácticas o inquietudes de sí” que se vislumbran en los escenarios artísticos que, en nuestro tiempo, ya han trascendido los museos.

Palabras clave: *inquietud de sí, arte y política, pensamiento político helénico, Ready-made, enunciación, signos indiciales.*

1. Introducción.

En dos famosos textos de Georges Bataille es posible desprender un tipo de articulación conceptual que servirá como modelo para abordar la cuestión que aquí interesa: el carácter político de los Ready-mades y su relación con otro conjunto de espacios, acciones, objetos y sujetos “desobedientes”, resemantizados estéticamente y políticamente en el contexto de una serie de reivindicaciones colectivas, manifestaciones, acampadas y protestas que la sociedad civil ha emprendido en las últimas décadas.

Esos escritos son: *Lascaux o el Nacimiento del Arte* (Bataille, 2003) y *Manet* (Bataille, Manet, 2003). En ellos, a partir del análisis que Bataille ejecuta sobre la pintura rupestre descubierta en 1940 en Dordoña y la obra del pintor francés, se ve como para este autor, el arte encarna una actividad transgresora: un impulso inédito que provoca una separación con respecto a un estado previo. Siguiendo a Michel Foucault (2004), podríamos entender ese impulso bajo su concepción de *emergencia* que, si bien es cierto, en Bataille es dotada de cierto orden milagroso (principalmente en la pintura rupestre de Lascaux), es prudente delimitar, como una fuerza interpretación que se inscribe en un territorio y lo reformula: una fuerza de apropiación que irrumpe y pliega inesperadamente bajo una nueva voluntad ese estado anterior. Así, la caverna de Lascaux y la obra de Manet, emergen como un tipo de discontinuidad, hiancia que, como se detallará en ambas, se enuncia articulando dos procesos: uno de diferenciación y otro de indiferenciación. Procesos, que de cualquier forma hay que evitar identificar como contrarios sino que, como complementos bajo una dicotomía operativa cercana a la de *lengua y habla* en Ferdinand de Saussure (1987), para Bataille son responsables de dar nacimiento, en el primer caso al “arte” a secas y, en el segundo, al “arte moderno”.

Es cierto que los Ready-mades no despertaron ningún interés en Bataille, sin embargo, lo que se plantea aquí, es que una enunciación homóloga, articulada bajo esos dos procesos, se



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

vislumbra con claridad en ellos, lo que, -de la misma forma que en nuestros dos casos modelos-, les permite emerger y constituirse como la clave para una nueva concepción del arte, que considero para todos hoy evidente. Sin importar si el epígrafe que se le añade es el de anti-moderno, posmoderno o cualquier otro, el asunto no son las etiquetas, ni los acuerdos que más o menos se han alcanzado, sino el proceso de reinterpretación que permite el constante re-emerger de estos objetos de conocimiento a la luz de nuevos momentos. En ese sentido, no se pretende descubrir el agua tibia, ni realizar una reivindicación innecesaria, en tanto es incuestionable el papel fundamental que la obra de Duchamp ha tenido en la segunda mitad del siglo XX. Pero dado que "...el devenir de la humanidad consiste en una serie de interpretaciones." (Foucault, 2004, p. 42), lo que se pretende aquí es hacer una lectura de las operaciones de enunciación que posibilitan el devenir de los Ready-mades en el pensamiento contemporáneo, más allá de los contenidos y los marcos ideológicos.

2. Lascaux y Manet

En Lascaux o el nacimiento del arte, Bataille apunta que el desarrollo repentino y acelerado de una especie menor en el Paleolítico Superior está estrechamente vinculado al origen de la pintura rupestre. No son los animales pintados en las cavernas producto de ese "ser diferenciado", sino el principio, de su diferenciación del conjunto de especies homínidas. Tal argumento cuestiona, por tanto, la pretendida funcionalidad práctica y representativa de la pintura rupestre, de la magia-simpática que las vincula a la caza y que ha sido otorgada por las teorías más difundidas. Para fundamentar estos cuestionamientos, Bataille pone especial interés en aquellos elementos que por lo general *se dejan de lado* al romper con "la idea de unidad" que se ha pretendido construir. Ante el unicornio, el hombre muerto o el pájaro, Bataille se pregunta: "¿Por qué deberíamos, en esos oscuros albores, colocar una interpretación por todas partes?" (Bataille, 2003, p. 49). Ello, unido a la apropiación inventiva de los relieves naturales de las rocas que propiciaron las figuras, además de la reincidencia y el perfeccionamiento de las mismas en el tiempo, lo lleva a afirmar que estas pinturas responden al juego, son resultado del goce, de la observación, de risas, de exuberancia y de la belleza misma de la vida, y no, plenamente, de un ritual para asegurar la caza.

En ese sentido, estamos ante un proceso que segmenta y divide lo natural y lo culturaliza en los albores del *homo sapiens*. Los animales pintados en las grutas de Lascaux, siguiendo a Bataille, no se conectan utilitariamente con su referente, sino que se distancian infinitamente de él bajo una noción que podríamos relacionar con aquella *finalidad sin la representación*

Diferencia e indiferencia en los Ready-mades: inquietudes iniciales sobre su emergencia política en el escenario del arte contemporáneo

de un *fin*¹ que encontramos en el tercer momento de la analítica de lo bello en Kant (2001, pp. 152-173). No partirían, por tanto, de un principio de imitación ni de *mismidad*, sino de la diferencia desinteresada e indiferente producto de la mirada lúdica sobre la roca que separa al animal de su reino natural. Mirada que a su vez, diferencia al *homo sapiens* del infinito continuo de la naturaleza al que también previamente pertenecía. “El nombre de Lascaux es así el símbolo de las eras que supieron del pasaje de la bestia humana al ser separado que somos.” (Bataille, 2003, p. 31).

Por otra parte, en sus escritos sobre la pintura de Édouard Manet, encontramos un segundo nacimiento del arte bajo el epígrafe “moderno”. Un epígrafe, que marca una discontinuidad a partir del “completo (...) divorcio entre el gusto público y la belleza cambiante que el arte renueva a través del tiempo”. (Manet, 2003, p. 26). Es ahora otro tipo de risa, la risa de la opinión pública que se ruboriza al ver cuestionados los cánones de representaciones: “Manet abre la serie negra; con él se inicia el momento en que la cólera y las risas públicas señalaron, con gran seguridad, el rejuvenecimiento de la belleza.” (Bataille, 2003, p. 26). Presenciamos, por tanto, como esa risa turbia propia de la incertidumbre, manifiesta una incompreensión sobre una nueva *finalidad sin fin* del arte que se erige subversiva al desterrar los supuestos nobles de la representación, para volcarse prosaicamente sobre sí misma: “...es expresamente a Manet a quien debemos atribuir desde el principio el nacimiento de esta pintura sin otra significación que el arte de pintar y que es la pintura moderna.” (Bataille, 2003, p. 48).

El principio de tal herejía se puede observar en los pleitos de Manet con su maestro Thomas Couture por las poses exageradas del modelo, o en el famoso episodio de la reprimenda que recibió por pintarlo vestido², antecedentes en su formación de lo que en su pintura sería la negación de las vestimentas anacrónicas de la pintura histórica y mitológica, y su predilección por los atuendos que normalizaban e indiferenciaban al hombre contemporáneo. Esto no es una cuestión aislada, ni un rechazo al pasado, sino, una intencionalidad que se suma al propósito primordial de su pintura: la supresión del tema como valor absoluto, como centro jerárquico de significación que se le otorgaba con antelación en las representaciones

¹ Según Kant, la belleza se puede definir derivada de un tercer momento de la siguiente forma: “Belleza es forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la representación de un fin*”. (Kant, 2001, pág. 173).

² “Manet soportó mal la enseñanza de Thomas Couture. Nos es conocida su actitud esencial. La conocemos por los recuerdos de Antonin Proust, que fue su compañero en el estudio”. (Bataille, Manet, 2003, pág. 40)

académicas, dedicadas a los personajes nobles y a los temas religiosos, históricos o mitológicos. Al respecto Bataille dirá:

Manet suprimió la significación del tema. Suprimir el tema, destruirlo, es el acto de la pintura moderna, pero no se trata exactamente de una ausencia: más o menos, cada cuadro mantiene un tema, un título, pero ese tema, ese título son insignificantes, se reducen a mero pretexto de la pintura. (Bataille, 2003, p. 50)

El tema por tanto queda reducido a un tipo de vestigio al fondo de la representación, dando paso a la pintura misma como objeto de conocimiento y goce. Pero más allá de las vestimentas, dos procedimientos claramente vinculados fueron necesarios para concretar esta operación: el primero consiste en negar la referencialidad en el mundo real, llevando a la pintura a una representación derivada de las representaciones: podríamos especular que fue el trauma en el taller de Corture lo que le llevó a preferir el modelo que le daban otras pinturas a los modelos demasiado tensos y poco naturales de la vida real, pero sería una especulación improductiva, prefiero creer que al igual que a Parrasio, a Manet no le interesaba pintar lo que se supondría detrás de la cortina, sino la cortina misma, y para ello debía mantenerse en su pura superficialidad del cuadro como representación. El segundo procedimiento deriva de está apropiación, no como “enunciado” o “significado” sino como enunciación, como un conjunto de significantes que se despliegan bajo el sello de indiferencia que les imprime sus abordajes pictóricos. Para Bataille, la indiferencia, aunque parezca contradictorio, es en sí misma una manifestación de una intensidad, una fuerza que se libera. *La Olimpia* (1863) que desciende de Urbino, que desciende del Olimpo mismo para negarlo, retrata ese mismo descenso con displicencia bajo una atmósfera atenuada y dispersa: esa es la indiferencia como potencia del arte. “*Olimpia*, cabalmente, se distingue apenas de un crimen o del espectáculo de la muerte... Todo, en ella, se desliza hacia la *indiferencia* de la belleza.” (Bataille, 2003, p. 72). La controversia desatada por *Olimpia* en el Salón de 1865 tenía poco que ver con la exaltación de una prostituta, de lo vil o lo impuro, más que la aparición de la indiferencia en su pureza, los cuadros de Manet son pinturas inapetentes del mundo: “La indiferencia en Manet es la indiferencia suprema, la que –sin esfuerzo– es contundente, la que –aun escandalizando– no se dignaba a reconocer que era portadora de escándalo”. (Bataille, 2003, p. 75).

Diferencia e indiferencia articulan así, en el pensamiento de Bataille, la emergencia del arte en los albores de la humanidad y de la modernidad. Manifiestan el principio de escogencia que divide ese infinito natural y separa al *homo sapiens* de él, perdurando como fractura: instaura al sujeto mismo, un sujeto producido por el juego que sobre los relieves y las sobras de las rocas se ejecuta. Por otra parte, en la modernidad, nos encontramos el sujeto vaciado por la indiferencia y llevado por ella a la pureza, no es casualidad que en inglés «tema» y «sujeto» se designen ambos con el término «*subject*». Mallarmè ve en *Baile de Disfraces en la Opera* (1873-1874) el punto cúspide de la obra de Manet, en ella veamos cómo se concreta esa designación homónima del tema y sus sujetos, ambos vacíos. Para Bataille, *Baile de*

Diferencia e indiferencia en los Ready-mades: inquietudes iniciales sobre su emergencia política en el escenario del arte contemporáneo

Disfraces en la Opera es el naufragio total del tema, la riqueza e insignificancia de una multitud informe que suprime todo estado de distinción e identidad, todo en esa fiesta es neutro.

Esos hombres bajo sus chisteras y esas mujeres provocativas o perdidas están casi al mismo nivel de vulgaridad que los dibujos de los periódicos jocosos de la época. Sólo los saca de la indignidad esa activa “indiferencia”, que es lo propio de Manet, por la que se los ve reducidos a pretextos de la pintura. Su gravedad reside en la ausencia de significación puesta de manifiesto por un arte deslumbrante, mientras que su frivolidad es la vía que los lleva a la profundidad. (Bataille, 2003, p. 82)

En esta obra cumbre de Manet, las vestimentas normativizan, eliminando la antigua distinción noble del atuendo, se vinculan claramente a esa frívola indiferencia del tema como pretexto que permite desatar a la pintura misma, en *esa finalidad de una representación sin fin*: tercer momento de la Analítica de bello en el Juicio Estético kantiano que también presenciamos en trazos diferenciadores de las cuevas de Lascaux, y que por tanto, se empieza a vislumbrar como ese gozne fundamental que articula ambos movimientos en *el castillo de la pureza*.

3. Ready-mades

De igual forma, bajo esta articulación, los Ready-mades se presentan como el fenómeno artístico de emergencia más notable después de Manet en tanto diferenciación-indiferente. Si bien es cierto, es posible relacionarlos con el Dadaísmo europeo o incluso con el constructivismo de Vladimir Tatlin, como propone Hal Foster en *Arte desde 1900* (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pp. 125-129), estos mantienen una clara distinción con el resto de prácticas artísticas ancladas a cierta fe vanguardista de la época y sus formas políticas y estéticas. Incluso, los Ready-made a la luz de esa época, aún no formaban parte de ese “todo” exhibible, algo que confirma la no-exhibición de *Fuente* en un Salón que en teoría debía mostrarlo “todo”³ y su perfecta armonía con el arte de la segunda mitad del siglo XX. Los Ready-mades, como fenómeno de emergencia, deben tal determinación a un proceso de enunciación que parte de su realidad primera como objeto funcional, o para ser más precisos,

³ Bajo el lema “no jury, no prizes”, el único requisito para exponer en el Salón de los Independientes del 1917 era convertirse miembro de la Sociedad de Artistas Independientes y pagar una pequeña tarifa. Esto ocasionó una masiva recepción de obras, incluso de niños. Thierry de Duve hace un abordaje profundo y detallado de estos eventos y sus implicaciones epistemológicas en *Given the Richard Mutt Case* (de Duve, 1996, p. 90-144).

por el proceso de semiosis que neutraliza esa primera función, y que los lleva a un espacio de exhibición que se suspende en el tiempo.

En la película de Stanley Kubric *2001: A Space Odyssey* (1968), la humanidad irrumpe en los paisajes terrestres por el acto de escoger y transformar un hueso animal en un arma. Esta escogencia, dota al objeto de una función que segmenta el continuo natural y, a su vez, lo instaure como signo de esa discontinuidad, una metáfora de violencia y dominación, que complementa el goce y la risa que Bataille encontró en Lascaux. En semiótica, a esta operación inaugural, Barthes la denomina *función-signo*, es de orden antropológico dirá, ya que marca el principio que separa lo natural de lo cultural y otorga socialmente una significación derivada de una finalidad que será instaurada como modelo: “Esta semantización es fatal; desde el momento en que hay sociedad, todo uso es convertido en signo de ese uso”. (Barthes, 1990, p. 41). Fatalidad de la cual Duchamp escapa por medio de dos acciones: la primera consiste en escindir un objeto ya masivo, su estrategia no es crear uno materialmente difícil de masificar que emulase lo natural irreproducible, sino clausurar la reproducción de lo artificial. La segunda acción, esta condicionada por el hecho de que sabe que no puede limitar su gesto a la escogencia, fue algo que se le reveló tarde, precisamente con *In advance for a broken arm* (1916) la pala quitanieves. De cierta forma, el *Secador de botellas* (1914) y la *Rueda de bicicleta sobre un taburete* (1913) alcanzan su estatuto de Ready-Made, hasta que Marcel se da cuenta de que es fundamental renombrarlos, firmarlos y compartirlos. Recordemos que estos dos Ready-mades, Duchamp los abandonó en su estudio en París, antes de viajar a Nueva York, y fue hasta que compró la pala quitanieves en 1916 que completó el resto de operaciones. Desde Nueva York escribió a su hermana Suzanne para que, cuando limpiara su estudio, conservara, renombrara y firmara los otros dos objetos que dejó germinando en su estudio de la Rue Saint-Hippolyte. La carta no llegó a tiempo y ambos se perdieron, sin embargo, la anécdota sirve para ilustrar como, a favor de escapar de la *función-signo*, Duchamp debió llevar el corte hasta al final, no sólo separándolos objetos del conjunto de pertenencia que lo ancla a masa de entes similares, sino cargándolos con otro conjunto de acciones performáticas que posibilitan su vigencia indeterminada: indiferente.

En un principio el gesto de la escogencia con respecto a esos objetos masivos no es muy diferente al que hacemos cada uno de nosotros en cualquier ferretería: escogemos una pala quitanieves, incluso la nombramos, no *por si acaso nos rompiéramos un brazo*, sino que la designamos como propia: esa pala ahora es «mi» pala. La individualizamos, sin embargo no la escindimos de su *función-signo*. Un portabotellas, como parte del conjunto de portabotellas, no sólo tiene la función de secar botellas usadas, sino además de significar el objeto diseñado para esa función. Incluso aislado de los estantes del almacén (cuya realidad masiva es evidente), comprado y llevado a un lugar donde no tendrá que compartir espacio con otros iguales, nombrado como “mi portabotellas” o, en impersonal mejor, “el portabotellas de casa”, mantiene esa función y, por tanto, su separación de la masa de los

Diferencia e indiferencia en los Ready-mades: inquietudes iniciales sobre su emergencia política en el escenario del arte contemporáneo

secadores no es en sí diferenciadora ni indiferente. Sin embargo, el gesto duchampeano es atravesado por un conjunto de acciones: no sólo escoge, también indica, nombra, firma, exhibe. Esta complejidad es la que verdaderamente escinde al objeto de su *función-signo*, la cual queda, ahora marginada, al fondo como un vestigio, como la huella de un uso anterior, de igual forma que el tema en las pinturas de Manet. Por tanto, se trata de un encuentro en múltiples tiempos, que se despliegan dentro de dos momentos cumbre: el primero es germinal, el segundo exhibitivo, en términos duchampianos: *la cascada y el gas de alumbrado*. Por eso es tan importante la carta a Suzanne, ella permite ver con claridad esos dos momentos, antes el valor exhibitivo les era ajeno, y es sabido, que el espectador cumple una función determinante en todo el conjunto de la obra de Duchamp, no hay que acudir a la gran cantidad de veces que lo manifestó en entrevistas y conversaciones, su obra lo manifiesta repetidamente en esos encuentros eróticos que señalan directamente al espectador en la cita del *yo-aquí-ahora* exhibido, de la enunciación retrotraída de un enunciado primero que a su vez lo subvierte, escritura y lectura que se encuentran constantemente.

Ahora bien, todos esos verbos (escoger, indicar, nombrar, firmar, exhibir), por su carácter actancial, lo que hacen es señalar un conjunto de operaciones deícticas, que en lingüística Roman Jakobson englobó bajo el concepto “estructuras dobles”, y que encarnan los conflictos entre código y mensaje, ya sea por imbricación o circularidad. (Jakobson, 1975, p. 307). No es el lugar para detallar las particularidades de estos signo complejos, será suficiente con afirmar la relación entre las “estructuras dobles” y los signos indiciales, según la clasificación de los signos de Charles Sanders Peirce, para comprender como estos signos articulan la parte sistemática y sintagmática de la semiosis que posibilita a la enunciación de los Ready-mades desplegarse compleja, atravesadas por un conjunto de acciones performáticas que se encabalgan dominados por un principio de indiferencia, de vaciado que permite complementar la diferencia como operación crítica.

Para Peirce, según su relación referencial, los signos se sistematizan en iconos (*primeridad*), índices (*segundidad*) y símbolos (*terceridad*). En un principio, los índices, se diferencian de las otras dos tipologías por establecer una relación material y contigua con su referente: las huellas de un animal, la mucosidad excesiva o la dirección de la brisa que da la veleta, están creados por el animal, el virus de la gripe o el viento, por el registro de su contacto directo con el barro, el cuerpo o el metal. Sin embargo, hay que precisar que como *segundidad*, los índices estarán precedidos por signos analógicos y procedidos por simbólicos, y que por tanto, en ellos se imbrican las propiedades tanto de unos como de otros. Algo que se aprecia, paradigmáticamente, en la fotografía, hacia lo analógico, y en los pronombres demostrativos, hacia lo simbólico. Cézanne comparte espacio y tiempo con el Mont Sainte-Victoire, pero sus pigmentos no provienen directamente de las piedras, el aire y las plantas que representan. En la fotografía, es la misma luz que cubre un objeto la que atraviesa el lente y se plasma en la película. Una foto, imagen analógica, es a su vez un registro: no sólo comparte ciertas



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

características con el objeto referenciado que lo asemeja, sino que testifica la presencia sincrónica de la cámara, de la película fotográfica con ese objeto determinado por un encuadre que divide y lo separa del infinito-continuo de lo real. El índice hacia lo analógico marca el principio de la diferencia.

Si la relación del índice con lo analógico nos lleva a la *primeridad*, del signo con su propia identidad en tanto materialidad que se comparte y se escinde de lo representado por medio del marco; hacia lo simbólico, la dirección contraria nos lleva hacia el interpretante, la *terceridad*, y por tanto, la indiferencia. Es a través del lenguaje, y principalmente bajo la escritura que lo comprende, que la presencia del lector se vuelve patente, ya no por la diferenciación del espacio, sino por la indiferenciación de los sujetos y los moldes que ocupan, alternándose. Ejemplo claro de los índices en la lengua son principalmente los pronombres personales, entidades vacías abastecidas por esos interlocutores que las enuncian y se enuncian en ellas intercambiándose constantemente.

Ahora bien, en conjunto, el índice imbricado con lo analógico y lo simbólico, acomete un segundo corte: el índice fotográfico no solo señala un objeto al separarlo del continuo al que pertenecía por medio de un encuadre, también lo fija en la historia, y le inscribe por tanto un nuevo tiempo que lo recorre como momento suspendido. Pero esa suspensión sólo es posible en tanto la imagen es recogida bajo la luz de un lector, de un sujeto que ocupa su tiempo y espacio con ella, y es capaz de testificar su permanencia. De la misma forma en el lenguaje, ese lector sólo puede ocupar el espacio que ya ha sido delimitado fotográficamente por esos pronombres.

En Duchamp, el índice es el principio fundamental de la escogencia, una escogencia que bajo su rúbrica se desplaza desde la segmentación del continuo infinito de lo real, del objeto masivo y su *función-signo*. Pero esta operación se completa sólo gracias a un conjunto de otras operaciones. La subsiguiente, Duchamp la denominó en una de sus notas de la Caja Blanca, *nominalismo pictórico* (Duchamp, 2012, pp. 154-155). *El nominalismo pictórico* encarna plenamente una referencialidad circular, del código refiriéndose al código, algo propio de los nombres propios: Miguel representa a una persona llamada Miguel. Como afirma Jacques Derrida "...en realidad el nombre propio ya no pertenece al lenguaje. Cumple una función en el sistema lingüístico, como uno más de sus elementos, pero como un cuerpo extraño." (Derrida en Brunette & Wills, 2015). Fuera del lenguaje, los nombres propios son como una pintura abstracta, una designación autorreferencial: *el nominalismo pictórico*, así retrotrae de nuevo a Manet, y a aquella *finalidad sin la representación de un fin* que empieza a germinar en la pintura, y que se concreta de forma contundente con el *Cuadrado negro* de Kasimir Malevich (1913).

La función de la circularidad del *nominalismo pictórico* es la que en principio evita que en los Ready-mades se consoliden una serie de significados no deseados, como algunos escatológicos o virginales, que han atentado contra la *Fuente* (1917). Los títulos de los ready-

Diferencia e indiferencia en los Ready-mades: inquietudes iniciales sobre su emergencia política en el escenario del arte contemporáneo

made, algunos evidentemente autorreferenciales y otros un puro juego de significantes, después de desprenderse de su *función-signo*, de su función y sentido utilitario como objetos masivos, impiden toda poetización particular en su contra, permiten que se mantengan suspendidos bajo una constante neutralización de todo significado, que como se verá, en conjunto con el vaciado del sujeto, de la firma, posibilita su potencia política a la luz de su constante exhibición y redimensionamiento. La cita entre el *yo-aquí-ahora* del enunciado (*la cascada*) con el *yo-aquí-ahora* de la enunciación (*gas de alumbrado*), de ese encuadre primero separado y, después puesto en suspenso, se reconfigura y reinscribe en el tiempo y espacio del espectador, donde la firma cumple una función elemental, como índice que señala al sujeto mismo de la enunciación.

Es sabido, que la práctica de firmar una pintura o una escultura es relativamente reciente, nace con el humanismo renacentista: era imposible que una actitud de reconocimiento, que conllevará a un estatus social no se manifestara en esa época. No es para nada extraño, tampoco, que al mismo tiempo que empezaron a firmarse las pinturas, empezaran a resplandecer en ellas sus pintores; la historiografía es extensa para tratarla en específico aquí, pero esa concordancia ha sido claramente tratada como el principio de la figura del “artista”, elevada y escindida de los talleres de artesanos. Las apariciones fantasmales de los pintores y escultores en sus obras, rápidamente los transformaron, con el emerger de la ilustración y las disciplinas históricas, en genios heroicos cuya firma autentica los vestigios que dejaron. Es también en la Ilustración, donde la práctica de firmar un cuadro o una pintura se consolida y se puede, al fin, reconocer con plenitud al «hombre» y al «autor», ambas figuras se entranan, en los albores del proyecto occidental y del ideal capitalista. Sin embargo un cambio se empieza a dar, cuándo en el siglo XIX, esas figuras normalizadas por la nobleza, se empiezan a desprender o revelarse, y más allá de un oficio, bajo el cual se cumple de mejor o peor manera con los convencionalismos, se externaliza una idea existencialista sobre el sujeto, su pulsión, vocación y su identidad. Como es sabido, en el plano histórico, esto no implicó un giro que sometiera a crisis la relación entre autoría, autenticidad y artista, sino un cambio axiológico que ahora privilegiaba la originalidad, singularidad o marginalidad. Esta idea se extiende hasta las vanguardias, e incluso se mantiene en la actualidad, bajo el mandato de los mercados y las escuelas de arte. Sin embargo, es claro que con Duchamp (permítanme esta reducción catastrófica), con la emergencia de los Ready-mades, ya no se puede seguir jugando a la autoridad. En sus múltiples firmas: (From) Marcel Duchamp, Marcel Duchamp, Rose Selavy, R.Mutt, se concreta el cortocircuito en el individuo, en su autenticidad.

La primera firma inscrita sobre un Ready-made aparece con la preposición inglesa «From» por delante y entre paréntesis, indicando no una propiedad sino un proveniencia espacial y temporal: no se trata de una pertenencia a una esencia única, sino a la proveniencia de un tiempo-espacio indicado bajo su “nombre propio”. Marcel firmó así *In advance from a broken arm*, y dio instrucciones a Suzanne para que firmara de igual manera el *Secador de*



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

botellas y la *Rueda de bicicleta sobre un taburete*, algo que no pudo concretar. Posteriormente Duchamp eliminó la preposición, en el germen de los Ready-mades, la idea del autor como un “mediador”, se hace evidente para distanciar el acto creativo de aquellos demasiado eyaculativos que, en la época, unían pintura con un tipo de vitalidad irreplicable. Barthes recuerda, que previo a la modernidad, era común, principalmente en las sociedades etnográficas, que el relato no estuviera a “cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la “performance” (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el “genio”.” (Barthes, 1987). De la misma forma, Duchamp aleja al genio de los Ready-mades por el acto performático que enuncia una procedencia en una cita, en un encuentro casi fortuito con ese objeto que ha sido escogido y nombrado. Ese encabalgamiento, al que ahora se une la firma, es el que asegura que ésta, no pueda señalar a un héroe privilegiado, sino, simplemente al sujeto vacío. No es el artista en crisis, ni el héroe vanguardista, ni el genio creador, es el *molde macho* quien firma y quien pone a refrendar su firma al espectador. Es importante recalcar, que si el *nominalismo pictórico*, después del corte que separa al objeto de la *función-signo*, lo vacía bajo una nominación autoreferencial, la firma referencia a un “nombre propio” igual de vacío, que termina de configurar ese simulacro de “afuera referencial”. *À bruit Secret* (1916), es sin lugar a duda un Ready-made curioso, un tipo de *meta-ready-made*: representación teatral de su proceso creativo que oculta en su interior su “afuera referencial”, y que como en Hamlet, la develación de sus verdades sólo es posible hacia adentro de sus propios relatos. Hamlet obliga al teatro itinerante a representar el asesinato de su padre: él no lo puede narrar, no creó la historia ni la presencié, no tiene ninguna autoridad, se la transmitió un fantasma, Hamlet es un médium, Duchamp médium también, se le aparecen sus propios fantasmas, y obliga a Walter Arensberg a narrar la historia. Así, nominalismo y firma, perpetúan una exhibición siempre en suspenso, la cita (aquí la uso en su doble sentido de intertexto y encuentro) siempre se mantiene vigente.

In advance for a broken arm también fue el primer Ready-made que Marcel decidió colgar sobre la pared como si fuera una pintura, sin embargo, la *Rueda de bicicleta sobre el taburete* y el *Secador de botellas* ya habían sido escogidos para ser observados, esa era la única función que ocupaban en su estudio en la Rue Saint-Hippolyte por ahí de 1913, incluso el banco cumplía con el propósito de pedestal, permitiendo a la rueda girar: dicen que a Marcel le encantaba verla rotar. Ahora bien, nunca las escondió a quien lo visitara, pero en aquel momento no pensó en exhibirlas. Fue hasta 1916, cuando en su habitación en New York colgaba *In advance of a broken arm*, que escribió a Suzanne para que las piezas no se perdieran, tuvo una necesidad de compartirlas que previamente no tuvo, y por eso antes, no le preocupaban. De cierta forma, seleccionar el objeto le llevó a identificarlos como objetos para ser observados, pero fue hasta después de nombrarlos y firmarlos, que los transformó en objetos para exhibir. Los dotó de una intencionalidad de exhibición.

Diferencia e indiferencia en los Ready-mades: inquietudes iniciales sobre su emergencia política en el escenario del arte contemporáneo

En *Fuente* (1917), el asunto es más que patente, ese orinal puesto de cabeza, renombrado y firmado sin moderación por un tal R. Mutt, se eleva como el superlativo máximo de los Ready-mades, su hipérbole. Por su firma, Richard pareciera no ser un hombre muy sutil, no muy afín a la indiferencia duchampiana, *Fuente*, por su parte, es un nombre excesivamente poético que enfatiza, no con cierta desgana, por oxímoron o antítesis, una contraposición a cualquier fuente de Versalles. Sin embargo, está claro, que esas condiciones debían concordar con una primera exhibición muy particular (la de los salones de los independientes de 1917), exhibición temeraria y con un resultado neurálgico: su no-exhibición. Esa no-exhibición inicia el crecimiento de un relato que la reproducirá y la volverá a exhibir en múltiples ocasiones: al pasar del tiempo, estas insistencias lo acomodarán bajo una concordancia con el conjunto de Ready-mades, los cuales, después de ese evento primero, dejará de cuestionar. La no-exhibición de *Fuente* y su reaparición fantasmagórica en la revista *The Blind Man*, - donde reseña los eventos y debates vividos en el Salón de los Independientes de 1917 y, además, se presenta un texto en defensa a Richard Mutt -, la desata como un discurso crítico que continúa vigente en nuestros días; pero que también, existente en fotos, en reproducciones, en su propia ausencia, escribe su devenir en la historia, por medio de un conjunto de signo actanciales que la atraviesan y se inscriben en él como objeto hueco (por su nombre) y en R. Mutt, así como en Duchamp, como sujeto vacío (por su firma). De ahí la importancia de las reproducciones y de los escritos para una teoría de la enunciación, en tanto evidencian una serie de pluralidades que se inscriben bajo una intencionalidad que forma parte de un sobrevenir de los objetos en la historia.

Los Ready-mades son existentes, por tanto, no como objeto computable, sino como tejido estructural, opuesto a la idea de obra inalterable y eterna. Son textos que se esparce en el tiempo y alcanzan al lector con la totalidad de esas inscripciones que permite acumular. El lector, evidentemente puede discriminar, allí yace su poder, uno que le permite acometer contra los sentidos últimos de los expertos, concedores, historiados y autores, para reconstruirse y subvertirse delante del objeto exhibido que denominamos *Ready-made*. Al final importan poco los objetos Ready-mades, que sean desechos, reproducciones u originales, dado que de cualquier forma son esencialmente vacío, tesis fundamental que Gérard Wajcman postula en su libro *El objeto del siglo* (Wajcman, 2001), y que le permite suscribir el contra-relato de que lo verdaderamente importante es lo que somos y podemos ser en frente de esos vacíos. Y eso probablemente sea lo verdaderamente revolucionario y político en los Ready-mades, que frente las ausencias, al igual que el vacío que ha dejado la shoah, y que el *Monumento de Hamburgo contra el fascismo* (1986-1991) de Jochen y Esther Gerz emula tan bien, es donde podemos encontrar y compartir nuestra humanidad.

Para Marcel Duchamp exhibir implicaba compartir, le disgustaba mucho el mercado del arte, vivió con modestia y vendió sólo lo necesario y a precios menores, principalmente reproducciones y las Cajas Verdes y Blancas, las cuales producía con lentitud. La mayoría



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

de Ready-mades nunca fueron vendidos y muchos de ellos terminó de enunciarlos en la forma de regalo. Se ha estudiado poco la generosidad en los Ready-mades de Duchamp, no en su vida, que testificada hasta el cansancio, ya ha zanjado el hecho de que era un pilló, pero un pilló encantador. El análisis de una generosidad como significancia de estos gestos, podría centrarse en ese traspaso manifiesto, sin costes, de esa enunciación que las convertía en obsequios, en objetos entregados, “dados”. Octavia Paz al respecto dirá en su texto *El castillo de la pureza* (1998):

La relación de Duchamp con sus creaciones es indefinida y contradictoria: son suyas y son de aquellos que las contemplan. Por eso las ha regalado con frecuencia: son instrumentos de liberación. En su abandono de la pintura no hay patetismo romántico ni orgullo de titán; hay sabiduría, loca sabiduría. No un saber de esto o aquello, no afirmación ni negación: vacío, saber de indiferencia. Sabiduría y libertad, vacío e indiferencia se resuelven en una palabra clave: pureza. Algo que no se busca sino que brota espontáneamente después de haber pasado por ciertas experiencias. Pureza es aquello que queda después de todas las sumas y las restas. (Paz, 1998, pp. 102-103)

Para Octavio Paz, los abandonos de Duchamp concretan una entrega de sí bajo la emergencia de la indiferencia generosa, instrumentos de liberación que resuelven todo el proceso de enunciación bajo un principio de “pureza”. Esa pureza de la indiferencia es la que permite, más allá de la crítica formal a los objetos artísticos y sus procesos comunicativos e institucionales que se ha asentado con seguridad en las décadas de los cincuentas y sesentas, a reflexionar sobre una serie de prácticas artísticas, históricamente posteriores –y que quizás no han sido tan claramente vinculadas con la obra de Duchamp-, pero que, al igual que los Ready-mades, se contraponen a los objetos y sujetos de consumo y a las estructuras de poder que los engloban y masifican, por medio de una serie de estrategias performáticas, que subvierten a los sujetos a partir de un conjunto de bio-políticas, de intercambios horizontales y entrega generosas que produce símbolos y sentido de forma colectiva, y que posibilita, esa cita del *yo-aquí-ahora* de la enunciación como resistencia suspendida. En frente de las multitudes, -que adornan obedientemente y armónicamente a los líderes políticos y a los ídolos de la cultura de masas en sus spots publicitarios y las transmisiones televisivas, y que como menciona Simón Marchán Fiz, cargan “el acontecimiento como algo único e irreplicable que inspira una distancia reverencial y al mismo tiempo una implicación afectiva en el ritual...” (Marchan Fiz, 20015, p. 445),- se elevan vacíos, suspendidos y reincidentes las acciones, los objetos y los sujetos de estas resistencia: cacerolas, trípodes, adoquines inflables, publicaciones, collages, madres de la plaza de mayo, indignados, anónimos.

4. Aperturas

Ahora bien, hay que reconocer que hacer ese tránsito no es sencillo, implica un conjunto de desarrollos y matices fundamentales que evidentemente aquí, por la extensión debida, se han tenido que obviar o postergar. Sin embargo, no como conclusión, sino al contrario como

Diferencia e indiferencia en los Ready-mades: inquietudes iniciales sobre su emergencia política en el escenario del arte contemporáneo

apertura, me permito hacer los siguientes comentarios en función de la investigación doctoral que se encuentra en proceso, en la cual se insertan estas inquietudes y, que bajo las siguientes apuestas teóricas, se pretende cumplimentar.

Primero, dado que es un hecho que el arte como una práctica disidente no empieza con Marcel Duchamp, la noción de emergencia, que en realidad Foucault desprende de Nietzsche (Foucault, 2004), como oposición al concepto de origen, y que también vemos aplicarse en Bataille, nos permite reinterpretar los Ready-mades como objetos pivote donde han confluído gracias a su suspensión de su diferenciación indiferente, tanto, los objetos y sujetos “desobedientes” que hemos mencionado con brevedad, como el interés por una tipo de filosofía política eludida por gran parte del pensamiento político moderno, y hasta el momento, por este escrito también: la filosofía-terapéutica helénica. El carácter político y crítico del pensamiento helénico en sus diversas escuelas, y su relevancia para nuestro tiempo es algo que en las últimas décadas ha empezado a relucir en múltiples fuentes, -de las cuales quisiera subrayar brevemente el último seminario impartido por Foucault en el Collège de France (1982) y publicado bajo el nombre de la *Hermenéutica del Sujeto* (2011), y un texto maravilloso de Martha C. Nussbaum denominado *La terapia del deseo* (2003),- consolidando un clima, que llevados al contexto propio de las artes visuales, posibilita la aventura de reinterpretar los Ready-mades más allá de la crítica formal o institucional dentro de cierto racionalismo clásico, para hacerlos emerger, como enunciaciones de una crítica insistente, imperturbable y floreciente, en el teatro de la estética-política y la política-estética contemporánea.

Segundo: que más allá de las múltiples veces que se ha relacionado, por unas cortas declaraciones en una entrevista, a Marcel Duchamp con actitudes helénicas a través de la figura de Pirrón de Elis, la enunciación que articula procesos de diferencia e indiferencia en los Ready-mades y en el resto de su obra, son las que permiten entablar una actitud performática crítica susceptible de relacionar con ciertas actitudes terapéuticas helénicas y, a su vez, con operaciones artísticas propias de las últimas décadas. Por ello, desde un punto de vista metodológico, se ha optado por la semiótica como marco disciplinar para abordar estas cuestiones, en tanto, por medio de un análisis profundo de los Shifters, en terminología Jakobsoniana, o de los signos indiciales (según Peirce), como se ha presentado en esta ocasión, es posible desmenuzar esas operaciones y contrastarlas con otros fenómenos en su proceso de enunciación, y no simplemente como significados fijados y repetidamente reseñados. En suma, que si lo que se pretende es reinterpretar y replegar una serie de objetos y sujetos bajo una nueva posibilidad de emergencia, la lectura debe acudir a las cadenas de significantes que retardan la concreción del sentido.

Tercero: que esas actitudes terapéuticas, en las cuales confluyen los Ready-mades, como el cultivo de la indiferencia con respecto a la influencia fenomenológica (*apatheia*) y la suspensión de juicio con respecto a cualquier asunto: (*epoche*), como sugiere Martha



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

Nussbaum, al contrario de suponer un abandono, permite mantener una actitud crítica que lleva a un bienestar y serenidad de espíritu (*Ataraxía*) y al florecimiento (*eudemonía*), propios del escepticismo, pero también presentes, de una forma u otra en el resto de las escuelas de pensamiento helénicas bajo lo que Foucault ha denominado *La Inquietud de sí* (*epimeleia heautou*). Esta suspensión no implica un abandono del saber, ni un abandono de la acción, más bien todo lo contrario, es el principio fundamental que prepara al sujeto para actuar. Como rescata Martha Nussbaum de los escritos de Sexto Empírico, “la terapia escéptica es, ante todo, una potencia o capacidad, una *dynamis*” (Nussbaum, 2003, p. 358) que contradice los supuesto de abandono nihilista, y la eleva, contrariamente, más bien a un cuerpo de conocimiento que articula técnica, arte, goce, placer y acción política. A la larga la *epimeleia heautou*, no tiene otro objetivo que liberar al sujeto de las tiranías de las convenciones, los dogmas y las creencias que los masifican y, por tanto, es el principio fundamental para que en comunidad pueda hacerse cargo de su historia y el pensamiento de su tiempo bajo el cultivo del bienestar, y en ese sentido la filosofía-médica helénica asumen esa empresa liberadora.

Cuarto: *La Inquietud de sí*, que para Foucault encarna un fenómeno cultural de conjunto en el mundo griego y romano entre finales del siglo IV a.C y el siglo I d.C., concreta un conjunto de indagaciones sobre el sujeto y el colectivo, similares a las que nos acometen hoy -sobre la crisis democrática, el buen gobierno, el acceso a una educación integral, la equidad, y el peligro de los dogmas, las creencias y la enajenación consumista para abordar con criticidad estos temas-. Indagaciones que también se manifiestan neurálgicas para las reivindicaciones políticas recientes, que han encontrado su mejor escenario en la calle, en las plazas y los espacios públicos, renacimiento de cierta forma del ágora. Las estrategias para el uso poético, simbólico y estético de estos espacios, para acometer estos temas cada vez más ausentes en los espacios institucionales de las políticas gubernamentales, es uno de los intereses de esta investigación.

Quinto: además, estas indagaciones, en parte influenciada por la expansión alexandrina hacia oriente, se ejecutan con una serie de prácticas terapéuticas, éticas o técnicas de vida: bio-políticas del sujeto sobre sí mismo, que pretenden asegurar su bienestar y su vez, como parte de lo colectivo de lo cual no puede renunciar, el bienestar y florecimiento en comunidad. Como comenta Martha Nussbaum: “la atención helenística al mundo interior no excluye sino que de hecho lleva directamente a prestar atención a los males de la sociedad.” (Nussbaum, 2003, p. 31). Ahora bien, en las artes visuales, desde los sesentas es claro como un conjunto de prácticas performáticas, que podríamos llamar terapéuticas incluso, de lo sujetos sobre sí mismos, pueden ser claramente relacionadas en tanto modelan una serie de actitudes críticas susceptibles de ser colectivizadas, y otras se presentan de plano como colectivizadoras, bajo la idea de la participación y la colaboración: pienso inmediatamente en *Food* de Gordon Matta-Clark (1971), o en *Flood* del colectivo HAHA (1992-1995), entre muchos otros proyectos. Está claro que otro objetivo de la presente investigación es profundizar en estas

prácticas, para verificar estas relaciones que aquí apenas se esbozan, y que podrían tener una serie de antecedentes en la crisis del sujeto romántico.

Sexto: en ambas épocas, en la helénica y la presente, se aprecia una preocupación por promover un pensamiento crítico, que no tendrían otra función que prevenir, o brindar al sujeto de una “armadura protectora con respecto al resto del mundo, con respecto a todos los accidentes o acontecimientos que pueden producirse” (Foucault, 2011, p. 104). Es lo que los griegos llaman *paraskeue*, y que Séneca traduce más o menos como *instructio*, como un formación integral para la vida que debe prevenir y evitar la *stultitia*. Reflexiones que confluyen con los propósitos de las humanidades en nuestros sistemas educativos, cada vez más amenazadas por el capitalismo y sus medios de perpetuación ideológica, en pro de una formación profesionalista y especializada. Pero más allá de los contextos universitarios y formativos, está claro que la *Inquietud de sí*, lleva al despertar de un sujeto creativo, crítico, consciente de su entorno y productor de conocimiento, que sea capaz de discriminar información, reaccionar e incidir en su propagación transgrediendo el consumo de estereotipos. La *instructio*, en ese sentido, cumple la función de llamar a la acción, de asumir un compromiso ante los discursos dominantes. Podríamos indicar, como último objeto de interés para esta investigación a desarrollar, el brote de un conjunto de imágenes e imágenes en movimiento, contradiscursivas, incluso algunas anteriores a Heartfield que, propias de la guerrilla de la comunicación, se enuncian bajo el potencial de la reproductividad y que interfieren bajo esa estrategia en el continuo hegemónico de información unidireccional.

Sétimo y último: considerando los tres puntos anteriores, podemos observar tres futuros desarrollos sobre tres objetos de estudio, -uno sobre los espacios y objetos desobedientes, otro sobre la subversión del sujeto y ciertas bio-políticas que se colectivizan bajo el modelo de esa subversión, y por último, de imágenes y signos-tiempo contradiscursivos enunciados en la reproductividad-, que en pivote con la obra de Duchamp, articulan el pensamiento político helénico con ciertas formas de producción simbólica propia de nuestro tiempo, donde confluye estética y política, política y estética. Sobre estas cuestiones, los desarrollos de Jacques Rancière presentes en el texto *Sobre políticas estéticas* (Rancière, 2005) y los que Hannah Arendt dejó al borde de su muerte sobre la filosofía política en Kant (Arendt, 2003), se presentan ineludibles, así como ineludible se presenta el regreso que estos inducen a la Crítica del Juicio, algo que se ha aventurado brevemente en algunas partes de este escrito, y cuyos desarrollos románticos son de gran relevancia dado que, antes que Duchamp, hacen emerger la búsqueda de un florecimiento, de un goce que sin lugar a dudas es estético, pero a su vez político y crítico, una aspiración a recuperar ese florecimientos que Bataille también encontró en los sujetos diferenciados e indiferentes que dejaron sus marcas, como índices, en las cuevas de Lascaux.

6. Bibliografía

- ARENDE, H. (2003). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- BATAILLE, G. (2003). *Lascaux o El nacimiento del arte*. Córdoba: Alción Editora.
- BATAILLE, G. (2003). *Manet*. Murcia: IVAM.
- BRUNETTE, P. & WILLS, D. (S.f.) Las artes espaciales. Una entrevista con Jacques Derrida. *Acción Paralela* #2. <http://www.acpar.org/numero2/index.htm>
- DE DUVE, T. (1996). *Kant after Duchamp*. Massachusetts: The MIT Press
- FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y.-A., & BUCHLOH, B. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.
- FOUCAULT, M. (2011). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- KANT, I. (2001). *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- KUBRIC, S. (Dirección). (1968). *2001: A Space Odyssey* [Película].
- MARCHAN FIZ, S. (20015). La estetización ético-política en la modernidad y después. En A. Arozamena, *El arte no es la política, la política no es el arte* (págs. 399-457). Madrid: Brumaría.
- NUSSBAUM, M. (2003). *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*. Barcelona: Paidós.
- PAZ, O. (1998). *La apariencia desnuda*. Madrid: Alianza editorial.
- RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona .
- SAURRURE, F. D. (1987). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza Editorial.
- WAJCMAN, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu

Identidades interconectadas. Las nuevas políticas de los sujetos cyborg

Mónica Cano Abadía^a

^aUniversidad de Zaragoza. moncano@unizar.es

Abstract

A change in the consideration of the subject facilitates the apparition of new forms of politics and representation. If so, the broadening of the sovereign conception of the subject seems to be productive in order to construct new collective imaginaries.

To do so, we propose a method and a model, that can be of interest to stimulate the creation of new political metaphors. The proposed method is the intersectionality, with which we can understand how subjects are embedded with multiple identity categories that work in different levels, that are mixed, intertwined, darkened and enforced between each other. Understanding how these categories operate in our identities is fundamental to think our positions of privilege and exclusion in our ways of doing politics.

The model of subject that can suggest us to escape the traditional schemes in our politics is the cyborg: a hybrid and interconnected subject. Its politics are coalitional and invite us to rethink the old categories in the traditional western political philosophy.

Keywords: *Intersectionality, interconnection, cyborg, identity, coalition politics.*

Resumen

Con un cambio en la consideración del sujeto se fomenta la aparición de nuevas formas de política y de representación. Siendo esto así, parece productivo para la construcción de nuevos imaginarios colectivos la ampliación de la concepción soberana del sujeto, tradicional en la filosofía occidental.

Para ello, proponemos un método y un modelo que pueden resultar interesantes para estimular la creación de nuevas metáforas políticas. El método propuesto es el de la interseccionalidad, con el que podemos comprender cómo los sujetos estamos atravesados por múltiples categorías identitarias que funcionan a distintos niveles, que se entrelazan, se mezclan, se oscurecen y se refuerzan entre sí. Comprender cómo operan estas categorías en nuestras identidades será fundamental para poder pensar nuestras posiciones de privilegio y de exclusión en nuestras formas de hacer política. El modelo de sujeto que puede sugerirnos salirnos de los esquemas de la política tradicional es el cyborg: un sujeto híbrido e interconectado. La política cyborg es una política de coalición que nos invita a repensar las viejas categorías de la filosofía política tradicional occidental.

Palabras clave: *Interseccionalidad, interconexión, sujeto cyborg, identidad, políticas de coalición.*

Introducción: revisando el sujeto político tradicional de occidente

A lo largo de la historia de la filosofía se han propuesto muy diversas maneras de entender y conceptualizar a los seres humanos; sin embargo, sabemos cómo unos discursos se hacen hegemónicos mientras que otros se quedan en las partes subterráneas de la filosofía (Derrida, 2001, p. 23; Braidotti, 2005, p. 18). La manera en la que se entiende el sujeto en la filosofía occidental a partir de la Modernidad está muy marcado por el pensamiento de René Descartes y de Immanuel Kant. De Descartes, ha heredado su confianza en la razón, su soberanía personal inalienable, su auto-consciencia radical; a Kant, le de ser un sujetos totalmente libre, dueño de sí mismo, capaz de plantearse a sí mismo un imperativo categórico a través del cual regir su vida. Es éste un sujeto idéntico a sí mismo, que resulta inmutable a través del tiempo, que disfruta de una coherencia interna inquebrantable y cuya identidad sustantiva lo individualiza. Éste es el sujeto que ha regido el pensamiento político tradicional en occidente, y es el que se propone revisar desde el pensamiento postestructuralista.

Judith Butler alerta de los peligros políticos de pensar en estos términos los sujetos de nuestras políticas: “El mayor peligro para mí es el peligro del sujeto autónomo y monolítico que intenta establecer límites e impermeabilidades absolutas, porque ese es el sujeto que se

niega a reconocer su carácter fundamentalmente social y su interdependencia. Y me parece que sobre este tipo de base no puede construirse ninguna ética o política sólidas” (Butler, 2008: 410).

Que este sea el sujeto hegemónico en occidente no significa que sea el único: se han propuesto diversas maneras de pensar los sujetos, y resultaría muy interesante realizar una genealogía de los diferentes sujetos subterráneos que nos permitiera ampliar nuestra concepción del sujeto. David Hume (1998), Baruch de Spinoza (1986a; 1986b) y Friedrich Nietzsche (2003) pueden servirnos como tres ejemplos de estos discursos periféricos sobre el sujeto a través de los cuales podemos trazar un hilo conductor hasta las filosofías postestructuralistas. Desde filosofías postestructuralistas como la de Butler y su teoría de la performatividad (2002, pp. 314 y ss.) o la de Michel Foucault y su teoría del poder (1979), se han realizado intensos trabajos de crítica a este sujeto soberano heredado de la Modernidad, haciendo evidente que existen otras posibilidades de comprensión de los sujetos. Un nuevo marco de referencia que se aleje del pensamiento moderno sobre el sujeto para por no pensarnos como identidades monolíticas, sino como sujetos insertos en complejos rizomas de opresión y privilegio.

1. Sujetos interseccionales, sujetos interconectados

La interseccionalidad es el estudio sistemático de las maneras en las que se interrelacionan ciertos rasgos identitarios diferenciadores, tales como raza, género, sexualidad, clase, etnia u otras identidades culturales y sociopolíticas. El concepto de interseccionalidad fue acuñado por Kimberle Crenshaw (1989), quien plantea la problemática que se deriva de políticas basadas en la búsqueda de una identidad común firme. Por una parte, dan sentimiento de pertenencia a una comunidad, empoderan, posibilitan la formación de estrategias de visibilización y resistencia, e impulsan el desarrollo intelectual de un marco de comprensión de las opresiones. Sin embargo, por otra parte, ignoran las diferencias que existen en el seno de los grupos, fomentando así ejercicios de exclusión y marginación en las prácticas políticas y, además, incrementa la tensión entre los diferentes grupos, que tienen la impresión de ser mutuamente excluyentes.

Tras evidenciar los peligros de aferrarse a las identidades cerradas como punto de partido para la política, Crenshaw propone abrir nuestro análisis y a las diferentes categorías que nos atraviesan y nos configuran. Esta configuración no es definitiva, determinista, sino que tiene que ver con procesos performativos de la construcción de nuestras identidades que más bien tienen que ver con la deconstrucción derrideana que con el constructivismo lingüístico o social (Butler, 2002). Pensarnos de esta manera nos hace ver que los procesos de categorización no son unilaterales y nos permite darnos cuenta de la capacidad de acción que poseemos como sujetos. De esta forma, las identidades continúan siendo lugares de resistencia que pueden verse resignificados y que pueden ser reapropiados por diferentes grupos subordinados.

Según esta perspectiva interseccional, existen diferentes categorías que se entrelazan, se refuerzan, se oscurecen las unas a las otras dependiendo de contextos diversos que, además, son cambiantes. La interseccionalidad de las categorías que nos configuran afecta a todo el mundo: todas nuestras identidades contemplan múltiples facetas. Todas las personas pertenecemos a más de una comunidad a la vez, de manera que experimentamos tanto opresión como privilegio a la vez en contextos diferentes. Las identidades no son una lista de privilegios y opresiones enumeradas sino que se tienen que ver como categorías relaciones y procesos multicausales.

A partir de 1989, el concepto de interseccionalidad se ha desarrollado en diferentes formulaciones. Crenshaw, en “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color” (1991) continúa perfilando su noción de interseccionalidad y analiza el posible potencial de alcance que tiene este cambio de perspectiva en la consideración de las políticas de la identidad contemporáneas. Staunaes (2010) ha hecho hincapié en el concepto de *procesos dinámicos* para ilustrar la perspectiva de la interseccionalidad, mientras que Yuval-Davis (2006) ha utilizado el concepto *ejes de diferencia*.

La perspectiva de la interseccionalidad se puede entender en el contexto más amplio del pensamiento postmoderno, que tiende a rechazar categorías sociales de localización e identificación, al tiempo que trata de deconstruir binarios bien establecidos en el pensamiento científico occidental, como naturaleza/cultura o masculino/femenino

(Fotopoulou, 2012, p. 20). Desde la filosofía de la ciencia, Bruno Latour (2005) hace hincapié en sistemas sociales complejos y dinámicos. Esta perspectiva puede proporcionar una visión amplia a partir de la cual analizar las intersecciones concretas de opresión y privilegio que habitan nuestros cuerpos.

Una mirada interseccional para el análisis de los sujetos políticos también nos hará ver que somos seres interconectados. De los últimos libros de Judith Butler (2006; 2009) podemos aprovechar el aprendizaje de que nuestras identidades se configuran en una relación de interdependencia mutua con los otros sujetos. Darnos cuenta de esta interdependencia entre los sujetos nos lleva a abrazar nuestra vulnerabilidad y precariedad constituyente, y a adoptar una ética de la responsabilidad y de los cuidados que esté atenta a las necesidades de otros sujetos con los cuales interaccionamos incluso de maneras de las que no somos conscientes y que, de alguna manera, dependen de nuestros actos (Cano Abadía, 2014). Otras autoras como Karen Barad, Elisabeth Grosz o Donna Haraway (Barad, 2003; Grosz, 2002) han sugerido llevar más allá esta consideración holística de nuestras relaciones de interdependencia y no restringirla a un marco antropocéntrico: somos seres vivos que tejemos íntimas relaciones con seres vivos, humanos y no humanos. Se invita así a trascender los límites de la representación humana tradicional de la política, rompiendo con las jerarquías, las clasificaciones y los binarismos que han condicionado los sistemas de creencia con los cuales se han conformado nuestras ideas sobre los sujetos políticos.

2. Sujetos *cyborg*: rompiendo dualismos

Desde la filosofía de la ciencia se ha adoptado una crítica específicamente feminista a los sistemas de creencia dualistas jerarquizantes que tratan de clasificar nuestras identidades (Keller, 1991; Harding, 1996; Haraway, 1988). Estos sistemas de creencia no son simplemente modelos teóricos, sino que tienen efectos materiales concretos en nuestras vidas, y afectan de manera radical a cómo podemos modelar nuestras representaciones políticas. Por ello, se hace necesario replantear la manera en la cual pensamos los sujetos, para poder crear imaginarios políticos que nos posibiliten otros tipos de comunidades políticas.

Una concepción interseccional de los sujetos puede observarse y manipularse teóricamente en la metáfora del *cyborg* de Donna Haraway. Donna Haraway se opone a las políticas identitarias que necesitan un núcleo duro, una carta de presentación, un sujeto constituido previo para poder activar sus reflexiones y acciones políticas. Ante este sujeto político que se pretende constituir de manera monolítica, Haraway propone el *cyborg*: “El *cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway, 1991, p. 253).

Un organismo cibernético funciona a través de redes de control y comunicación. Por otra parte, un organismo híbrido es la descendencia de seres genéticamente dispares. Algo que es un híbrido de máquina y organismo contiene necesariamente material orgánico y material inorgánico a la vez. De esta manera, un *cyborg* es un organismo cuya materialidad es orgánica e inorgánica, por lo que está a la vez vivo y no vivo, y que desarrolla su existencia conectado en red.

Debido a estas características, el *cyborg* permite pensar en otro tipo de política, diferente a la del sujeto político tradicional. El *cyborg* es una quimera que se sitúa en las intersecciones de los dualismos, rompiéndolos, evidenciando que no son compartimentos estancos sino construcciones históricas y socioculturales que han servido para jerarquizar sectores de la sociedad. Haraway nos indica cuáles de estos dualismos son los más preocupantes: “yo/otro, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, hombre/mujer, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, todo/parte, agente/recurso, constructor/construido, activo/pasivo, bien/mal, verdad/ilusión, total/parcial, Dios/hombre” (Haraway, 1991, p. 304). Para Haraway, éstos dualismos pierden su sentido con los sujetos *cyborg*, que son híbridos y no respetan ninguna de las clásicas categorizaciones occidentales.

La política del *cyborg* es aquella que, en cambio, tiene en cuenta el mosaico de interrelaciones en el que se sitúa; interrelaciones que, por otra parte, cambian constantemente, haciendo necesarias nuevos reajustes en las estrategias y representaciones políticas. El *cyborg* no se detiene ante los límites culturales impuestos, sino que traspasa ámbitos que tradicionalmente son considerados fuera de nuestro alcance político: “Así, el mito de mi *cyborg* trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades

peligrosas que gentes progresistas pueden explorar como parte de un necesario trabajo político” (Haraway, 1991, p. 262).

Las identidades herméticas, estables y coherentes tienden a formar grupos herméticos, estables y coherentes que proponen políticas con las mismas características. El *cyborg* rompe radicalmente con estas identidades cerradas y muestra las potentes posibilidades políticas que se derivan de pensarnos como identidades fluidas (Haraway, 1991, p. 263). Una “desviación ligeramente perversa en la perspectiva podría permitirnos luchar mejor por significados, así como por otras formas de poder y de placer en las sociedades tecnológicamente mediadas” (Haraway, 1991, p. 263). Este cambio de perspectiva pasa por admitir que el sujeto no es sólido, y por admitir que es más letal en la consecución de sus objetivos al no presentarse como un sujeto constituido antes de realizar sus acciones políticas: “Los *cyborgs* son éter, quintaesencia. La ubicuidad y la invisibilidad de los *cyborgs* son la causa de que estas máquinas sean tan mortíferas. Políticamente son tan difíciles de ver como materialmente” (Haraway, 1991, p. 261).

Los *cyborgs* son entes escurridizos: “están en todas partes, pero son invisibles” (Haraway, 1991, p. 260). Las políticas del *cyborg* son igual de escurridizas y de cambiantes: no se dejan atrapar por la cultura dominante, no permiten que se pretenda cristalizar sus demandas en medidas supuestamente representativas.

La metáfora política de Haraway habla de la necesidad de reacoplamiento político constante en las acciones de resistencia. Los *cyborgs*, al ser organismos cibernéticos, necesitan conectar; sin embargo, sus conexiones tienen la tendencia a ser ilegítimas y temporales, y se realizan atravesando categorías identitarias comúnmente entendidas como cerradas, tales como raza, etnia, nación, lenguaje, género. Las conexiones entre los sujetos políticos *cyborg* se realizan atendiendo a afinidades cambiantes, y generan significados y posibilidades de coalición diferentes a las del sujeto político moderno. Así, Haraway, al sugerir la utilidad política de grupos de afinidad, no propone grupos basados en el pensamiento único, sino grupos móviles con identidades vaporosas e, incluso, desconocidas.

3. Conclusiones: un salto cuántico para rebasar los límites de la política tradicional

“Things usually happen when the objects of our theoretical work fall apart, when things get messy” (Ahmed, 2008, p. 35).

Tal y como Ahmed indica, podemos acceder a maneras de pensar diferentes si dejamos que nuestros marcos de comprensión se deformen, transmuten o incluso se quiebren. Cuando perdemos nuestros marcos de referencia, nos vemos en la necesidad de crear otros nuevos, y éstos pueden dar cabida a realidades cuya presencia era antes inimaginable.

De esta manera, a través de la conceptualización de sujetos diversos, no hegemónicos, retóricos, no nos alejamos de la realidad de los sujetos que hacemos política sino que precisamente tratamos de dar cuenta de la complejidad de las identidades que entran en juego en nuestras políticas. Pensar nuevos sujetos, que crean nuevas comunidades de afectos, puede llevarnos a imaginar nuevas metáforas políticas que se materialicen en novedosas dinámicas comunitarias para nuestro quehacer político.

El modelo que hemos propuesto del sujeto *cyborg* trata de dejarse atrapar por las viejas categorías y crea constantemente nuevas dimensiones y problemáticas políticas. En este sentido, parece haber adelantado la propuesta de Elisabeth Grosz de realizar un salto cuántico (Grosz, 1999, p. 428; Van der Tuin, 2011, p. 276) que nos aleje de viejas formas de representación y nos abra a horizontes desconocidos. Este salto cuántico es un salto conceptual, un ejercicio de imaginación política para explorar las posibilidades de nuestra agencia y de llevar a cabo cambios sociales. Este salto cuántico filosófico nos permite imaginar nuevos sujetos que sean capaces de nuevas maneras de hacer ética y política en contextos diferentes, e incluso cambiantes. Algunos de estos nuevos sujetos han sido ya explorados, o al menos ya propuestos para su manejo, como el *cyborg*; otros, está aún por conceptualizar e imaginar.

Grosz nos sugiere abandonar los marcos de referencia estables en los que nos manejamos políticamente, y aventurarnos hacia lo desconocido, atrevernos a imaginar nuevos sujetos que sean capaces de construir nuevos mundos. Así, la idea de Grosz puede llevarnos a

rediseñar la fórmula kantiana que se pregunta '¿Cómo es el ser humano, qué debe hacer el ser humano?' y, en cambio, osa cuestionar: '¿Cómo podría ser el ser humano, qué podríamos hacer entonces?'. Es ésta una invitación sugerente, que nos insta a revisar las categorías políticas tradicionales de una manera radical, y a reimaginarlas para que puedan dar cabida a nuevos sujetos, y puedan ser propiciadores de la aparición de nuevas comunidades y nuevas formas de convivencia.

4. Referencias

AHMED, S. (2008). "Imaginary Prohibitions. Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the 'New Materialism'". *European Journal of Women's Studies*. Vol. 15, Iss. 1, pp. 23-39.

BARAD, K. (2003). "Posthuman Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", en *Signs*, vol. 28, nº 3, pp. 801-831.

BRAIDOTTI, R. (2005) *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.

BUTLER, J. (2002) *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.

-- (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

-- (2007) *El género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

-- (2008) "Entrevista con Judith Butler realizada por María Prado Ballarín y Elvira Burgos Díaz" en BURGOS DÍAZ, *Qué cuenta como una vida, La pregunta por la libertad en Judith Butler*. Madrid: Antonio Machado Libros, pp. 395-422.

-- (2009) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Madrid: Paidós.

CANO ABADÍA, M. (2014) "Interseccionalidad, interdependencia y ética de la responsabilidad" en Serrano-Niza, Dolores; Torrado Martín-Palomino, Esther y Robles Santana, María Aránzazu (coords.), *Género y conocimiento en un mundo global [tejiendo redes]*. La Laguna: IUEM, pp. 124-132.

CRENSHAW, K. (1989) "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics"

Identidades interconectadas. Las nuevas políticas de los sujetos cyborg

en *University of Chicago Legal Forum*, nº 14, pp. 538–54.

– – . (1991) “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color” en *Stanford Law Review*, vol. 43, nº 6, pp. 1241-1299.

DERRIDA, J. (2001) *¡Palabra!* Madrid: Trotta.

FOTOPOULOU, A. (2012) “Intersectionality Queer Studies and Hybridity: Methodological Frameworks for Social Research” en *Journal of International Women's Studies*, vol. 13, nº 2, pp. 19-32.

FOUCAULT, M. (1979) *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

GROSZ, E. (1999) *Volatile Bodies: Toward A Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.

– – (2002) “A Politics of Imperceptibility: A response to 'Anti-Racism, Multiculturalism, and an Ethics of Identification'” en *Philosophy & Social Criticism*, vol. 21, nº 4, pp. 463-472.

HARAWAY, D. (1988) “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, en *Feminist Studies*, vol. 14, nº 3, pp. 575-599.

– – (1991) “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Ediciones Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer.

HARDING, S. (1996) *Ciencia y feminismo*. Madrid: Morata.

HUME, D. (1998). *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos.

KELLER, E. F. (1991) *Reflexiones sobre género y ciencia*. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim.

MACK, M. (2010) *Spinoza and the Specters of Modernity: the Hidden Enlightenment of Diversity from Spinoza to Freud*. Nueva York: Continuum.

NIETZSCHE, F. (2003) *La genealogía de la moral*. Madrid: Tecnos.

SHARP, H. (2011) *Spinoza and the Politics of Renaturalization*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.

LATOUR, B. (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

SPINOZA, B. (1986a) *Tratado político*. Madrid: Alianza Editorial.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

-- (1986b) *Tratado teológico-político*. Madrid: Alianza Editorial.

STAUNAES, D. (2010) "Where have all the subjects gone? Bringing together the concepts of intersectionality and subjectification" en *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, vol. 11, nº 2, pp. 101-110.

VAN DER TUIN, I. (2011) "New feminist materialisms" en *Women's Studies International Forum*, nº 34, pp. 271-277.

YUVAL-DAVIS, N. (2006) "Intersectionality and Feminist Politics" en *European Journal of Women's Studies*, vol. 13, nº. 3, pp. 193-209.

Función y emoción en el régimen estético-político del fenómeno viral en Internet

Diego Luna

Universidad de Sevilla, dielundel@gmail.com

Abstract

In the current framework of “artistic capitalism” the viral messages of Internet –or “memes”– are the raw material of two distinct processes: firstly, from the perspective of the business world, of a kind of “attention economy” based on the commodification of time and information, and secondly, of the process of strengthening of the collective feeling based on processes of create and share freely. From a descriptive study of the origins and the internal and external features of such messages, a reflection on the sociopolitical implications of the ambiguous aesthetic experiences of technoculture is proposed.

Keywords: *Viral, meme, social networks, artistic capitalism, aesthetics, politics, technoculture, emotion, creativity.*

Resumen

En el marco actual del “capitalismo artístico” los mensajes virales de Internet –o “memes”– constituyen la materia prima de dos procesos bien distintos: por un lado, desde la perspectiva del mundo empresarial, de un tipo de “economía de la atención” basada en la mercantilización del tiempo y de la información, y, por otro, de un proceso de fortalecimiento del sentir colectivo basado en los procesos de crear y compartir libremente. A partir de un trabajo descriptivo de los orígenes y las características internas y externas de este tipo de mensajes, se propone una reflexión sobre las ambiguas implicaciones sociopolíticas derivadas de las experiencias estéticas de la tecnocultura.

Palabras clave: *Viral, meme, redes sociales, capitalismo artístico, estética, política, tecnocultura, emoción, creatividad.*

Introducción

Nuestra realidad actual, quizás como ha ocurrido siempre, se alimenta de esferas sociales de muy distintos tipos, así como de los muy diferentes discursos que estas mismas soportan. Una encrucijada a la manera de dispositivo foucaultiano cuyas expresiones creativas presentan un especial interés, quizás no tanto por sí mismas, cuanto por la revelación del espacio donde se desarrollan. Estos lugares híbridos y cambiantes son, después de todo, las vías o canales por donde transitan los referentes culturales que expresan las condiciones de libertad y las condiciones de represión, o, dicho con Jacques Rancière, las condiciones de visibilidad e invisibilidad de un determinado régimen organizativo que es estético a la vez que político (2009). Así, por ejemplo, el éxito de un breve vídeo de una rata neoyorquina transportando un trozo de pizza no solo habla de la inteligencia de estos animales, sino también del hecho de que solo disfrutemos viendo a un animal tan supuestamente repulsivo como este a través de una pantalla, o incluso de que solo gracias a este tipo de documentos seamos capaces de detenernos por un momento a pensar en el estado higiénico de las ciudades (“#Pizzarat...”, 2015). Se trata, en cualquier caso, de un asunto que no puede limitarse a un análisis crítico convencional, sustentado en una dicotomía maximalista entre lo que libera a la masa y lo que la aliena, sino que más bien, según pienso, debiera enfocarse desde lo que Marc Augé denominó la “paradoja ritual” *individuo-comunidad* al respecto de sus incursiones en el metro parisino (1998). De ahí que, en definitiva, la exploración de determinados referentes culturales en determinados espacios –en el caso que nos ocupa, los mensajes virales en Internet– desvele siempre algunas claves para entender la configuración de una determinada realidad social y, asimismo, los cauces visibles e invisibles que en ella se contemplan para que el individuo se sienta partícipe de la política.

Como tantos otros fenómenos cibernéticos, los mensajes virales propiamente dichos encuentran su origen justo antes del nacimiento de Internet, concretamente, en el contexto cultural de mediados del siglo XX. Fue en estos momentos cuando comenzó a tomarse conciencia de las implicaciones sociopolíticas de aquella reproductibilidad definitiva y controvertida de los medios de comunicación de masas sobre la que ya llamase la atención Walter Benjamin en los treinta, pero también cuando los artistas comenzaron a interesarse expresamente por el cuestionamiento de los límites formales y conceptuales de sus propios trabajos, por un lado, y, por otro, por un potencial político efectivo de los mismos. La sobreabundancia de imágenes característica de la sociedad mediática llevaría entonces a autores como Jean Baudrillard a denunciar la aparición de un nuevo espacio relacional apartado de los entornos tradicionales de socialización. Este era el de la hiperrealidad, el escenario de socialización propio de una cultura simulada, por tanto *realmente* inexistente, entre cuyas características se encontraban una disolución del poder en pos de una estetización incondicional, una fuerte pertenencia a un seductor régimen mercantil y, en



definitiva, una total y contagiosa ausencia de referencias verdaderas, es decir, de metáforas útiles (1978). El propio Baudrillard, con este mismo diagnóstico, adelantaba la noción de “Imperio” –que extraía de la fábula de los cartógrafos de Borges– sobre la que construirían a mediados de los noventa Antonio Negri y Michael Hardt su célebre trabajo¹, así como, por supuesto, otros muchos de artistas y pensadores posestructuralistas y posmodernos.

A grandes rasgos, podríamos decir que el fenómeno viral en la actualidad es uno de los exponentes más claros de lo que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy han denominado recientemente la “Era Transestética” (2015, pp. 20-25), un cuarto régimen sensible (tras la artistización ritual y las estetizaciones aristocrática y moderna) cuyos reflejos más evidentes se perciben en el surgimiento de una suerte de “*homo aestheticus*” y en la configuración de un “capitalismo artístico” caracterizado por los siguientes aspectos: en primer lugar, una estetización sistemática de los bienes de consumo (mediante cuestiones como las del estilo, las estrategias de seducción, la búsqueda de la emoción, etc.); en segundo, una generalización de la dimensión empresarial de las industrias culturales (un ejemplo claro reside en la gestión de los museos); en tercer lugar, un protagonismo de los sectores dedicados a las producciones estéticas (el paradigmático caso de los publicistas y los diseñadores gráficos); y, en cuarto y último lugar, una hibridación máxima entre las antiguas jerarquías artísticas y financieras (2015, pp. 37-38). Unas condiciones de producción que, de entrada, responderían directamente al radicalismo de las lógicas de comercialización y de individualización que definen la última fase del neoliberalismo y que, esencialmente, definirían también el complejo económico de esta a partir de un principio de “inflación estética”, es decir, de un componente que sintetiza el carácter exponencial que alcanza hoy la actividad estética, incluyendo cuestiones como la creatividad o la imaginación (Lipovetsky y Serroy, 2015, pp. 39-51). Un hecho que nada tiene que ver con la producción de belleza como resultado, sino más bien con una determinada organización estética del sistema en base a procesos y estrategias empresariales: propuestas innovadoras para la diferenciación de productos y servicios, proliferación de la variedad, aceleración del ritmo de lanzamiento y defunción de productos nuevos, explotación de las expectativas emocionales de los consumidores, etc. (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 33). Es precisamente al respecto de este régimen organizativo como podemos confirmar el absoluto protagonismo de esa “economía de la atención” propuesta por Thomas H. Davenport y John C. Beck (2002), que, yendo un paso más allá del ámbito del consumo tradicional, atraviesa todas las esferas de la realidad: el objetivo de todos los agentes implicados es, sencillamente, mantener la atención centrada en competir por el

¹ “(...) incluso invertida, la metáfora es inutilizable. Lo único que quizá subsiste es el concepto de Imperio, pues los actuales simulacros, con el mismo imperialismo de aquellos cartógrafos, intentan hacer coincidir lo real, todo lo real, con sus modelos de simulación” (1978: 6).

tiempo del otro, acaparando su atención y obteniendo así beneficios. Una premisa básica de la revolución social que estamos viviendo que, en todo caso, no hace sino dificultar cualquier intento de definir un fenómeno tan complejo como la profusión actual de mensajes virales, los cuales, además, no solo están en pleno desarrollo, sino que también friccionan en un entrelazamiento natural con otros muchos procesos comunicativos.

1. Orígenes y contenidos de los virales

Para ser exitoso, un meme debe iluminar esa bombilla en nuestra cabeza que nos haga pensar “esto tiene que verlo fulano” o “es necesario que todo el mundo lo sepa ya”. Debe contar con el placer que sentimos al extender un pensamiento o un sentimiento. Y nunca hay que minusvalorar la función que cumplen de mantener la mera relación, de servir de tema en común con los demás. “La principal razón por la que la gente desea contenido es para tener una excusa –o un modo– de interactuar con los demás” (Rodríguez, 2013, p. 60).

Según Delia Rodríguez, los orígenes de los virales tal y como hoy los concebimos, o “memes”, como prefiere llamarlos por fidelidad a su definición primigenia², podrían remontarse simbólicamente a un episodio en que los soldados norteamericanos participantes en la Segunda Guerra Mundial se entretuvieron en dibujar por todas partes un monigote con la frase “Kilroy was here” [“Kilroy estuvo aquí”]. Un motivo que al parecer procedía de una idea de Jim Kilroy, trabajador de los astilleros, que, al igual que hacían los canteros medievales con las piedras, marcaba las planchas de acero revisadas con esta viñeta (2013, p. 21-22). Este símbolo más o menos trivial se convirtió inmediatamente en un referente comunicativo entre los batallones estadounidenses, adelantando una práctica que sería muy extendida entre los grafiteros de todo el mundo algunas décadas más tarde y, de ahí, conforme fuera aumentándose la producción de imágenes con el desarrollo de los media y la incursión de Internet, hasta un momento, como el actual, en que nos encontramos listas de los virales más virales de cada semana, de cada mes y de cada año. Concretamente, la compartición de información comenzó con la aparición de las primeras comunidades virtuales, pertenecientes sobre todo al ámbito académico, para pasar más tarde a la revolución de los blogs, donde por primera vez se ponían a disposición de los usuarios una serie de herramientas para facilitar la autopublicación, y más recientemente a las redes sociales, donde basta con introducir algunos datos para tener derecho a un perfil desde el que comunicarse con los demás. Un recorrido en el que se inscribe la evolución de la propia

² Como explicaba la autora, el concepto de “meme” procede del trabajo del zoólogo Richard Dawkins, *El gen egoísta* (1976), en el cual llegó a la conclusión de que para seguir comprendiendo la evolución debemos pensar los genes como replicadores de sí mismos (2013: 23-24). “Los memes son tan egoístas como los genes. No tienen por qué ser necesariamente buenos, ni bellos, ni útiles, ni verdad. Lo único que hacen es extenderse y sobrevivir” (2013: 25).

idea de “meme”, que fue impulsada mediante el término “viral” a finales de los noventa, hasta consolidarse en el año 2000 con la publicación de algunos hitos literarios procedentes del mundo empresarial (Gladwell, 2000; Godin, 2000).

Según Rodríguez, la “primera gran bomba memética prefabricada” fue el vídeo titulado *Kony 2012*, el vídeo con la difusión más rápida de la historia (70 millones de visualizaciones y 5 millones de dólares de recaudación en sus primeros días), en el que una pequeña ONG hace un llamamiento para acabar con el señor de la guerra ugandés Joseph Kony (2013, p. 16). Sin embargo, pese al sentido comprometido de este ejemplo, lo cierto es que los virales han ido diversificando sus contenidos en los últimos años hasta límites insospechados. Tal fue el caso del hilarante *Amo a Laura* de 2006, un anuncio promocional de la MTV, que consiguió introducir la melodía en todas nuestras cabezas. El epíteto de “la fiebre por lo absurdo”, como titulaban un artículo en el periódico *ABC* (Zamora, 2013), resume en gran parte el sentido del fenómeno viral, pero no del todo: en primer lugar, porque lógicamente la percepción del absurdo es subjetiva y, en segundo, porque la variedad existente de informaciones virales es tal que hace imposible juzgar a todas con los mismos patrones, lo que complica una lectura global. Según Rodríguez, que contempla una concepción de los virales quizás demasiado amplia e imprecisa, algunos de estos tipos serían: los sonos o melodías, las ideas o consignas políticas, las modas en general o el método de fabricación de un producto (2013, p. 24-25).

Solo centrándonos en el formato de los vídeos virales, podríamos citar, siguiendo a Lasse Rouhiainen, experto en vídeo marketing (2013), hasta catorce tipos distintos de géneros: los que tienen a bebés como protagonistas, los de deporte extremo (muchas veces filmados con la revolucionaria cámara *go pro*), los musicales, los de retos peligrosos, los de naturaleza en estado puro, los de motivación para el ejercicio físico, los de promoción de alguna causa, los que presentan algún producto de forma ingeniosa, los clásicos vídeos de baile (aquí incluiríamos las *flashmobs*), los vídeos de ilusiones ópticas, los que presentan algún producto tecnológico, los que muestran algún destino turístico, los que recogen algún discurso de motivación e inspiración y, finalmente, siendo casi los más virales de todos, los que están completamente libres de derechos y permiten ser versionados una y otra vez. Ejemplo de este último tipo sería el videoclip del artista coreano Psy de la canción *Gangnam Style*, actualmente el vídeo más visto de la historia de *YouTube* con 2 billones 450 millones de visualizaciones aproximadamente, un hecho que obligó a aumentar los dígitos del contador de visitas de la web (2012).

2. Características y estrategias de los virales

La naturaleza y la variedad de los elementos de la lista de Rouhiainen nos advierten ya de que el fenómeno viral es, ante todo, producto directo del potencial interactivo de la Red, o, dicho con otras palabras, consecuencia de poner la tecnología en manos de cualquiera: al menos en principio, sabemos que los virales pueden ser producidos directa o indirectamente por cualquier individuo o grupo. El mensaje viral es, si acaso, aquello que verdaderamente nos aparta de la monotonía cibernética por unos instantes, aunque también a veces nos hace perder mucho el tiempo. Un hecho que nos lleva a pensar en algo impredecible e irresistible, y, por ello mismo, destructor de todo tipo de fórmulas creativas pre-establecidas: se trata, en verdad, de un fenómeno basado en el desarrollo máximo de la creatividad de los individuos y que cuestiona, por tanto, no solo los límites de las prácticas artísticas, sino también la propia pervivencia de estas como tales. El viral es en este sentido un dispositivo estético ambiguo, con fines comunicativos, basado en la amplia difusión de un determinado estímulo informativo, y que pone en marcha una serie de sutiles y sofisticados mecanismos emocionales que secuestran toda nuestra atención. En el diseño de estos están implicadas ciencias tan diversas como la psicología, la sociología, la teoría de la información, etc., si bien, insistimos, no existe ninguna fórmula definitiva y su éxito, es decir, su máxima difusión, depende de múltiples factores tanto externos como internos.

En primer lugar, en lo que respecta a los condicionantes externos debemos señalar los siguientes:

-a) Teniendo en cuenta que el ordenador es fundamentalmente un aparato de uso individual, la percepción del viral depende ante todo de la experiencia personal pasada y presente del receptor. En esta confluyen múltiples factores físicos y psicológicos, conscientes e inconscientes (personalidad, excitación, capacidad de atención, género, edad, efecto marco, sesgo de confirmación, etc.). Además, nosotros somos los únicos responsables de su efectivo desarrollo mediante dos procesos: por un lado, creándolo y, por otro, difundándolo y recomendando a los demás su visualización.

-b) La existencia del viral está condicionada, no obstante, por la opinión colectiva que de él se tenga: si no existe cierto consenso sobre su interés es más probable que no sobreviva mucho tiempo. Un hecho que implica, lógicamente, la suma de las diferentes lecturas formuladas desde las respectivas experiencias personales.

-c) La propia situación de la Red cuando se lance el viral: sus condiciones de circulación, su estructura, la aparición de otros virales al mismo tiempo, etc. Es decir, el tráfico existente y los canales disponibles en ese momento.

-d) Los agentes distorsionadores, es decir, aquellos que intentan manipular o sembrar sus propios memes, tanto medios como individuos. Dentro de este factor entrarían los



denominados “influyentes”: aquellas personas que funcionan como referentes culturales que provocan que algo se propague o, en la medida en que lo obvian, que no llegue a tantas personas (Kelly y Berry, 2003).

En segundo lugar, en cuanto a los condicionantes internos, esto es, a la construcción del viral en sí mismo, destacan:

-a) La importancia de la historia que encierra, el principal imán de atracción. De entrada, un viral interesa más cuanto más personalista sea: debe tener nombres y apellidos. Además afectan el grado en que participe de los arquetipos junguianos (personajes, eventos y motivos), la claridad de su estructura (planteamiento, acción creciente, clímax, desarrollo y desenlace), su progresión cronológica y su relación de perfecta causalidad. En cualquier caso, parece que existen tres tipos de historias claves: las que apelan al peligro, al sexo y a la comida.

-b) La capacidad de despertar la oxitocina en nosotros, la hormona que produce un sentimiento de protección y de ternura, ya que es lo que normalmente preferimos encontrar en un vídeo; por ejemplo, como cuando vemos los famosos vídeos de gatitos. Aunque también hay quienes prefieren despertar un sentimiento de angustia y misterio. Tiene que ver, en todo caso, con la provocación de una emoción intensa e irracional como la hilaridad o la indignación, así como, en general, con la satisfacción de una necesidad cualquiera.

-c) Todo tipo de cuestiones técnicas y compositivas: colorido, volumen, contraste, primeros planos, movimientos de la cámara, secuencia sorpresiva, repetitiva, etc. Además debe ser sencillo de reproducir y de transportar de unas plataformas a otras. Parece ser que, en cuanto a formatos, el vídeo es actualmente el más eficaz para atraer la atención. También lo es la fotografía que en España conocemos expresamente como “meme”, compuesta de alguna imagen curiosa con una frase irreverente superpuesta.

-d) La aparición en ellos de comportamientos fuera de lo común que desactivan nuestros prejuicios racionales. Por ejemplo, individuos emprendiendo retos, grandes grupos de gente haciendo cosas, cánticos, bailes, etc. Los ritos siguen uniendo al grupo, ya que apelan a una unión física e irracional con los demás.

-e) Es siempre algo que podría serle útil a más de una persona. Esto incita a compartirlo, suponiendo automáticamente un fortalecimiento de los lazos sociales, así como de los propios canales de transmisión. A ello contribuye el hecho de que el propio tema sea de interés colectivo o que incite al debate.

-f) De entre sus potenciales receptores se encuentran medios importantes (como periódicos en sus versiones digitales) o famosos.

3. A modo de conclusión: Crear y compartir

Como hemos intentado mostrar brevemente, Internet ha revolucionado las formas del contagio informativo multiplicando las conexiones, la extensión y la velocidad de las comunicaciones; ha hecho más conmensurable el mundo y, por tanto, más auténticas las relaciones humanas. Una transformación que afecta directamente a la naturaleza de los nuevos mensajes que compartimos y a la forma en que lo hacemos, dando lugar a algo que va mucho más allá de un mero contagio de ideas: antes de estas aparecen las emociones. De hecho, llegados a este punto lo que debemos tener más claro es que el fenómeno viral tiene que ver sobre todo con unos determinados usos de la emoción y, precisamente por ello, con la dimensión política que nos hace humanos. Si bien en gran cantidad de ocasiones los virales o los memes nos permiten reírnos de nosotros mismos o sentir simpatía por los demás, en otras guardan un mensaje que va en una dirección diametralmente opuesta: lo que pretenden es, en realidad, expandir un sentimiento de miedo; tal sería el caso de los vídeos difundidos por el denominado “Estado Islámico” (ISIS), uno de los casos más llamativos en la actualidad. Una doble perspectiva que automáticamente nos emplaza a una reflexión final sobre las dos funciones que, según creo, aglutina hoy el fenómeno viral y que explican el posible potencial político que encierra: la de crear y la de compartir. Dos procesos que, en último término nos deben llevar a la pregunta por las formas en que los virales pueden funcionar como instrumentos para el empoderamiento de la ciudadanía.

En primer lugar, debemos partir de la base de que, a pesar de que hasta hace muy poco tiempo los virales han venido apareciendo de forma espontánea en las redes sociales, poco a poco comenzamos a ver cómo los medios periodísticos, instituciones y, en general, empresas de todo tipo, recurren cada vez más a ellos como forma de justificar y alimentar sus respectivas presencias en el Tercer Entorno. Como consecuencia, observamos que siempre existe una voz de autoridad: cuando no se trata de una creación que intenta fomentar explícitamente una determinada idea, es decir, cuando a priori su intención no va más allá de estrechar los lazos sociales, aparece un agente externo que fagocita este producto en su propio beneficio. La espontaneidad y el potencial liberador de los memes queda por tanto en entredicho, hasta el punto de que, hoy por hoy, podemos constatar que lo que pudo empezar siendo una expresión de libertad sin más es ya, como suele ocurrir, un producto que también pertenece al mercado. Por esto precisamente sería interesante hacer un ejercicio de descryptación en la línea del realizado por Slavoj Žižek a propósito del cine hollywoodiense (2013). Delia Rodríguez llegaba incluso a hablar de “memecracia” – esta es la mayor novedad de su trabajo– para aludir al modo en que se lucha por sembrar las ideas contagiosas, “porque conseguir un éxito viral es hoy la única forma de alzar la voz en el ruido informativo global” (2013, p. 14). Un escenario que presupondría, en última instancia, que la incursión de Internet en la sociedad no ha traído otra consecuencia que la



cosificación de los mensajes y los canales y, paradójicamente una limitación de nuestra propia capacidad exploratoria. Esto se vería muy bien en el caso de *Facebook*, que decide sin nuestro consentimiento qué información nos debe interesar más, mostrándonosla, sencillamente, porque pertenece al mismo tipo de cosas que las que hasta ahora nos han interesado. Así, como decía Rodríguez: “Las redes sociales podrían fomentar nuestra tendencia natural a relacionarnos más con aquellos con los que compartimos memes, formando así cámaras de eco habitadas por grupos afines que al retroalimentarse se radicalizan cada vez más. Delegar la labor de informarnos en contactos similares a nosotros en *Twitter*, *Facebook* o a comunidades *online* en las que estamos bien integrados podría tener un lado sombrío” (2013, p. 43).

Sin embargo, lo cierto es que si algo sigue conservando la Red es su capacidad de autodesarrollarse rizomáticamente gracias a la constante acción de sus usuarios, y esta perspectiva es con la que queremos quedarnos. Ante todo, debemos ser conscientes de que la propia historia de Internet no es solo la historia de las grandes empresas que se han enriquecido invirtiendo en su infraestructura, sino, al contrario, la de un medio de comunicación social que, a base de conceder al tradicional receptor las herramientas del emisor, ha permitido compartir entre sus agentes cada vez más información y cada vez de un modo más sencillo. A grandes rasgos, compartimos por tres razones principales: porque seguimos pensando en los demás (“puede que te interese esto”), y preferimos hacerlo, además, con información positiva, emotiva e inspiradora; porque disfrutamos haciéndolo, ya que recibimos una pequeña descarga química de bienestar; y porque no podemos evitarlo: es posible que el objetivo último de toda esta pasión por la comunicatividad de las redes no sea otro que el de mantener sin más los vínculos sociales. Cuando publicamos el meme de la llama con el “OLA K ASE” o cualquier vídeo de los géneros “Harlem Shake” o “Thug Life”, no queremos conseguir absolutamente nada más allá de empatizar con el receptor o los receptores elegidos. De hecho, compartir no tiene nada que ver con consumir y, por ello mismo, debemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que los vídeos, fotografías y noticias virales, son una parte muy importante de la materia prima imprescindible en nuestro paradigma comunicativo, horizontal y descentralizado, cuyas implicaciones sociopolíticas poco tienen que ver con las del anterior modelo piramidal y unidireccional. Incluso la máxima influencia que pueden llegar a ejercer unas personas sobre otras a través de las redes tiene lugar de forma completamente espontánea.

En este sentido, y pese a que aún queda mucho que descubrir sobre él, si algo representa el fenómeno viral es la idea de que todavía hoy pueden diseñarse respuestas desde abajo hacia arriba, que siguen existiendo intersticios a través de los que pensar y ejercer la resistencia. La clave está, según podríamos intuir, en tomar conciencia de la complejidad del sistema, el capitalismo artístico, en fluir con los entresijos del dispositivo sociotecnológico en que nos encontramos. No se trata de seguir estancados en una disyuntiva alta-baja culturas, sino de

considerar todas las lecturas e itinerarios que pueden llegar a contemplar los mensajes desde la realidad a la hiperrrealidad y viceversa. Quizás en ello resida el atractivo que despierta en nosotros Internet y, concretamente, el hecho de disfrutar de una presencia propia en las redes sociales. Esto es verdaderamente lo que aliena a gran parte de la población pero, si conseguimos dar un paso más, también lo único capaz de concedernos la autonomía que necesitamos. Una circunstancia que nos obligaría a revisar los utópicos planteamientos de Marshall McLuhan, a poner en cuestión algunas de las apocalípticas ideas de Paul Virilio, pero, sobre todo, a pensar en clave emocional el nuevo modelo comunicativo en el que nos hemos vuelto a encontrar todos frente a frente, en el que podemos seguir compartiendo emociones como siempre hemos hecho.

Referencias

- “#Pizzarat: Por qué todo el mundo está fascinado con la rata que lleva un trozo de pizza” en *Verne (El País)*. 22 de septiembre de 2015. <http://verne.elpais.com/verne/2015/09/22/articulo/1442918459_423956.html?id_externo_r_soc=FB_CM> [Consulta: 15 de octubre de 2015].
- AUGÉ, M. (1998). *El viajero subterráneo: Un etnólogo en el metro* (trad. A. Bixio). Barcelona: Gedisa. 2ª Ed.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro* (trad. P. Rovira). Barcelona: Kairós.
- DAVENPORT, T. H. y BECK, J. C. (2002). *La economía de la atención: El nuevo valor de los negocios*. Barcelona: Paidós.
- GLADWELL, M. (2000). *The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference*. Boston: Little, Brown.
- GODIN, S. (2000). *Unleashing the Ideavirus*. Nueva York: Hyperion Books.
- KELLER, E. y BERRY, J. (2003). *The Influentials*. Nueva York: The Free Press.
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2015). *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico* (trad. A-P. Moya). Barcelona: Anagrama.
- PSY (2012). “Gangnam Style”. *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>> [Consulta: 15 de octubre de 2015].
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible* (trads. C. Durán et al.). Chile: LOM Ediciones.
- RODRÍGUEZ, D. (2013). *Memecracia: Los virales que nos gobiernan*. Barcelona: Gestión 2000.



ROUHIAINEN, L. (2015) “14 tipos de vídeos virales en *YouTube*” en : <<http://www.promocionweb20.com/2013/07/01/14-tipos-de-videos-virales-en-youtube/>> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

ZAMORA, I. (2013). “Vídeos virales : la fiebre por lo absurdo triunfa en Internet Internet” en *ABC*. 11 de marzo de 2013. <<http://www.abc.es/medios/20130311/abci-videos-virales-internet-201303061014.html>> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

ZIZEK, S. (2013). *The Pervert's Guide to Ideology* (Dir. S. Fiennes) [DVD]. Channel 4.

Bruit du Frigo

Bàrbara Martínez Biot^a

^aDiploma d'Estudis Avançats. Departament de Pintura, Universitat Politècnica de València, 2012.

Abstract

Bruit du Frigo is a hybrid between a planning study, a group of cultural production and popular education structure, dedicated to the study and action on the city and the territory inhabited through contextualized initiatives, participatory art and culture. Projects Bruit du Frigo propose alternative ways of imagining and making our living environment: urban development participatory workshops, artistic interventions in public space, advice on implementing educational projects and activities.

An experimental planning, permissive and reversible interventions based on lightweight, flexible real content that contributes to citizens' initiatives appropriation. A planning that helps combat the impoverishment of public space and the tendency to close against apathy and boredom. Bruit du Frigo's contribution to these issues is to be placed on practices that are wondering about the possibilities of co-production space, creative potential and prospective planning actions and temporary activation of social and artistic space public.

Keywords: *public space, participatory planning, activating social, ethic of cooperation.*

Resum

Bruit du Frigo és un híbrid entre un estudi d'urbanisme, un col·lectiu de producció cultural i una estructura d'educació popular, que es dedica a l'estudi i l'acció sobre la ciutat i el territori habitat a través d'iniciatives contextualitzades, participatives, artístiques i culturals. Els projectes de Bruit du Frigo proposen maneres alternatives d'imaginar i fabricar el nostre entorn vital: tallers d'urbanisme participatiu, intervencions artístiques en l'espai públic, assessorament en implantació de projectes i accions pedagògiques.

Un urbanisme experimental, permissiu i reversible, basat en intervencions lleugeres, i flexibles, que aporte un contingut real a les iniciatives d'apropiació

ciutadanes. Un urbanisme que contribueix a lluitar contra l'empobriment de l'espai públic i la tendència a tancar-se, contra l'apatia i l'avorriment. La contribució de Bruit du Frigo a aquestes qüestions consisteix a situar-se en unes pràctiques que es pregunten sobre les possibilitats de coproducció espacial, el potencial creatiu i prospectiu de les accions d'urbanisme temporal i d'activació social i artística de l'espai públic.

Palabras clave: *espai públic, urbanisme participatiu, activació social, ètica de la cooperació.*

La realitat de les ciutats, durant el segle XX, ha anat evolucionant cap una acumulació d'utopies. Sobre el concepte de ciutat purificada de l'era del mecanicisme s'han col·locat altres models com la ciutat evocadora dels monuments, o la ciutat globalitzada. De tots ells en podem trobar rastre a l'espai urbà en una lluita permanent per consolidar-se. Paral·lelament, a les ciutats trobem espais buits de significat i d'ús, cada dia milers de persones a tot arreu del món es desplacen a través de buits com aquests, sense poder reconèixer cap tipus d'identitat. Fernando Gaja i Díaz analitza de forma molt efectiva la transformació urbana i les seues conseqüències que han donat pas a un nou tipus de ciutat que bateja com ciutat difusa, un tipus de ciutat caracteritzada pels grans equipaments, les àrees de consum massiu, les noves formes de residència i les infraestructures de mobilitat i transport. D'aquesta nova realitat se'n deriven una fractura i fragmentació de l'espai urbanitzat; una fragmentació que és total: espacial, funcional i social, una ruptura de la ciutat tradicional com a espai de relació i socialització; l'augment del creixement del consum del sòl sense creixement demogràfic i l'aparició d'una perifèria amb ocupació terciària. Segons Martí Peran en aquest espai de l'anonimat es produeix un accelerat replegament cap allò privat i moltes competències i serveis els quals corresponen a l'esfera pública són absorbides per empreses multinacionals.

Aquests espais sense identitat ni ús formen part de l'espai públic, un espai problematitzat. El concepte públic fa referència a l'àmbit d'allò comú, l'espai públic és, a més d'un territori polític, una classe de lloc en el qual sempre hi ha implícit un règim de propietat i un determinat ordre social, és a dir, una política i una economia (Ribalta, 1998). Les característiques de l'espai públic són: es tracta d'un lloc democràtic, d'acció i debat de les forces col·lectives i com a tal ha d'ésser pensat d'aquesta manera; no com un element més al servei d'interessos privats, un espai de diàleg, d'expressió, de representació i de comunicació. L'espai públic ha d'ésser intervingut per tal de desenmascar la realitat de les relacions socials, desenvolupar nous elements semàntics o recuperar les pèrdues de

significat i actuació social de l'entorn immediat. Aquesta manera d'intervenir en l'espai públic, com a resposta a les antigues formes de representació de l'espai, és un clar enfrontament als valors tradicionals del monument, permanència i commemoració són substituïts per obres efímeres i participatives revitalitzant la memòria col·lectiva.

Es tracta d'una variant d'allò que entenem per art polític o activista, dins del terreny de l'art públic i en estreta relació amb els moviments socials. Aquestes pràctiques artístiques col·laboratives tenen un important paper de visibilització de les problemàtiques socials però front al caràcter revolucionari dels moviments avantguardistes són accions particulars referides a problemàtiques locals. És per això que aquesta fórmula híbrida participa de l'art, de l'activisme polític, de les organitzacions comunitàries, i també dels recursos institucionals. Totes les disciplines que hi intervenen tenen una vessant realment social, ja que, s'uneixen en una eina de mediació, de conscienciació, de convidar al diàleg i polititzar allò personal, de contingut social, cultural, dimensions pràctiques, psicològiques, econòmiques i polítiques.

Els arquitectes, els urbanistes i d'altres professionals intenten generar alternatives per aquests espais, i ser capaços de generar nous usos i noves identitats. En aquest sentit creix l'interès per proporcionar algun tipus d'ús temporal a aquests espais, també els considerats infrautilitzats, que siguin susceptibles d'acollir activitats diverses. S'observa una notable proliferació d'iniciatives i de projectes tant des d'instàncies públiques com privades o de la societat civil. Dins d'aquesta realitat trobem el treball del grup *Bruit du Frigo*, un híbrid entre un estudi d'urbanisme, un col·lectiu de producció cultural i una estructura d'educació popular, que es dedica a l'estudi i l'acció sobre la ciutat i el territori habitat a través d'iniciatives contextualitzades, participatives, artístiques i culturals. Els projectes de *Bruit du Frigo* proposen maneres alternatives d'imaginar i fabricar el nostre entorn vital: tallers d'urbanisme participatiu, intervencions artístiques en l'espai públic, assessorament en implantació de projectes i accions pedagògiques.



Fig. 1 Logotip de Bruit du Frigo

En primer lloc, *Bruit du Frigo* proposa o treballa des d'un nou concepte d'urbanisme, un urbanisme flexible, evolutiu, inventiu, temporal, capaç d'adaptar-se a les evolucions de les nostres formes d'habitar. Un urbanisme experimental, permissiu i reversible, basat en intervencions lleugeres i flexibles, que aporten un contingut real i concret a les iniciatives d'apropiació ciutadanes. Aquest concepte d'urbanisme es materialitza en accions de coproducció espacial, on és fonamental el potencial creatiu i prospectiu de les accions d'urbanisme temporal i d'activació social i artística de l'espai públic. Aquestes pràctiques es fonamenten en una ètica de la cooperació amb les poblacions basades en quatre camps que emmarquen aquestes pràctiques:

El camp dels valors d'ús dels espais contemporanis i de les polítiques urbanes.

El camp del reglamentari, del jurídic i de la confrontació amb les pràctiques professionals tradicionals.

El camp de les tècniques de producció i d'ordenació urbana.

El camp econòmic.

El col·lectiu *Bruit du Frigo* tracta de participar en la producció i l'evolució de l'espai habitat, a xicoteta i gran escala, a partir d'una immersió concreta en la realitat i d'una atenció particular a les pràctiques quotidianes. Actuen a partir de les condicions del lloc, de les seves necessitats, dels seus potencials poètics i humans. Situats a la cruïlla entre territori, art i població, estan convençuts de les necessitats creatives de les coses quotidianes. Experimenten i acompanyen les diferents maneres de cooperació amb els usuaris d'un barri

o d'un espai en concret, a més de posar en pràctica mètodes de col·laboració amb els agents públics i tècnics responsables de la transformació urbana .

L'objectiu principal del grup és la creació d'espais públics dialèctics que deixen un major espai a l'expressió de projectes alternatius populars, individuals o col·lectius des d'un urbanisme més flexible i reactiu, que articule la temporalitat a llarg termini del projecte urbà amb altres temporalitats més immediates: la de l'usuari, l'habitant i de les requalificacions temporals de l'espai. Aquesta producció cooperativa de l'espai per a la multitud ha d'estar oberta als valors d'ús, ser permissiva amb les pràctiques d'apropiació, sempre dins de la possibilitat permanent assumida de negociació. Per la seva dimensió contextual, les seues accions exigeixen un temps d'immersió, el temps de trobar espais habitats, els seus relats, els seus conflictes i les seves potencials, però també els espais buits i, potser, el que pot passar entre tots dos. *Bruit du Frigo* considera que l'aprehensió dels espais contemporanis no pot basar-se en una visió cartogràfica forçosament obsoleta o en una lectura estàtica fixada per models analítics si no que s'ha de completar amb un treball d'exploració permanent dels territoris físics i relacionals a les ciutats, des dels espais més quotidians als espais relegats o pendents d'urbanització.



Fig. 2 Cartellera d'un Atelier d'Urbanisme Utopique

La metodologia de treball més coneguda de *Bruit de Frigo* són els *Ateliers d'Urbanisme Utopique*. Són un reclutament dels ciutadans per emprendre una acció de prospectiva urbana. Té per objecte sensibilitzar i mobilitzar els habitants sobre el tema de la ciutat i les seves

Bruit du Frigo

transformacions, així com afavorir l'aparició i la posada en marxa de projectes d'ordenació urbana pensats al costat d'ells. Els *Tallers d'Urbanisme Utòpic* actuen com una fàbrica d'imaginari urbans, seguint un procés lliure, autònom i obert a tothom. Els subjectes i llocs inclosos en el debat, així com les modalitats de treball, no es defineixen per avançat, sinó que es negocien amb els participants, ja que el procés està condicionat pel lloc, les seves necessitats i desitjos. Es tracta d'imaginar projectes que podrien transformar o millorar certes situacions.

Durant les sessions, els membres de *Bruit du Frigo* mostren com es resolen i es tracten aquestes situacions en altres parts de la ciutat o en altres ciutats. Els participants porten fotos dels seus desplaçaments i realitzacions per a ser comentades i criticades. Després es desenvolupa el treball. Entre analogia i creació, les representacions es fabriquen, en la seva gran majoria per acoblament. L'objectiu consisteix més en formalitzar una idea espacial que en dissenyar un projecte en detall. Aquestes representacions poden ser modificades diverses vegades, podent servir de base a una realització real, efímera o duradora. Un cop configurades, aquestes produccions visuals es fan públiques, exposant i mostrant-se en els propis llocs objecte dels projectes. Serveixen també de diàleg entre els habitants i la col·lectivitat i / o són objecte d'una simulació in situ.



Fig. 3 Representació visual d'una de les propostes col·lectives

Un dels exemples concrets de desenvolupament d'un *Taller d'Urbanisme Utòpic* que portem a aquest text és l'anomenat *Le Braserero*, portat a terme a un barri de Burdeus entre maig i juny de 2011. *La Braseria* és una eina d'activació i de perspectiva urbà; un dispositiu per retrobar els habitants, sorprendre'ls i recollir de manera indirecta els seus punts de vista, els seus desitjos de transformar el barri. Durant el primer trimestre de 2011, es van reunir per definir conjuntament la ubicació, els usos i el funcionament. *La Braseria* és un lloc on un es reuneix.

Situat al cor d'un parc, aquest espai multiusos es desplega en el paisatge per proporcionar una braseria, un gimnàs de musculació, un lloc de gimnàstica suau i un terreny d'acrobàcies permanents per als xiquets. Cada ús li dona la mà a un altre, cada usuari es relaciona amb el següent i tots formal o informalment participen per fer que l'espai siga habitable. En cada nou context de la intervenció, es capten oficis i competències per portar-los al col·lectiu.

Les propostes són el resultat del treball d'investigació i imaginació dut a terme amb els residents durant l'obertura de *la Braseria*. Aquest treball és una contribució voluntària per a la reflexió actual sobre l'evolució del territori. Això permet identificar les postures importants per a la vida quotidiana i el futur del barri, entre elles: la modernització d'espais verds, la seguretat dels passos de vianants, la creació de llocs per reunir-se i també el manteniment d'una oferta d'espais públics de qualitat.



Fig. 4 Una de les propostes de la Braseria

Lieux Possibles no és un festival, ni una exposició, ni un espectacle. En cadascuna de les seves edicions, *Lieux Possibles* tria ubicacions diferents d'una ciutat, construeix complicitats amb els seus veïns i convida a intervenir a artistes i activistes urbans d'aquí i d'allà. El modus operandi d'aquestes intervencions es basa en la manera d'irrupció i desfasament de l'ordinari, adoptant la forma d'una acció poètica que reverbera en els contextos humans i espacials que ens acullen. El que pretenen *Bruit du Frigo* amb aquestes accions és crear un vehicle d'intensitat existencial: la percepció d'una bretxa cap a un altre món possible i fins llavors inimaginable, la sorpresa de la irrupció, així com d'una realitat que no es desactiva convertint-se en espectacle. Vector d'obertura i de desplaçament del punt de vista sobre el nostre entorn,

Bruit du Frigo

sobre les seves formes i usos possibles, que pugua desplaçar les conveniències i, possiblement, afavorir un espai per a la conversa.

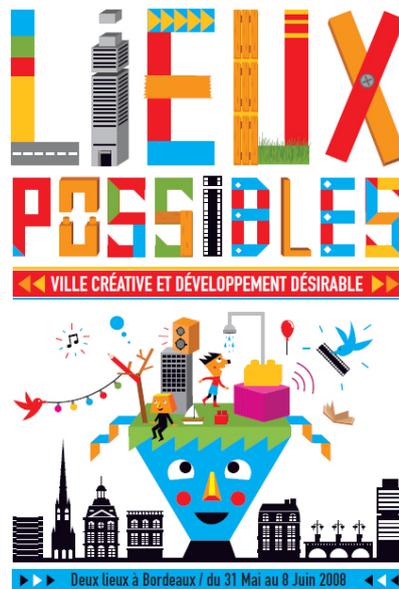


Fig. 5 Cartell anunciador

Poïpoïgrotte és un projecte que se li encomana a *Bruit du Frigo* sota la idea de construir un espai reservat a la creació permanent. L'origen conceptual d'aquest projecte hem de buscar-lo als anys 60, quan Robert Filliou projecta amb Joachim Pfeufer el Primer Centre de Creació Permanent, el *Poïpoïdrome*, com una reflexió i una crítica a les institucions artístiques. L'artista volia que totes les creativitats s'expressaren sense jerarquia, sense restriccions ni límits. El *Poïpoïdrome* estava adreçat a tots els públics.

Al 2013, la *Poïpoïgrotte* és un espai públic de creació i d'expressió, una obra col·lectiva els visitants de la qual són artistes. Al igual que a les coves de la Prehistòria, se invita a tots a dibuixar i escriure a les parets, a jugar als primers homes, als primers artistes, donant solta a la seua imaginació. En *Poïpoïgrotte*, no hi ha cap regla ni restricció, cadascú pot actuar a les parets como li sembla, tot el món pot fer un dibuix gran o per contra un diminut esbós ocult, escriure una sola paraula o una veritable novel·la ... La *Poïpoïgrotte* està nua, parets blanques, i el material de dibuix està disponible a l'interior.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.



Fig. 6 Vista de l'interior de la Poïpoïgrotte



Fig. 7 Vista de l'interior de la Poïpoïgrotte

Conclusions

Els treballs de *Bruit du Frigo* ens permeten tindre coneixement de les possibilitats dels ciutadans com a ideòlegs de l'espai public que els envolta. Front a un urbanisme tradicional, aquests grups i aquestes iniciatives col·laboratives tenen capacitat per a construir nous llocs d'ús i significat. La participació ciutadana en la definició dels espais públics ha de suposar una eina eficaç que consolide una nova realitat de les ciutats, en detriment d'usos abusius per

Bruit du Frigo

als ciutadans i usuaris, amb el diàleg i la participació com elements clau per definir els nostres espais de convivència.

Referències

BRUIT DU FRIGO. <<http://www.bruitdufrigo.com/>> [Consulta: 20 de setembre de 2015]

GAJA I DÍAZ, F. (2003). “ De la metròpoli industrial moderna a la regió urbana informacional difusa” , en Pérez Pont, J. L. (ed.), *Del mono azul al cuello blanco*, Valencia: Generalitat Valenciana.

PERÁN, M. (2005). *Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público*. <http://w.w.w.bbva.upv.es/Escultura/asignatura/proy2/pro_publico/apuntes.htm> [Consulta: 20 de setembre de 2015]

RIBALTA, J. (1998). “Notas acerca del arte público y el museo”, en Cortés, J. M.(ed.), *Ciutats invisibles: set mirades contemporànies sobre València*, València: Generalitat Valenciana.



Opinión publicada y democracia monitorizada

Enrique Herreras Maldonado

Universidad de Valencia

Abstract

The concept of 'public opinion' is basic when referring to current democracies – as well as their future. A free society requires a sphere of opinion, autonomous with regards to the State and willing to discuss common concerns. Mass media, that is to say, the published opinion, become a fundamental part in the task of informing about the will of people. Therefore, media must function in a framework based on moral obligation. Beyond the need for several self-regulating mechanisms, it should also be noted that the development of new technologies opens up a field full of opportunities for participation. The action of monitoring, as proposed by J. Keane, will help us to reflect on the influence that civil society is able to exert on the State. Monitoring, that is, the action of watching over or follow someone through a monitor, can acquire an essential importance to assess communication media since citizens may report or alert against malpractices via alternative means. Hence, the role of the citizen, the moral subject, gains new relevancy in cyberspace luxuriance.

Keywords: *Public opinion, self-regulation, monitoring, new technologies, cyberspace.*

Resumen

El concepto de “opinión pública” es básico a la hora de hablar de las democracias actuales (y del futuro de las mismas). Una sociedad libre precisa de una esfera de opinión, autónoma con respecto al Estado, dispuesta a deliberar sobre los problemas comunes. Los medios de comunicación (es decir, la opinión publicada) se convierten en piezas fundamentales para la formación de la voluntad de los ciudadanos. Por ello, se hace necesario que los Media se desenvuelvan en un marco basado en la

exigencia moral. Pero más allá de la necesidad de diferentes mecanismos de autorregulación, habría que tener en cuenta que el desarrollo de las nuevas tecnologías está abriendo un amplio campo de posibilidades de participación. La acción de monitorizar, planteada por J. Keane, nos ayuda a reflexionar sobre la influencia que la sociedad civil es capaz de ejercer sobre el Estado. La monitorización, es decir, la acción de vigilar o seguir a algo mediante un monitor, puede adquirir una importancia esencial para evaluar los medios de comunicación, ya que, desde otros medios alternativos, los ciudadanos pueden denunciar o alertar de malas prácticas. Por lo que el papel del ciudadano, del sujeto moral, adquiere una nueva relevancia en la frondosidad del ciberespacio.

Palabras clave: Opinión pública, autorregulación, monitorización, nuevas tecnologías, ciberespacio

1. ¿Quién manda en el mundo?

En el capítulo titulado *¿Quién manda en el mundo?*, inserto en el libro *La rebelión de la masas*, Ortega y Gasset señala que «el mando es el ejercicio normal de la autoridad. El cual se funda siempre en la opinión pública» (1972, p.193). O dicho con mayor rotundidad: «jamás ha mandado nadie en la tierra nutriendo su mando esencialmente de otra cosa que de la opinión pública» (1972, p.193). No se puede mandar contra la opinión pública ya que, según Ortega, opinión pública es la fuerza radical que en las sociedades humanas produce el fenómeno mandar.

Ortega se refería a «idas, preferencias, aspiraciones, propósitos...», ese poder espiritual que, evidentemente, se contrapone a la apatía y a la falta de juicio crítico. No es necesario matizar que el sentido del concepto de sociedad civil actual no aparece en los escritos del filósofo madrileño, pero sí que percibimos que en sus reflexiones se percibe la intención de desarrollar la sociedad civil para potenciar la participación y el diálogo social de un modo organizado, capaz de crear opinión pública y un cierto control ético del poder político.

En dicha tesitura se situaría el término “sociedad civil”, ya que, como señala Habermas «la politización de la vida social, el auge de la prensa de opinión, la lucha contra la censura y el afán de la libertad de opinión caracteriza el cambio funcional de la red expansiva de comunicación pública hasta mediados del siglo XIX» (2004, p.4).

Para Habermas, hoy la fuente de legitimación no representa la voluntad de todos, pero sí de la deliberación de todos (2004, p. 26). O lo que es lo mismo, dicha fuente no es la voluntad predeterminada de los individuos, sino más bien el proceso de formación, es decir, la

deliberación misma. Frente al elitismo democrático (Schumpeter y los neoconservadores), Habermas afirma que «contra ello puede prevenirnos una concepción procedimental que defienda la soberanía popular como la sustancia de las condiciones que posibilitan un proceso de comunicación pública que toma una forma discursiva» (2004, p. 31). El poder comunicativo no puede suplir a la específica lógica sistemática de las burocracias públicas, sino más bien influyen sobre ellas «al modo de asedio» (2004, p. 32) Por ello, el núcleo es la sociedad civil son las asociaciones voluntarias que están fuera de los ámbitos del Estado y de la economía. Asociaciones, en fin, formadoras de la opinión pública.

La necesidad surge también a raíz del descontento con el modelo de democracia vigente que ya venía manifestándose a través de una desafección política creciente y que en los últimos años se habría hecho más visible con las movilizaciones ciudadanas. Entre las peticiones de esta ciudadanía, además de las medidas concretas de un tipo u otro, estaría la posibilidad de disponer de más oportunidades de participación. Una demanda que ya existía entre los grupos más comprometidos –nuevos movimientos sociales, ONGS, colectivos reivindicativos de todo tipo, etc.–, pero que ahora se habría extendido a una parte mucho más numerosa de la sociedad, en lo que se denomina democracia deliberativa.

En efecto, la democracia deliberativa constituye una forma de articular teórica y prácticamente esta mayor de participación. Formulada a finales del siglo pasado, viene a plantear un modelo de democracia alternativo al dominante de democracia de masas, elitista o agregativa, según algunas de sus denominaciones más comunes; y quiere mejorar la calidad del sistema democrático, recuperando así su legitimidad perdida.

El punto de partida en una sociedad libre es el desacuerdo de preferencias o de convicciones, y no hay sino tres caminos, según Adela Cortina (2004b), para llegar a una decisión común: la *imposición*, que no es un procedimiento democrático; la *agregación* de preferencias o de intereses, que se suman en público y se sigue lo que decida la mayoría; o la *deliberación*, que pretende transformar públicamente las diferencias para llegar a una voluntad común.

Cortina recuerda también que el "agregacionista" está convencido de que los ciudadanos forman sus preferencias e intereses en privado, y después en público no pueden hacer sino sumarlos y optar por la voluntad de la mayoría; mientras que el "deliberacionista" cree posible formar una voluntad común a través de la deliberación, no sobre todas las cuestiones, pero sí sobre algunos asuntos de justicia ineludibles.

En conjunto, las ideas deliberativas referidas a una democracia siempre van a desembocar a una mar, a la necesidad de unos ciudadanos capaces de participar en discusiones, dentro de un ámbito político que propicie dicha deliberación, sobre todo en cuestiones vitales que afecten a todos

A partir de aquí podemos hablar de un desafío, el de encontrar una forma política que pueda recoger la participación ciudadana. Son muchos los campos se abren a partir del señalado desafío, pero quisiera centrarme en los medios de comunicación, tomados estos como parte fundamental en la formación de la opinión pública. Lo cual nos conduce a otra pregunta: ¿qué está ocurriendo en dichos medios?

La respuesta es larga, pero la trataré de resumir en algunas cuestiones que considero cruciales.

2. ¿Qué está ocurriendo en los medios de comunicación?

En primer lugar, habría que señalar que los medios están viviendo una serie de cambios que se relacionan, sobre todo, con el ámbito empresarial. Además, se percibe una crisis provocada por una saturación del mercado, por la alianza del sistema informativo con poderes económicos, políticos y por el desarrollo tecnológico. En efecto, la sociedad de la comunicación está experimentando una metamorfosis¹ en tres aspectos: el empresarial, el tecnológico y el de la propia actividad periodística. Con frecuencia se resaltan los cambios tecnológicos como el factor determinante más visible, sin tener demasiado en cuenta que el principal motor de cambio es el empresarial, y por ende el económico tecnológico-productivo.

El ámbito empresarial actual está mudando el sentido del periodismo, ya que si, tradicionalmente, lo que este lleva en su génesis es ser un cauce para la libertad de expresión de los ciudadanos y garante del derecho a la información, el problema actual es que las empresas de comunicación utilizan, en general, el interés social para consolidar y acrecentar el propio interés. Predomina, pues, la libertad de expresión sobre el derecho a la información².

Una dudosa libertad que se nutre de una concentración y acumulación de poder, lo que llama Ignacio Ramonet “tiranía de la comunicación”.

Formulado de una manera general, los medios no solo distribuyen mercancías, sino que también difunden todo tipo de ideas. Y lo paradójico es que las sociedades democráticas dejan que estos conglomerados escapen al control democrático y su desarrollo se produce

¹ El tema de la empresa y de las nuevas condiciones de los periodistas está muy bien reflejado en la tesis doctoral *Ética en el cuarto poder. La nueva realidad del periodismo*, de Mario Crespo Alcaraz. Se nota mucho no sólo su dominio del tema, sino que su reflexión tiene la base de haber trabajado veinte años como redactor jefe del periódico *La opinión* de Murcia.

² Esta contradicción entre estos dos conceptos la ha desarrollado ampliamente Victoria Camps. Por ejemplo, en su trabajo “El ejercicio cívico de la libertad de expresión” (véase la bibliografía) está muy bien relatada y planteada.

con el beneplácito de los partidos políticos³, que también dominan parte de este poder mediático. Y quien no lo domina, es dominado por este (Herreras, 2014, p.144)

Este escenario está transformando el modelo tradicional y el concepto de “cuarto poder”. Por ello se empieza a hablar también de “primer poder”, para remarcar que el poder real reside actualmente en el capital.

Así, pues, la nueva realidad empresarial es, aquí y ahora, un proceso inconcluso del que no se sabe muy bien hacia dónde va, aunque de momento se percibe una nueva interrelación de roles, intereses y grupos de poder.

No hace falta ser muy entendido en la materia para percatarse de que pocos medios de comunicación son hoy independientes, casi todos tienen una fuerte dependencia de las relaciones estratégicas de poder de su grupo empresarial, con frecuencia unido a la política, y, en un término más tangencial, de sus anunciantes.

Pero hay quien va más allá, como hace Ryszard Kapuscinski⁴ (2003) al señalar que la verdad ya no es importante, la lucha ideológica tampoco, lo que importa es el espectáculo. Es decir, la noticia convertida en negocio. Porque el quid de la cuestión está en lo que señala González Reigosa, en que «estamos ante una realidad periodística muy contaminada de intereses externos» (2004, p. 13). Unos intereses externos que están marcando el ritmo de la prensa, su seña de identidad.

En suma: más que una crisis, la prensa escrita y en general la prensa viven una crisis profunda y estructural desconocida hasta ahora: crisis de rentabilidad, de prestigio, de audiencia y de calidad. Pero no debemos olvidar que la información es un bien económico y un bien social. En este último sentido, ha surgido la necesidad de la búsqueda vía deontológica a parte de la autorregulación.

Hugo Aznar considera que la autorregulación cumple cuatro funciones básicas (2000: 42-45): 1) Formular públicamente las normas éticas que deben guiar la actividad de los medios. 2) Contribuir a que se den las condiciones laborales, profesionales y sociales que hagan posible el cumplimiento normal de las exigencias éticas. 3) La difusión pública de los criterios, normas, códigos éticos, etc. Y 4) El estudio, la discusión y el juicio de las acciones éticas conflictivas que se dan en los medios permite que la profesión pueda aprender sobre la dimensión moral de esta actividad.

Por su parte, Victoria Camps (2004) apuesta por un sistema de “corregulación” que eleve a pública la ética individual, respete la autonomía profesional, genere un adecuado equilibrio

³ Mucho más unos que otros, por supuesto...

⁴ Kapuscinski, R., *Los cinco sentidos del periodista*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, y *Los cínicos no sirven para este oficio*, Barcelona, Anagrama, 2002.

entre legislación y regulación y no deje en manos exclusivamente de las empresas periodísticas los límites éticos que se deben aplicar a la información. Y, además, la autora considera que esta corregulación o 'regulación mixta' sería un sistema de autorregulación y no de heterorregulación o regulación externa.

Pero hay que ir más allá de estos considerandos, ya que como señala Adela Cortina, «una actividad mediática legítima debe tener en cuenta al regularse a cuantos son afectados por esa actividad, y establecer aquellas normas que esos afectados querrían como participantes en un discurso práctico. Lo cual requiere, como serpiente que se muerde la cola, la existencia de un espacio público en el que los ciudadanos puedan expresarse libremente» (1998, p.47).

Esta última consideración nos conduce al supersónico desarrollo de las redes sociales que, claramente, contiene aspectos muy positivos, porque están multiplicando la capacidad de opinar de mucha gente, abriendo espacios alternativos que son muy necesarios, dado el panorama actual donde la información y la opinión están debajo del paraguas de grandes lobbies mediáticos.

Los medios de comunicación tradicionales, además de poder transformarse desde sus propias iniciativas voluntarias, también pueden verse empujados a actuar en dicha dirección por presiones ejercidas desde medios de comunicación alternativos basados, en parte, sobre las nuevas tecnologías.

Ramón Feenstra y Andreu Casero han estudiado bien este fenómeno a raíz del 15-M, un movimiento que constituye, como ellos dicen, un claro ejemplo de producción de noticias a través del uso de las redes sociales y la web 2.0. En sí, dicho movimiento generó nuevas noticias al margen de las élites periodísticas y políticas, que se lograron introducir en las agendas de los medios convencionales (2012, p.130)

Lo significativo es que, como vislumbran Feenstra y Casero, se ha producido una transformación en contexto informativo. Es decir, un nuevo ambiente provocado por el aumento de números de actores que intervienen en la producción de noticias y los cambios en el flujo informativo (2012, p.130). Unos flujos que, siguiendo con estos autores, se concentran en cuatro aspectos esenciales: la aceleración de difusión de noticias; el aumento de flexibilidad en su distribución a través de múltiples plataformas; la abundancia comunicativa con la consiguiente fragmentación de la audiencia, y la explosión global de la información, dentro de una gran rapidez en la circulación de noticias. Hay quienes hablan ya de un periodismo de guardia inserto en Internet.

Esta situación ha provocado también diversas teorías sociales, una de ellas es la que se denomina "democracia monitorizada". Para explicar este concepto acudo tanto su artífice,

John Keane, como a Ramón Feenstra, quien más ha estudiado este fenómeno en nuestro país.

3. ¿Qué es la democracia monitorizada?

El punto de partida de Keane se basa en que la democracia representativa se ha ido transformando en una nueva forma histórica de democracia, porque nuestro mundo está viviendo un cambio trascendental, de ahí que defiende que la nueva forma de democracia “monitorizada” suja por el crecimiento de numerosos y diferentes mecanismos examinadores del poder. Ello conlleva una extensión de la influencia dentro de los gobiernos y de la sociedad civil a partir de la abundancia comunicativa. Un hecho que adquiere relevancia si lo relacionamos con los medios de comunicación. Porque Keane señala abiertamente que «la democracia está viniendo a significar algo más que la celebración de elecciones, aunque nada menos» (2009a, p. 688). El objetivo claro es aprovechar Internet para reforzar la diversidad e influencia de las voces y también las decisiones de los ciudadanos de aquello que afecta sus vidas, sea cual sea el resultado de las elecciones. En cierta manera, esta consideración abre nuevos horizontes al sentido de los movimientos sociales, los cuales tienen como finalidad asediar al poder político (el castillo que señala Habermas), pero no tomarlo. Al fin y al cabo, la monitorización, es decir, la acción de vigilar o seguir a algo mediante un monitor, puede adquirir una importancia esencial para escudriñar la actividad de los medios desde otros medios de comunicación o ciudadanos que pueden denunciar o alertar de malas prácticas, errores informativos o la falta de pluralidad.

También habría que percatarse de que, a diferencia de las movilizaciones del siglo pasado, que solían cuestionar la democracia, ahora se alienta en ellas una voluntad distinta. No se trata de eliminar la democracia, sino todo lo contrario: de profundizar en ella, haciéndola más abierta y sensible a las demandas ciudadanas, comenzando por la demanda de una mayor participación.

Volviendo a Keane, como dato positivo se encuentra el hecho de que el mundo de lo privado se ha hecho público, ya que cualquier acontecimiento llega a los blogs, redes sociales, plataformas Wiki, *Yotube* y otros medios, además de a una procesión de “gente corriente” habla sobre ello. Esto dicho con sus palabras suena así: «la abundancia comunicativa corta como un cuchillo en las relaciones de poder del gobierno y de la sociedad civil» (2009b, p. 27). O también de esta manera: «en la era de la democracia monitorizada las noticias nunca duermen» (2009b, p. 27).

Lo más significativo, según mi opinión, es la relación de democracia monitorizada con el hecho de que los ciudadanos estén aprendiendo que deben vigilar al poder y a sus representantes, por lo que se profundiza en el viejo dilema de que los ciudadanos tengan la

oportunidad de pensar de manera autónoma, y la subsiguiente necesidad de ver el mundo desde diferentes ángulos. Aparte, claro, de la percepción de que el poder imperante no es algo natural, sino contingente.

Paradójicamente, las bases del periodismo, como nos recuerdan Bill Kovach y Tom Rosenstiel, surgen de la idea de vigilar al poder y dar voz al que no lo tiene. Pero, en estos momentos, siguen señalando los dos periodistas norteamericanos, «el principio de vigilancia del poder se ve amenazado por su uso excesivo y por un falso celo destinado más a sorprender a la audiencia que a servir al ciudadano» (2012, p.155) Se hace, pues, necesaria, una prensa alternativa que vigile al poder de la prensa convencional, y dé la voz, parafraseando lo dicho anteriormente, al que no la tiene.

Ramón Feenstra incide en esta cuestión al subrayar que la democracia monitorizada reivindica el papel activo de la sociedad, y el refuerzo de la participación política. Para demostrar esta idea pone el ejemplo de las movilizaciones ciudadanas fraguadas a través de redes sociales. También las denuncias y protestas de gente indignada ante determinadas decisiones y actuaciones, en referencia a hechos como la irrupción del 15-M o la filtración de información secreta de los grandes poderes políticos y económicos (Wikileaks). En esta consideración, junto al voto esporádico de las urnas, la ciudadanía puede adquirir la posibilidad de examinar de cerca las decisiones de sus representantes, así como dar la voz de alarma cuando algo falla (Feenstra, 2013, p.144).

De todos modos, el propio Feenstra vislumbra algunos dilemas abiertos por esta cuestión. Por ejemplo, señala que la monitorización no agota o explota otras posibilidades como la participación directa, y, en todo caso, sigue latente la cuestión planteada por Sartori, al preguntarse sobre el modo en que se debe transferir (o distribuir) el poder desde la base al vértice del sistema democrático, una vez que se reconoce que el *demos* es el titular del poder aunque no su ejecutor directo⁵.

Otra pregunta que se hace el profesor de la UJI es si es la democracia monitorizada únicamente un marco conceptual que busca explicar ciertos cambios actuales o es también un modelo político cuya promoción se considera necesaria con el fin de lograr una mejora democrática (2013, p. 154). Es decir, cuestiona su posible interés normativo más allá del mera descripción de una situación.

En este sentido, Feenstra percibe, a través de la última obra de Keane, *Democracy and Meda Decadence*, que el escrutinio público basado en motivos defensivos, pero también en efectos positivos y civilizadores que promueve (2013, p. 156).

⁵ Feenstra recoge esta cita del libro de G. Sartori, *Homo videns: la sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid, 1998, p.127.

Comparto lo que sigue señalando Feenstra, ya que si bien hay muchos motivos para defender la monitorización, como su capacidad de molestar al poder, también se puede llevar a cuestionar si con la propia monitorización no se está renunciado, innecesariamente, a otros procesos que pueden promover una mayor profundización de la democracia. Por ello creo que es muy pertinente que Feenstra recurra finalmente a conceptos como deliberación, del que ya hablé al principio del trabajo. Porque no debemos olvidar que, como sigue señalando Feenstra, los procesos de diálogos abiertos y plurales entre las instituciones y asociaciones –universidades, partidos políticos, ONGs- constituyen también a un aspecto básico a la hora de empoderar a la ciudadanía en su acción política.

4. La amplificación de la poliarquía

Pero yo iría todavía más allá, porque, ¿podemos confiar en la indignación si no surge también de una deliberación? ¿No debiéramos reformular la idea de Habermas al considerar como sociedad civil aquellas organizaciones que defienden intereses generalizables? Por ello mismo es importante el 15-M porque era un movimiento desde el que se defendían intereses de bien común, al demandar mayor participación, incluso lo que se denominó una democracia distribuida⁶, y no solo por la mera expresión de indignación. Por tanto, si demandamos a los medios de comunicación que se desenvuelvan en un marco basado en la exigencia moral, también lo debemos de pedir a dichos medios, y a los ciudadanos críticos.

De todos modos, lo interesante de esta crítica no tiene que ver solo con la calidad de las propuestas alternativas, sino obligan al periodismo tradicional a que se replantee algunos aspectos de su papel⁷.

Pero tampoco debemos de ser ingenios, porque creo que no hay que olvidar un término crucial para comprender nuestras sociedades, el de poliarquía. La sociedades occidentales viven dentro de un conglomerado de poderes, de los que el político es uno más. La redes sociales se convierten así en otro poder, incluyendo también que dentro de las mismas pueden alentarse tanto intereses generalizables como intereses muy particulares.

⁶ Véase la publicación *Democracia distribuida. Miradas de la Universidad Nómada al 15 M*. <http://www.trasversales.net/ddun15m.pdf>

⁷ Ha pasado algo parecido con los partidos ya consolidados, ya que, siguiendo con el tema del 15-M, además de surgir un partido (Podemos) al amparo de dicho movimiento, los partidos tradicionales han tenido que cambiar algunas constantes, como percibir de otra manera el tema de la corrupción. Puede que esta consideración en muchos casos se haya hecho por simple cosmética, pero se ha tenido que hacer un cambio de perspectiva de cara a una opinión pública más concienciada.

Por tanto, los medios alternativos, en los que entran también los blogs poarticulares, pueden, potencialmente, paliar los problemas asociados con la concentración de medios. No obstante, lo positivo no es solo esa posición alternativa, sino que la multiplicar los centros de poder, una poliarquía de medios heterogéneos, en manos de actores variados, abre las posibilidades de difundir una gran variedad de mensajes y dificulta el mantener silenciadas ciertas historias. Pero tenemos que ser conscientes de la “intoxicación informativa” a la que nos exponemos y ser más exigentes a la hora de obtener la información. Debido a que internet nos permite una mayor libertad de expresión tendremos que cerciorarnos de que la información sea veraz. A fin y al cabo, las redes no tiene todavía leyes propias.

No se puede cercenar la libertad de expresión, pero sí diferenciar las opiniones valiosas de las que no lo son. En todo caso, no debemos olvidar la consideración que hace Cortina al afirmar que «los medios nacieron con el afán de hacer posible la libertad de informar y de recibir información, con el afán de sentar las bases del ‘buen uso público de la razón’» (2004a, p.11).

Por tanto, el desafío es igualmente para el receptor que se ve inmerso en una abrumadora cantidad de información que la Red aporta, y en una situación en la que el mensaje se vuelve incontrolable y la responsabilidad del emisor se diluye. El papel del ciudadano, del sujeto moral, adquiere, pues, relevancia para poder orientarse y seleccionar en la espesura del *ciberespacio*.

5. Referencias

- AZNAR, H. (2000). *Ética y periodismo. Códigos, estatutos y otros documentos de Autorregulación*. Colección Papeles de Comunicación, número 23. Barcelona: Paidós.
- CAMPS, V. (2004). “Instituciones, agencias, y mecanismos de supervisión mediática”, en Conill, J., Gozávez, V. (coor.). *La ética de los medios*. Barcelona: Gedisa, pp. 33-49.
- CAMPS, V. (2010): “El ejercicio cívico de la libertad de expresión”, en Camps, V. (ed). *Democracia sin ciudadanos*. Madrid: Trotta, pp.151-174.
- CASTELLS, M. (1997). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.
- CONILL, J., GOZÁLVEZ, V. (coor.) (2004). *La ética de los medios*. Barcelona: Gedisa.
- CORTINA ORTS, A. (1998). “Medios de comunicación para una democracia sostenible”, en ‘Iglesia viva’, número 196, pp. 37-52.
- CORTINA ORTS, A. (2004a). “Ciudadanía activa en una sociedad mediática”, en Conill, J., Gozávez, V. (coor.). *La ética de los medios*. Barcelona, Gedisa, pp. 11-31.
- CORTINA ORTS, A. (2004b). “Democracia deliberativa”, en *El País*, 4 de agosto de 2004.

- FEENSTRA, R. (2013). “Una reflexión sobre la *Democracia Monitorizada*: potencialidades y límites” en *Foro Interno*, nº 13, pp. 139-160.
- FEENSTRA, R. (2012). *Democracia monitorizada en la era de la nueva galaxia mediática: la propuesta de John Keane*. Barcelona: Icaria.
- FEENSTRA, R., KEANE, J. (2014). “Politics in Spain: A Case of Monitory Democracy” en *Voluntas*, nº 25, pp. 1262-1280.
- FEENSTRA, R. A., CASERO-RIPOLLÉS, A. (2012). “Nuevas formas de producción de noticias en el entorno digital y cambios en el periodismo: el caso 15-M” en *Revista Comunicación y Hombre*, nº 8, pp. 129-140.
- FEENSTRA, R. A., CASERO-RIPOLLÉS, A. (2014). “Democracy in the Digital Communication Environment: A Typology Proposal of Political Monitoring Processes” en *International Journal of Communication*, nº 8, pp. 2448–2468.
- GONZÁLEZ REIGOSA, C. (2004). “Informar para desinformar. El periodismo frente a los intoxicadores”, en *Cuadernos de periodistas*, nº 0, Asociación de la prensa de Madrid, pp.9-17.
- HABERMAS, J. (2004). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HERRERAS, E. (2014). “Experiencia profesional y ética del periodismo de opinión”, en *Dilemata*, nº 14, pp. 141-162
- KAPUSCINSKI, R. (2003). *Los cinco sentidos del periodista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KEANE, J. (2009a). *The Life and Death of Democracy*, Simon & Schuster, London.
- KEANE, J. (2009b). “¿Democracia monitorizada? La historia secreta de la democracia desde 1954”. Conferencia impartida en la Universitat Jaume I. Traducido por Ramón A. Feenstra y Mary Savage. http://www.johnkeane.net/wp-content/uploads/2015/02/johnkeane_Democracia_monitorizada_5_feb_2009.pdf
- KOVACH, B., ROSENSTIEL, T. (2012). *Los elementos del periodismo*. Madrid: Santillana.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1972). *La rebelión de las masas*. Madrid: Revista de Occidente.
- RAMONET, I. (1998). *La tiranía de la comunicación*. Barcelona: Debate.

Imagen, consumo, internet y reutilización: de lo permitido y lo prohibido¹

Francisca Ramón Fernández^a

^aProfesora Titular de Derecho civil, Escuela Técnica Superior de Ingeniería Agronómica y del Medio Natural (ETSIAMN), Universitat Politècnica de València, frarafer@urb.upv.es.

Abstract

The new technologies of the information and the communication (Tics) have supposed a radical change in the utilization of the available resources and the way of using them. The Internet age, in a beginning, and later the social networks have changed the scene of the consumption, specially for what refers to the images and his consideration as work. At present, the network of networks turns into an immense "supermarket" to which we have access, but it is necessary to bear the respect in mind to the regulation, to the effect that there are limits for the consumption. We propose to think on the consumption of images that is realized across Internet, having in it counts the different "juridical pathology" that him can affect, in this respect, aspects as the illicit appropriation, in relation with the protection of the image or photography for the legislation as for intellectual property. In the same way, we will detain in the reutilization of the information, and the different problems that can appear in relation with the intellectual property and the reutilization, to define the allowed and the prohibited.

¹ Trabajo realizado en el marco del Proyecto MINECO (DER2012-37844) siendo el Investigador Principal el Dr. D. Lorenzo Cotino Hueso, Catedrático acreditado de Derecho constitucional, Universitat de València-Estudi General, del Proyecto MINECO (DER2013-4256R), siendo los Investigadores Principales la Dra. D^a. Luz María Martínez Velencoso, Profesora Titular de Derecho civil, Universitat de València-Estudi General, y el Dr. D. Javier Plaza Penadés, Catedrático de Derecho civil, Universitat de València-Estudi General, y Proyecto "Derecho civil valenciano y europeo" del Programa Prometeo para Grupos de Investigación de Excelencia de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte, GVPROMETEOII2015-014 y del Microcluster "Estudios de Derecho y empresa sobre TICs (Law and business studies on ICT)", dentro del VLC/Campus, Campus de Excelencia Internacional (International Campus of Excellence), coordinado por el Dr. D. Javier Plaza Penadés, Catedrático de Derecho civil, Universitat de València-Estudi General.

Keywords: *Intellectual property, image, photography, rights, prohibition, Internet, consumption, reutilization, permission*

Resumen

Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TICs) han supuesto un cambio radical en la utilización de los recursos disponibles y la forma de utilizarlos. La era internet, en un principio, y después las redes sociales han cambiado el escenario del consumo, especialmente por lo que se refiere a las imágenes y su consideración como obra. En la actualidad, la red de redes se convierte en un inmenso “supermercado” al que tenemos acceso, pero hay que tener en cuenta el respeto a la normativa, en el sentido de que hay límites para el consumo. Nos proponemos reflexionar sobre el consumo de imágenes que se realiza a través de internet, teniendo en cuenta la distinta “patología jurídica” que le puede afectar, en este sentido, aspectos como la apropiación ilícita, en relación con la protección de la imagen o fotografía por la legislación en materia de propiedad intelectual. Del mismo modo, nos detendremos en la reutilización de la información, y los distintos problemas que se pueden plantear en relación con la propiedad intelectual y la reutilización, para deslindar lo permitido y lo prohibido.

Palabras clave: *Propiedad intelectual, imagen, fotografía, derechos, prohibición, internet, consumo, reutilización, permisión*

Introducción

En el mundo actual de las nuevas tecnologías de la información y comunicación (TICs) la utilización de los recursos ha cambiado de forma sustancial, propiciado por el auge de la red de redes, internet, y por el desconocimiento –creemos– de la protección de los contenidos que se encuentran online. En todo caso el comportamiento del usuario o consumidor de contenidos en internet deja mucho que desear, no sólo a nivel de redes sociales, sino a otros niveles, como el académico, en el que nos podemos encontrar con los presuntos plagios de contenidos protegidos por derechos de autor. Desde luego, el comportamiento de quien plagia cualquier tipo de obra está fuera de toda justificación, además de ser deplorable e ir en contra de la ética (Ramón, 2013 b).

En el ámbito de las redes sociales (facebook, twitter, instagram, etc.) (Ramón, 2011) con la peculiaridad de cada una de ellas, y la inserción de imágenes, propias y ajenas, incluso de personas en minoría de edad, nos hace plantearnos el comportamiento ético y legal. La consideración como obra de la fotografía amparada por la legislación aplicable, que



después veremos, y la utilización de la misma por parte de terceros no autores, plantea numerosas cuestiones legales ante lo permitido y lo prohibido.

La consideración de internet como un lugar en el que se ofrecen contenidos, como si fuera un supermercado infinito, en el que no hay que “pasar por caja” para llevarse lo que le gusta a cada uno, hace que los límites no sean respetados.

1. Legislación aplicable

Vamos, en este apartado, a analizar la principal legislación aplicable al ámbito de la propiedad intelectual y la reutilización de la información aplicable a las fotografías.

1.1. La Propiedad Intelectual y las fotografías

El consumo de imágenes a través de internet hace que la “patología jurídica” que se produce sea muy diversa, desde la apropiación ilícita hasta el plagio o usurpación de la autoría ajena.

El concepto de autor de obra original abarca también a la fotografía, y nos planteamos si está suficientemente protegida la misma (desde el punto de vista de los sujetos afectados y la utilización de la obra) por la legislación aplicable constituida por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (en adelante TRLPI), regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia² (modificada por Ley 23/2006, de 7 de julio³ y Ley 21/2014, de 4 de noviembre⁴).

Se protege, por el sólo hecho de su creación, al autor de una obra literaria artística o científica (art. 1 TRLPI). Para gozar de dicha protección la obra tiene que ser original, o sea, resultado de la inventiva, que es la definición proporcionada por la Real Academia Española (RAE), y puede ser expresada por cualquier medio o soporte, tangible e intangible, presente o futuro.

² España. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. *BOE*, 22 de abril de 1996, núm. 97, p. 14369-14396.

³ España. Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. *BOE*, 8 de julio de 2006, núm. 162, p. 25561-25572.

⁴ España. Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil. *BOE*, 5 de noviembre de 2014, núm. 268, p. 90404-90439.

Es preciso tener en cuenta las siguientes consideraciones, encaminadas a saber cuáles son los derechos que tenemos y cuáles son los derechos que cedemos.

-Se diferencia entre la fotografía original, que es aquella que muestra una creación de su autor, bien por el enfoque, forma o creación; y la mera fotografía que no tiene esas características de originalidad.

-La duración de la protección es distinta si se trata de una mera fotografía, ya que el art. 128 del Texto Refundido, indica que tendrá una duración de 25 años computados desde el día 1 de enero del año siguiente a la fecha de realización de la fotografía o reproducción.

-Se distinguen los derechos morales y los económicos o de explotación (Canós y Ramón, 2007). En este sentido dentro de los primeros, está el derecho de paternidad o autoría, que es el reconocimiento del autor, el derecho a la integridad de la obra, por el cual no se puede alterar o manipular la misma. Estos derechos no tienen límite temporal, y son irrenunciables e inalienables.

Dentro de los segundos, los autores disponen del derecho exclusivo de autorizar su reproducción, distribución y comunicación pública, tanto los autores de mera fotografías como los autores de obras fotográficas.

Por tanto, se tendrá que disponer de esos derechos para poder insertar una fotografía protegida por derechos de autor en internet (reproducción, comunicación pública y distribución, además de la autorización).

-En el caso de que la fotografía inserte la imagen de una persona. En este caso tenemos, además de los anteriores derechos de la fotografía, otros derechos que corresponden a la persona, como el derecho fundamental a la imagen y la protección de datos de carácter personal (Hernández y Ramón, 2009).

Tenemos que atender, por tanto, a la siguiente legislación:

a) Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen⁵, modificada por Ley Orgánica 3/1985, de 29 de mayo.⁶

⁵ España. Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. *BOE*, 14 de mayo de 1982, núm. 115, p. 12546-12548.

⁶ España. Ley Orgánica 3/1985, de 29 de mayo, sobre modificación de la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, sobre protección del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. *BOE*, 30 de mayo de 1985, núm. 129, p. 16113-16113.

b) Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal⁷ y Real Decreto 1720/2007, de 21 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento de desarrollo de la Ley Orgánica 15/1999.⁸

Por ello, se ha de obtener por parte de quien tome la fotografía el consentimiento expreso e inequívoco de la persona que va a ser fotografiada (Ramón, 2013 a), además de indicarle el uso que va a realizar de la misma.

¿Qué sucede entonces en internet y en las redes sociales? Todos estos derechos tienen que ser respetados, y de ahí que se tenga que tener en cuenta lo siguiente:

-No se puede utilizar ninguna imagen que esté en internet sin tener en cuenta lo anteriormente indicado de los derechos.

En el caso de que exhibamos una fotografía en la red, tenemos que tener los derechos de explotación, reproducción y comunicación. Hay que tener en cuenta que las redes sociales nos indican los términos y condiciones legales que se precisan para “subir” fotografías, y que hay que tener en cuenta.

Como indica la doctrina (Ros, 2013), la página web solicita al usuario una licencia no exclusiva con la finalidad de que se inserte la fotografía en la web o red social con la finalidad de ser difundida.

-Si la fotografía contiene la imagen de una persona, debemos obtener su consentimiento expreso e inequívoco de la persona para poder utilizar su imagen. No es suficiente el consentimiento tácito.

1.2. La Ley de reutilización de la información

Del mismo modo, hay que atender a la normativa referente a la reutilización de la información, teniendo en cuenta la Ley 37/2007, de 16 de noviembre, sobre reutilización de la información del sector público⁹ (modificada por Ley 18/2015, de 9 de julio¹⁰) en el ámbito de la propiedad intelectual.

⁷ España. Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal. *BOE*, 14 de diciembre de 1999, núm. 298, p. 43088-43099.

⁸ España. Real Decreto 1720/2007, de 21 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento de desarrollo de la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal. *BOE*, 19 de enero de 2008, núm. 17, p. 4103-4136.

⁹ España. Ley 37/2007, de 16 de noviembre, sobre reutilización de la información del sector público. *BOE*, 17 de noviembre de 2007, núm. 276, p. 47160-47165.

Se entiende por reutilización, según el art. 3 de la Ley “el uso de documentos que obran en poder de las Administraciones y organismos del sector público, por personas físicas o jurídicas, con fines comerciales o no comerciales, siempre que dicho uso no constituya una actividad administrativa pública”.

Este precepto contempla la excepción en el caso de documentos sobre los que existan derechos de propiedad intelectual. Y especialmente indica al respecto que: “será de aplicación, asimismo, a los documentos respecto de los que las bibliotecas, incluidas las universitarias, los museos y los archivos sean titulares originarios de los derechos de propiedad intelectual como creadores de la misma conforme a lo establecido en la legislación de propiedad intelectual, así como cuando sean titulares porque se les haya transmitido la titularidad de los derechos sobre dicha obra según lo dispuesto en la citada legislación, debiendo en este caso respetar lo establecido en los términos de la cesión”.

1.3. Lo audiovisual y la coreografía: imagen y movimiento, internet y consumo

Todas estas acciones anteriores se pueden complicar mucho más, ya que estamos en una sociedad de consumo, en lo que impera es el “atractivo visual y sonoro” de todo aquello que circula por la red de redes. En este caso, hay que tener en cuenta más derechos relacionados con lo anteriormente dicho.

Imaginemos la siguiente situación: una obra audiovisual, iría más allá de la propia imagen en una fotografía, y que en esa obra audiovisual insertemos una coreografía. Estamos hablando de imagen, consumo e internet, para, por ejemplo, la venta de un producto o servicio.

La coreografía es definida por la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) como:

«(...) el conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile susceptibles de ser representados en un papel por medio de signos y que normalmente desarrollan un hilo argumental. Con frecuencia, la obra coreográfica va en compañía de una obra musical y, en ocasiones, de un texto hablado. Juntos todos estos atributos configuran lo que se conoce como “ballet”».

Se caracteriza este tipo de obra por la denominada expresión corporal, que es donde se encontraría la originalidad y el soporte estaría constituido por el espacio escénico (Martínez, 2014).

¹⁰ España. Ley 18/2015, de 9 de julio, por la que modifica la Ley 37/2007, de 16 de noviembre, sobre reutilización de la información del sector público. *BOE*, 10 de julio de 2015, núm. 164, p. 57436-57450.

El TRLPI considera como artista intérprete o ejecutante a la persona que represente, cante, lea, recite, intérprete o ejecute en cualquier forma una obra (art. 105).

Dentro del ámbito de la danza, nos podemos encontrar con diversos sujetos y sus derechos, en relación con lo que hemos explicado anteriormente:

-Autor obra coreográfica: Tiene derechos morales y económicos como autor de la obra.

-Autor obra coreográfica e incorporación de música a la obra. Derechos como autor, y en cuanto a la música podemos encontrarnos con varios supuestos por lo que se refiere a la creación de coreografía e incorporación de música.

Se trataría de una obra compuesta, que puede además darse estas tres situaciones:

a) Coreografía y música que forme parte del dominio público. No se precisa autorización del autor.

b) Coreografía y música preexistente, no compuesta ex profeso para la obra. En este caso hay derechos de autor, por lo que se necesita la autorización del autor y se generarán derechos económicos para éste.

c) Coreografía y música compuesta expresamente para la obra. En este caso hay derechos de autor, por lo que se necesita la autorización del autor.

A su vez, puede ser música que forme parte del dominio público, por lo que no necesita autorización del autor; o puede ser música preexistente que tenga derechos de autor, necesiándose autorización del autor y se producirán derechos económico; o puede ser música que se cree expresamente para la obra coreográfica, en este caso también se necesita autorización del autor, ya que supone una creación de la pieza: coreografía y música de forma conjunta. Se generarán también derechos económicos para el compositor (Ramón, 2015 b).

Conclusiones: lo permitido y lo prohibido

De todo lo indicado anteriormente, vemos que hay ciertos comportamientos o usos realizados en torno a las imágenes o fotografías e internet que están prohibidos, y otros que están permitidos.

Todo se centra en el cumplimiento de una legislación aplicable, que no sólo está representada por la propiedad intelectual, sino también por los derechos a la propia imagen y la protección de datos de carácter personal. Especialmente delicado es si nos encontramos ante menores, tanto como sujetos activos o pasivos (Ramón, 2008).

Ya es de sobra conocido lo que indica el art. 6 del Código civil, al referirse a la eficacia general de las normas jurídicas, “La ignorancia de las leyes no excusa de su cumplimiento”,

por lo que es preciso tener presente lo que indica la norma antes de realizar cualquier acción en la que se puedan infringir derechos.

La utilización de fotografías que se encuentran en la red no siempre están exentas o libres de derechos, sino que están protegidas por derechos de autor. Por eso, una opción es utilizar fotografías libres de derechos en webs expresamente que lo indiquen. Y también otra opción es la utilización de las licencias, la más conocida la de Creative Commons.

En el caso de que nosotros seamos los autores de la fotografías y contengan imágenes de terceros, y queramos hacerlas públicas en las redes sociales, hay que tener en cuenta el consentimiento expreso e inequívoco de la persona que aparece en la imagen. Si son varias, de todas ellas, ya que si no estamos infringiendo sus derechos, no de autor, porque los autores somos nosotros, pero sí los de imagen y protección de datos.

En el caso de la reutilización de documentos hay que tener presente la excepción que se contempla respecto a la propiedad intelectual, y en el caso de que se utilicen audiovisuales (Ramón, 2014 y 2015b)), junto con coreografías o música, hay que también tener presente los derechos de todos los sujetos que intervienen, para saber lo permitido y prohibido en cada caso.

Referencias bibliográficas

CANÓS DARÓS, L. y RAMÓN FERNÁNDEZ, F. (2007). “La protección y regulación jurídica de los derechos de autor en la sociedad de la información” en *Revista General Informática de Derecho*. Valencia: Ediciones Revista General de Derecho, págs. 1-10.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, A. y RAMÓN FERNÁNDEZ, F. (2009). “El derecho a la propia imagen de los menores en los medios de comunicación y redes sociales”, en *Revista Aranzadi de Derecho y Nuevas Tecnologías*. Pamplona: Editorial Aranzadi, S.A., 20, págs. 19-36.

MARTÍNEZ BODI, A. (2014). “Los coreógrafos y la Propiedad Intelectual en la danza”, *Día Internacional de la Danza 2014*, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), págs. 1-3.

<http://www.sgae.es/recursos/pdf/2014/Derechos_de_autor_y_obra_coreografica_Articulo_de_opinion_de_Toni_Martinez_Bodi.pdf> [Consulta: 7 de agosto de 2015]

RAE: “Original”, *Diccionario de la Lengua Española*.

<<http://lema.rae.es/drae/?val=original>> [Consulta: 7 de agosto de 2015]



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

RAMÓN FERNÁNDEZ, F. (2008). “El menor como consumidor de información y su protección en la diversa legislación”, en *Consumidores y usuarios ante las nuevas tecnologías*, Cotino Hueso, L. (coord.). Valencia: Tirant lo Blanch, págs. 125-140.

RAMÓN FERNÁNDEZ, F. (2011). “Las redes sociales como ejemplo de participación: casos y cuestiones”, *Libertades de expresión e información en Internet y las redes sociales: ejercicio, amenazas y garantías*, Cotino Hueso, L. (coord.). Valencia: Publicacions de la Universitat de València, págs. 160-175.

<<http://www.derechotics.com/congresos/2010-libertades-y-20/e-libro-e-libertades-2010>>
[Consulta: 5 de agosto de 2015]

RAMÓN FERNÁNDEZ, F. (2013a). “La protección de los derechos de autor de las fotografías y la prestación del consentimiento”, en *Revista Aranzadi de derecho y nuevas tecnologías*. Cizur Menor: Editorial Aranzadi, S.A., 31, págs. 47-74.

RAMÓN FERNÁNDEZ, F. (2013b). “La redefinición de las excepciones en materia de propiedad intelectual. Derecho de cita, plagio e internet”, en *Libertad de expresión e información en internet. Amenazas y protección de los derechos personales*, Cotino Hueso, L. y Corredoira Alfonso, L. (coords.). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, págs. 233-258.

RAMÓN FERNÁNDEZ, F. (2014). “La realización de material audiovisual para los cursos masivos en abierto (MOOC): cuestiones legales no resueltas en el ámbito de la propiedad intelectual”, en *IDP. Revista de Internet, Derecho y Política*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 19, págs. 78-91.

<<http://journals.uoc.edu/index.php/idp/article/view/n19-ramon>> [Consulta: 5 de agosto de 2015]

<<http://dx.doi.org/10.7238/idp.v0i19.2222>> [Consulta: 5 de agosto de 2015]

RAMÓN FERNÁNDEZ, F. (2015a). “Menores y redes sociales: cuestiones legales”, en *Reinad. Revista sobre la infancia y la adolescencia*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 8, págs. 33-42.

<<http://polipapers.upv.es/index.php/reinad/article/view/3300/3964>> [Consulta: 5 de agosto de 2015]

<<http://dx.doi.org/10.4995/reinad.2015.3300>> [Consulta: 5 de agosto de 2015]

RAMÓN FERNÁNDEZ, F. (2015b). “La obra cinematográfica y audiovisual: fronteras reales e imaginarias en el ámbito jurídico”, en *Fronteras reales, fronteras imaginadas*. Sonidos en la retina, Alicante: Letra de palo, págs. 363-377.

Imagen, consumo, internet y reutilización: de lo permitido y lo prohibido

ROS AGUILERA, D. (2013). “Aspectos legales de la fotografía”. *ELDERECHO. Com. LEFEVRE.EL DERECHO* <http://www.elderecho.com/www-elderecho-com/Aspectos-legales-fotografia-propiedad-tecnologia_11_534430001.htm> [Consulta: 6 de agosto de 2015]

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (SGAE). “Obra coreográfica”, *Glosario*. <<http://www.sgae.es/socios/artes-escenicas-y-coreograficas/glosarios/o/>> [Consulta: 7 de agosto de 2015]

Referencias legislativas

España. Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. *BOE*, 14 de mayo de 1982, núm. 115, p. 12546-12548.

España. Ley Orgánica 3/1985, de 29 de mayo, sobre modificación de la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, sobre protección del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. *BOE*, 30 de mayo de 1985, núm. 129, p. 16113-16113.

España. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. *BOE*, 22 de abril de 1996, núm. 97, p. 14369-14396.

España. Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal. *BOE*, 14 de diciembre de 1999, núm. 298, p. 43088-43099.

España. Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. *BOE*, 8 de julio de 2006, núm. 162, p. 25561-25572.

España. Real Decreto 1720/2007, de 21 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento de desarrollo de la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal. *BOE*, 19 de enero de 2008, núm. 17, p. 4103-4136.

España. Ley 37/2007, de 16 de noviembre, sobre reutilización de la información del sector público. *BOE*, 17 de noviembre de 2007, núm. 276, p. 47160-47165.

España. Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil. *BOE*, 5 de noviembre de 2014, núm. 268, p. 90404-90439.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

Francisca Ramón Fernández

España. Ley 18/2015, de 9 de julio, por la que modifica la Ley 37/2007, de 16 de noviembre, sobre reutilización de la información del sector público. *BOE*, 10 de julio de 2015, núm. 164, p. 57436-57450.

 2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

El lenguaje como práctica colaborativa en el trabajo de JODI

Luis Eduardo Duarte Valverde

atmosferatus@hotmail.com

Abstract

The purpose of this paper is an approach to language as a political action in the heroic period of net.art, also known as meta-linguistic netart, specifically in the work of collective JODI. Which we intend to introduce in line with language games Wittgenstein as possible understanding of it from categories such as supplementary descriptions and "see as". This not only looking to explore a range of meanings, ways of living and new meaning aesthetic experiences with the network as a medium and language with its own grammar, but also the possibilities of participation and collective creation.

Keywords: Net.art 1.0, Jodi, metalanguage, glitch, Wittgenstein, language games.

Resumen

El propósito de esta ponencia será un acercamiento al lenguaje como acción política en el periodo heroico del net.art, denominado también como netart metalingüístico, específicamente en la obra del colectivo JODI. La cual nos proponemos presentar en consonancia con los juegos de lenguaje de Wittgenstein como posibilidad de comprensión del mismo desde categorías como las descripciones suplementarias y el ver como. Esto, no solamente buscando explorar una pluralidad de significados, formas de habitar y resignificar experiencias estéticas con la red como medio y lenguaje con su gramática propia, sino, además, las posibilidades de participación y creación colectiva.

Palabras clave: net.art 1.0, Jodi, metalengüaje, glitch, wittgenstein, juegos de lenguaje.

Net.art metalingüístico

La mirada que nos importa es fundamentalmente es la del net.art como lenguaje y específicamente como metalenguaje, que es la que se configura principalmente en el denominado periodo heroico del net.art en sus primeros años del 1995-2000, por eso, a partir de aquí cuando hable de “net.art” me estaré refiriendo al período heroico y su continuación estética en la actualidad. Nos concentraremos en la mirada desde el lenguaje mas próxima al net.art 1.0, en concordancia con categorías asociadas al segundo Wittgenstein como las perplejidades, las descripciones suplementarias y el ver cómo, desde las que podemos insistir en el establecimiento de diferencias y la pluralidad de significados.

En este sentido, no se trata de usar criterios que validen el net.art, bien sea como activismo o como metalenguaje. Lo que nos interesa es la posibilidad de resolver problemas estéticos a la manera de las perplejidades en Wittgenstein. En este sentido, miraremos el net.art como cualquier práctica y manifestación de la cultura que posee sus propios juegos de lenguaje y que obedecen a la comunidad en la que surge y/o se dirige es decir, de cada forma de vida, y por tanto, para entender el arte tendríamos que entrar en esa forma de vida para poder analizarla.

De esta manera, categorías wittgenstenianas como descripciones suplementarias nos ofrecen la posibilidad de acercarnos las normas propias del juego de lenguaje al que nos referimos desde la descripción (de elementos extras) como explicación, aunque este sea un simple gesto¹ como puede ser, el señalar algo, que por comparación, nos permita entender o acercarnos a la intención del autor dentro de unas normas al interior de un juego de lenguaje determinado.

¹ “A veces una descripción suplementaria puede ser un simple gesto, como el famoso señalar de Wittgenstein al cielo gris para indicar la forma correcta de interpretar el segundo movimiento de la Séptima sinfonía de Beethoven”. BOUVERESSE, Jacques (1993). Wittgenstein y la estética. Valencia, Universitat de València. P. 74.

JODI²

Con Jodi, asistimos a una propuesta que se caracteriza por el uso de los recursos propios del medio digital como mensaje central y que claramente advierte algunas maneras de usos de metalenguaje como metodología, es así como, en JODI, la técnica cobra importancia como medio, como lenguaje estético y obra. En esta, además en el lenguaje es visto de manera autorreferencial y si se quiere tautológico, es decir, como metalenguaje, en el que las acciones e interacciones vienen a hacer las veces de pensamiento trastocando en la relación entre soporte y contenido, de tal manera que el ordenador puede cambiar su propia estructura aun en la creación de virus y desarrollo de software.

Se trataría entonces de una noción del metalenguaje no a manera de mensaje sino casi por el contrario como recurso discursivo de experimentación y de juego con sus propios límites, de tal manera que su descomposición (deconstrucción), no solo tiene importancia de carácter técnico, sino, de contenido propiamente y le permite jugar constantemente con su cambio de apariencia, insistiendo así en el carácter procesual del mismo al punto de no presentar la obra totalmente terminada y por el contrario se presenta en su carácter fragmentario tanto del ordenador como de la red .

Podemos reconocer en este tipo de obras una tendencia que se mueve entre la escultura y el objeto digital y que acude al lenguaje metalingüístico con el propósito de hacer evidentes los roles tanto de usuario como de máquina, en la que esta no solo replica la programación del usuario, sino, que a su vez, puede crear lenguajes ilegibles a partir de la configuración y programación inicial (convencional), de tal manera que nos lleve a pensar sobre la máquina sin interactuar inmediatamente con ella. Es así como, desde lo ilegible y desordenado, JODI, genera una simulación del error o Glitch informático cuyo principal efecto es una desorientación que está íntimamente ligada al ejercicio conceptual que propone.

Hacer del error una obra reporta como muchas veces se ha dicho una obra basada en la ironía como estrategia, sirviéndose a la vez de la generación de experiencias frustrativas como ejercicios conceptuales, en los que se disimula ignorar algo, cuando en realidad se trata de la generación de un error codificado para exponer así la contradicción.

En este sentido, JODI evidencia especial atención o mejor prevención y subversión frente a las manifestaciones hegemónicas que se puedan imponer a su práctica, como puede ser la intervención de los gobiernos en el desarrollo de softwares que pretenden uniformizar el uso y consumo de las herramientas tecnológicas.

² JODI es un colectivo de artistas conformado por Joan Peskers y Dirk Paensmans, quienes trabajan fundamentalmente en net.art metalingüístico. Su trabajo se remonta a los inicios del net.art y se puede ver en su página web www.jodi.org

La obra como juego de lenguaje

[<http://oss.jodi.org/ss.html>](http://oss.jodi.org/ss.html)

Al enfrentar esta representativa obra clásica del net art metalingüístico, solemos pensar que estamos frente a un virus, o bien una broma de las pesadas o sencillamente una pura abstracción formalista, es decir, que en términos Wittgenstenianos nos encontramos en la experiencia de la perplejidad. Esto es precisamente lo importante, independiente de la significación, lo relevante es precisamente esto, su capacidad de poner en cuestión las condiciones de la red y la posibilidad de que, la exhibición de sus disfunciones se convierta en un mensaje, en una reflexión que en definitiva apunta siempre al poder de la tecnología.

Al ingresar a la página nos encontramos con un aparente error como la presencia de un virus informático que hace pensar que nuestro ordenador se ha infectado, esto, porque la pantalla se empieza a llenar de ventanas de pequeños fondos de escritorios que cambian de lugar y color como bailando de manera intermitente, dando la impresión de multiplicarse, de lo que se ha dicho, entre otras cosas, que se trata de la expresión de una crítica con la inconformidad de la seriedad que plantea la alta tecnología conservando la autorreferencialidad que caracteriza al net art.

En esta obra, el uso del lenguaje de la red, si bien simula un virus, se trata del uso de la estética Glitch o error programado. En el que, deconstruyendo el sistema se cuestiona a sí mismo en su rigidez, a la vez que nos confronta con el poder y la vulnerabilidad de la red usando sus propias armas de lenguaje para traicionarlo.

Se trata entonces de una estética de reflexión metalingüística de internet, donde el medio se cuestiona por el mismo en sus posibilidades de expresar un mensaje o de ser un mensaje en sí mismo. Nos encontramos frente a un ejercicio filosófico del orden que le interesa Wittgenstein, en el sentido que se trata de un lenguaje sobre un lenguaje artístico o un metalenguaje, que además, nos lleva a un intento por describir y explicar el arte, a través del análisis y crítica a ese lenguaje en relación al sentido.

De esta manera, Jodi también se convierte en una crítica que hace pensar en la máquina como interfaz, que es otra razón de fondo a su carácter conceptual. En ella, además, través de una supuesta amenaza se nos confronta con el poder y vulnerabilidad de la red internet y para ello se hace necesario un conocimiento de la programación de tales efectos redescubriendo el medio a través de una experimentación inesperada como una resignificación del uso de este tipo de lenguaje que permite otras poéticas que elaboran historias desde sorpresas incomprensibles a manera de perplejidades.



Sabiendo que Jodi se nos presenta como un lenguaje sobre un lenguaje artístico, es decir, un metalenguaje, podemos enfrentarnos a las perplejidades que plantea la obra de Jodi siguiendo el marco interpretativo desde Wittgenstein, entendiendo que este nos permite y casi que nos exige recurrir a descripciones y/o comparaciones a la manera de descripciones suplementarias, para enfrentar las dificultades en la comprensión en una expresión artística que cuestiona el lenguaje de su propia expresión hasta el límite, el net.art, y por tanto, la red internet.

El acercamiento visual a la red desde Jodi, se puede ver como una forma de vida a la manera de Wittgenstein en dos sentidos; primero, como ya hemos visto, desde la manera como habitan la red los profesionales de la programación y segundo, desde las técnicas heredadas de las vanguardias como el collage y el montaje, aunque ya no desde el uso habitual que de estas técnicas hacían vanguardias como el surrealismo, sino, ahora, formalizadas en algoritmos para superponer (fotocollage) fragmentos de capas de imagen. En este sentido, resulta oportuno tener en cuenta autores como Manovich que en la misma dirección han afirmado que la red internet no inventa nuevos lenguajes formales aunque si introduce nuevas técnicas de suma importancia a nivel epistemológico, pues aunque no son nuevas formas de representar y/o ver la realidad si lo son para acceder a la información e intervenirla desde la interactividad y maneras de analizar los datos³.

Para enfrentar esta experiencia de desorientación y desconcierto, es decir, de perplejidad, normalmente acudimos a proceder como estamos usualmente habituados, tratando de cerrar las ventanas que se abren de manera incesante, consultar en web y apagar el ordenador, pero lo que importa aquí, es que, al final, no podemos pasar de ello. Es por esto, que se puede decir que se trata de un arte que permite explorar fronteras éticas que resuenan en el público toda vez que se aceptan ciertos comportamientos en los artistas que en principio son inaceptables.

En Jodi, además de asistir en un cuestionamiento por el arte, por el concepto de arte y la institución, nos propone pensar en la hibridación de disciplinas, por el papel del público en relación a la interactividad en medio de una atmosfera de desconocimiento y democratización del arte que no deja de obedecer al mercado. En este sentido, podemos decir que se trata de un arte antiartístico (actitud que tiene en las vanguardias su principal precedente en el arte contemporáneo), para hacernos dudar finalmente en la confianza que depositamos en la institucionalidad, es decir, subvertirlo, justo cuando internet se muestra más limpio.

³ MANOVICH, Lev (2002). “La vanguardia como software”. ARTNODES. Diciembre 2002.

< <https://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/manovich1002/manovich1002.html> > [Consulta: 20 de Junio de 2015]

Finalmente, tendríamos que decir que obras como esta nos ofrecen la posibilidad de experimentar a la vez, el desconcierto de estar frente a un virus, un error del ordenador y una broma pesada a partir de la exhibición de las disfunciones de la máquina y la red que pareciera tomar conciencia y decidir por el usuario. Es así, como Jodi nos invita a una experiencia más reactiva que interactiva, es decir, frustrativa en el sentido en que no experimentamos ninguna continuidad en ningún contenido que es justamente como estamos acostumbrados a hacer uso de la red.

Imitando una deconstrucción del sistema operativo en la pantalla se nos presenta la obra desde una estética metalingüística, en el que el medio se cuestiona las posibilidades de expresar un mensaje o ser el mensaje mismo. Esto es propiamente el sentido de ejercicio filosófico para Wittgenstein, ya que se trata de un lenguaje sobre un lenguaje o metalenguaje, en este caso, artístico, que a partir de la deconstrucción de la pantalla invierte las relaciones entre código e imagen.

En conclusión, viendo expresiones propias del net.art 1.0 a través de obras como las que ofrecen el colectivo artístico Jodi, se podría afirmar que los nuevos media por basarse en los viejos media son mejor postmedia o metamedia como argumenta Jose Luis Brea en su obra *La era postmedia*⁴. En este sentido, el trabajo de Jodi se convierte en una vuelta a sus inicios para cuestionar el propio medio como un metamedio de la sociedad de la información y las maneras como se procesan y viven los datos a través de este desde sus características formales.

Bibliografía

BREA, J. L. (2002). *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas artísticas y dispositivos*. Salamanca: Editorial Consorcio Salamanca.

BOUVERRESSE, Jacques (1993). *Wittgenstein y la estética*. Universitat de Valencia.

CASACUBERTA, David (2007). *Menos imperio y mas Wittgenstein*. En *Azafea* revista filosófica 9, Salamanca. Ediciones universidad de salamanca.

MANOVICH, Lev (2002). "La vanguardia como software". ARTNODES. Diciembre 2002.

<<https://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/manovich1002/manovich1002.html>>

[Consulta: 20 de Junio de 2015]

⁴ BREA, J. L. (2002), *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas artísticas y dispositivos*. Salamanca: Editorial Consorcio Salamanca.

PUIG, Eloi (2006). *La autoreferencialidad en el arte.El metalenguaje en el medio digital*. ARTNODES Número 6.

< <http://journals.uoc.edu/index.php/artnodes/article/view/759>>

WITTGENSTEIN Ludwig. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona, Ediciones Paidós ibérica.

_ (1988) *Investigaciones Filosóficas*. México D.F. Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM México.

Las complejidades del paisaje. Un nuevo tipo flâneur deambula por la red

Castelblanco Caicedo Diana Zoraida

Universidad Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Artes y Diseño. Bogotá-Colombia.

diana.castelblanco@utadeo.edu.co

Abstract

The current world - which could not explained from a few words -, it strives to look up its meaning and its shape from a series of fascinating facts of nature: the intelligence of a multitude of animals with collective behavior self-organized, ants that leave pheromone trails to communicate, flocks of birds, synchronization principles of luminiscentes dragonflies and many other phenomena that allow somehow appoint the complexity of the environment, not only biological but also social, economic, political and cultural. This metaphorical way the world works -concepts biologically inspirados- that they find a new challenge when faced with experiences that pass through the network, and that is when the biological metaphors of nature are complemented with a new metaphor of cyberspace: the metaphor of nature eminently sensual in city full of stimuli for the hiker in the midst of the crowd who stops to look small signs around and finally discover the uniqueness of the conflict that lives in that space, imperceptible changes that precede the major social changes of modern life and recognize how there in the network, a individual life that is reproduced in a collective spirit.

Keywords:

Cyber landscape, Flâneur, technical, political, Boulevards network

Resumen

El Mundo actual –que parece no poderse explicar a partir de unas pocas palabras-, se esfuerza por aproximar su sentido y su forma a una serie de hechos fascinantes en la naturaleza: la inteligencia de una multitud de animales de los que emerge una conducta colectiva auto-organizada, hormigas dejando rastros de feromona para comunicar, bandadas de aves, principios de sincronización de las libélulas luminiscentes y cuántos otros fenómenos que permiten nombrar de alguna manera la complejidad de los entornos ya no solo biológicos sino también sociales, económicos, políticos y culturales. Este funcionamiento metafórico del mundo –conceptos biológicamente inspirados- encuentran un nuevo desafío cuando se enfrentan a las experiencias que transitan por la red de redes –internet-, y es entonces cuando las metáforas de naturaleza biológica se apoyan en una nueva metáfora del ciberespacio: la metáfora de la naturaleza eminentemente sensual de la urbe, cargada de estímulos para que el paseante de la red en medio de la multitud, se detenga, mire a su alrededor y al final descubra lo peculiar del conflicto que habita en ese espacio, las alteraciones imperceptibles que preceden a las grandes alteraciones sociales de la vida moderna y reconozca cómo allí, en la red, la vida individual se reproduce en un espíritu colectivo.

Palabras clave:

Paisaje Cibernético, Flâneur, Técnica, Política, Bulevares en red.

Introducción

Los rayos de sol atravesando pequeñas gotas de agua contenidas en la atmósfera. Lo asombroso de un destello de luz sobre las nubes después de una llovizna. Colores que se funden entre ellos y con el cielo mismo, para al final provocar una percepción sobrecogedoramente estética.

A propósito de los discursos estéticos y la manera como las metáforas intervienen en ellos desde usos poéticos o creativos del lenguaje, el mundo actual se asemeja a múltiples hechos sobrecogedores de la naturaleza: hechos difusos, borrosos e indefinidos que bien permiten la idealización de la belleza del hoy, o por el contrario, no son más que una excusa ideológica que justifica un nuevo orden social: probablemente una trampa de vacíos falsamente trascendentes ante la incapacidad de analizar lo existente; un funcionamiento metafórico del mundo que no se restringe a una configuración icónica de algo o a una representación, sino a la experiencia que se tiene con determinados *objetos* que permite construir nuevos significados, tanto conceptuales como sensoriales del mundo.

Con el riesgo de caer en la trampa metafórica, puede pensarse que las *experiencias que transitan por* la red de redes (internet) ejemplifican una naturaleza particularmente sensual y sensorial de la ciudad, una naturaleza colmada de estímulos para que el nuevo ciudadano de la red -en medio de la multitud- se detenga a mirar pequeños signos (Muñoz, 2005, p. 178), y al final descubra lo peculiar del conflicto que habita en *ese* espacio, las alteraciones imperceptibles que preceden a las grandes alteraciones sociales de la vida moderna y reconozca cómo la vida individual se reproduce en un espíritu colectivo.

Estamos ante un nuevo tipo de flâneur que en su deambular por la red aprehende las complejidades del paisaje cibernético y en completo dominio de su individualidad en medio de la multitud, descubre que la estructura de la red garantiza el ejercicio del poder y de la dominación de un grupo sobre otro. Parafraseando a Félix Duque (2001), si bien el espacio es producto de la técnica, la técnica en el ciberespacio es eminentemente política. La estructura de la red, como propuesta técnica que es, delimita y fortifica los nuevos lugares de interacción social, de allí que no es neutra en términos políticos: la violencia, la dominación y la dificultad para la convivencia en comunidad se traslada de los lugares públicos de la ciudad: a los lugares públicos de la red. Twitter, Facebook, Instagram, Google +, LinkedIn son los nuevos bulevares, galerías, parques y cafés por donde se pasean la moral, la estética y la política derivadas de los cambios sociales y económicos de la llamada postmodernidad.

1. Metáfora: una experiencia social.

El problema del entendimiento de la naturaleza humana constituye por si mismo una sucesión de razonamientos y juicios, que no es extraño pretender revelarlos desde el pensamiento filosófico y sus más altos principios. Sin embargo, no hay nada que no esté sujeto a discusión o que se escape a cierta controversia aún por los eminentes filósofos, pero también por la gente del común, por la muchedumbre -la multitud-, quien desde afuera de la elucubración intelectual, pero desde el interior de la acción social -como protagonista o actor- descubre la condición imperfecta y dudosa de las discusiones, para al final decidir que no es la razón la que triunfa sino la elocuencia: el arte de persuadir, deliberar, recriminar y elogiar. Dice Hum (2001, p.15) que “la victoria no ha sido obtenida por las gentes de armas que manejan la pica y la espada, sino por las trompetas, los tambores y los músicos del regimiento”.

Si pudiéramos explicar la naturaleza de las ideas y acciones del hombre, seguramente habríamos de conseguirlo en la relación estrecha que mantienen las ciencias con la misma naturaleza humana, con principal interés en la *moral* y la *estética*, como lugares que consideran nuestros gustos y sentimientos, pero también en la *política* como recurso de entendimiento de los vínculos de los hombres en sociedad. Moral, estética y política, ciencias de la lógica que no se escapan de la experiencia y la observación, de cierta filosofía experimental, que encuentra mucho de su sustrato en la conjunción entre el mundo político y poético de la metáfora. Un mundo que, por un lado pretende encontrar pruebas de las nuevas dinámicas sociales que modifican la naturaleza humana, pero por otro lado, se ocupa de componer una representación esencial de dichas acciones humanas.

Tal es el caso de la revolución de los sistemas computacionales que, por ejemplo, manejan operaciones mayores desde los llamados algoritmos genéticos que se inspiran en la evolución genética y su base genético-molecular, para lograr que una población de individuos evolucione desde acciones aleatorias -como las que se dan en la evolución biológica-, o desde procesos de selección de acuerdo a criterios de adaptación natural al ambiente. Así mismo es posible trasladar a la sociedad un nombre que designe principios biológicos, de evolución y organización entre especies para explicar los estados, transiciones o complejidades de los sistemas sociales, encontrando el momento de semejanza -aún sin ser explícito- en la metáfora con la naturaleza.

Vemos que ya no solo el poeta o el filósofo encuentran en lo semejante una oportunidad de explicación del mundo, ahora hay una multitud que habita en la llamada “sociedad del conocimiento”, “sociedad tecnológica”, bien como practicantes de las ciencias naturales, técnicas o médicas, o simplemente como observadores del desarrollo civilizatorio, que descubren el enigma social -y además lo transforman- mediante la construcción de metáforas que dan cuenta de gustos, sensaciones y vínculos de las sociedades modernas. La

actividad metafórica ya no es solo una actividad lingüística, como lo plantea la retórica clásica, sino también un actividad que revela un contexto y una experiencia social de un sujeto en el mundo. Así entonces, cuando la concepción tradicional de la metáfora se ve enfrentada a los cambios históricos y a la diversidad cultural, se añade una dimensión temporal que hace que lo literal y lo metafórico se viertan continuamente lo uno en lo otro y, como lo expone Lizcano¹ (1997, p. 6) “ solo desde una concepción esencialista de la realidad y del lenguaje, como algo que está ahí fuera, como algo dado de una vez por todas al margen de las representaciones sociales y los cambios culturales, como algo constituido por *hechos* y no por *haceres*, por *significados* y no por actividades *significantes* puede sostenerse la concepción heredada sobre la metáfora”.

Acudiendo a este pensamiento del cambio metafórico, es de interés tomar algunos de los aportes dispersos y múltiples que Walter Benjamin (1991) hace para comprender las transformaciones sociales que ocurren durante el siglo XIX, particularmente la propuesta en torno a los denominados “Pasajes de París” (un proyecto imposible por definición, envuelto en sombras y lleno de misterios), como camino para reactivar un sentido –en un contexto contemporáneo- de las nuevas interacciones sociales mediadas por la red de redes: por la internet y sus posibilidades. A través de la metáfora de “Estar en el Mundo” o de “Los Pasajes”, es posible captar situaciones y cierta sensibilidad estética y política de las nuevas formas de estar en un mundo permanentemente conectado, de alcances múltiples con aparente libertad de expresión, donde la ciudad física se traslada a una ciudad virtual con las mismas posibilidades de análisis sobre su configuración y su atmósfera; un análisis que bien puede revelar algo que está contenido en este nuevo espacio (cibespacio urbano) pero que en realidad lo trasciende.

2. La multitud: razón de existencia de la red

La red de redes (internet) por su capacidad de descentralizar y conectar múltiples estructuras de redes, a supuesto una auténtica revolución en la forma como interactuamos con el mundo. Desde las relaciones más cotidianas, hasta otras más especializadas y complejas se modifican, gracias a “nuevos espacios públicos interactivos” que sugieren – igualmente- nuevas formas de habitar y de recorrer un mundo que transita en una geografía libre de patrones espaciales, dominada por otros de tipo temporal. Estar en el mundo es estar en la red: en esas múltiples y diversas parcelas de realidad que demandan la mirada

¹ Este texto integra y amplía las exposiciones del autor en el VI Congreso Español de Sociología (La Coruña, Setiembre’98), en la Facultad de Matemáticas de la Universidad de La Laguna y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas, éstas últimas dentro del ciclo sobre “Matemáticas y Cultura” organizado por el Seminario Orotava de Historia de la Ciencia (Octubre’97).

atenta del caminante (cibernauta), para que -con pasos inciertos y expectantes- asegure cierta constitución mítica de su mundo a través de una especie de contorno topográfico que queda dibujado en las redes de conexiones que recorre.

Las lógicas de estas modernas relaciones suponen la coexistencia de hombres en medio de una multitud que no se toca ni se mira, que probablemente nunca llegará a conocerse. Una multitud que deja de estar enraizada en la topografía física urbana, para desplazarse hacia un aparente desprendimiento de las sensaciones y percepciones que suponen la presencia y la ausencia en los lugares urbanos. Como podría pensarlo Benjamin, estas nuevas relaciones interactivas (en red) están cargadas de signos que exceden su significado, así como de imágenes que se multiplican incesantemente para provocar una diáspora de mundos, algunos de ellos de ensamblaje coherente, pero otros absolutamente laberínticos que revelan una tarea de conexión inviable.

Es justamente esta falta de unidad de la red—la virtualidad— un terreno fértil que no se agota en sí mismo, sino que suscita a pensar las ambigüedades, las ocurrencias y contradicciones de una vida social contemporánea que despierta tal fascinación por un presente desintegrado, que induce a la recreación de acontecimientos del pasado para anticipar probablemente la decadencia de un devenir. De cualquier forma la presencia en la red suscita una mirada provocadora, inconforme, pero sobre todo una actitud experimental frente a lo desconocido de las interacciones públicas y privadas pero esta vez en sociedades virtuales.

Si nos aproximamos a esta idea de recrear acontecimientos del pasado, y sin buscar discursos unívocos como modelo de verdad de un futuro, podemos situarnos en esa ciudad parisina del siglo XIX y encontrar la semejanza entre aquel flâneur que se lanza a las calles en busca de historias, de gentes extrañas, de misterios y olvidos, de entredichos y censuras, y el individuo ocioso en la red que -vacío por dentro en su soledad- sale fuera de sí para encontrarse en un mundo de sensaciones nuevas –virtuales-, de indiscreciones, de imágenes que no son suyas, que no le pertenecen y algunas veces con motivaciones que le dan sentido a su búsqueda, pero ahora más que antes (ahora en la ciudad virtual más que antes en la ciudad real), con un esfuerzo infinito por no distraer su atención del propósito inicial.

París en el siglo XIX se modela por las transformaciones urbanísticas, por la iluminación a gas, el sistema ferroviario, los pasajes, la electricidad, la fotografía, los magazines y cuántos otros asuntos dispares que como objetos representan una realidad de la época. En cada uno de ellos se esconde un mundo en miniatura que da cuenta de las calles, las personas, los colores, los gestos, los olores y muchos otros pequeños signos que hacen que un caminante se detenga y se encuentre con el drama de la modernidad, o por el contrario se fascine con las maravillas del paisaje. De forma semejante, en la red los pasajes forman “un mundo en miniatura” y recorriendo cada uno de ellos, el flâneur puede encontrar todo

lo que necesita. Un flâneur que camina entre los pasajes públicos de la red de redes; un flâneur que se encuentra inmerso en la agitación multitudinaria del ciberespacio y en una especie de tedio y agobio por lo avasallante de la modernidad manifiesta en *chats, links, páginas, servidores, navegadores, exploradores* y cuantas otras mediaciones técnicas.

“En el ajetreo desaprensivo de esta masa, que produce efectos perturbadores sobre conciencias y sensibilidades que asisten a un espectáculo, (...)” (Benjamín, 1991, p.74), la multitud en la red está afanada por participar de la nueva producción material y las maravillas de la civilización. Múltiples lugares que sirven para poner en evidencia la representación del interés personal camuflado en un aislamiento colectivo: nuevos bulevares y espacios públicos que recomponen el mundo alienado a la vida social. Esta forma abstracta de relaciones sociales, esta vida cotidiana, se abandona a la singularidad de los hechos que aparecen y desaparecen en las entrañas de la red, donde se encuentran insertos los individuos y sus modos de vida, sus deseos, miedos y pasiones que frágilmente pueden permanecer como una auténtica huella urbana, o que sencillamente desaparecen como un encuentro casual sin historia y sin memoria.

Desocultando el fenómeno de la multitud, el flâneur, en medio de esta *colmena* cibernauta, de lo indeterminado de la masa, se mantiene en la expectativa y la búsqueda de lo particular del individuo, habitando múltiples lugares, de-construyendo y reconstruyendo a sus habitantes -a sus coterráneos-, pero esta vez lo hace a partir de signos dispersos que se esconden en las palabras, en las letras y las imágenes que para él son la base de construcciones imaginarias, de signos de identidad no lineales de la multitud en la red, “ennoblecendo la suerte de las cosas más viles” (Baudelaire, 1994, p.112) que por allí transitan.

En su exploración caótica y sumamente personal, con el afán por desvanecer enigmas de la ciudad cibernética, en absoluta conciencia de sus propias ambigüedades y complejidad, pero aprovechando la desocupación fundamental de su investidura y su condición de ciudadano errante, este nuevo flâneur que transita anónimo por la red y se defiende de su excesiva influencia para estandarizar su propio ser, se exhorta a decir que hay una multitud que no se reduce a una única voluntad escudada en el común de transitar por los pasajes de la red. Para el flâneur esto resultaría absolutamente impensable en tanto la complejidad de vínculos, de entradas y salidas, de sujetos, oportunidades y decisiones que él como caminante ocioso y desprevenido –u otro ocupado y atento- encuentra en el ciberespacio. Sin embargo, como lo plantea Hobbes cuando se refiere al pueblo y su aparente subordinación ante el Estado, puede que la multitud en la red conserve una naturaleza plural y diversa, pero seguramente abrazada a otros modos de control social que representan resistencias ante las figuras políticas tradicionales del Estado.

Es así como el nuevo flâneur descubre otras formas de subordinación que representan pluralidades, aún en la acción colectiva y en la atención de asuntos comunes, pero que eminentemente también representan micro-territorios (físicos y circunstanciales) que manipulan las libertades individuales. Sin embargo, hay un espíritu en la multitud que transita por la red: el espíritu de la no domesticación ante la generalización de los discursos públicos y la negación de las manifestaciones inorgánicas y desiguales, excusadas en una ideología que concibe la vida social como escenario de y para el consenso. En la red el consenso no es propósito, como tampoco lo es que ciudadanos libres e iguales acuerden cierta forma de convivencia referida a la buena conducta ciudadana. No hay una búsqueda de un espacio público que represente las virtudes de la buena urbanidad. De allí que la multitud en la red transita en un espacio público neutral que asegura la fluidez de lo que por él circula y la conservación de memorias no solo de los discursos oficiales sino también de los otros: los discursos no oficiales del ciudadano común.

Si bien Twitter, Facebook, LinkedIn, Blogger y otros son para los ciudadanos espacios de autoalabanzas ideológicas de orden político, cultural, económico, estético, etc., también son espacios públicos para una red de encuentros y desplazamientos ya no tan ordenados y previsibles como sucede en los espacios públicos de la ciudad, pero si de múltiples posibilidades para que la presencia y las contradicciones sociales encuentren la vía de la aceptación común de un “saber comportarse” en la red. (Delgado, 2007). ¿Cuál es entonces la verdadera resistencia y emancipación del caminante en la red? La reivindicación de las nociones público-privado, ya no como antípodas sino como escenarios yuxtapuestos donde la participación privada (personal) -la presencia individual- se dinamiza en un espacio público. La multitud en el ciberespacio ya no se aleja de los asuntos comunes, ni sobrevive como dimensión privada de voz ni de participación: ahora sobrevive como un nódulo de una red que en realidad garantiza que la red se mantenga:

La multitud no solo es la razón de existencia del ciberespacio, es la estructura en la que se soporta todo el andamiaje de la red.

Referencias

- ARENDDT, H. (1977) *¿Qué es la Política?* Barcelona: Paidós.
- BACHELARD, G. (2000). *La Poética del Espacio*. México : Fondo de Cultura Económica.
- BANGERT, A. (2005). *Colani, the art of shaping the future*. NuevaYork: Princeton Architectural Press
- BENJAMIN, W. (2005) *Libro de los pasajes*. Akal, Madrid.
- BURTON'S Gentleman's Magazine, 27, Philadelphia, diciembre de 1840. Edición española, "El hombre de la multitud" en Cuentos 1, traducción de Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 2004.
- CASTELBLANCO, D. (2010) *Los relatos del objeto urbano. Una reflexión sobre las formas de habitar el espacio público*. Bogotá: Editorial Punto a parte.
- CASTELBLANCO, D. (2015). "Un diseño político en la ciudad" en Castelblanco, D. *Improntas de un error*. Cali: Universidad del valle.
- CASTELBLANCO, D. (2014) "Del diseño de la técnica al diseño de las prácticas en la ciudad" en *Revista Lasallista de Investigación*. Volumen 11 No. 2.
- CERTEAU, M. (2000) *La invención de lo cotidiano*. Vol.2, *Habitar, Cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- DELGADO, M. (2007) *Sociedades Movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- DUQUE, F. (2001). *Arte Público y Espacio Político*. Barcelona: Editorial Tecnos, S.A.
- FEDRO. *Revista de estética y teoría de las artes* (2009, 8 de marzo). Númro 8. España: Universidad de Sevilla. Departamento de Estética e Historia de la Filosofía.
- HUM, D. (2001). *Tratado de la Naturaleza Humana*. Editorial: Libros en la Red. <http://www.dipualba.es/publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/Hume.pm65.pdf> [Consulta: 15 de septiembre de 2015].
- LIZCANO, E. (1997). *La metáfora como analizador social*. Facultad de CC. Políticas y Sociológicas de la UNED. <http://sociored.uned.es/Lizcano/lizcano/metafora-sociedad.htm> [Consulta: 20 de septiembre de 2015].
- VIVIESCAS, F. (1997). *Espacio Público, Imaginación y Planeación Urbana. La calle: lo ajeno, lo público y lo imaginado*. Bogotá: Serie Ciudad y Hábitat. Barrio Taller. Vol. No.4.

Multitudes: ¿masas o públicos? y ¿descripciones o constructos?

Hugo Aznar¹

Dpto. de CC. Políticas, Ética y Sociología. Universidad CEU Cardenal Herrera
(Valencia); haznar@uch.ceu.es

Abstract

Last year we published a collective work on the transit that could be taking place from a mass democracy to a deliberative one (De la democracia de masas a la democracia deliberativa, Barcelona, 2014). My chapter presented the main characteristics of two models or anthropological conceptions relating respectively on the one hand to the masses (early 20th century), and on the other to the publics (early 21st century), as conflicting representations of the multitudes emerged in the mid-19th. Against the conception of passive, malleable, aggressive masses, now is becoming common a positive vision of the publics which are articulated through the NICTs, giving rise to metaphors such as collective intelligence, smart mobs, alchemy of crowds, etc. However, almost in parallel was published the translation of the Byung-Chul Han's short essay (En el enjambre, Barcelona, 2014) that uses the negative metaphor of a swarm to describe the crowds created by the NICTs, contrasting this digital swarm with the supposedly positive traits of the masses. The debate is served. Our paper briefly presents the opposite attributes of masses and publics, and then reviews the main ideas of Han's essay. These ideas scarcely match the common scientific literature on these themes and indeed sometimes seem to incur in more than one contradiction. But if from the mistakes we can also learn, we conclude with the open question of whether these paradigmatic models are objective descriptions, or rather they are constructs that only aims to a legitimizing function.

¹ Ponencia realizada en el marco del Proyecto I+D+i del Mineco "Crisis y relectura del liberalismo en el período de entreguerras: las aportaciones de Walter Lippmann y José Ortega y Gasset" (FFI2013-42443-R). V. ntro. Blog *Delibecracia* (<https://blog.uchceu.es/delibecracia/>).

Keywords: *Crowds / Mass society / Masses / Publics / Network / Digital society*

Resumen

El pasado año publicamos una obra colectiva sobre el tránsito que podría estar dándose entre una democracia de masas y una deliberativa (De la democracia de masas a la democracia deliberativa, Barcelona, 2014). En mi capítulo presentaba los rasgos de dos modelos o concepciones antropológicas relativas por una parte a las masas (principios del siglo XX) y por otra a los públicos (principios del siglo XXI), como representaciones contrapuestas de las multitudes que emergieron a mediados del XIX. Frente a la concepción de las masas pasivas, maleables, agresivas, etc., se imponía ahora una visión positiva de los públicos articulados a través de las NTICS, dando pie a metáforas como cerebro de la especie, smart mobs, alquimia de las multitudes, etc. Sin embargo, casi en paralelo se publicaba la traducción del ensayo breve de Byung-Chul Han (En el enjambre, Barcelona, 2014) en el que utiliza la metáfora negativa de un enjambre para describir las multitudes propiciadas por las NTICS, contraponiéndolas a algunos aspectos supuestamente positivos de las masas. El debate está servido. La ponencia presenta brevemente nuestra contraposición entre masas y públicos y comenta las ideas principales de Han, señalando que éstas casan poco con la literatura científica común sobre estos temas y que incurre en más de una contradicción. Pero, si hasta de los errores puede aprenderse, concluimos con la cuestión abierta de si estos modelos paradigmáticos suponen descripciones objetivas, o son más bien constructos con una función legitimadora.

Palabras clave: *Multitudes / Sociedad de masas / Comunicación de masas / Públicos / Red / Sociedad digital*

1. Un debate crucial

Este otoño pasado publicamos una obra colectiva sobre el interrogante de *si la superación de la categoría de sociedad de masas asociada a las transformaciones propiciadas por las NTIC puede o no correlacionarse con la implementación de un modelo deliberativo de democracia*. La obra –*De la democracia de masas a la democracia deliberativa* (Barcelona, 2014)– trata de responder al interrogante de si los fenómenos de movilización social y cambio político propiciados por las NTICS son pasajeros y de alcance menor, o si estamos ante un cambio de gran calado –incluso paradigmático, usando terminología kuhniana–.



No parece suficiente la generalización de una tecnología –aunque sea *de la comunicación* y no armamentística, por ejemplo– para propiciar *por sí sola* una sociedad o una política mejores. Este optimismo tecnológico fue conjurado hace tiempo por las ambivalencias que suelen acompañar los avances técnicos (basta ver las páginas de internet más visitadas o, mucho más grave aún, el uso de las NTICS por grupos que promueven el odio, la xenofobia o el fundamentalismo, que ayudan a fabricar bombas o reclutar terroristas).

Sin embargo también parece innegable que los rasgos asociados a la llamada en su día sociedad de masas ya no parecen ajustarse a nuestras sociedades de la web 2.0. Resulta por tanto esencial preguntarse por la validez de las categorías al uso para comprobar su ajuste descriptivo a lo que está ocurriendo y servirnos o no de guía para los cambios que parecen estar en juego.

2. Multitudes: ¿de masas a públicos?

2.1. Masas

La aparición de las multitudes fue fruto de la Revolución Industrial y la concentración tanto urbana como productiva que ésta propició. Igualmente, el desarrollo de las comunicaciones, tanto físicas gracias a los nuevos medios de transporte, como de informaciones y mensajes a través de los modernos medios de comunicación, propició la extensión de esta experiencia histórica novedosa –*pace* Canetti– de las multitudes: una vida humana *cotidianamente* asociada a la presencia, el contacto y la influencia de las multitudes. Como destacó en su día Ortega, esta experiencia de las multitudes era uno de los cambios más fundamentales que había traído el siglo XIX para quedarse ya.

Ahora bien, la categoría de “multitud” por sí misma no estaba especialmente cargada de significado. Se limitaba a constatar el dato fáctico, pero en principio valorativa o normativamente neutro, de que la experiencia humana de estar entre muchos se había vuelto común, y no la excepción en un entorno, como el de las sociedades antiguas y/o rurales, basado en las relaciones cara a cara o los grupos pequeños.

A partir de este *hecho*, de esta evidencia novedosa, es que se fue configurando una categoría sociológica diferente, que ya no sólo era descriptiva, sino que iba a tener asociada una gran carga valorativa y un singular potencial para plantear estrategias colectivas e incluso instituciones y prácticas políticas. Fue la categoría de *Sociedad de masas*, que pareció adecuarse especialmente bien a las transformaciones de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX.

Diferentes autores abordaron este nuevo protagonismo social de las masas, convirtiéndose algunas de sus obras –especialmente la de Gustave Le Bon [1895], la más influyente de

Multitudes: ¿masas o públicos? y ¿descripciones o constructos?

todas– en auténticos *longsellers* de su tiempo. Baste recordar que el ensayo más leído en español sigue siendo una de aquellas obras sobre las masas, algo que siempre sorprendió al propio Ortega.

A los fenómenos de concentración urbana e industrial se sumó igualmente la presencia e influencia creciente de los periódicos de grandes tiradas, así como más tarde el cine y la radio –y la televisión después–, para ayudar a configurar esta categoría de sociedad de masas. Pese a las diferencias que pudiera haber en el uso de esta categoría de *masas*, la univocidad terminológica y ciertos elementos comunes favorecieron la continuidad en la percepción paradigmática del nuevo entorno social y mediático *masivo* característico del siglo XX.

Al hilo de estas transformaciones se fue configurando una determinada concepción antropológica del hombre-masa, o de las masas, que bebía de una extraña combinación de supuestos hallazgos científicos de disciplinas emergentes como la psicología criminal y la etología, y más tarde el estudio de la comunicación y la opinión públicas, así como de prejuicios asociados a la condición femenina (ya que para no pocos de estos autores, la psicología y actitud común de las masas se correspondía con las que ellos asociaban a la mujer), unido a los temores, miedos y rechazos de clase ante la emergencia de las organizaciones obreras y los partidos de izquierdas en estas décadas convulsas.

Los supuestos ‘científicos’ psicológicos y etológicos en que se basaban los ‘estudiosos’ de las masas tendían a asimilar su conducta a prescripciones causales y legaliformes. Su comportamiento estaba sujeto a impulsos y regularidades que operaban con necesidad *natural* y quedaban por tanto fuera del control individual y la reforma colectiva. Las masas no eran redimibles: una vez se formaban, tan sólo cabía conducir las en una determinada dirección aprovechando los resortes de sus propias determinaciones causales. Precisamente su estudio pretendía en gran medida dar pie a una técnica –mediante sugestión, propaganda, liderazgo carismático o ejercicio de la autoridad– que permitiera su control y dirección políticas.

2.2. Públicos

Este marco conceptual dominante desde finales del XIX hasta el tercer cuarto del siglo XX es el que parece haber sufrido no ya la erosión de algunos supuestos sino una profunda transformación. Muchos rasgos atribuidos en su día a la sociedad –y a la comunicación– de masas no se ajustan ya al entorno propiciado por el propio desarrollo formativo y educativo de esas mismas sociedades y, más recientemente, por el impacto de las NTICS.

Desde el último cuarto del siglo XX viene siendo común hablar de una sociedad de la información y el conocimiento para describir el nuevo entorno. Seguramente fue Daniel Bell el autor que primero puso claramente en cuestión la validez (y la científicidad) de la categoría de sociedad de masas y que planteó esta nueva categoría alternativa para las sociedades



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

postindustriales en las que ya habríamos entrado ([1960] 1964 y [1973] 1991). Un nuevo entorno derivado del incremento del protagonismo del saber y el conocimiento experto y también de la influencia e impacto de las NTICS, si bien este último aspecto era pronto para que Bell lo valorase en todo su alcance y tuvo que esperar al reciente cambio de siglo para hacerse notar por entero.

Las posibilidades que abren las NTICS permiten la conformación de unos públicos conceptuados de manera casi opuesta a como se concibieron las masas y los públicos masivos. Las NTICS propician unas relaciones comunicativas más horizontales y favorecen flujos informativos y comunicativos menos centralizados y estandarizados, más dispersos, participativos y abiertos. Las comunicaciones no mediadas entre los individuos favorecen la configuración de redes múltiples y variables, creadas autónomamente y por las que fluyen contenidos con arreglo a las motivaciones más diversas de quienes libremente las conforman.

Las NTICS propician una actitud comunicativa proactiva tanto en la búsqueda como incluso en la producción de contenidos. No sólo se da una emisión activa por parte de los hasta ayer mismo supuestos receptores pasivos, sino que además esta alcanza un alto grado de proyección a través de la agregación y la colaboración de infinidad de personas, promoviendo logros colectivos de gran potencial movilizador y hasta epistemológico. Algo diametralmente opuesto a aquellos agregados de individuos que producían masas incontroladas, cercanas a la condición animal e incapaces de toda acción racional.

El de ahora es un paradigma que acentúa la dimensión de *públicos* de estas multitudes: sus agregados conforman públicos capaces de logros colectivos basados en la colaboración voluntaria y la libre agregación de contenidos. Por ello ha dado pie a caracterizaciones bien distintas a las que en su día se atribuyeron a las masas, hablándose ahora de:

- *arquitectura de la participación* (O'Reilly)
- *inteligencia colectiva* (Lévy).
- *muchedumbres inteligentes* (*smart mobs*; Rheingold)
- *alquimia de las multitudes* (Pisan y Piotet)
- *sabiduría de las multitudes* (*wisdom of crowds*; Surowiecki).

Por optimistas que puedan parecer estos planteamientos, lo cierto es que reflejan un paradigma que va en dirección opuesta a las concepciones que se hicieron de las muchedumbres como masas en el anterior cambio de siglo. Estamos pues en condiciones de establecer una clara dicotomía entre los rasgos antropológicos de ambas concepciones paradigmáticas de las multitudes: como masas o como públicos. Es lo que hemos hecho en nuestra contribución a la obra colectiva antes citada; y que resumimos en la siguiente Tabla.

Multitudes: ¿masas o públicos? y ¿descripciones o constructos?

Tabla 1. Rasgos de masas y públicos en cada concepción paradigmática

| | MASAS | PÚBLICOS EN RED |
|----|--|---|
| | Rasgos antropológicos | |
| 1 | Reactivas | Activos (Prosumidores) |
| 2 | Predominio de la pasión o la emoción | Presupuesto de la acción intencional |
| 3 | Producto del desarraigo | Creadores de vínculos y redes |
| | Rasgos psicosociales | |
| 4 | Homogéneas, indiferenciadas, unívocas | Diferenciados, particularizados, variables |
| 5 | Próximas físicamente y asimilables mentalmente | Separados por la distancia pero vinculados entre sí |
| 6 | Proclives al contagio involuntario | Proclives a la agregación voluntaria y la cooperación |
| 7 | Receptoras de una comunicación efectista y manipuladora / Tendencia a la concentración | Productores de lecturas o contenidos propios / Tendencia a la fragmentación |
| | Rasgos sociopolíticos | |
| 8 | Dependencia unívoca del líder | Horizontalidad, lógica de redes |
| 9 | Necesidad de autoridad | Autoorganización |
| 10 | Riesgo para la democracia y las libertades | Revitalización de la participación y movilización ciudadanas |
| 11 | Decadencia sociocultural | Ciberutopía |

Fuente: Aznar, 2014, p. 105.²

3. En el enjambre

Prácticamente al mismo tiempo que nuestro texto se publicaba el libro del autor coreano afincado en Alemania, de gran éxito editorial estos últimos años, Byung-Chul Han dedicado a estas mismas cuestiones y con el significativo título de *En el enjambre*. El autor plantea una lectura contraria a la visión ciberutópica de las nuevas tecnologías. Pero lo que podía ser

² Véase en dicho *loc. cit.* las fuentes bibliográficas que han servido para configurar esta Tabla.

una aportación valiosa se convierte en un rimerero de juicios carentes de base e incluso con contradicciones que sorprenden en un texto tan breve.

Han también comienza afirmando que estamos ante un “cambio radical de paradigma” derivado de “la revolución digital”. Insiste en que este cambio sería normativo o imperativo al dictar “qué es y qué ha de ser”, afirmación que, como otras muchas, ni explica ni desarrolla, limitándose a rematarla con otra muy heideggeriana de que dicho cambio “define un nuevo ser” (2014, p. 38). Aunque Han no aclara la naturaleza de este cambio parece seguirse del texto que lo contrapone también al paradigma de las masas. Sin embargo, cuando aborda este paradigma anterior lo hace atribuyéndole, como veremos, rasgos que ningún autor –que sepamos– le había atribuido; y dándole una valoración positiva que tampoco es habitual. Y al contrario, cuando presenta los rasgos del *nuevo* paradigma le atribuye algunos que más bien era habitual encontrar atribuidos al de las masas. Todo esto genera confusión, que posiblemente provenga de un desconocimiento de las fuentes que se supone que maneja, ya que salvo en un par de casos puntuales ni las cita ni menciona.

Seguramente Han acierta en algunas de sus críticas del entorno digital, que tampoco resultan especialmente originales. Particularmente cuando habla de la extensión del narcisismo en la red, de una mirada propia de la cultura del espectáculo que propicia una “exposición pornográfica de la intimidad y de la esfera privada”, que tiende a dañar además el espacio de lo público (*Ib.*, pp. 13 y ss.). También coincide con otros autores en que el exceso de información no favorece el conocimiento ni la sabiduría, ni propicia por sí sola decisiones mejores (*Ib.*, p. 89). O cuando señala que el presente continuo del entorno digital parece favorecer la ausencia de responsabilidad y de compromiso (*Ib.*, p. 90). Pero cuando Han va más allá de estas críticas, sus afirmaciones parecen casar mal con la literatura común al respecto.

3.1. Escándalo e indignación

Han considera la sociedad digital como una “sociedad de la indignación [que también] es una sociedad del escándalo (*Ib.*, p. 22). Pero el escándalo ha sido habitualmente considerado como una nota característica del funcionamiento de los medios de masas, ya sea el escándalo político (Thompson) o el escándalo como rutina productiva para concitar la atención del público (por todos, Luhman); y no de los digitales. Han no señala en qué sentido esto vale para el entorno digital, por mucho que algunos fenómenos virales compartan esa lógica.

Y por lo que se refiere a la indignación, Han parece sacar una conclusión apresurada basada en una simple coincidencia histórica. Así, es cierto que las nuevas tecnologías han jugado un papel crucial en las movilizaciones de los indignados de la última década –como la primavera árabe o el caso de España–. Pero de eso no se sigue sin más un vínculo estructural entre la

Multitudes: ¿masas o públicos? y ¿descripciones o constructos?

comunicación digital y la indignación. Para empezar la indignación no nace de las nuevas tecnologías sino de la percepción o experiencia de las injusticias de la vida real. Lo que habría permitido el entorno digital –y esto sí es una novedad– es la rápida y autónoma organización de los indignados para promover movimientos con alcance y efectos en el espacio público (el mismo que Han dice que tiende a desaparecer con la cultura digital). Lo que para la mayoría de analistas ha representado una revitalización de la atención a lo público por parte de los jóvenes, se convierte para Han un rasgo más de la sociedad narcisista: "en gran medida, es una *preocupación por sí mismo*" de los indignados y por tanto "no constituyen ningún nosotros estable que muestre una estructura del cuidado conjunto de la sociedad" (*Ib.*, p. 21). E ignorando los efectos políticos que *ya* han tenido estos movimientos, los describe atribuyéndoles el predominio de lo afectivo y otros rasgos que en su día se aplicaron a las masas: "son demasiado incontrolables, incalculables, inestables, efímeras y amorfas." (*Ib.*, p. 22).

Es muy posible que la incapacidad de acción que Han atribuye a los públicos de la sociedad digital tenga que ver en realidad con su concepción del poder y su función.

4. Simetría comunicativa y poder

Han contrapone acertadamente la comunicación propia del entorno digital con la de los medios masivos tradicionales. La evolución de estos habría producido una concentración de su poder de influencia, proclive además a su uso instrumental por parte del poder político, aspecto sobradamente destacado por los comunicólogos del último siglo y que Han recoge:

Medios de masas como la radio fundan una relación de poder. Sus receptores están entregados pasivamente a una voz. La comunicación se produce aquí de modo unilateral. Esta comunicación asimétrica no es ninguna comunicación en sentido auténtico. Se parece a una proclamación. Por eso, tales medios de masas tienen afinidad con el poder y el dominio. El poder fuerza a la comunicación asimétrica. Cuanto más alto es el grado de asimetría, tanto mayor es el poder. (*Ib.*, p. 67)

Frente a ello la comunicación digital tiende a la horizontalidad y la simetría entre emisor y receptor, lo que fundaría una relación *de comunicación* más auténtica y casaría mal con las relaciones jerárquicas del poder: "los medios digitales engendran una genuina relación comunicativa, es decir, una comunicación simétrica. El receptor de la información es a la vez el emisor. En este espacio simétrico de la comunicación es difícil instalar relaciones de poder." (*Ib.*) La simetría y bidireccionalidad de la comunicación digital sería por tanto "perjudicial al poder. La comunicación del poder transcurre en una sola dirección, a saber, desde arriba hacia abajo. El reflujo comunicativo destruye el orden del poder." (*Ib.*, p. 16)



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

Han reconoce este rasgo especialmente novedoso de la comunicación digital, uno de los aspectos en que otros –como nosotros mismos– insistimos más a la hora de señalar un cambio de paradigma comunicativo derivado de las NTICS. Sin embargo, del tono de algunas de sus afirmaciones parece seguirse no una valoración positiva de este hecho –la promoción de una sociedad más igualitaria y una distribución más equitativa del poder simbólico– sino más bien negativa: la disolución del poder y su función organizativa. Algo que tiene que ver con su concepción de lo que significa el poder.

4.1. El poder

Han parece entender el poder como requisito de estabilidad y ordenamiento de la sociedad, de manera que su falta constituiría un problema. Pero la estabilidad y el ordenamiento de una sociedad dependen de la capacidad de ésta para coordinarse, resolviendo así sus retos colectivos y orientando con sentido su evolución; y este requisito de organización no tiene por qué solventarse *únicamente* mediante el poder. Precisamente un rasgo clave de las sociedades abiertas evolucionadas sería su capacidad para autoorganizarse y coordinarse *en gran medida* de forma autónoma, sobre la base de expectativas y acuerdos recíprocos gestionados voluntariamente entre sus miembros.

Por el contrario Han presenta el poder bajo la óptica tradicional de un poder centralizado y soberano, y como única forma capaz de acción colectiva. Así el poder constituye un mecanismo ineludible de reducción del ruido y la entropía de la sociedad, habilitando un espacio de silencio donde es posible la acción. Frente a la comunicación simétrica que resulta una fuente de ruido –"el ruido es una referencia acústica a la incipiente descomposición del poder" (*Ib.*, p. 17)–, Han parece echar de menos el poder y su capacidad organizativa: "La comunicación del poder reduce considerablemente el barullo y el ruido, es decir, la entropía comunicativa. Así, *la palabra del poder* elimina de golpe el ruido en aumento. Engendra un silencio, a saber, el espacio de juego para acciones." (*Ib.*). Resulta más extraño aún este aparente tono melancólico respecto al poder cuando destaca otro de sus rasgos, su soberanía: "Es soberano el que tiene la capacidad de engendrar un *silencio absoluto*, de eliminar todo ruido, de hacer *callar* a todos de golpe" (*Ib.*, p. 19). Han parece concebir el poder como poder de mando, como fuente de órdenes: voz que primero se impone a las demás y luego impone su mandato.

Han ignora los supuestos de una política republicana y democrática, más participativa, como la planteada en su día por una discípula de Heidegger que sí cuestionó los supuestos autoritarios de su maestro, Hannah Arendt, a quien menciona pero no parece conocer. Para Arendt la clave de la acción común, de la acción política no estaba en el silencio impuesto por el soberano y su poder de mando, sino en el espacio de la palabra y la conversación

Multitudes: ¿masas o públicos? y ¿descripciones o constructos?

pública de los ciudadanos, algo sin duda facilitado por las nuevas tecnologías y su comunicación simétrica.

Parece también su concepción del poder la que lleva a Han a valorar negativamente la transparencia que promueve el entorno digital, ignorando que ésta constituye un elemento ineludible de la rendición de cuentas democrática y podría serlo también de un gobierno más participativo y abierto. Han vincula poder y secreto, como en los viejos *arcana imperii* que hacían del poder algo alejado de la comprensión de los súbditos: "El poder y la información no se soportan bien" ya que el poder prefiere el secreto; y añade sin aclararnos más que "Poder y misterio están caracterizados por la interioridad. En cambio, el medio digital es desinteriorizante." (*Ib.*, p. 67)

La política no se concibe pues como capacitación colectiva para la acción en común sino como actividad estratégica, tanto más efectiva cuanto más sustraída al requerimiento de la transparencia y el escrutinio público; aspectos que parecen justificar el tono negativo con el que Han juzga la sociedad digital y su potencial aporte de transparencia:

La política como acción estratégica necesita un poder de la información, a saber, una soberanía sobre la producción y distribución de la información. En consecuencia, no puede renunciar por completo a aquellos espacios cerrados en los se retiene información de manera consciente. La confidencialidad pertenece con necesidad a la comunicación política, es decir, estratégica. Si todo se hace público sin mediación alguna, la política ineludiblemente pierde aliento, actúa a corto plazo y se diluye en pura charlatanería.³ (*Ib.*, p. 36)

5. ¿Masa o no masa digital?

Es posible que la concepción de la política de Han tenga mucho que ver a su vez con la que tiene del público. Ya hemos señalado que para Han los públicos del entorno digital son poco propicios a otra cosa que la indignación pasajera o la atención narcisista y egotista a sí mismos. De ahí su desconsideración como fuente de acción política, que parece reservada exclusivamente al poder tradicional. Todo esto queda más patente aun cuando Han ahonda en sus ideas en el capítulo que da título a la obra: "En el enjambre"; si bien es aquí también donde encontramos algunas contradicciones del autor, singularmente llamativas en un texto tan breve.

³ La crisis de esta política tradicional, de este modelo elitista, lo es también de su emisario funcional por antonomasia, el periodista: "Cada uno produce y envía información. Esta desmediatización de la comunicación hace que los periodistas, estos representantes en tiempos elitistas, estos hacedores de opinión –es más, sacerdotes de la opinión– parecen superfluos y anacrónicos."

Han comienza el capítulo mencionando la autoridad de Le Bon, al que califica de "investigador" de las masas, y viendo con él la Modernidad como "época de las masas". Pero esta valoración carece de todo predicamento en la literatura experta: por lo que se refiere a Le Bon hace mucho que la comunidad experta concluyó que, pese a ser ciertamente el autor más citado en estos temas y el más influyente en su tiempo, fue todo menos un 'investigador', sobre todo si entendemos la investigación científica como un esfuerzo por liberarse de prejuicios y sesgos ideológicos, de los que su obra está llena.

Han vuelve a insistir en que hoy estaríamos ante un cambio radical, el de "la revolución digital". Pero cuando comenta este cambio viene a decir algo que ya dijo Le Bon en su día: "*De nuevo*, una formación de muchos asedia las relaciones dadas de poder y de dominio." (*Ib.*, p. 26; subr. nro.). No se entiende muy bien entonces el alcance del cambio paradigmático si a la postre el resultado es, justo como hace cien años, un 'nueva masa': "La nueva masa es el enjambre digital." (*Ib.*)

Sin embargo, acto seguido de afirmar que estamos ante una nueva masa, Han nos sorprende diciendo prácticamente lo contrario: algo que podría justificarse si se siguiera de una profundización en su indagación, pero que más bien parece seguirse de la celeridad y falta de análisis con la que parece escrito este libro. En efecto, recién dicho que el público digital forma una 'nueva masa' va y nos dice que en realidad no es una masa. Pero todavía más sorprendente aún: las razones que le llevan a negar que la 'nueva masa' sea en realidad una masa resultan muy parecidas a las que en su día afirmaron la mayoría de quienes escribieron sobre las masas para afirmar que éstas lo eran: su carencia de espíritu, de alma propia, en el sentido individual y propiamente humano del término, ya que lo distintivo de éstas era estar gobernadas por los impulsos que emanaban de su pura agregación, careciendo por tanto de acción propositiva:

El enjambre digital no es ninguna masa porque no es inherente a ninguna *alma*, a ningún *espíritu*. (...) Al enjambre digital le falta un alma o un espíritu de la masa. Los individuos que se unen en un enjambre digital no desarrollan ningún *nosotros*. Este no se distingue por ninguna concordancia que consolide la multitud en una masa que sea sujeto de acción. El enjambre digital, por contraposición a la masa, no es coherente en sí. No se manifiesta en una *voz*. Por eso es percibido como *ruido*. (*Ib.*, pp. 26-27)

Han insiste pues en negar que la 'nueva masa' sea en realidad una masa porque carece de un rasgo que, tal y como lo presenta, no recordamos ningún autor que lo haya atribuido en su día a las masas: "Los habitantes digitales de la red no se congregan. Les falta la *intimidad de la congregación*, que produciría un *nosotros*. Constituyen una concentración sin congregación, una *multitud sin interioridad*, un *conjunto sin interioridad*, sin alma o espíritu." (*Ib.*, p. 28). No conocemos autor alguno de la sociedad de masas que atribuyera a

la congregación que entraña la masa el sentido positivo con el que asociamos intimidad o posesión de alma o espíritu. Cuando los autores de la sociedad de masas hablaban de algo característico de la masa era de su instinto gregario, su vocación de rebaño que les llevaba a formar una unidad, pero precisamente para renegar así de su condición humana y por tanto de toda posesión de alma y espíritu. A las masas, como ya apuntaba Nietzsche y reafirmó más tarde Freud, les gustaba congregarse para disfrutar del calor del rebaño, del instinto gregario del grupo, del hecho de conformar un todo colectivo donde se difuminaba toda posible identidad y toda alma personal para imponerse en cambio las conductas impulsivas, automáticas e imitativas de la manada o la horda; es decir, los instintos de miedo, violencia, crueldad o huida que, como automatismos propios del grupo, se imponían a sus miembros y hacían necesario el papel de un líder o un conductor que los llevará a buen puerto.

6. La política de la ¿revolución? digital

Resultan pues patentes las imprecisiones en las que incurre Han y los juicios que hace tan alejados de la literatura experta al efecto.⁴ Estas valoraciones podrían tener su validez si respondieran a un ejercicio de reflexión cuidadosa o a un dominio profundo de las fuentes. Pero nada de esto parece ser el caso, como se refleja cuando aborda el efecto político de esta supuesta *revolución* digital.

Así Han afirma que el enjambre digital pone en crisis la política mediatizada y por tanto la idea y el ejercicio mismo de la representación. Así la desmediatización que promueve la cultura digital "pone fin a la época de la representación". Y esa desmediatización, en una nueva contradicción con lo enunciado antes (que la nueva masa no era una masa), nos lleva ahora de nuevo a la masa: "la desmediatización conduce, en muchos ámbitos, a una masificación" (*Ib.* p. 35). Se podría pensar entonces que esta crisis de la representación la causa el entorno digital y que además no es buena al provocar, como afirma el autor, "coacción y conformismo". Pero lo que dice en cambio es que la crisis de la representación ya está de suyo en un sistema político que se ha vuelto autoreferencial y se ha alejado del pueblo:

Hoy, la relación de representación está perturbada en todos los ámbitos (...). El sistema económico-político se ha hecho autorreferencial. Ya no representa a los ciudadanos o al público. Los representantes políticos ya no se perciben como peones del 'pueblo', sino

⁴ Baste este otro ejemplo: si unas páginas antes nos decía que la comunicación digital "es simétrica" y "esta simetría es perjudicial al poder. (...) El reflujo comunicativo destruye el orden del poder" (*Ib.*, p. 16); unas páginas después nos dice que: "En virtud de esta fugacidad no desarrollan energías políticas. Las *shitstorms* tampoco son capaces de cuestionar las dominantes *relaciones de poder*" (*Ib.*, p. 29).

como peones del sistema, que se ha hecho autorreferencial. El problema está en el carácter autorreferencial del sistema. La crisis de la política solo podría superarse por el acoplamiento a los referentes reales, a los hombres.⁵ (*Ib.*, p. 93)

Pero entonces no está claro en qué sentido la responsabilidad de la disolución de la representación y del juego político mismo debe atribuirse a los nuevos públicos de la sociedad digital, como afirma.⁶ Han parece estar atribuyendo a la política de la sociedad digital una simple maximización de los rasgos que los teóricos de la ciencia política –como Manin, Sartori, Sandel o tantos otros– ya venían atribuyendo al modelo agregativo de democracia propio de la sociedad de masas. Una democracia caracterizada por un sistema elitista de poder en gran medida autoreferenciado, legitimado por las preferencias de los individuos, fruto éstas a su vez en gran medida de su manipulación propagandística y comunicativa, tal y como ocurre en el mercado, reduciéndose así el público a una audiencia o un segmento de consumidores particulares:

En el ágora digital, donde coinciden el local electoral y el mercado, la polis y la economía, los electores se comportan como consumidores. (...) También el acto de gobernar se acerca al marketing. Las encuestas políticas equivalen a una prospección del mercado. Los votos electorales son explorados mediante *data mining* (exploración de datos). (...) Aquí ya no somos agentes activos, no somos ciudadanos, sino consumidores pasivos. (*Ib.*, p. 96)

Ciertamente, podría ocurrir que el modelo de democracia que propiciaran las nuevas tecnologías digitales fuera éste: al fin y al cabo, no está *definitivamente* claro en qué sentido va a evolucionar nuestra sociedad. Ahora bien, si Han tiene tan claro que esta es la línea de avance de la sociedad digital, entonces lo que carece de sentido es que hable de un ‘cambio de paradigma’, de una revolución que nos impide ver las cosas con claridad, ya que este modelo es el mismo que vienen describiendo desde hace décadas muchos teóricos de la

⁵ Sorprendentemente Han cita de nuevo aquí a favor de un modelo representativo ajustado a las demandas del pueblo a Le Bon, cuando es de todo punto sabido que este consideraba precisamente ese como el peor de los males de la política contemporánea y veía en el Parlamento otras de las causas de las crisis de la sociedad que la iba a conducir a su decadencia y destrucción.

⁶ “Las masas, que antes podían organizarse en partidos y asociaciones y que estaban animadas por una ideología, se descomponen ahora en enjambres de puras unidades, (...) aislados para sí, que no forman ningún público articulado y no participan en ningún discurso público. Frente al sistema autorreferencial se encuentran los individuos aislados para sí, que no actúan políticamente. Se descompone el nosotros político que sería capaz de acción en sentido enfático. ¿Qué política, qué democracia sería pensable hoy ante la desaparición de lo público, ante el crecimiento del egoísmo y del narcisismo del hombre?” (*Ib.*, p. 94).

Multitudes: ¿masas o públicos? y ¿descripciones o constructos?

ciencia política críticos con el modelo de democracia vigente, como sabe cualquier estudiante primerizo de la política.

Es por esto mismo que Han concluye planteando como una novedad de nuestro tiempo un modelo o concepción de la política –que llama “psicopolítica”– que una vez más resulta muy parecido al que ya se planteó hace un siglo a raíz de la concepción dominante de la sociedad de masas: la visión de la política como la gestión y el condicionamiento manipulador de los rasgos psicológicos fundamentales del hombre masa, de las masas. Y, quizás por ello, al presentar este modelo la ‘nueva masa’ que no era masa vuelve ahora a ser masa: "La posibilidad de sacar modelos de conducta de las masas a partir de grandes datos marca el comienzo de la psicopolítica digital" (*Ib.*, p. 108).

No debe extrañarnos que Han concluya con las mismas amenazadoras asociaciones que anunciaron o incluso justificaron en su día el nacimiento de los fascismos y totalitarismos hace ahora un siglo:

La psicopolítica digital se apodera de la conducta social de las masas, pues echa la zarpa en su lógica inconsciente. La sociedad de la vigilancia digital, que tiene acceso al inconsciente colectivo, al futuro comportamiento social de las masas, desarrolla rasgos totalitarios. Nos entrega a la programación y al control psicopolíticos. (...) Hoy hacemos rumbo a la época de la psicopolítica digital. (*Ib.*, p. 109)

Si esto es lo que Han piensa de la sociedad digital entonces lo último que debería haber afirmado es que estamos ante un cambio *paradigmático*. Más bien debería haber insistido en que nada nuevo se produce en la sociedad de los nuevos medios digitales respecto al paradigma planteado en su día por los teóricos de la sociedad de masas. Pero quizás entonces dejaría fuera de lugar la supuesta novedad de este libro y su pretensión de arrojar luz sobre algo nuevo.

7. La única función

La única función que parece cumplir al cabo la obra de Han resulta entonces muy alejada a la que podría pretender su autor; y no se derivaría precisamente de sus aciertos, que como hemos visto no parecen muchos. Más bien sus valoraciones injustificadas y descripciones contrarias a las más comunes en la literatura experta, y que sin embargo, no le han impedido tener éxito editorial, nos hacen pensar hasta qué punto este tipo de modelos que describen de modo genérico la sociedad, tanto el que Han nos presenta como el que nosotros mismos hemos presentado más arriba, no son en realidad sino constructos no tanto para describir la realidad cuanto para enfrentarla en un sentido u otro y diseñar pautas de acción en función de aquello que más nos convenza a nosotros mismos.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

Como ya fue dicho, el paradigma de la sociedad de masas tuvo poco de descripción científica de la sociedad y mucho de modelo legitimador que, como la profecía autocumplida, se convirtió en una justificación de, en el peor de los casos, el papel de los regímenes fascistas y totalitarios, o, en el mejor, de la democracia elitista y agregativa del último siglo. Pero en tal caso, la descripción de la sociedad de públicos que hacíamos antes y que parecía justificar un renacer de las esperanzas ciberutópicas de una sociedad más libre, igualitaria y participativa, ¿sería una descripción de la realidad o más bien un modelo imaginado para un mundo que deseamos mejor?

Bibliografía

- AAVV (2013): “En defensa de la democracia en la era digital”, *El País*, 9/12/2013.
- AZNAR, Hugo (2014): “De masas a públicos: ¿cambios hacia una democracia deliberativa?”, en Aznar, Hugo y Jordi Pérez Llavador (eds.): *De la democracia de masas a la democracia deliberativa*, Barcelona, Ariel, págs. 97-126.
- BELL, Daniel ([1960] 1964): *El fin de las ideologías*. Madrid, Tecnos.
- ([1973] 1991): *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Madrid, Alianza.
- BELLAMY, Richard (2013): “La sociedad de masas y el surgimiento de la teoría moderna de la democracia”, en Terence BALL y R. BELLAMY (eds.): *Historia y pensamiento político del siglo XX*. Madrid, Akal, págs. 79-113.
- CASTELLS, Manuel (2007): “Communication, Power and Counter-Power in the Network Society”, *International Journal of Communication*, n.º. 1, págs. 238-266.
- *et al.* (2007): *La transición a la sociedad red*. Barcelona, Ariel.
- COBO, Cristóbal y Hugo PARDO (2007): *Planeta Web 2.0. Inteligencia colectiva o medios fast food*. Barcelona/México, Universidad de Vic/FLACSO.
- FREUD, Sigmund ([1921] 1969): *Psicología de las masas*. Madrid, Alianza.
- FUMERO, Antonio, Genís ROCA y Fernando SÁEZ VACAS (2007): *Web 2.0*. Madrid, Fundación Orange.
- GINER, Salvador (1979): *Sociedad masa: Crítica del pensamiento conservador*. Barcelona, Península
- HAN, Byung-Chul (2014): *En el enjambre*. Barcelona, Herder.
- HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO ([1947] 1994): *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta.

Multitudes: ¿masas o públicos? y ¿descripciones o constructos?

LE BON, Gustave ([1895] 1986): *Psychologie des foules*. Trad. esp.: *Psicología de las masas*. Madrid, Morata.

MATTELART, Armand (1995): *La invención de la comunicación*. Barcelona, Bosch.

MOSCOVICI, Serge (1985): *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de las multitudes*. México, FCE.

ORTEGA Y GASSET, José ([1930] 1986): *La rebelión de las masas*. Madrid, Espasa-Calpe.

PARK, Robert ([1904] 1996): “La masa y el público. Una investigación metodológica y sociológica”, *Revista Española de Investigación Sociológica*, nº. 74, págs. 361-423.

PISAN, Francis y Dominique PIOTET (2009): *La alquimia de las multitudes*. Barcelona, Paidós.

SUROWIECKI, James (2005): *Cien mejor que uno. La sabiduría de la multitud o por qué la mayoría siempre es más inteligente que la minoría*. Buenos Aires, Urano.

TARDE, Gabriel ([1901^{2ª}] 1986): *L'opinion et la multitude*. Trad. esp., *La opinión y la multitud*. Madrid, Taurus.

VAN GINNEKEN, Jaap (1992): *Crowds, psychology, and politics 1871-1899*. New York, Cambridge University Press.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

“Masa” y “Gente”: dos metáforas orteguianas

Esmeralda Balaguer García

Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y CCEE, Universidad de Valencia, Av. Blasco Ibáñez, 46010, Valencia, España. Email: bagares90@gmail.com

Abstract

This paper deals with the analysis of two Ortega y Gasset's concepts and two possible metaphors of multitude. This two concepts are the mass concept and the people concept, taking into account a series of the lectures from the author's writings. Ortega accomplished to perceive a new type of man on the social horizon and he demonstrated it through this two metaphors which draw the concept of multitude. Therefore It is proposed a tour regarding three questions which allow us to analyze the concept of metaphor in Ortega's work, for the purpose of consider up to what point both concepts are metaphors of multitude and if this two metaphors still having validity nowadays.

Keywords: *metaphor, multitude, mass, people, Ortega.*

Resumen

La presente comunicación trata de examinar dos conceptos de José Ortega y Gasset, como dos posibles metáforas de la multitud. Por un lado, el concepto de “masa” y por otro, el concepto de “gente”, a partir de una serie de lecturas. Ortega supo vislumbrar un nuevo tipo de hombre en el horizonte social y dio cuenta de él por medio de estas dos metáforas que ilustran a la multitud. De modo que, se propone un recorrido a partir de tres preguntas que permiten analizar la concepción de la metáfora en Ortega, a fin de considerar hasta qué punto ambos conceptos son metáforas de la multitud y si dichas metáforas tienen vigencia todavía hoy en nuestra sociedad.

Palabras clave: *metáfora, multitud, masa, gente, Ortega.*

Introducción

Teniendo en cuenta el marco en el que se inscriben las *metáforas de la multitud*, el propósito de esta comunicación es analizar dos conceptos de José Ortega y Gasset como posibles metáforas de la multitud. Por un lado, el concepto de “masa” en *La rebelión de las masas* (1930) y, por otro, el concepto de “gente” a la luz del póstumo *El hombre y la gente* (1949), pero sin tomar ambas metáforas de la multitud —o de la “muchedumbre”, como en ocasiones escribe Ortega— como conceptos aislados o separados entre sí, sino considerando el tránsito y la confluencia —en rigor, la *metáfora*— de una metáfora a otra, de “masa” a “gente”. Para ello, será esencial tener presente la concepción de metáfora que presenta en su obra. Me serviré fundamentalmente, para ilustrar su significado en Ortega, de un escrito de 1924, ‘Las dos grandes metáforas’, pero también aludiré a otros textos en los que expresa su teoría acerca de la metáfora.

Ortega fue uno de los primeros filósofos en pensar el concepto de multitud articulado en estas dos metáforas, consciente del nuevo tipo de hombre que estaba germinando en Occidente.

Un nuevo tipo de hombre que quizás ya haya encontrado su modo de ser propio en la actualidad, donde desarrolla un carácter específico que lo distingue, como señalaría Ortega, de las minorías que no forman parte de este nuevo tipo, al que llamamos multitud, masa, gente, muchedumbre. Y que además ejerce su poder y expresa su opinión en la sociedad y cree tener la legitimidad para hacerlo a través de los nuevos medios que se le presentan, tales como las redes sociales, invadidas ahora de multitudes.

Si ya pensadores como Ortega creyeron relevante reflexionar acerca de cómo y por qué germinaban las multitudes en sus sociedades, ahora no deja de ser una tarea de suma importancia. ¿Cómo se articulan los conceptos de “masa” y “gente” en el pensamiento de Ortega? ¿Podemos seguir usándolos en nuestra sociedad? ¿Por qué meditar acerca de estas metáforas de la multitud es esencial en nuestro tiempo? Y, ¿por qué son metáforas?

Por lo tanto, con la finalidad de ocuparme de estas dos posibles metáforas orteguianas en el transcurso de mi comunicación y dar las claves para su lectura, ofreceré algunas reflexiones dispuestas en las tres secciones siguientes:

1. ¿Qué es la metáfora para Ortega?

2. ¿En qué medida “masa” y “gente” son metáforas?
3. ¿Podemos seguir hablando de “masa” y “gente”?

1. ¿Qué es la metáfora en Ortega?

Ortega dedica extensas páginas de su obra a reflexionar acerca de la metáfora. ¿Qué es la metáfora? ¿Nuestro lenguaje es metafórico, se compone de metáforas? ¿Los conceptos de “multitud”, “masa” o “gente” son metáforas? Veamos que dice Ortega al respecto y tratemos de responder a ello en estas breves páginas. En *Ensayo de estética a la manera de prólogo* de 1914, dedica un apartado a tratar en exclusividad qué es la metáfora. En una nota a pie de página indica: “La palabra metáfora –transferencia, transposición– indica etimológicamente la posición de una cosa en el lugar de otra” (Ortega, 2012, p. 676). Transposición que siempre es mutua, señala. Con esta definición Ortega está apuntando a dos cosas: la primera, que la metáfora expresa una efectiva identidad entre dos cosas y no sólo una analogía. Esto es así ya que la metáfora sólo es posible si se da una semejanza real entre sus elementos. Normalmente se ha considerado que la metáfora consiste en una asimilación, pero en la asimilación real de sus componentes no reside lo metafórico, sino en su transposición total. Esto significa que la metáfora consiste pues en la transposición de una cosa desde su lugar real hacia su lugar sentimental. La segunda cosa que hace patente la definición etimológica de metáfora es que ésta es una forma de actividad mental cuyo resultado consiste en mostrarnos el objeto que ha logrado obtener. Luego, es la actividad mental que el ser humano utiliza con el fin de suplantar una cosa por otra.

Desarrollemos más esta concepción de la metáfora a la luz de un escrito de 1924, ‘Las dos grandes metáforas’. En este texto Ortega expone por primera vez su idea acerca de la metáfora de manera más extensa. Desde el inicio del mismo nos invita a tratar de pensar y de ver cómo se manifiesta la metáfora en la realidad. Para ello, es necesario una definición que delimite su esencia: “la metáfora es un instrumento mental imprescindible, es una forma de pensamiento científico” (Ortega, 2010, p. 505). La poesía es metáfora y la ciencia hace uso de ella, pero en ocasiones la metáfora no es tal porque se da un error que reside en su uso. Ortega distinguirá pues dos usos de diferente rango que la metáfora ha tenido en la ciencia. El primero de ellos surge cuando el investigador descubre un nuevo fenómeno y tiene que darle un nombre. Para ello debe recurrir al lenguaje usual, de modo que el nuevo término adquiere significación a través del antiguo con quien mantiene semejanza. Para Ortega esto es la metáfora, en el sentido de transposición de nombre. Pero hay transposiciones que no son metáforas. El ejemplo que Ortega ofrece para argumentar esto es el siguiente: ‘el fondo del alma’, ésta sí es una metáfora evidentemente clara. Sabemos

que el alma no tiene fondo, pero usamos esa expresión para designar que es algo profundo de nuestro ser. Es decir, la metáfora requiere de esta duplicidad, necesita usar un nombre impropriamente sabiendo que es impropio para que se dé. Pero se pregunta Ortega, ¿por qué usamos este nombre impropio? Porque ‘el fondo del alma’ es una idea que nos cuesta pensar e incluso nombrar, se escapa de nuestro intelecto y por ello necesitamos un nombre indirecto para designarlo. Es aquí donde se insinúa el segundo uso, el más indispensable, de la metáfora en el conocimiento. Por lo tanto, la metáfora “no sólo la necesitamos para hacer, mediante un nombre, comprensible a los demás nuestro pensamiento, sino que la necesitamos inevitablemente para pensar nosotros mismos ciertos objetos difíciles. Además de ser un medio de expresión, es la metáfora un medio esencial de intelección” (Ortega, 2010, p. 508). ¿Por qué la metáfora nos sirve para esto? Porque de todos los objetos no podemos formarnos una idea clara, ya que algunos son demasiado complejos para que los pensemos. De modo que, nuestro espíritu necesita apoyarse en objetos fáciles para poder pensar objetos difíciles. En consecuencia, “la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco” (Ortega, 2010, p. 508). Las metáforas son las gafas que nuestro intelecto necesita para ver. Ya que la metáfora nos permite dar existencia separada a los objetos abstractos que pretendemos intelegir.

Por tanto, la idea que de esto se desprende es que para Ortega la metáfora es una actividad intelectual por medio de la cual nos aproximamos a lo más lejano y abstracto a través de lo que mejor dominamos intelectualmente, por medio de los objetos más concretos. Esta es la razón de que sea la metáfora un instrumento esencial para el ser humano.

En escritos posteriores, tales como *La razón histórica (curso de 1940)* y *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* de 1947, sostiene además que todo lenguaje es metafórico. La lengua es una gran metáfora porque siempre está en continuo proceso de metaforización. Señala “que el lenguaje no cubre nunca con exactitud la idea, por tanto, que toda expresión es metáfora, que el *logos* mismo es frase. Pues si lo que decimos no coincide exactamente con lo que pensamos, ha de entenderse que meramente lo sugiere. Y ese *decir* que es *sugerir* es la metáfora”¹ (Ortega, 2009, p. 494).

Tras desarrollar qué significa la metáfora para Ortega y cuál es la función que desempeña, podemos preguntarnos ahora en qué medida “masa” y “gente” son metáforas de la multitud

¹ La cursiva es de Ortega.

y cómo se articulan entre sí. Para ello daré paso al segundo apartado que mencioné al inicio.

2. ¿En qué medida “masa” y “gente” son metáforas?

Cuando Ortega escribe *La rebelión de las masas* está atisbando en el horizonte social la aparición de un nuevo tipo de hombre que pretende apoderarse de Europa, que está acabando con la pluralidad europea. Tiempo después, hacia el final de su vida, imparte una serie de conferencias que toman forma en el libro *El hombre y la gente*, una obra póstuma e inacabada. En esta obra trata de responder a una cuestión fundamental para afrontar la desorientación que sufre el hombre europeo, ¿qué es la sociedad? De ambos textos substraemos los conceptos que ocupan nuestro análisis. ¿Por qué “masa” y “gente” son metáforas de la multitud? ¿Cómo se articulan, cuál es la transición de “masa” a “gente”?

En *La rebelión de las masas* Ortega realiza un análisis histórico de la relación entre masa y minoría y caracteriza a este hombre medio que se adueña del poder social y que está provocando el inicio de una crisis europea. En definitiva, pretende dar un diagnóstico de su tiempo. En cambio, en *El hombre y la gente* Ortega es consciente de que el problema que acecha es la necesidad de aclarar qué significa sociedad y qué es lo social. El objetivo realmente es el mismo, ver como la muchedumbre, o la multitud, se transforma en “masa” y como va caracterizándose en “gente”, es decir, analizar el carácter de este tipo de hombre que irrumpe en la sociedad y se adueña de ella.

Con la finalidad de definir ambos conceptos para ilustrar su carga metafórica es interesante empezar esta disección recordando dos conceptos orteguianos que aparecen al inicio de su obra póstuma, el concepto de ensimismamiento y el de alteración. El ser humano vive en un mundo, en una circunstancia determinada que debe afrontar y en la que ha de trazar un proyecto de vida. El hombre se halla prisionero del mundo y se siente obligado a ocuparse de las cosas que hay en él. Pero es un ser que vive alterado y esto le arrebató su atributo esencial, la capacidad de meditar, la posibilidad de meterse dentro de sí y ensimismarse para trazar un plan de vida. Tres momentos se suceden en el hombre: en primer lugar, la pura alteración cuando se encuentra perdido en el mundo, posteriormente se retira a su intimidad para formarse una idea del mundo y de las cosas, se ensimisma, y finalmente es capaz de sumergirse en el mundo para actuar según un plan meditado. Por tanto, el ser humano necesita ensimismarse para proyectar su acción futura en la circunstancia. Pero, ¿se puede elegir no ensimismarse, es posible prescindir de nuestra intimidad? “Los hombres (...) intentan rehuir todo ensimismamiento y entregarse a la plena alteración. Por eso, en Europa hay sólo alteraciones” (Ortega, 2012, p. 153). Sin la capacidad de ensimismarse, la

pura acción solo produce una cadena de insensateces y una sociedad donde es imposible la vida humana. Esta multitud, articulada en “masa” y en “gente”, está perdiendo la capacidad de ensimismarse, está eligiendo no hacerlo para entregarse a la pura alteración, está prefiriendo no actuar sobre la circunstancia según un plan concebido en la intimidad de la reflexión y el pensamiento. ¿Y por qué no quiere ensimismarse? Porque la “masa” carece de proyecto de vida y no siente la necesidad de idear un plan, y porque la “gente” prefiere obedecer la opinión pública y hacer lo que es uso. Ambas metáforas, “masa” y “gente”, son muy similares pero existen matices importantes que hay que señalar.

Al inicio de *La rebelión de las masas* señala Ortega un hecho importante que está afectando la vida pública europea, la llegada de las masas al poder social. A este acontecimiento lo denomina la rebelión de las masas, un fenómeno histórico que se caracteriza por la aglomeración. “La denomino el hecho de la aglomeración, del ‘lleno’. Las ciudades están llenas de gente”. Gente que ya no es tal, gente que deviene en masa, en hombre-masa. La desvirtuación del concepto de “gente” origina la “masa”. Etimológicamente “gens” era el concepto romano para designar al pueblo en su conjunto en un sentido político. “Gente” es un concepto que tiene carácter jurídico, en cambio “masa” no lo tiene. La “masa” es la muchedumbre o la plebe para los griegos y necesita adquirir legitimidad por medio de la revolución, transformando la muchedumbre en multitud. La muchedumbre, pues, engloba a todo el mundo, a la unidad masa y minoría, apunta Ortega, pero la multitud no. La muchedumbre que deviene en multitud es ahora sólo masa. Una masa que para Ortega carece de intimidad y no tiene ni destino ni un auténtico quehacer. De modo que la masa caracteriza al hombre medio. En todas las sociedades encontramos dos clases de hombres, las minorías, individuos cualificados que se han separado de la muchedumbre, y las masas, es el hombre que no se diferencia de otros hombres. La masa se puede vislumbrar sin que los hombres se aglomeren. “Masa es todo aquél que no se valora a sí mismo (...) sino que se siente ‘como todo el mundo’ y, sin embargo, no se angustia” (Ortega, 2010, p. 378). Además, la masa ya no se supedita a ninguna ley y pretende suplantar a las minorías, ya no siguen ni respetan a estas minorías. Las masas, al igual que las minorías, se hallan en una circunstancia concreta, dado que la vida se desarrolla en el mundo, en el ámbito de las posibilidades. La circunstancia nos fuerza a elegir lo que vamos a ser y esta elección depende de nuestro carácter. Esto también acontece para la vida pública, según Ortega. El modo de ser de la existencia colectiva va a depender del carácter del tipo de hombre dominante, y este hombre es el hombre-masa. Por eso Ortega afirma que vivimos bajo el imperio de las masas. Y en este imperio el hombre-masa vive sin proyecto de vida y conduce a la sociedad a la completa decadencia. Ortega señala que este hombre-masa ha sido gestado por la civilización del siglo XIX. Los hombres de este siglo implantaron una organización y un orden en la vida social, ofreciendo todas las facilidades materiales

posibles a estas masas que ahora han germinado. El hombre-masa se encuentra inmerso en un mundo que le da facilidades, seguridades económicas y orden público, y cree que todo esto es fruto de la naturaleza, de modo que tan sólo le preocupa su bienestar y no mantener dicha organización que le facilita su existencia. La “masa” ya no es tal porque sea multitudinaria, sino porque se ha vuelto inerte. La “masa” irrumpe en la escena pública con su acción directa, sin supeditarse a normas, cortesías, razón, desestabilizando así la convivencia y condenándonos a la barbarie. Este es el diagnóstico de Ortega: “aparece por primera vez en Europa un tipo de hombre que *no quiere dar razones ni quiere tener razón*, sino, sencillamente, se muestra resuelto a imponer sus opiniones (...) El hombre-medio se encuentra con ‘ideas’ dentro de sí, pero carece de la función de idear” (Ortega, 2010, p. 418). La “masa” se expande como un virus porque siente que domina su vida, que su moral es la correcta, se contenta con su pensamiento, evita escuchar a los demás, e interviene en la sociedad imponiendo su opinión. La “masa” se siente segura de sí misma y no admite ser dirigida por instancias superiores. Por lo tanto, si reformulamos el concepto de “masa”, Ortega entiende por tal una clase o modo de ser hombre que se encuentra en todas las clases sociales.

A lo largo del libro de *La rebelión de las masas* hay una cuestión central que preocupaba a Ortega: con el advenimiento del hombre-masa Europa se ha quedado sin moral, ya que este nuevo tipo de hombre carece de moral, no quiere supeditarse a ninguna norma y carece del sentido de la obligación. La “masa” vive de negar la civilización en la que ha nacido porque ha sido vaciado de su historia.

Ahora sí podemos entender como “masa” es una metáfora de la multitud, una metáfora que ilustra un grupo de individuos homogéneos, vacíos de intimidad, que creen tener derechos pero no obligaciones. Pero y el concepto de “gente”, ¿en qué medida es una metáfora? Cuando se falsea el concepto de “gente” este sobreviene en “masa”, como ya dije anteriormente. ¿Por qué? Porque la “gente”, a diferencia de la “masa”, representa a todos y a nadie determinado, es decir, a la sociedad o colectividad en su conjunto. En nuestra vida, hacemos y decimos cosas porque se hacen o se dicen, y ese “se” impersonal hace referencia a la “gente”, hacemos ciertas cosas porque las hace la “gente”. La mayoría de nuestras acciones, ideas u opiniones no son propias, ni meditadas con detenimiento, sino que las decimos porque se dicen. ¿Y quién dice lo que se dice? Para Ortega es evidente que cada uno de nosotros decimos lo que se dice por medio de ese sujeto indeterminado e irresponsable que es la “gente”. ¿Y por qué hacemos y decimos lo que se hace? Porque es lo usual, es lo acostumbrado, y aquello que sea uso viene determinado por la “gente”. Por tanto, “en la medida en que yo pienso y hablo, no por propia e individual evidencia, sino repitiendo esto que se dice y que se opina, mi vida deja de ser mía, dejo de ser el personaje

individualísimo que soy, y actúo por cuenta de la sociedad: soy un autómeta social, estoy socializando” (Ortega, 2012, p. 257). Mi vida colectiva consiste pues en realizar una serie de acciones o pensar ciertas ideas que son lo acostumbrado, y en esa medida soy un ser social. Parece que la “gente” se caracteriza por ser la colectividad, pero, y esto es importante, una colectividad humana sin el hombre, sin su alma, es decir, la colectividad es lo humano deshumanizado. Porque ese pronombre “se” nombra a alguien que no es nadie, denomina a cualquier hombre, pero no es nadie concreto. La “gente” se compone de hombres impersonales e inhumanos que hacen lo que se hace y dicen lo que se dice.

Centrémonos ahora en el decir de la “gente”. Lo primero con lo que nos topamos dentro de nuestro mundo social es con los usos, el decir de la “gente” se forma de usos y costumbres. El uso es la costumbre y la costumbre un tipo de acción acostumbrada, un modo de comportarse. Por tanto, el uso es un hábito social, que al ser ejecutado con frecuencia se automatiza y deviene en lo acostumbrado. Ortega pone un ejemplo claro de uso que la “gente” hace y repite mecánicamente, el saludo. El acto de saludar es algo que tengo que hacer, pero no entiendo eso que tengo que hacer, lo hago porque es lo acostumbrado, de lo contrario me tomarían por maleducado. Por cuestiones de espacio no puedo desarrollar aquí su meditación del saludo, tan sólo quiero que se vea el carácter de una acción que es uso pero que me resulta ininteligible. Del mismo modo, tenemos también un uso propio para el decir de la “gente”: “la lengua, el habla, es lo que la gente dice, es el ingente sistema de usos verbales establecido en una colectividad. El individuo, la persona, desde que nace está sometido a la coacción lingüística que esos usos representan” (Ortega, 2012, p. 309). La lengua nos socializa, nos hace pertenecer a una sociedad y por tanto nos hace ser la “gente”. Hablar es pues ejercitar un uso que la colectividad le impone al individuo. De esto se desprende una idea, el contorno social se halla lleno de opiniones que emergen del decir de la “gente”, habrá opiniones reinantes que todo el mundo admite, y opiniones particulares. Y estas primeras son usos establecidos, son opiniones que se imponen a todos, que la “gente” impone porque constituyen la opinión pública. La colectividad no tiene ideas propias sino una serie de opiniones e ideas establecidas y reinantes que siguen. Estas opiniones reinantes se legitiman con el poder de la colectividad que constituye el poder público. En definitiva, la “gente” es el poder social que funciona con la coacción del uso.

El concepto de “gente” también constituye una metáfora ya no de un tipo de hombre concreto, sino de una colectividad caracterizada por ser todos y nadie determinado. Esta metáfora designa a una multitud, que a diferencia de la masa, piensa y actúa según lo que otros dicen o hacen. Ambas metáforas ilustran una sociedad que es decadente y enferma si perduran estos dos tipos de multitud en su seno.

En conclusión, podemos ver que las metáforas de “masa” y de “gente” son tales porque nos ayudan a pensar y a caracterizar a un nuevo tipo de hombre o colectividad que emerge en la sociedad. Estas metáforas trasponen lo que designan de su lugar real a su lugar sentimental y por ello somos capaces de ver en las “masas” y en la “gente” a la multitud. Estas metáforas nos permiten comprender y expresar este fenómeno histórico y sociológico de la multitud, y no podemos evitar usarlas pues nuestro lenguaje está cargado fuertemente de metaforización. Incluso cuando utilizo el concepto de multitud para explicar esta conclusión me apoyo en una metáfora. Desligarse de la metáfora es pues imposible.

4. ¿Podemos seguir hablando de “masa” y “gente”?

El análisis sociológico que Ortega presenta en *La rebelión de las masas* y en *El hombre y la gente* ilustra la imagen de nuestra sociedad actual y del tipo de hombre que en ella habita. Un hombre que ya no tiene vida personal sino que se caracteriza por pertenecer a la multitud.

El mundo está lleno de multitudes, las calles, los bares, los trenes, los espacios públicos, están llenos de masas y de gentes. La multitud no desaparece. Esto es lo que nos dice Ortega en el año 1930 en *La rebelión de las masas*. Parece ser que la muchedumbre apareció bajo la forma de aglomeración, ¿no sucede esto mismo ahora?

Esas metáforas que Ortega supo ver como la clara imagen de una rebelión, de un cambio en el orden social, de una manifestación del carácter del nuevo hombre dominante, el hombre-masa, que ya ni tan siquiera escucha, dice o hace lo que se hace o lo que se dice, lo que es costumbre, ya no actúa ni piensa según lo que dictamina la gente, son un ejemplo ilustrador del tipo de hombre que encontramos en nuestra sociedad. La multitud que en nuestro tiempo descubrimos es una masa homogénea e inerte que permanece impassible ante los acontecimientos, que decide no actuar en la circunstancia y se deja llevar por aquello que la gente considera como adecuado y por la opinión pública, sin cuestionarse nada. Estas “masas” actuales son incapaces de ensimismarse, viven alteradas constantemente por sus teléfonos móviles, sus ordenadores, las redes sociales, los programas basura, alteradas, en definitiva, por una sociedad que ha perdido el horizonte, que ahora, al igual que Ortega ya manifestó, está a la deriva sin un plan de vida común. ¿Es posible hablar de estar dos metáforas en nuestra sociedad? ¿“Masa” y “gente” son dos conceptos propios de nuestra circunstancia? La respuesta es obvia, el carácter de hombre predominante en nuestro tiempo comparte las características que definen a la “masa”.

“Masa” y “Gente”: dos metáforas orteguianas

Estas “masas” actuales también están suplantando el lugar de las minorías, tienen el vasto mundo de internet para manifestar sus ideas y opiniones, ya no escuchan lo que las minorías han de decirles, se rebelan contra todo poder, norma o moral. Pretenden imponer su opinión y creen que tiene la legitimidad para hacerlo. Y esto es peligroso, estas metáforas representan a un tipo de hombre incapaz de tomar decisiones de una manera deliberada y meditada. Y si esto es así, le conceden vía libre al Estado para que actúe libremente con tal de mantener el orden, las comodidades y los lujos de los que disponen. Este peligro ya lo supo ver Ortega. El Estado necesita un proyecto de vida común y un programa de colaboración para que sus gentes se ocupen en hacer algo juntas.

Se preguntaba Ortega: ¿Se puede mejorar a la masa? ¿Se la puede devolver a la vida personal? Para responder a esto era necesario hacerse cargo de la situación y atacar al mal donde se originaba, ahora la solución sigue siendo la misma.

“Masa” y “gente” son dos metáforas que conservan toda su vigencia en nuestro tiempo, quizás debamos releer a Ortega para entender esta caracterización y meditar acerca de si es posible que la multitud deje de ser tal.

Referencias

ORTEGA Y GASSET, J. (2004-2012). *Obras completas*. Madrid: Taurus/Fundación José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

Deshacer la estructura: la multitud como debilitamiento y como re-definición del ser

Miguel Fernández Campón

Universidad de Extremadura; miguelcampon@gmail.com

Abstract

*The paper proposes an overview on some works by contemporary artists which aims to address a reinterpretation of notions of subject, being and representation departing from a reconsideration of Heideggerian being-with (Mitsein). Gianni Vattimo's weak thought and other philosophical notions like with / also-here (Sloterdijk), mass (Canetti), rhizome and diagram (Deleuze-Guattari), multitude (Negri-Hardt), alterity and difference (Derrida-Levinas) or inoperative community (Jean-Luc Nancy) will prove that the unity of the being can be altered in an unyielding multiplicity. This interpretative account will focus on the unique work by artist José Delgado Periñán, from Madrid. His series of works entitled *Deshacer la estructura*, *La forma primordial* and *Todos los demás* will work as turning points and distortion twists (Verwindung) of the metaphysical-modern structures and will led them to desiring potencies of the multitude where a new post- metaphysical subject becomes characterized by the mutual support and the eventuality of the constituent process.*

Keywords: José Delgado, being-with, mass, Canetti, multitude, Negri, weak thought, Vattimo, rhizome, Deleuze.

Resumen

El presente texto propone, trazando un recorrido por algunas obras de artistas contemporáneos, una reinterpretación de las nociones de sujeto, ser y representación a partir de un replanteamiento del ser-con heideggeriano (Mitsein). El pensamiento débil de Gianni Vattimo y otras nociones filosóficas como con / también-aquí (Sloterdijk), masa (Canetti), rizoma y diagrama (Deleuze-Guattari), multitud (Negri-Hardt), alteridad y diferencia (Derrida-Levinas) o comunidad desobrada (Jean-Luc Nancy) mostrarán como la unidad

Deshacer la estructura: la multitud como debilitamiento y como re-definición del ser

*del ser puede ser alterada en una multiplicidad irreductible. En nuestro relato interpretativo nos detendremos en la singularidad de la obra del artista madrileño José Delgado Periñán. Sus series *Deshacer la estructura*, *La forma primordial* y *Todos los demás* funcionarán como puntos de inflexión y giro distorsionante (*Verwindung*) de las estructuras metafísico-modernas hasta hacerlas derivar en potencias deseantes de la multitud, en las que un nuevo sujeto post-metafísico pasa a caracterizarse por el apoyo mutuo y la eventualidad del proceso constituyente.*

Palabras clave: José Delgado, ser-con, masa, Canetti, multitud, Negri, pensamiento débil, Vattimo, rizoma, Deleuze.

1. Adios a la verdad: el sujeto ante el cubo negro

¿Cómo puede ser comprendido el hombre contemporáneo fuera de las dicotomías modernas de sujeto-objeto? ¿Podemos continuar concibiéndonos en la era de la post-metafísica, la post-historia y la disolución de los relatos emancipadores de la ilustración como individuos que se definen utilizando paradigmas de subjetividades fuertes? Las atracciones hacia el centro que un día fundamentaron nuestra posición en el mundo han ido perdiendo su vigencia en el devenir de la historia. La secularización de Occidente y el posterior vaciamiento de la verdad hicieron que ninguna estructura pudiera ser tomada como fundamento sólido sobre el que construir nuestros modos de vida.



Fig. 1. Ahmed Mater, *Magnetism II*, 2012. / Fig. 2 Fatmi Mounir, *Manipulaciones*, 2004.

Fig. 3. Santiago Sierra, *586 horas de trabajo*, 2004.

Fig. 4. Eulalia Valllosera, *El ombligo del mundo*, 1990-1991.

Ya no somos las partículas de hierro de la obra *Magnetismo*, de Ahmed Mater (Fig. 1), organizadas en círculo alrededor de un pequeño imán central semejante a la Kaaba, pues la lentitud sagrada de la peregrinación es hoy un cosmos metafísico-planetario de inmediatez y velocidad. Sabemos que es posible afrontar el ser desde la complejidad infinita de las heterogeneidades, como si fuera un cubo de Rubik de diferencias incommensurables, pero comprobamos cada día cómo la maquinaria del capitalismo global termina convirtiendo lo múltiple en unidad y lo diferente en identidad. Igual que en la obra *Manipulaciones*, de Fatmi Mounir (2004) (Fig. 2), hoy las diferencias son borradas por la negrura de una sustancia



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. *Metáforas de la multitud* (2015): pp. – pp.

viscosa, semejante al petróleo, hasta hacer de la paciencia necesaria para generar narrativas propias una lógica de la generalidad y la abstracción trascendental. Pero el poder de los mercados globales no sólo oculta el tiempo del sentido, también la producción de la verdad. Las *586 horas de trabajo* que en 2004 se necesitaron para hacer del cubo de Santiago Sierra (Fig. 3) un producto artístico muestran que la perfección de la geometría es sólo un fragmento puntual y aleatorio de los procesos de producción que los espacios de poder instauran como realidades acabadas (San Martín, 2007, pp. 131-133). La pretendida neutralidad minimalista es, también, interpretación que oculta una barbarie (Benjamin, 2008, p. 309). A este descrédito de los espacios centrales se añaden otros contextos de actualidad, generados por los efectos devastadores que la crisis financiera iniciada en 2008 ha producido en los diferentes sectores sociales de los países del sur de la UE, incrementados en España debido a un crecimiento económico basado en la especulación inmobiliaria, y agravados por la corrupción de una clase política hegemónica que ha dejado de representar a una gran parte de sus propios electores (Jiménez Blanco, 2014, pp. 200-203). Estos han constatado, bajo la lógica de un descreimiento paulatino, que la verdad hoy responde sólo a una interpretación interesada en beneficio de las clases dominantes. El heideggeriano olvido del ser se ha desvelado para el sur de Europa bajo sus implicaciones histórico-finitas: ahora el ser son los débiles.

Pero, ¿quiénes son los "débiles"? Los débiles son el desecho del capitalismo, es decir, del realismo metafísico, y son lo que Heidegger llamó "ser"; Derrida, los "márgenes de la filosofía", y Benjamin "la tradición de los oprimidos". (...) Los adversarios de los débiles no son los fuertes, sino los poderosos, es decir, los vencedores de la historia (...). Esos vencedores se consideran a sí mismos los portadores no sólo del conocimiento "verdadero", sino también de los "justos" procedimientos democráticos, sistemas económicos y guerras humanitarias (Vattimo y Zabala, 2012, pp. 17-18).

¿Cómo seguir permaneciendo, entonces, sujetos a los fundamentos seguros de una verdad que se ha des-velado como poder? Considerar el cubo negro como núcleo verdadero de regulación significa hoy, más que nunca, aceptar la imposición violenta de una única interpretación, significa participar, como los últimos hombres nietzscheanos, en juegos de perpetuación y prevalencia metafísica (Nietzsche, 2006, pp. 40-42). Como afirma Judith Revel, tenemos "la obligación de romper el círculo dialéctico que convertiría insidiosamente cualquier contra-poder en *otro poder*; o que se limitara a describir el movimiento de la resistencia a los poderes como una especie de paréntesis de liberación frágil, rápidamente reabsorbida" (Revel, 2009, p. 57). Pero, ¿cómo no convertir el contra-poder en otro poder? ¿Cómo desvincularnos de las estructuras violentas de la verdad sin reproducirlas?

2. *Deshacer la estructura: de la soledad metafísica al ser-con post-metafísico*

Ante el cubo negro es necesario realizar un giro [*Verwindung* como recuperación-revisión-convalecencia-distorsión (Vattimo, 2008, p. 22)] que nos permita auto-sustentarnos más allá de las órbitas de la verdad, sin que por ello la consideremos como superada y ultrapasada (*Überwindung*) en términos dialéctico-metafísicos, sino más bien alterada, distorsionada y ampliada, haciendo de ella una posibilidad de emergencia de lo no-dicho y no-pensado en lo dicho y pensado (Heidegger, 1990, p. 111). Salir de la metafísica sin la sombra de los realismos que se limitan a invertirla es aceptar que nuestra subjetividad ha sido arrasada por las excentricidades, es permanecer como huellas estáticas de polvo o ceniza alrededor de otro ombligo del mundo (Fig. 4). ¿Qué podría, entonces, decirse de nosotros? ¿Qué significamos como sujetos post-metafísicos depotenciados que flotan, al azar, esparcidos sobre el abismo (*Ab-grund*) (Adrián Escudero, 2009, p. 37)?



Fig. 5. José Delgado Perinián, *Deshacer la estructura*, 2013.

La instalación *Deshacer la estructura* (2013) (Fig. 5) de José Delgado Perinián (Madrid, 1982) responde, a través de una redefinición del sujeto y del objeto, a este giro debilitante de los fundamentos metafísicos-modernos de la tradición occidental. Alrededor de una estructura piramidal aparece una multitud de pequeñas figuras de terracota realizadas manualmente. La pieza sólo puede ser completada cuando el espectador sustrae, de modo individual, una figura, portándola consigo fuera del espacio de exhibición. Mediante un proceso sincrónico de construcción-destrucción, la contemplación queda disuelta en un gesto de discreta pre-subjetividad que nos permite detenernos en el espacio del entre (Hernández Nieto, 2013): si por un lado abandonamos la pirámide transcendental de la verdad, haciendo de ella un reducto anacrónico, por otro, al establecer una nueva relación con las pequeñas figuras, hacemos que estas dejen de ser meros objetos para ser un *con* que nos devuelve un tímido *también-aquí* (Sloterdijk, 2003, pp. 323-324). José Delgado descosifica la relación del sujeto con el mundo para abrirnos a la proximidad del ser-con, un ser-con (*Mitsein*) diferente al introducido por Heidegger en *Ser y tiempo* como existenciario constituyente del ser-ahí (Adrián Escudero, 2009, p. 130), pues la ontología heideggeriana del cuidado (*Sorge*) volvía a trazar un escenario de auto-escucha donde era posible seguir la voz de la autenticidad, en una reunión extática y monológica derivada de las teologías de lo uno. El ser-con de José

Delgado disloca radicalmente la unidad y nos devuelve la posibilidad de hablar en otro idioma, con el lenguaje-ceniza de los sujetos debilitados que caminan, inmunes, sobre la ausencia de fundamento. Podemos, entonces, trasladarnos por todas las ausencias de mundo, atravesar todos los espacios posibles.

3. La forma primordial: el desbordamiento del ser-masa

Somos otros. El ser se ha puesto a dialogar, aceptando que, en la materialidad de la voz, el discurso único pueda ser afectado por nuevas alteridades acústicas. Basta que la ontología se desvincule de la mismidad para que el ser adquiera variaciones insospechadas. Desde los espacios de juego creados por Palle Nielsen (Fig. 6) o las clases de arquitectura impartidas por Buckminster Fuller (Fig. 7) (Bang Larsen et. al., 2014), con sus pequeñas comunidades donde el ser-con construye mundos adaptados de confluencia y reunión, podemos ser desplazados hacia la inmensidad de las masas, sin dejar de flotar sobre nuevas órbitas de excentricidad. Es lo que nos muestra la serie *La forma primordial*, iniciada en 2013 (Fig. 9, 10 y 11).



Fig. 6. Palle Nielsen, *Fotografías de Erik Petersen*, 1968

Fig. 7. Clase de Arquitectura de Buckminster Fuller, 1948 / Fig 8. Kepler, *Harmonices Mundi*, 1619



Fig. 9, 10 y 11. José Delgado Periñán, *La forma primordial*, 2013.

Su génesis conceptual parte de la diferenciación entre formas de gobierno y sociedad civil planteada por el pensador boliviano René Zabaleta (Tapia, 2009), quien postuló que a cada formación social correspondería una forma primordial definida. Pero ¿qué sucede cuando hemos de representar realidades multisociales? Los poliedros regulares de la geometría definidos como sólidos en el *Timeo* (Platón, 2011) son tomados como estructuras fundamentales de las múltiples formas de gobierno existentes. Platón quiso que los elementos primarios (tierra, agua, aire y fuego, también la quintaesencia del cosmos) quedaran

contenidos en la identidad con los sólidos de la geometría, y Kepler llegaría a incluirlos en los diseños para su obra *Harmonices Mundi* (1619) (Fig. 8) (González Urbaneja, 2001, pp. 231-232). Pero, ¿cuál es el material con el que José Delgado construye las formas? El sustrato material elegido son fotografías de grandes agrupaciones humanas. Mientras que en el diseño formal los sólidos pitagórico-platónicos hacen que los polígonos regulares converjan entre sí, la aparición de las masas abre una divergencia inconmensurable entre finitud e infinitud. La masa disuelve desde dentro las estructuras fuertes del poder político, que ahora se muestran como construcciones insignificantes y meros espacios de juego, arrasando las coordenadas de cualquier código representativo desde un desbordamiento diferencial. Platón y Kepler ignoraron que los elementos se parecen demasiado a los símbolos de masa clasificados por Canetti (entre otros, el trigo, el bosque, la lluvia, el viento, la arena, el mar y el fuego) (Canetti, 2002, p. 83-103), y que el ser puede comprenderse en el estallido hacia la masa abierta y la multiplicidad. Las estructuras de José Delgado han dejado de ser únicas y unitarias para desbordar, en su representación imposible y sublime, la continuidad de las identidades y las semejanzas (Lyotard, 1998). "¿Por qué el ser y no la nada?", se preguntaba Heidegger en *¿Qué es metafísica?* La obra de José Delgado podríamos servirnos para responder, junto a Deleuze, que el ser y la nada se parecen como hermanos (Deleuze, 2006, p. 32), y que quizá la pregunta pertinente se formula hoy en los siguientes términos: ¿por qué la masa y no la nada?

Si en *Deshacer la estructura* encontrábamos un ser-con que disolvía la soledad metafísica, en *La forma primordial* se realiza un giro distorsionante que supone el reconocimiento de un ser-con susceptible de ser-masa. Pero, ¿adquieren plenamente las agrupaciones infinitas de individuos la categoría de masa en las obras de José Delgado? Todas ellas cumplen tres atributos de la masa definidos por Canetti: la voluntad de crecimiento (desbordamiento infinito de los límites), la igualdad (ausencia de jerarquía de sus componentes) y la densidad (espacio casi inexistente entre los cuerpos) (Canetti, 2002, pp. 22-23). Sin embargo, existe un cuarto atributo. Según Canetti, la masa necesita de dirección o movimiento que tienda hacia una meta. ¿Podemos considerar que las masas de José Delgado se dirigen a algún lugar? La masa fotografiada parece permanecer inmóvil, y no hay meta ni finalidad que regule su movimiento. No hay una dialéctica de la historia que impulse a las masas a invertir-reparar-devolver-restituir el motivo que las llevó a reunirse. Se comportan como seres que han abandonado la temporalidad del proyecto y las causas finales. Si hay algo que comparece en las masas de José Delgado es una ausencia del espíritu de venganza del que Nietzsche-Zaratustra nos advertía como último fundamento de la metafísica (Nietzsche, 2006, pp. 207-212) (Heidegger, 2001, 75-93). Y será esta ausencia la que re-defina la particularidad del ser-masa hacia nuevos giros conceptuales.

4. *Todos los demás*: del ser-masa al devir-multitud

¿Cómo entender, entonces, el desbordamiento infinito de las masas? Los últimos trabajos de José Delgado, englobados en la serie *Todos los demás* (2011-2015) responden a este rebasamiento diferencial del límite en su aparición como anti-formas post-estructurales. Sus dibujos con rotulador negro sobre papel de grandes dimensiones y formatos muestran grandes cúmulos de pequeñas figuras que pueblan la superficie de la representación (Fig. 12, 13 y 14).

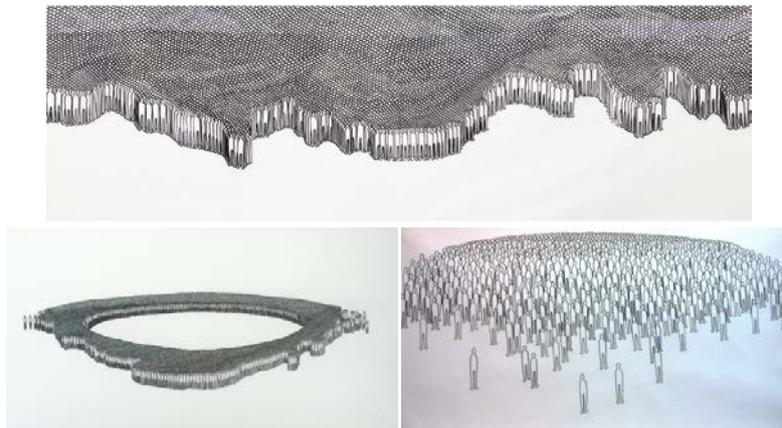


Fig. 12, 13 y 14. José Delgado Periñán, *Todos los demás*, 2015



Fig. 15. Lucy Orta, *Nexus*, 1994-2004

Por la extrema simplicidad y el esquematismo de las figuras podríamos remitirnos a los diseños del grupo de artistas progresistas de Colonia durante la República de Weimar (Gerd Arntz, Franz Wilhelm o Hans Schmitz), pero en ellas no observamos ninguna intencionalidad comunicativa. Podríamos mencionar al grupo italiano de activistas *Tute Bianche*, quienes vestían un mono blanco para dar visibilidad a algunos colectivos ante el sistema (Ramírez Blanco, 2014, p. 154), pero no observamos ningún movimiento que indique que la multitud se prepare para la confrontación o resistencia pacífica con las fuerzas del orden. Podríamos, también, aludir a *Nexus* (Fig. 15), trajes diseñados por Lucy Orta que estructuran una red

reticular colectiva (Ramírez Blanco, 2014, p. 157). Sin embargo, las multitudes de José Delgado han superado el miedo a ser tocado (Canetti, 2002, p. 4) que parecen desprender las piezas de Orta, ni se insertan en estructuras de coordinación y totalización. Hay algo en las multitudes de José Delgado que las diferencia de las demás: las figuras parecen cansadas, tranquilas, desprovistas de alerta. Carecen de brazos para actuar y de manos para manipular. Su postura corporal parecen corresponder al cansancio diferencial de Handke y Han, un cansancio que diluye los límites del yo para hacer de la indiferencia una potencia:

El cansancio de la sociedad del rendimiento es un cansancio a solas (*Alleinmüdigkeit*), que aísla y divide. (...) Handke contrapone el cansancio elocuente, capaz de mirar y conciliar, al cansancio sin habla, sin mirada y que separa. El cansancio como un "Más del Yo aminorado" abre un *entre*, al aflojar el constreñimiento del Yo. (...) El entre es un espacio de amistad como in-diferencia, donde "nadie ni nada "domina" o siquiera "tiene preponderancia" sobre los demás. (...) La aminoración del Yo se manifiesta como un aumento de mundo. (...) El cansancio fundamental *inspira*. (...) El cansancio permite al hombre un sosiego especial, un no-hacer sosegado. (...) El cansancio que inspira es un cansancio *de la potencia negativa*, esto es, del "no-..." (...), un día libre de todo *para-que* (*um-zu*); dicho con Heidegger, de todo cuidado (Han, 2012, pp. 72-77).

¿Cómo interpretar, entonces, estas grandes agrupaciones humanas sin mensaje, sin la tensión del espíritu de venganza de la metafísica, estos seres que se reúnen, despreocupados y distentidos, en una comunidad del cansancio, ajenos a la reunión extática del cuidado, a la competición, al rendimiento y a la productividad? ¿No deberíamos hablar de ellas como figuras que permanecen en el paso atrás, reunidas en la debilidad y en la depotenciación de las verdades violentas y perentorias de la metafísica? Y sobre todo, ¿cómo estas entidades que se caracterizan por su indiferencia respecto al ser han llegado a hacerse visibles? Si son como los espectros de Marx, que están ahí sin estar ahí (Derrida, 2012, p. 117), ¿cómo han llegado a la representación, cuando su actitud de infra-seres escapa a la visibilidad, a la diferencia, al ser y al presente?

No es posible mirar directamente a los ojos a las multitudes. Existe en ellas una inadecuación de la mirada. El efecto *moiré* que crean los semicírculos que forman las cabezas agrupadas nos habla de una multiplicidad pura que no se presenta como visibilidad, sino como ceguera y catástrofe. Las figuras no son, por tanto, representaciones, sino diagramas (Deleuze, 2008, pp. 89-106) (Deleuze, 2005, pp. 102-103). Deleuze definiría el diagrama como un caos-germen, una in-diferencia de anti-formas que no son líneas, sino trazos realizados por la mano desencadenada del ojo, provocando un derrumbamiento de las coordenadas visuales. Los diagramas deshacen las semejanzas y las identidades, y hacen de la presencia insistencia, singularidad y anomalía. De la homogeneidad de los hechos pasamos a la anarquía del

acontecimiento, donde las multitudes se perciben como heterogeneidad sin pueblo identitario, sin masa homogénea, sin unidad ($n - 1$), como multiplicidad sin origen o rizomas (Deleuze y Guattari, 2006). El ser-con es ahora un ser-común irrepresentable, un devenir-con potencial de comunidades repartidas sin relación (Nancy, 2001, p. 151 y ss.). Las multitudes ya no son representación, sino dispositivos de azar y deseo que configuran espacios contra-metafísicos y contra-violentos. Ante estas multitudes el ojo ya sólo puede acariciar, en la paciencia infinita, una superficie sin esencia, trastornando "la relación del yo consigo y con lo no-yo. Un no-yo amorfo se lleva al yo a un porvenir absoluto en el que se evade y pierde su posición de sujeto" (Levinas, 2012, p. 294). Desde la agresividad plástica del ordenamiento y de la blancura lisa de los dientes como símbolo del poder-incorporar (Canetti, 2002, p. 261-262), pasamos al contra-poder de la bicromía blanco-negro como debilidad de la ceniza. ¿Podría, entonces, la ceniza arraigarse a la tierra?

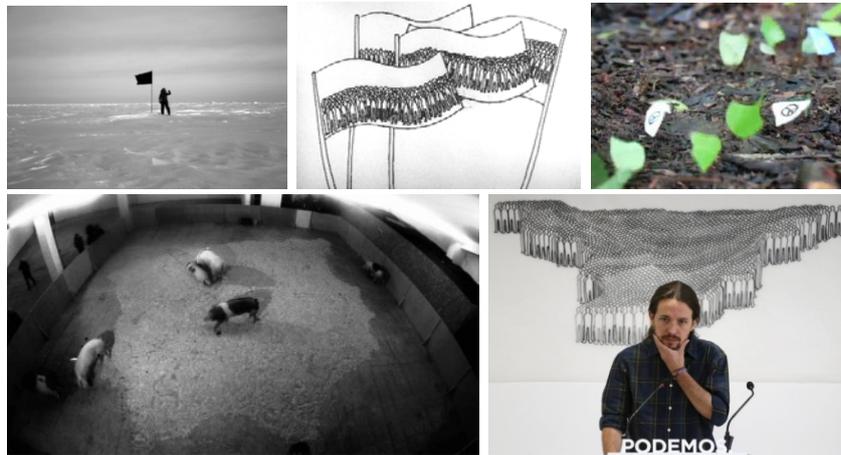


Fig. 16. S. Sierra. *Bandera negra (parte 1)*, 2015 / Fig. 17. José Delgado, *Todos los demás*, 2015
Fig. 18. D. Conlon, *Coexistencia*, 2003 / Fig. 19. Santiago Sierra, *Cerdos devorando la Península Ibérica*, 2013
Fig. 20. José Delgado, *Todos los demás*, 2015

Las multitudes han sido arrancadas de toda raíz unificadora. En un instante de determinación y generosidad, han hecho de la tierra del ser superficie de hielo del devenir. La soledad de la *Bandera negra (parte 1)* de Santiago Sierra en el polo norte (Fig. 16) se puebla por la contra-bandera de la multitudes de José Delgado (Fig. 17), en un cielo nocturno diferente, blanco, iluminado por estrellas que han olvidado la luz impositiva para escuchar y ver de manera distinta. Multitudes \neq Multitudes, y entre ellas, el \neq de una luminosidad incomparable propia de Hardt y Negri (Hardt y Negri, 2004). Han dejado de ser las hormigas fordistas de la modernidad para ser las hormigas post-históricas de la obra *Coexistencia* de Donna Conlon (Fig. 18), llegando a formar un archipiélago de heterogeneidad donde coexisten diferentes estandartes-signos. Han aprendido que no existen como entidades individuales en evolución,

sino desde la sabiduría del apoyo mutuo (Kropotkin, 1989), porque sólo la cooperación hizo posible su ser, abriendo en lo actual un anacronismo de potencialidad. Sus banderas pueden ser divididas, multiplicadas, enrarecidas, troceadas, suplantadas, modificadas, disminuidas, ampliadas, distorsionadas, y ninguna de esas acciones supondrá una identidad paralizadora. Ellas espacian, conectan, diferencian, aprenden a mirar por el microscopio de los apátridas, los desenraizados, los singulares. Piensan el ser-con desde delirios histórico-mundiales, respiran en el "entre" del inter-nacionalismo, en el "des" del des-territorio, en la otredad del nos-otros (Derrida, 1994). Ellas no pueden derivar, como sucede en *Rebelión en la granja* de Orwell, en cerdos metafísicos de ningún tipo (Orwell, 1999, p. 123). Para ellas ningún lugar puede ser apropiado por el bio-poder como el *Lichtung* de la piara que en la obra de Santiago Sierra devora la Península Ibérica (Fig. 19). Las multitudes han desbordado la época de la imagen del mundo configurando un nuevo mapa para el recorrido, la potencia, la intensidad y la aventura. Han hecho lo imposible: la explanada sólida que antes fue España ha sido re-definida como zona autónoma temporal (TAZ) (Ramírez Blanco, 2014), como meseta configurada por singularidades abiertas (Fig. 20). Ellas han abandonado la impotencia, la miseria y la culpabilidad del espacio-tiempo de la deuda (Hardt, Negri, 2012, p. 18), han roto con la estructura deudor-acreedor, han dejado de escuchar la voz y los mandatos imposibles de un implacable super-Yo (Žižek y Horvat, 2014, pp. 157-169) (Žižek, 2014, pp. 157-159), haciendo del espacio devorado por los cerdos (*debtfare*) una estado de bienestar (*welfare*) (Hardt y Negri, 2012, pp. 17-18), del cuidado heideggeriano de los seres-ahí de la eurozona una isla de autonomía y empoderamiento, de la llamada hacia la autenticidad del ser-Troika nuevos sujetos despreocupados ajenos a la competitividad, al rendimiento y a la auto-explotación. Las multitudes alternativas, al haber roto con las coordenadas del intercambio económico, prefieren antes que el cuidado, el ser-con del *care* (Moreau, 2012, pp. 131-145) y del amor, el don y la hospitalidad para los otros (Derrida, 1999). Habitan cada vez el presente, un espacio-tiempo de la celebración y las acciones espontáneas. Ese es el nuevo idioma de las multitudes, su nueva lógica de infinitud alegre, de creatividad y desbordamiento poético.

Si comenzáramos nuestro relato con la soledad metafísica, ¿deberíamos darlo por concluido con la exterioridad comunitaria de la multitud? Quizá fuera posible realizar un último giro debilitante sobre el texto, haciendo del negro de la tinta y del blanco del papel una mínima semejanza con las figuras de José Delgado, hasta comenzar a percibir cada letra como singularidad irreductible. Nuestro lenguaje debilitado podría, entonces, comenzar a desprenderse de las páginas del poder para iniciar, como si de partículas de polvo se tratase, una comunidad que habita, en una coreografía asimétrica del acontecimiento, la potencialidad de una democracia siempre por venir (Derrida, 2012). Tal vez así pudieramos comenzar a

devenir-multitud para residir, eufóricos, en los bordes difusos del mundo, en la fragilidad de un pensar, desde hoy, ya ganado.

Referencias

- ADRIÁN ESCUDERO, J. (2009). *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*. Barcelona: Herder Editorial.
- BANG LARSEN, L., ET AL. (2014). *Playgrounds. Reinventar la plaza*. Madrid: MNCARS/Ediciones Siruela.
- BENJAMIN, W. (2008). "Sobre el concepto de historia", en: Benjamin, W. (2008): *Obras. Libro I, volumen 2*. Madrid: Abada editores.
- CANETTI, E.(2002). *Obras completas I. Masa y poder*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- DELEUZE, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- DELEUZE, G. (2006). *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros.
- DELEUZE, G. (2008). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, J. (1994). "Nos-otros griegos", en VV.AA. (1994): *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*. Madrid: Ediciones Manantial.
- DERRIDA, J. (1999). *Dar el tiempo. La moneda falsa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- DERRIDA, J. (2012). *Espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta.
- GONZÁLEZ URBANEJA, P. M. (2001). *Pitágoras. El filósofo del número*. Madrid: Nivola libros.
- HAN, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial.
- HARDT, M., NEGRI, A. (2012): *Declaración*. Madrid: Ediciones Akal.
- HARDT, M., NEGRI, A. (2004). *Multitudes*. Barcelona: Mondadori.
- HEIDEGGER, M. (1990). *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Deshacer la estructura: la multitud como debilitamiento y como re-definición del ser

- HEIDEGGER, M (2001). "¿Quién es el Zaratustra de Nietzsche?" en HEIDEGGER, M. (2001). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- HERNÁNDEZ NIETO, M.A. (2013). "La interpretación: Ontología política. El círculo, la ventana y el rocío", en OÑATE, T. (ed.) (2013): *Crítica y crisis de Occidente. Al encuentro de las interpretaciones*. Madrid: Dykinson.
- JIMÉNEZ BLANCO, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- KROPOTKIN (1989). *El apoyo mutuo*. Móstoles: Ediciones Madre Tierra.
- LEVINAS, E. (2012). *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- LYOTARD, J-F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- MOREAU, D (2012). "¿De quién nos preocupamos? El care como perspectiva política", en VV.AA. (2012). *Pensar desde la izquierda. Mapa de un pensamiento crítico para un tiempo de crisis*. Madrid: Errata naturae editores.
- NANCY, J.-L. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- NIETZSCHE, F. (2006). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- PLATÓN (2011). *Timeo*. Madrid: Alianza Editorial.
- ORWELL, G. (1999). *Rebelión en la granja*. Madrid: Unidad Editorial.
- REVEL, J. (2009). "Sobre las resistencias, las subjetividades y lo común", en VV.AA. (2009). *Multitud singular. El arte de resistir*. Madrid: MNCARS.
- SAN MARTÍN, F.J. (2007). *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado de bienestar*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- SLOTERDIJK, P. (2003). *Esferas I*. Madrid: Ediciones Siruela.
- TAPIA MEALLA, L. (2009). *Pensando la democracia geopolíticamente. La paz*: CLACSO, Muela del Diablo Editores, Comunas, CIDES, UMSA.
- VATTIMO, G. (2008). *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- VATTIMO, G., ZABALA, S. (2012). *Comunismo hermenéutico. De Heidegger a Marx*. Barcelona: Herder Editorial.
- ŽIŽEK, S. (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Editorial Sexto Piso.
- ŽIŽEK, S., HORVAT, S. (2014). *El sur pide la palabra. El futuro de una Europa en crisis*. Barcelona: Los libros del Lince.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

Reivindicando la masa infectada

Vicente Molina Pardo

Profesor Universidad Casagrande, Guayaquil. vicentemolinapardo@gmail.com

Abstract

The rigorously collective adventures are not as visibly exploited as those where the collective are just decorating a character-individual, the difference between concepts crowd, mass occur when interpreting quantitative data qualitatively. Mariano Varela and Mirta Mestman coordinate a compilation of articles in his book "Mass, people crowd in film and television" (Mirtman, Varela, 2013) and in the book's introduction quoting Raymond Williams "are not masses but mindsets people as masses".

Movies where the crowd is really the main source of reflection are anecdotes in the history of cinema. The value of the crowds blend into special talents or unique personalities of the main rol. Conversely one character represents a whole community. Even termite documentaries and in propaganda films end up recognizing special groups revolving around a queen.

When the crowd objectives-means leaves the supposed documentary, journalism, the possibility of being more or less spontaneous disappears in the crowd film is deliberately made openly, doubts about its authenticity are meaningless. In this case the crowd is the representation of our expectations, our projections or hypothesis.

Keywords: Crowd, mass, people, collective imagination, cinema, mass-media.

Resumen

Las aventuras rigurosamente colectivas no están tan visiblemente explotadas como aquellas donde lo colectivo apenas adorna un personaje-individuo. La diferencia entre conceptos de multitud, muchedumbre o masa se dan cuando interpretamos datos cuantitativos de forma cualitativa. Mariano Mestman y Mirta Varela coordinan una compilación de artículos y en su libro Masas, pueblo, multitud en cine y televisión (Mirtman, Varela, 2013), en la introducción ya citan a Raymond Williams "no existen las masas, sino modos de pensar a las personas como masa".

Las películas donde la multitud es realmente la principal fuente de reflexión son anécdotas en la historia del cine. El valor de las muchedumbres se diluye entre personalidades especiales o talentos únicos de los protagonistas. En sentido inverso un solo personaje representa toda una comunidad. Incluso los documentales de termitas o las películas de propaganda acaban reconociendo grupos especializados para acabar girando en torno a una reina.

Cuando la muchedumbre abandona los medios supuestamente objetivos-documental, periodismo- la posibilidad de haber sido más o menos espontánea desaparece. En cine la muchedumbre es deliberadamente fabricada sin tapujos, las dudas sobre su autenticidad no tienen sentido. Ahí la muchedumbre es la representación de nuestras expectativas, de nuestras proyecciones o hipótesis.

Palabras clave: Multitud, masa, muchedumbre, pueblo, imaginario colectivo, cine, medios de comunicación.

Introducción

Ya Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1930) exploraba el concepto de muchedumbre como algo únicamente cuantitativo trufado de apreciaciones cualitativas. Las aglomeraciones de gente siempre han estado ahí, en las playas, en los cines, en las estaciones o aeropuertos, en ceremonias, iglesias, conciertos. Según él “la sociedad es siempre una unidad dinámica de dos factores, minorías y masas” (Ortega y Gasset, 2014, p.68). En la misma página escribe:

La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas: sólo hay coro. (Ortega y Gasset, 2014, p.68).

Para Ortega cuando la multitud reclama o quiere algo, es masa. Una mayoría no puede ocupar el espacio concebido para una minoría. Llegados a este punto, la insolidaridad de la masa también es aplicable a una multitud que no tiene voluntad ni conocimiento para reclamar o querer nada, Nietzsche escribió sobre un instinto primario de supervivencia que denominó *instinto de rebaño* (Nietzsche, 1990, p.109). En cualquier caso ambas insolidaridades molestaron a sus detractores. Las masas eran agrupaciones molestas, que por activa o pasiva no sumaban valores al conjunto de la sociedad. La masa impide al individuo desarrollar sus potencialidades como tal.

Lakoff y Johnson en su libro *Metáforas de la vida cotidiana* (1995) realizan un compendio



de metáforas que demuestran que la sistematicidad del uso de la metáfora es indisoluble del lenguaje y por lo tanto del pensamiento. En su libro discuten prácticamente todas las metáforas convencionales del lenguaje que ilustran el sistema conceptual ordinario. Metáforas de recipiente, de ocultar, destacar, de personificación. Las analogías escritas en relación a las agrupaciones de personas son inabarcables, habría tantas metáforas como la mente del hombre puede concebir. Los ejemplos son extensos; la percepción de la masa como *niño mimado* que “No les preocupa más que su bienestar y al mismo tiempo son insolidarias de las causas de ese bienestar” (Ortega y Gasset, p. 117). Gustav Lebon (1895) describe una masa *Hipnotizada y asienta los primeros atisbos de exploraciones del subconsciente que después explorará Freud*. Jesus Matín Barbero (1987) expone la idea de una disolución del concepto romántico de pueblo en dos vertientes “por la izquierda el concepto de clase social y por la derecha en el de masa” (Matín Barbero, 1987, p. 21).

Como podemos ver para amantes de lo individual y sus logros, la masa era comparada con algo orgánico contaminado, aquellos a los que podemos suponer esperanzas en lo colectivo tendían a usar analogías mecánicas, posteriormente se hablará de dispositivos, mecanismos sociales, estructuras que señalarán diferencias de lo popular a lo masivo, ecosistemas, redes, rizomas. Incluso para Canetti (1981) la masa puede ser “abierta” o “cerrada”, la masa se “carga”, se “descarga”, “estalla”, “espera latente”. Para Paolo Virno en su *Gramática de la multitud* (2003) “Si existe multitud, no hay pueblo; si existe pueblo, no hay multitud” (p. 19)

Reivindicando infecciones, construyendo la masa.

Sean cuales fueren sus méritos, quien tiene buena salud siempre defrauda.
Resulta imposible dar el menor crédito a sus afirmaciones, ver en ella otra cosa que pretextos o acrobacias.

E.M CIORAN

El ser humano siempre ha sido capaz de reivindicar como propio o afín a su ideología prácticamente todo, desde erupciones de volcán, crecidas del Nilo, pandemias envueltas en carácter punitivo. Movimiento o estabilidad, cualquier suceso es susceptible de ser reivindicado por un cualquier organismo, especialmente si es algo predecible. Los estudios de mercado, audiencias, sondeos, teorías sobre psicologías de la muchedumbre, son esfuerzos notables por intentar predecir el comportamiento de las masas.

Por otro lado, las posibilidades de organización para grandes grupos que comparten intereses es más posible que nunca. En muy poco tiempo se pueden crear grupos con intereses comunes interconectados constantemente, es demasiado imaginar que un día ocupen el lugar de una minoría si ejercen influencias notables en la toma de decisiones de

cualquier élite. Cualquiera puede poner un contador de visitas en su blog, web o tienda online y *espíar* a sus potenciales compradores.

Hasta ahora hemos hablado de formas de tratar la muchedumbre con pretensiones filosóficas y antropológicas, con intereses comerciales o fácticos. Pero siempre bajo el prisma de la duda, cuestionamos siempre la autenticidad de la masa desde el desprestigio constante de la muchedumbre del otro. Siempre ponderando qué de verdad hay en las aglomeraciones.

Sin embargo hay una parte en la que el medio de comunicación asume que es un simple relato de ficción. Un cuento alejado de la crónica, incluso alejado abiertamente de la moral. Estructuras diegéticas cuidadosamente construidas. Pese a todo, debemos volver a plantearnos lo que una narración de ficción tiene de etnográfico o sociológico, podríamos entender que:

si por cine etnográfico o sociológico tuviésemos que entender aquellas películas que pueden ser usadas para explicar la vida de una sociedad dada, nos encontraríamos que todas las producciones cinematográficas que se exhiben en salas comerciales, así como la totalidad de elaboraciones amateurs llevadas a cabo con cámaras domésticas de cine o video, serían dignas de tal consideración. (Manuel Delgado, 2008, p.67.)

Dicho esto y dado que todo documento serviría para "explicar la vida" nosotros podríamos hoy discernir entre aquel que reivindica la actividad de la masas como propia y el que construye la ficción desde las sombras. El primero siempre pretende formar parte de la diégesis, quiere mostrarse y hacerse visible. Pretende al menos ser celebrado. Sin embargo el que crea la multitud desde la ficción deberá permanecer fuera de la diégesis en todo momento. Será visible en otros contextos pero en cine las masas representadas no pueden defraudar, y lejos de pensar que sólo son un invención descarada e ingenua, también seguiría siendo una trampa somerterlas a un estudio desde el prisma de la honestidad.

Los infectados en los medios

La multitud: Ningún otro tema estuvo más facultado a interesar a los literatos del S.XIX. Esta multitud daba muestras de ir formándose como público en amplios niveles donde la lectura se había vuelto algo corriente. Se convirtió en la contratante; quería verse a si misma, como los patrocinadores de los cuadros de la edad media, en las novelas contemporáneas.

W. BENJAMIN

Igual que los públicos en los platós de televisión, en las películas de infectados la muchedumbre es construida con cuidado, desde una perspectiva que representa una hipótesis o premisa. Como sería inabarcable referir todos los documentos visuales sobre infecciones cabría citar sólo algunos ejemplos representativos donde la masa es deliberadamente fabricada. Un ejemplo muy conocido por todos serían las películas de infectados-zombis.



2015, Universitat Politècnica de València

III Congreso Estética y Política. Metáforas de la multitud (2015): pp. – pp.

El ejemplo del zombi efervescente

De un tiempo a esta parte habremos percibido como espectadores que quedaron atrás los zombis extremadamente lentos que deambulaban por centros comerciales como analogía del ser humano alienado por el consumo adormecedor. Hoy en día hay un modelo de infectado mucho más rápido y letal, hablamos del *Zombi efervescente* o *hiperzombi*.

La primera vez que leí el concepto de hiper-zombie fue en un texto de Jorge Assef (2013) que entiende por *hiper-zombi* el pseudohumano que aparece después del 2000, fecha en la que según él, coinciden todos los articulistas¹. Cabe destacar que existe por lo menos una producción hispano-italiana estrenada en 1980, *Incubo sulla città contaminata* (*La invasión de los zombis atómicos*², Dir. Umberto Lenzi) Dialchi Films, Lottus international 1980, película en la que los infectados son genéticamente modificados adquiriendo fuerza y velocidad sobrehumana. La poca trascendencia de esta película no es bastante para hacer oficial la aparición del *hiperzombi* antes del año 2000. Sin embargo debemos nombrar obligatoriamente el COMIC de *Los pitufos negros* Escrito por Delporte-Peyo y dibujado por Peyo en 1959. Un antecedente *Zombi* 10 años antes de la mítica película de Romero y ya con infectados hiperactivos, por cierto la metáfora del racismo fue tan contundente que en algunas ediciones hubo que cambiar el color y llamarlos los *Pitufos Púrpura*, *The Purple Smurfs* (2010) New York: papercutz.

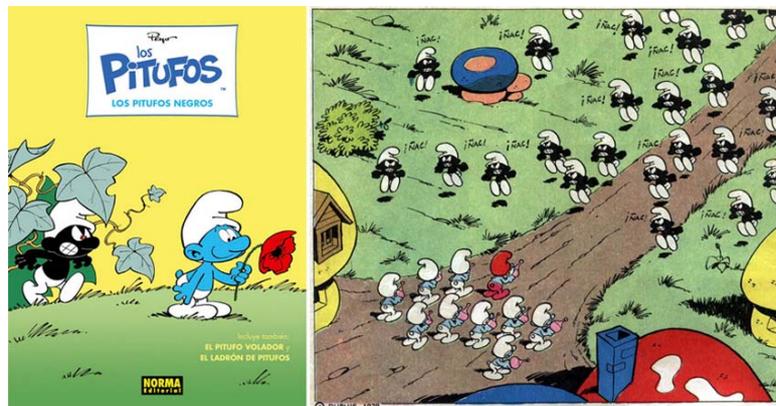


Fig. 1 Edición original: *Les Schtroumpfs noir* (Spirou 1107, 1959), *Le Schtroumpf volant* (Spirou 1303, 1963), *Le Voleur de Schtroumpfs* (Spirou 1130, 1959). Edición nacional/ España: Norma Editorial. Agosto 2013. Guión: Yvan Delporte, Peyo. Dibujo: Peyo.

¹ D. Flint por ejemplo habla de “la vuelta de los muertos vivientes” pero en el cine, en realidad la década de los 90 está plagada de videojuegos de temática zombi. Nunca se fueron, simplemente se alojaban en otro medio.

² Protagonizada por Hugo Stiglitz y Francisco Rabal entre otros. Los zombis disparan, se organizan, incluso gritan cuando se atrapan los dedos con las puertas.

Independientemente del momento exacto de su origen “y como leíamos al principio” de un tiempo a esta parte habremos percibido como espectadores que quedaron atrás los zombis extremadamente lentos, destacaría el hecho de que el hiperzombi deambula como su homólogo clásico hasta que detecta carne viva, entonces se activa alarmando al resto. Súbitamente el grupo enloquece. De ahí que prefiera usar el termino Zombi efervescente. Efervescencia es la expresión usada por Durkheim en “El suicidio” (2000), esa efervescencia colectiva sería insaciable “Nada podrá calmarlas, porque el objetivo adonde se dirigen está infinitamente más allá de lo que pueden alcanzar.” (Durkheim, 2000, p. 325) Un rebaño adormilado y senil que explota cual ejercito de niños llorones que lo quieren todo aquí y ahora, la pesadilla Nietzsche y Ortega en un mismo organismo.

Estos nuevos “No-cuerpos” tienen una materialidad más extrema, agujereados, sucios, desmembrados. Son más radicales a la hora de exponer su organismo a las peores agresiones posibles, no porque sean conscientes de no poder ser asesinados, simplemente no tienen consciencia de su propio cuerpo. No piensan su posible humanidad; no son cuerpos cargados de pensamiento o sentimientos, son apéndices inservibles de su propia pulsión.

Componiendo metáforas, el menú de la analogía

la hipótesis de una existencia en la que una buena parte de nuestras interacciones dependan tan sólo de ciertos recursos electrónicos ha planteado una perspectiva ciertamente novedosa a nuestra problemática relación con el cuerpo. Por mucho que nos moleste, es ese cuerpo el que nos ha permitido mantener nuestra identidad bajo un cierto control del que solo el ocultamiento más radical nos libera.

ENRIQUE ALONSO

Entendemos en la cita de Alonso que el cuerpo que nos mueve y desplaza es sustituido aquí por una identidad que manipulamos desde la posibilidad del engaño –ocultamiento– que ofrece el mundo virtual. En el mundo virtual podemos producir una imagen de nosotros mismos lo más parecida posible a como nos gustaría ser, resaltando u ocultando aspectos relevantes de nosotros. Así pues el dualismo mundo real =verdad pero **esclavitud**, mundo virtual = mentira pero **libre** es un ejemplo de ruptura con la metáfora del simple trasvase de contenido de un medio a otro o una transformación de una primera idea a una segunda.

Sin alejarnos del concepto de masa-multitud, pero hablando de otras multiplicidades, Deleuze y Guatari para explicar la multiplicidad rizomática en *Rizoma* (2013) recurren, entre otras muchas, a la analogía de la marioneta “Los hilos de la marioneta, en tanto que

rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forma a su vez otra marioneta” (Deleuzze y Guatari, 2000, p.19). La metáfora vuelve a ser redirigida varias veces, más tarde es juego, luego una actividad de tejedores sin unidades de medida, algo imposible de codificar.

Carlos Scolari reconoce en *Hipermediaciones* (2008) que estamos condenados a trabajar con modelos metafóricos ya que todas las teorías reenvían directa o indirectamente a una o varias metáforas, él reconoce escoger deliberadamente la metáfora del ecosistema y red, pero matiza “La metáfora del ecosistema, al igual que la metáfora de red, puede llevar a pensar que todo es lo mismo o vale por igual, nada más lejos en las redes, como en los ecosistemas, hay jerarquías...”(Scolari, 2008, p. 292).

En general se puede ser tan preciso ajustando el alcance de una metáfora que podemos componer y resolver tantos problemas de comunicación como nos proponamos, muchas veces con la sana intención de llamar la atención o reclamar poesía donde hay sordidez o aburrimiento conceptual.

Conclusiones

Tanto la antropología como el cine comparten problemáticas basadas en los límites y servidumbres de la representación

MANUEL DELGADO

Basta con ver *Avengers: Age of Ultron* (Vengadores: la era de Ultrón, Dir. Joss Whedon) Marvel Studios, 2014 y estudiar su villano-interface-infectado para comprender que la composición de metáforas y sus posibilidades entre combinaciones de lo artificial y lo natural, biología y conectividad hay tantas gradaciones que la dualidad biología-máquina, por ejemplo, no tiene sentido como muestra de subjetividad ideológica. Lo razonable en ficción es hacer una ponderación de hipotéticos males y elegir el peor posible, sin tapujos teóricos de ningún tipo.

Aunque tiene sentido valorar la posibilidad de metáforas venenosas “Es preciso mantener a raya el demonio de la analogía” (Virno, 2003, pág 43). Los infectados compiten con otros productos de ficción y cabría analizar otros aspectos relativos a la propia supervivencia de los monstruos. No podemos catalogar los infectados como “un objeto en sí mismo”. Si como exponíamos al principio, la masa es una multitud vista desde la ideología, tanto más en cine hay tantos tipos de masa infectada como combinaciones ideológicas posibles.

Los creadores de masas infectadas están en condiciones de elegir y componer metáforas desde la posición privilegiada que otorga la posibilidad de crear películas. No podemos

pensar que la metáfora se adueña de la realidad de forma involuntaria cuando el último villano de los vengadores es un compendio de virus informático-interface que parece haber absorbido los últimos avances académicos en redes sociotécnicas, sin embargo lo que pretende asustar no es cómo acentúa la distancia entre diseñador de interfaces y posibles usuarios, sino su presencia *esqueleto de metal inacabado* lo que lo convierte en terrorífico, un simple Terminator–Pinocho que quiere ser humano.

Para que esas metáforas alcancen la dimensión de exploración filosófica necesitamos, *necesitaria*, usar ejemplos concretos, serviría como muestra el primer cine de Cronenberg y sus “zombis”, advertimos –entre otras muchas influencias- descendencia directa de las metáforas de Burroughs y en su libro *La revolución electrónica* (1970) “Mi teoría fundamental es que la palabra escrita fue literalmente un virus que hizo posible la palabra hablada” (Burroughs, 1970, pág 27) y su cine ha sido una constante construcción de analogías que se integran en un universo complejo donde la masa infectada está lejos de representar únicamente miedos o fobias provenientes del subconsciente.

Bibliografía

- AGULHON, M. (2009). El Círculo Burgués, la sociabilidad en Francia, 1810–1848. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- ALONSO, E. (2014). La quimera del usuario. Madrid: Abada editores.
- BENJAMIN, W.(2012) .El París de Baudelaire. Buenos Aires: EternaCadencia.
- CIORAN, E.M. (2003). La caída en el tiempo. Barcelona: Tusquets editores.
- DELEUZE G. y GUATTARI, F. (2013) Rizoma. Valencia: Pre-Textos.
- DURKHEIM, E. (2000). 0 suicidio : estudio de sociología. Sao Paulo : Martins Fontes.
- LAKOFF, G. y Johnson, M. (1995). Metáforas de la vida cotidiana. Madrid: Cátedra .
- LE BON, G. (2005). Psicología de las masas. Madrid: Morata.
- Matín Barbero, J. (1993). De los medios a las mediaciones. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- MESTMAN, M. y VARELA, M. (coordinadores). (2013). Masas, pueblo, multitud en cine y televisión. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MORLEY, D.(1996) Televisión , audiencias y estudios culturales. Buenos Aires: Amorotou editores.

- MOSCOVICI. (1985). La era de las multitudes, un tratado histórico de la psicología de las masas. México: Fondo de cultura económica.
- NIETZSCHE, F. (1990). La ciencia Jovial (la Gaya Scienza), traducción José Lara. Caracas: Monte Avila Editores.
- ORTEGA Y GASSET. (1957). Obras Completas, Tomos I a VIII ,cuartaedición. Madrid: Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET. (2014). La rebelión de las masas y otros ensayos. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- SCOLARI, C. (2008). Hipermediaciones. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- ASSEF, J. (2013). The Zombie Epidemic: A Hypermodern Version of the Apocalypse. Lc Express. <http://internationalpsychoanalysis.net/wp-content/uploads/2013/11/LCE7final1.pdf> [Consulta: 28 de Septiembre de 2015].
- VIRNO, P. (2003). Gramática de la multitud. Madrid: Traficantes de sueños.
- BURROUGHS, W. S. 1970. The Electronic Revolution. Editor digital: Trips. <https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook?id=3FA6A37B7A2DBD9C22121E8400574579> [Consulta: 12 Octubre de 2015].

De-saturation through saturation: An inorganic way-out in Chuck Palahniuk's *Fight Club*

Carmen Fuentes Fuentes

Universidad de Granada; mail: carmen.fuentes.st@gmail.com

Abstract

The aim of this study is to analyze Chuck Palahniuk's Fight Club (1996) from a gender studies and communitarian theories perspective, as developed by experts such as Maurice Blanchot or Jean-Luc Nancy. These theorists contemplate two types of community: the organic or operative community, characterized by its (religious) communion or fusion among its members and symbolic saturations, normally ruled by fraternity (friendship among men), and represented in this novel by the "fight club" community; and the inorganic or inoperative community, which rejects the first and proposes symbolic de-saturation and communication rather than communion. The most saturated male figure of the novel, Tyler Durden, also the nucleus of the fight club community, will be the key to understand the protagonist's unusual inorganic encounter with the main female protagonist, Marla Singer.

Keywords: Community, Organic, Inorganic, Death, Clinamen, Communication, Nancy, Corpus.

Resumen

El objetivo de este estudio será analizar la novela El Club de la Lucha (1996) de Chuck Palahniuk a través de las teorías de género y las teorías comunitarias desarrolladas por expertos tales como Maurice Blanchot o Jean-Luc Nancy. Éstos contemplan la existencia de dos tipos de comunidades: la comunidad orgánica u operativa, caracterizada por su comunión o fusión (religiosa) entre los miembros y su saturación simbólica, dominada normalmente por la fraternidad (amistad entre hombres), y representada en esta novela por la comunidad del "club de la lucha"; y la comunidad inorgánica o inoperativa, que rechaza la primera y propone una desaturación simbólica y comunicación en lugar de comunión entre los

miembros. La figura masculina con mayor saturación simbólica de la novela, Tyler Durden, quien es también el núcleo de la comunidad orgánica del "club de la lucha", será la clave para entender la inusual comunidad inorgánica que se formará entre el protagonista y el personaje femenino principal, Marla Singer.

Palabras clave: Comunidad, Orgánica, Inorgánica, Muerte, Clinamen, Comunicación, Nancy, Corpus.

Introduction

Fight Club (1996) is Chuck Palahniuk's first and most influential work. The novel has been awarded with several prizes, such as the Pacific Northwest Bookseller's Association Award and Oregon Book Award for Best Novel in 1997 (Sartain, 2009, p. xv). In addition, the novel's success was such that David Fincher adapted it to the big screen only three years later in 1999, and the film *Fight Club* is nowadays considered a cult film. This complex novel has been analyzed from many perspectives; however, a communitarian theory approach in combination with gender studies had not been applied yet. This approach can be considered highly appropriate for such a work, since Palahniuk's novel revolves around the origins and development of the fight club community, which emerges from the nameless protagonist's need to feel complete as a man, in order to find his place in the American social setting described by the author. Consequently, this men-only community seeks the masculinisation of its members through bodily violence. It can be argued that *Fight Club* offers two very extreme opposites: first, a view on traditional masculinity inside community which is regarded as extremely saturated; second, and of most interest for this paper, it offers an alternative perspective to gender identity in community through his three main characters, especially the main female character, Marla Singer and fight club's genesis, Tyler Durden.

1. What the experts mean by *community*

It was during the 80s and 90s that the concept "community" started gathering closer attention. Experts such as the above mentioned Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Roberto Esposito or Jacques Derrida among others, became suspicious of this concept having a very strong religious basis. In his work *Communitas*, Esposito claims that "[n]othing seems more appropriate today than thinking community; nothing more

necessary, demanded, and heralded by a situation that joins in a unique epochal knot the failure of all communisms with the misery of new individualisms” (2010, p. 1). As a result, these authors have endeavoured to define what is “community”, to describe the reasons behind its failure, and to find an alternative to the least convenient model.

Their theories developed two types of communities, being the first called *organic* or *operative*. It arises due to a feeling of *incompleteness* in the individual, and encourages him or her to find that missing completeness through a process called *immanence* (or fusion) (Bataille cited in Blanchot, 1988, p. 17). In addition, the “I” of the individual, that is, his or her alterity, is lost in favour to the “We-ness” ontology described by Etzioni, (1996, p. 157). Finally, death acquires a mystic meaning, it is shared and used as a unifying point by all the members of this community and it constitutes one of its main nucleus (Blanchot, 1988, p. 9). The fact that death is what founds community poses a great problem: if death, which equates the individual’s end of existence, is the basis of this ensemble, community becomes a contradiction, for its own binding factor expresses an ending, the “impossibility of its own immanence”, of the fusion among its members (Blanchot, 1988, pp. 10-11). This type of community is highly religious, with God at its core, an invisible entity with a power that transcends the human mind and cannot be understood by His subjects (Derrida, 1996, p. 67). If God, being this community’s nucleus, is considered an empty space, called the *paternal vacuum* by Nancy and Clift (2013, pp. 121-122) immanence or communion is proved again to be unsustainable, because “[n]ihilism and community mutually exclude each other” (Esposito, 2010, pp. 135-137) ¹. Due to these factors, these communities end in most cases in radicalism.²

The second model is called *inorganic* or *inoperative*, and it is considered a more appealing alternative. Instead of operating on an always-mystified death, this community confronts it without any mystifying filters, and instead of immanence or total communion, inorganicism offers *communication*, only achieved through the recognition of each others’ alterity through *clinamen*, that is, “an inclination or an inclining from one toward the other” (Hillis Miller, 2011, pp. 6-23; Nancy, 1991, p. 3), breaking Etzioni’s concept of the communal “We”. Bataille called this type of community the “community of lovers”, since according to him, only lovers or friends can “expose the unworking of [the organic] community”

¹ According to Esposito, He is the only one entitled to subjectivity, and Derrida calls Him “the absolute other” (2010, p. 10; 1992, pp. 69,72). This is another reason why the members of such community lose their subjectivity in favor of a superior being.

² According to Caputo and Esposito, the clearest example was the Nazi Germany, whose willingness for immunity towards the other outside community lead to its own inside destruction (1997, p. 106; 2009, p. 1-6).

(Nancy, 1991, pp. 36-40). Likewise, the religious symbolic saturation embodied in God explained earlier loses its sense.

It also needs to be taken into account that, for experts like Nancy, speaking of community means speaking of the body. He claims that the body is signified, a place of existence, without which nothing can exist, including community (Nancy, 2008, p. 15). When it comes to organicism, communion “takes place, in its principle as in its ends, at the heart of the mystical body of Christ” (Nancy, 1991, p. 10),³ who was sent as a sacrifice by God to save the Christian community, turning death into something saturated with symbolic meanings (Derrida, 1996, pp. 12, 81). This idea of “punishing father” embodied in the God figure is a reminder that He has been traditionally taken as a male, paternal figure, which is why “the body of God was the body of man himself” (Nancy, 2008, p. 61). Accordingly, a clear sexual hierarchy would take place, and bodies would be divided into two closed categories based on the possession or lack of the phallus, where maleness would be superior to femaleness.⁴ As a result, the organic community is in fact a community dominated by fraternity, that is, friendship among men, who share God’s presupposed gender identity (Derrida, 1993, p. 366). At the same time, as Butler mentions in *Gender Trouble*, “‘persons’ only become intelligible through becoming gendered in conformity with recognizable standards of gender intelligibility” (2006, p. 22), which means that, in the organic community, these two sexes become signified through gender: men being masculine (which has been traditionally related to power and authority) and women being feminine (normally related to weakness and passivity). Such closed understanding of (gender) identity in this ensemble proves to be dangerous for both men and women: the first which “may be dangerous to [anyone’s] health” (Connell, 2005, p. 51) and the second which encourages women’s submission and powerlessness. Inorganicism poses a fitting solution for these disadvantages. Since the inorganic community avoids symbolic saturations, the body of God and Christ’s bodily sacrifice lose their mystical meaning, because the intension is to confront death directly. Consequently, the body in this case becomes symbolically *void*, seen as just an ensemble of muscles and bones avoiding transubstantiation, as advised by Nancy (2008, pp. 7-9).⁵ The sexual hierarchy provoked by

³ Death is, as a result, given a certain interpretation, it is *signified*, and turned into a gift (Derrida, 1992, pp. 12, 81)

⁴ This is why Judith Butler would argue that in such an assemblage biology determines persons’ destiny and that sexuality has been historically used as an organizing system to establish power and discourse (2006, p. 11).

⁵ Lovers touch one another through the body, displacing them, and reaching its climax in sexual intercourse (Nancy, 2008, pp. 19, 37-39)

God's supremacy as a male figure is, then, also rejected in favour of a more open (gender and/or sexual) identity.⁶

The following analysis will describe how, by operating from an organic community, a highly saturated figure (comparable to that of God in the Christian community) will act as a conduit for the other two main characters to have an inorganic encounter, through a process that proves to be complex and unusual to find in any other fictional work.

2. Inorganicism in *Fight Club*: A saturated masculine figure prepares the ground for an inorganic encounter.

The clearest case of inorganicism that I could identify in Palahniuk's novel takes place among the three main characters of the story: the nameless protagonist, Tyler Durden and Marla Singer, who form a very particular "love triangle".

2.1 The main character's crisis

Firstly, the novel presents the protagonist in a highly individualistic environment. He lives alone and he does not seem to have a close relationship with anyone; thus Esposito's "misery of new individualisms" is clearly depicted in this social setting. As a result, it comes as no surprise that the main character's insomnia emerges from a feeling of incompleteness, "a lack of feeling, of love, [that] signifies death" (Blanchot, 1988, p. 36). The fact that he cures his insomnia thanks to the meetings held by the groups of cancer he visits indicates that he has a morbid interest in death, which as mentioned earlier is motivated precisely by incompleteness; being this the case, his predisposition to confront death directly (real death, without mystifying filters or symbolisms) in others gives him the potential to form an inorganic ensemble. Even though he will later seek completeness through a re-masculinisation process embodied in the masculine role provided by Durden in fight club, Marla Singer will represent the disruptive element necessary to, not only create that hyper masculine environment, but also to break such an archaic and dangerous conception of gender identity in community.

⁶ In fact, Connell advises to have a gender balance in order to have a healthy social life (2005, pp. 10-13, 19)

2.2 Marla. Cause and effect.

Marla is the only female protagonist of Palahniuk's novel, and probably one of the most interesting female characters that can be found in fiction. She is introduced as a grotesque character: "Her eyes are brown. Her earlobes pucker around earring holes, no earrings. Her chapped lips are frosted with dead skin" (Palahniuk, 1996, pp. 37-38). Not only is she grotesque, but also deadly: "She had no sense of life because she had nothing to contrast it with" (Palahniuk, 1996, p. 38). She is therefore described as death itself. Thus, just like the main character, Marla demonstrates to have the power to confront death without any mystifying filters and to destroy the organic saturation that reigns in fight club. This is the case because as Nancy states, community reveals itself through death (being in this case represented by Marla), demonstrating its now blatant impossibility to attain total fusion (1991, p. 10); in addition, by being a woman, her potential for not being absorbed by these male-dominated, fraternal, organic communities gives her an even greater potential to enter an inoperative community.

Her first appearance is of great importance. The main character meets her for the first time in "Remaining Men Together", a support group formed by men with testicle cancer.⁷ Obviously, for the protagonist, Marla is not welcomed in a male-only community, and he believes that Marla is just like him, a parasite: "Marla's lie reflects my lie, and all I can see are lies. In the middle of all their truth" (Palahniuk, 1996, p. 23). She is then considered a tourist, which is a synonym for foreigner, a person that does not belong to that closed group. In Derrida's view, although a foreigner may have the right of hospitality when s/he enters a new community, it cannot be granted completely, for s/he would start being part of a community to which they do not belong, therefore turning hospitality into an impossibility (2000, pp. 19-25). As already mentioned, Marla, being a woman, is not welcomed in a community in which the element of union is (deviant) male genitalia. Consequently, the protagonist meets her with great hostility, for she jeopardizes the protagonist's attempt to cure his insomnia. Marla is therefore the trigger that starts fight club, a community where she will not be granted access, created by the protagonist in order to find a place to belong as a man, rejecting women's presence at the same time. However, Tyler and fight club are not just created for that purpose; it is at the very beginning of the

⁷ From a gender studies perspective, this small group or community is attended by men who can be considered deviant (the nucleus of their maleness, their testicles, are affected by an illness), social outcasts, which means that this group is in fact a "community for those who have no community", in Blanchot's wording (1988, p. 24).

novel that the main character confesses: “I know all of this: the gun, the anarchy, the explosion is really about Marla Singer” (Palahniuk, 1996, p. 14).

2.3 Tyler Durden: the inorganic purpose of an organic creation.

Tyler Durden is a charismatic, clever, strong, manly character, and fight club’s nucleus and leader. Since fight club is a community formed by a “generation of men raised by women” (Palahniuk, 1996, p. 50), Tyler fulfils the necessary, missing masculine role that these men are supposed to need in order to be considered real men in the social milieu provided by the author. In this case, this community formed by those socially unfit men bases this process of men’s re-masculinisation on violence inflicted on these men’s bodies, therefore turning fight club into a clearly organic ensemble in which the male body is transcended and turned into a symbol for communion among these members. Communion does take place among fight club affiliates, but Tyler acquires God-like qualities: he acts as a paternal figure and he is the only one “entitled to subjectivity” in Esposito’s wording, for he is the only member that does not lose his name when fight club evolves into Project Mayhem. At the end of the novel, it is revealed that Durden is a product of the main character’s mind, a second personality created with two purposes: on the one hand, to find that masculine role that fight club’s members needed; but interestingly, on the other, this highly organic figure serves as well as a “catalyst figure” for the main character to communicate with Marla: “I know why Tyler has occurred. Tyler loved Marla. From the first night I met her, Tyler or some part of me had needed a way to be with Marla” (Palahniuk, 1996, p. 198).

2.4. From organicism to inorganicism

First of all, it needs to be taken into account that, if Tyler is a second personality created by the main character, this means that two personae are co-inhabiting in the same body, sharing it. Nancy states that “[b]odies are places of existence, and nothing exists without a place”, thus turning the body into the basic origin of any community (2008, p. 15). However, if this “place” is being shared by two different personalities, this body cannot belong completely to any of them, and the symbolic organicism that Tyler represents cannot engulf such a body completely; this place of existence has been transformed into a liminal space, ready to confront that which is unreadable through the fraternal bounds that govern organicism: it is an un-signified body. Only at the end of the novel does the reader know that the protagonist knew Tyler’s secret from the beginning. This means that whenever the main character talked and described Tyler’s actions, he was actually talking about his own body, being able “to speak about the body *ex corpore*”: for Nancy, the body needs “to be exposed”, to experience “[him]self in [him]self (...) in relation to extreriority”,

thus avoiding transubstantiation (2008, pp. 124, 148). In addition, by recognizing Tyler's different persona, he is able to establish the difference between himself and Durden, therefore accepting Tyler's and his own alterity separately, understanding otherness and rejecting organic communion. At the same time, by embodying in Tyler this mystic and archaic, normative approach to masculinity, or "what men ought to be" to use Connell's wording (2005, pp. 68, 70), the protagonist concentrates all the hyper-masculine bodily organic saturations in Tyler, turning into Nancy's idea of hysteria or "a body saturated with mystifications" leading to its own implosion (2008, p. 23).⁸ As a result, Tyler acts as a distiller of saturation for the main character, so that he can escape those organic symbolisms. Tyler opens the door for the protagonist to encounter Marla outside the masculine significations that enclosed the main character.

But the main character is not the only beneficiary of Tyler's catalyst power. As previously explained, Marla is not given complete access to the Paper Street house, where fight club and the later called Project Mayhem take place. However, she begins a sexual relationship with Tyler. From an organic perspective this might be seen as Tyler's way to strengthen his heterosexuality, also part of the masculine role he pretends to provide. Nevertheless, it needs to be taken into account that in this fraternal-driven organic community described by Palahniuk women seem to be signified through gender with a clear extreme dichotomy. Irigaray explored such imposed binary gender opposition by suggesting that in any phallogocentric environment women are regarded as mothers (Virgin Mary's representation) or, on the other hand, they are sexualized (Morris, 1996, p. 139). Since Marla represents death, she "subvert[s] the figure of the Virgin Mary, rejecting women's traditional symbolism regarding fertility and motherhood",⁹ and falls into the other symbolic position provided by the feminine gender, sexuality. (Fuentes Fuentes, 2015, pp. 36, 41). Still, since the main character's body is being shared, Marla only meets sexually with Tyler Durden, and whenever sex is not involved, she encounters the main character in conversation, so that the protagonist is able to communicate with Marla completely outside the organic gender representations of femininity.

⁸ This might be interpreted as one of the reasons why Tyler decides to suicide-sacrifice himself and the main character at the end of the novel: not only to "save" civilization, being sacrifice a key element of Christianity: the body is always sacrificed in Eucharist (Nancy, 2008, p. 5), but also because his masculine over-symbolization provokes his implosion.

⁹ In one occasion, after having sexual intercourse with Tyler, she tells him that "she wanted to have Tyler's abortion" (Palahniuk, 1996, p. 59)

3. Conclusion

What the previous analysis demonstrates is that Tyler acts as a catalyst figure for the main character to communicate with Marla outside the saturated gendered significations that enclose the members of an organic ensemble. Since Tyler helps both the main character to dissolve the symbolic saturations attached to his male body and Marla Singer to render these same organic symbolisms attached to femininity in the operative community, *clinamen* is produced. The climax of this inorganic encounter provided by Tyler arrives when Marla finally discovers that Durden and the main character are different personae. In this manner, she achieves as well to recognize the protagonist's (and Tyler's) otherness, precisely because Singer has been able to see beyond this shared "place of existence", following Nancy's ideas of a symbolically naked body. Marla, as a feminine character, provides both the creation of the organic figure that ought to implode in order to save both her and the main character from fusion and self-destruction, and the organic setting from which the main character had to operate first in order to disregard it completely. Characters' de-saturation is reached through an extreme saturation, a distillation which proves that traditional organic gender significations need to be disregarded in favour of a more open conception of the self in community.

4. References

- BLANCHOT, M. (1988). *The Unavowable Community*. Trans. Pierre Joris. Barrytown, New York: Station Hill Press.
- BUTLER, J. (2006). *Gender Trouble*. 2nd Edition. NY & London: Routledge Classics.
- CAPUTO, J. D. (1997). "Community without Community" in *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*. Ed. John D. Caputo. New York: Fordham UP.
- CONNELL, R. (2005) *Masculinities*. 2nd Edition. Oxford & Cambridge: Polity Press.
- DERRIDA, J. (1993). "The Politics of Friendship" in *American Imago*: 50: 3 Trans. Motzkin Gabriel & Michael Syrotinski. John Hopkins University Press. 353-391.
- . (1996). *The Gift of Death and Literature in Secret*. Trans. David Wills. Chicago: The University of Chicago Press.
- and DUFOURMANTELLE, A. (2000). *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*. Standford: Standford University Press.

ESPOSITO, R. "Comunidad y Violencia". Trans. Ricardo González. Conference at Círculo de Bellas Artes de Madrid. 27 March 2009. <<http://abc.gov.ar/lainstitucion/pensamientopolitico/ponencias/ponenciaesposito.pdf>>.

---. (2010). *Communitas. Origin and Destiny of Community*. Trans. Timothy Campbell. Stanford: Stanford UP.

ETZIONI, A. (May 1996). "A Moderate Communitarian Proposal". *Political Theory*. 24.2: 155-171.

FUENTES FUENTES, C. (2015). "A copy of a copy of a copy". *Community, the Saturated Body, and Endangered Masculinities in Chuck Palahniuk's "Fight Club"*. Trabajo Final de Máster. Granada: Universidad de Granada. [Consulta: 15 de Septiembre 2015]

Fight Club. (El Club de la Lucha, Dir. David Fincher). [DVD] 20th Century Fox, 1999.

HILLIS MILLER, J. (2011). *The Conflagration of Community. Fiction before and after Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press. 3-35.

MORRIS, P. (1996). "Writing as a Woman: Hélène Cixous, Luce Irigaray and Ecriture Féminine" in *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell. 113-13.

NANCY, J. (1991). *The Inoperative Community*. Ed. Peter Connor. Trans. Peter Connor et al. Minneapolis: U of Minnesota P. 1-42.

---. (2013). "The confronted community" in *Postcolonial Studies* 6.1: 23-36.

---. (2008). *Corpus*. Trans. Richard A. Rand. New York: Fordham UP.

Nancy, J-L. and Clift, S. (2013). "Fraternity" in *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*. 18.3: 119-123.

PALAHNIUK, C. (1996). *Fight Club*. London: Vintage.

RODRÍGUEZ SALAS, G. (2013). "Two Grinning Puppets Jiggling Away in Nothingness": Symbolism and the Community of Lovers in Katherine Mansfield's Short Fiction" in *Community in Twentieth-Century Fiction*. Eds. Gerardo Rodríguez Salas et al. London: Palgrave. 67-83.

SARTAIN, J. A. (2009). "Editor's Introduction" in *Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk*. Ed. Jeffery A. Sartain. Newcastle upon Tyne, GBR: Cambridge Scholars Publishing. xv-xvii



“Literatura menor” y resistencia “biopolítica” en la obra de Jesús Lizano

María del Carmen Molina Barea

Universidad de Córdoba; email: mcpalladio@hotmail.com; l52mobam@uco.es

Abstract

This paper focuses on Jesús Lizano's poetry in the light of the “minor literature” formulated by Gilles Deleuze and Felix Guattari. The objective is to elucidate several aspects that both kinds of literature have in common, specially formal aspects and purpose. The poetry of Lizano, as well as the “minor literature”, has the ability to “tense language” developing an “asignifying intensive procedure”, thanks to which it could be possible to subvert the restrictions of the established literature (“major literature”). Therefore, the purpose of this kind of literature consists of a poetic-political insurrection which channels the subversive power of the minor community. This connects with the lyrical commitment of Lizano, as can be seen in his poetic lectures and street demonstrations, trying to invest everyday life with the collective spirit of an anarchic “I”. What emerges from this is a particular state of reality produced by the “common”, named “Lizania” or “Real Poetic World”. In this sense, also following Antonio Negri, the work of Lizano should be understood as the “biopolitical” production of the creative potential of the “multitude”. A specific kind of literature driven to resistance against the structures of “Empire”.

Keywords: “Minor literature”, Deleuze and Guattari, poetry, Jesús Lizano, “biopolitics”, “multitude”, Antonio Negri.

Resumen

Esta comunicación analiza la obra poética de Jesús Lizano a la luz de la “literatura menor” formulada por Gilles Deleuze y Félix Guattari. En concreto, se pretende evidenciar que ambas escrituras mantienen importantes puntos de conexión, tanto en forma como en finalidad. La poesía de Lizano coincide con la “literatura menor” en la capacidad de ésta para

“tensar el lenguaje” y otorgarle un “uso intensivo asignificante”, mediante el cual subvertir las restricciones de la literatura estándar o “literatura mayor”. De ahí que el propósito de este tipo de literatura sea una insurrección poético-política, que canaliza el poder contestatario de la colectividad minoritaria. Esto enlaza con el compromiso lírico de Lizano, plasmado en manifestaciones y lecturas poéticas, que intentan llevar a la vida cotidiana la liberación del espíritu soñador y anárquico de un “yo” colectivo. De ello se desprende un estado de realidad producido por el “común”, bautizado con el nombre de “Lizania” o “Mundo Real Poético”. En este sentido, y siguiendo el pensamiento de Antonio Negri, la obra de Lizano debe ser entendida como producción “biopolítica” resultante del potencial creativo de la “multitud”. Un tipo de literatura orientada a ejercer resistencia frente a las estructuras de “Imperio”.

Palabras clave: “Literatura menor”, Deleuze y Guattari, poesía, Jesús Lizano, “biopolítica”, “multitud”, Antonio Negri.

Introducción

‘Sólo es noble y humano rebelarse’. (Lizano, 1992, p. 61)

Jesús Lizano nació en Barcelona, ciudad en la que murió hace tan sólo unos meses, en mayo de 2015. Filósofo de formación, poeta de vocación, y místico de corazón (que no asceta), Lizano dedicó su vida y trabajo creativo, incapaz de entenderlos separadamente, a la construcción conceptual de una visión, pues como visionario también se definía. A esta visión la llamó “Lizania”, consistente en la materialización de un estado de realidad que fusiona lo individual y lo colectivo, la vigilia y el sueño, el arte y la liberación de la subjetividad, suprimiendo jerarquías entre dominantes y dominados. Lizano explicaba este proyecto de vida como la realización del “Comunismo Libertario”, o sencillamente, del “Comunismo Poético”. No en vano, Lizano se consideraba un “anarquista poético”, convicción que recogió en *¡Hola compañeros! Manifiesto Anarquista*. He aquí que “Lizania” se halla irremediabilmente ligada a lo que el poeta denominó “Acracia”, una tierra prometida aún por conquistar, que no es tanto una tierra como un estado humano y creativo en continuo cambio y desarrollo, que abraza al individuo como sujeto pero también como colectividad. “Acracia” es el “Mundo Real Poético” desde donde combatir y resistir la uniformización del mundo. Es, en definitiva, el hábitat del “Misticismo Libertario”. En estas circunstancias, Lizano entiende su labor poética como una guía que señala el camino hacia la “Acracia”. En sus palabras: ‘La fusión de lo poético y lo libertario es el único

camino para superar la estructura dominantes-dominados. A esa fusión, a ese esfuerzo por esa fusión, llamo yo comunismo poético.’ (Lizano, 2007, p. 10). Por eso, Lizano se veía a sí mismo como una especie de Don Quijote: “Lizanote de la Acracia”; caballero andante contra los molinos, alma soñadora errante. Su grito de guerra: “¡He descubierto tierra!”, título de uno de sus más famosos poemas, auténtica declaración de intenciones de Lizano. Es, pues, hacia esa tierra a donde convoca con su literatura a cuantos le rodean.

Jesús Lizano es autor de una extensa obra, dispersa pero coherente, que ha sido reunida recientemente en el volumen *Lizania. Aventura poética 1945-2000*, el cual pretende paliar el olvido más o menos intencionado al que ha sido sometida su producción. Una realidad que el propio poeta denunciaba con ironía en una serie de “Cartas abiertas al poder literario”, en contra de la marginación de su obra, pero sobre todo, en contra del dominio que ejercen los mecanismos de poder sobre la cultura. Inquieto por naturaleza, e incapaz de mantener su obra en la esfera íntima, en los años 80 reapareció públicamente tras un tiempo de silencio, dedicándose a viajar por diferentes ciudades en las que ofrecía recitales en directo, que le dieron considerable popularidad. También conocidas y sonadas fueron sus apariciones en *Negro sobre blanco*, programa de Sánchez Dragó, emitido en la 2 de TVE. Desde el atril, tras las cámaras, o a pie de calle, todo escenario servía a las peculiares intervenciones poéticas de Lizano, cruce de discurso y performance, encaminadas a proclamar la necesidad del “Mundo Real Poético”. ‘A nosotros nos toca seguir luchando, me refiero a quienes nos vive lo poético, lo creativo, la diversidad y seguir día a día resistiendo. Animar a pensar, a contemplar, a rebelarse, a enfrentarse valientemente. Misticismo libertario.’ (Lizano, 2001, p. 32).

1. ¿Qué es la “literatura menor”?

En el capítulo cuarto de *Mil Mesetas* los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari afirman: ‘El lenguaje ni siquiera está hecho para que se crea en él, sino para obedecer y hacer que se obedezca.’ (Deleuze y Guattari, 2000, p. 81). Ésta es la consecuencia, según argumentan los autores, de haber institucionalizado un uso funcional del lenguaje, y haber establecido como natural una imposición de relaciones de poder mediatizadas por la lengua oral y escrita. De acuerdo con esto, el lenguaje se vehicula a través de unas reglas fijas, con un fin de representación y significación. De ahí surge un lenguaje “correcto”, “oficial”, “científico”, “académico”, o lo que es lo mismo, un “sistema lingüístico”, un lenguaje sin faltas ni imperfecciones conforme al modelo normativo. Deleuze y Guattari lo denominan “*lengua mayoritaria*”. Este modelo implica una constante lingüística determinada por patrones indiscutibles. Por ello, tiende a cierta “soberanía colonial” que le lleva a reducir la multiplicidad original del lenguaje a una unidad invariable. De este modo, la “lengua mayoritaria” comporta un carácter unitario y un uso estipulado del lenguaje. En contraste,

Deleuze y Guattari introducen el término “*lengua minoritaria*”, la cual, lejos de regirse por las pautas “mayoritarias”, somete el lenguaje a una variación continua, ajena a esquemas establecidos. Es por eso precisamente que se relaciona con un lenguaje “*nómada*”, dada su capacidad para cruzar fronteras y fugarse de marcos referenciales. Se trata de un lenguaje en constante devenir, mutable, “*esquizoide*”, como gusta decir a los autores.

En este contexto conviene tener en cuenta que, tal y como aclaran Deleuze y Guattari, los calificativos “*minoritario*” y “*mayoritario*” no van determinados por el porcentaje de individuos que cultivan un tipo de lenguaje u otro; sino que su razón de ser estriba en su poder de dominación, siendo la “*lengua mayoritaria*” la que ostenta un lugar preponderante frente a la “*minoritaria*”. Así pues, estos términos no dependen de criterios demográficos o sociológicos. No es una cuestión de cantidad de personas, sino del grado de dominación que éstas padecen por causa de la “*lengua mayoritaria*”. Por eso, el hecho de hablar de “*lengua mayoritaria*” o “*minoritaria*” depende realmente del modelo de subjetivación que entraña cada una de ellas.¹ De esta forma, la “*lengua mayoritaria*” va de la mano de identidades constantes y homogéneas, asumidas como modelo autolegitimado de referencia, mientras que la “*lengua minoritaria*” se vincula a la “*minoría*”: mujer, niño, homosexual, negro, inmigrante, paria, loco. Pues bien, Deleuze y Guattari materializan la “*lengua minoritaria*” de estas subjetividades en forma de “*literatura menor*”. Un tipo de literatura revestida, por tanto, de un acusado potencial de liberación respecto al poder “*mayoritario*”, gracias a su habilidad para producir rupturas en la formación habitual del lenguaje y regímenes de uso dominantes, alterando así los patrones de regulación de la lengua.

Deleuze y Guattari arriban a esta conclusión por medio de Kafka, en quien localizan el modelo paradigmático de “*escritura menor*”. Será Kafka, de hecho, quien dé título al libro en el que Deleuze y Guattari exponen los principios de este tipo de literatura: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Y es que el nomadismo lingüístico del caso kafkiano les sirve de modelo de acción para escapar de la “*lengua mayoritaria*”. En él se inspiran para “*devenir-extranjero*” en la propia lengua. Se trata, según indican Deleuze y Guattari, de “hacer vibrar el lenguaje”, de desarticularlo y hacerlo extraño a sus propias normas, tornarlo sobrio, empobrecerlo: empujarlo a “*devenir-menor*”. Por eso, semejante tarea implica algo parecido a la creación de una lengua extranjera dentro de la propia lengua, una lengua mestiza dentro de la lengua materna, una lengua “*minoritaria*” dentro de la “*mayoritaria*”. Como un dialecto en el marco normativo estatal, o la jerga de un barrio marginal en el seno de una gran metrópoli. Por lo tanto: ‘Una literatura menor no es la literatura de un idioma

¹ Así pues: ‘Estamos en presencia de dos procesos de subjetivación diferentes: una subjetivación mayoritaria que remite a un modelo de poder establecido, histórico o estructural, y una subjetivación minoritaria que no deja de desbordar, por exceso o por defecto, el umbral representativo del patrón mayoritario.’ (Lazzarato, 2006, p. 188).

menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor.’ (Deleuze y Guattari, 1990, p. 28). Consiste en desertar del lenguaje de la “mayoría”.

Así pues, toda producción de “literatura menor” está orientada a desestabilizar el poder codificador de la “lengua mayoritaria” y de su “*literatura mayor*”, esto es, aquella escritura que, siendo servil a los patrones subjetivantes de dominio, está respaldada por una amplia acogida y reconocimiento en el mundo (mercado) literario. Es sabido que la lengua de la “mayoría” implica la imposición de una serie de valores que cristalizan en hábitos gramaticales, normas ortográficas y usos lingüísticos específicos, los cuales marcan el empleo correcto o “estándar” de la lengua frente a otro considerado incorrecto o, sencillamente, vulgar. La finalidad de de la “literatura menor” será, pues, dislocarla. Por eso no sorprende que la obra de Lizano conecte ampliamente con dicho propósito.

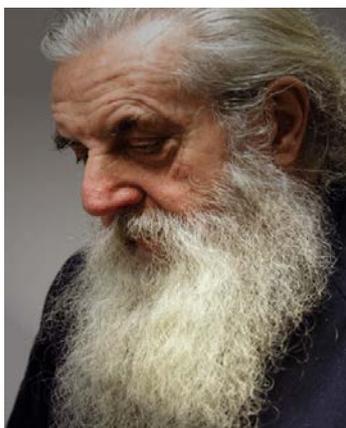


Fig. 1. Retrato de Jesús Lizano.

2. Subvirtiendo la “literatura mayor”.

Posicionándose de lleno entre las subjetividades “minoritarias”, Lizano aspira a la liberación del colectivo de dominados en busca del “Mundo Real Poético”. De ahí que su obra se encuadre plenamente en el tipo de escritura que antes definíamos como “literatura menor”. No en vano, Lizano comparte con esta literatura el deseo de destronar y superar las limitaciones impuestas por la “mayoría”. No se pierda de vista que, en su afán de estandarización, la “lengua mayoritaria” trae consigo la hegemonía de lo homogéneo. Por esta razón, y para zarandear las estructuras del corsé “mayoritario”, la “literatura menor” fuerza un sentido dislocado en el uso convencional de vocablos y formas gramaticales. Lo que Deleuze y Guattari denominan “*desterritorializar el lenguaje*”, esto es, la capacidad de la “literatura menor” para erradicar el hábito lingüístico y hacer estallar el régimen

significante. A este respecto, Lizano pone en práctica abundantes recursos de dicha índole, presentes en muchos de sus poemas: “Toros-piedra”, “El no sé qué y el sí sé qué”, “Faros”, “Ojos”, “Oda a las galaxias”, “Poemas de la destrucción”, “Mineral”, “Saltos”, “Rara síntesis”, etc. Otros poemas como “Los sastres”, “Poemo”, “Canción del Popocatepelt”, y sobre todo los más extensos “Guerra Palà”, “Inocencia” y “Misticismo Libertario”, están también plagados de estas “imperfecciones” y uso no reglado del lenguaje. Véase, por ejemplo, este extracto:

‘Me / pisarán los carros. / Me / pisarán los carros. / Las ruedas y las fuentes / me
pisarán, / me / pisarán los carros. / La / noche está construyendo carros. / El alma es
de madera, / la calle es de madera, / la luna es de madera. / Me.’ (Lizano, 1958, p. 33).

Además, la “literatura menor” se sirve de herramientas diversas para alterar las palabras, o como dicen Deleuze y Guattari, para “hacerlas vibrar en sí mismas” y concederles un “uso intensivo asignificante” con el que revolucionar el sentido del lenguaje y descomponer el discurso unitario. De este modo, la “literatura menor” busca trastornar la lengua valiéndose de mecanismos variados, generalmente designados “*tensores*”. Son recursos que abarcan, por ejemplo, la modificación de los signos de puntuación, la enumeración lingüística, o bien la proliferación de la conjunción “y”.² Así, la “literatura menor” pretende perturbar y desconcertar la “literatura mayor”. Según la expresión de Deleuze y Guattari, el objetivo es hacerla “*tartamudear*”. En este punto, la poesía de Lizano es rica en estas herramientas, como se aprecia en múltiples poemas: “¡Edades aquellas!”, “Soy un embudo, un filtro”, “Los pobres”, “Viaje”, “El malentendido”, “El silencio escondido”, “Los sesos y el queso”. Considérese la siguiente estrofa:

‘Mi madre era mi cuerpo / y jugaba con mi cuerpo / y bailaba con mi cuerpo y yo
estaba en el cuarto de mi madre / y llevaba las huellas de cuatrocientos camiones y
cuatrocientos cuerpos / y dejaba sus manos en mi cuerpo / y cabllaba mi cuerpo / y
curaba las huellas de los camiones en mi cuerpo y era mi cuerpo un camión enorme /
y pasan cuatrocientos camiones / y quedo muerto en el camino con los ojos de mi
madre, / ochocientos pechos, ochocientos faros, ochocientos ojos [...].’ (Lizano,
1958, p. 21).

O también:

‘Fui al volcán / y arrojé el agua de todos los océanos. / Y fui al volcán / y disolví las
nubes de todos los cielos. / Fui al volcán / y allí volqué las cubas de todos los
taberneros. / Y fui al volcán / y disolví las nieves de todos los ventisqueros. / Fui al
volcán / con todos los caudales y con todos los prados húmedos. / Y fui al volcán / y

² Según exponen Deleuze y Guattari: ‘Una expresión tan simple como Y... puede desempeñar el papel de tensor a través de todo el lenguaje. En ese sentido, Y no es tanto una conjunción como la expresión atípica de todas las conjunciones posibles que ella pone en variación continua.’ (Deleuze y Guattari, 2000, p. 102).

allí enterré los pozos de todos los desiertos. / Fui al volcán / y allí seguía la eterna lengua de fuego. / Y fui al volcán / y en cisne me convertí de nuevo.’ (Lizano, 1974, p. 39).

Así mismo, la “literatura menor” aspira a “*empobrecer el lenguaje*” e impulsar el sentido del humor para desmoronar la “literatura mayor”, lo cual se pone de manifiesto en muchos títulos de Lizano, por ejemplo: “Oda al mono”, “A la mierda”, “Bomberos”, “El enfrentamiento”, etc. Como sucede también en:

‘Pasos / pa / sos / los / viejos / pasos / con / los nue / vos / pa / sos / pasos / pasos / los to / da / vía no / dados.’ (Lizano, 1972, pp. 46-47).

Y en:

‘Acompañado de poesía / visito a los camellos y a las moscas / en sus leproserías. / ¡Me han invitado a bodas! / ¡Don camello y doña mosquita / han contraído matrimonio / y han llamado a poesía! / Así que hemos acudido / con versos y con rimas / a tan gran acontecimiento. / ¡Toda la camellería! / ¡Toda la mosquimanía! / Don camello se ha colocado / sus mejores jorobitas, / sus lanas recién lavadas / de la mierda cada día, / y enaguas lleva la mosca / que para sí las querrian / –todo lo hace suponer– / las vacas de la India.’ (Lizano, 1972, pp. 49-50).

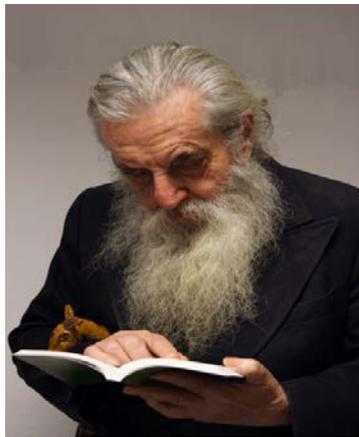


Fig. 2. Jesús Lizano leyendo.

3. « Lizania » y la construcción del yo colectivo : la « *multitud* »

Finalmente, Deleuze y Guattari señalan dos características de la “literatura menor” que se encuentran directamente interrelacionadas: se trata, por un lado, de la habilidad de “*inmediatez política*”, es decir, la articulación de lo individual en lo colectivo según el lema

“lo poético es político”, y por otro, de la capacidad para propiciar “agenciamientos colectivos de enunciación”. En lo que atañe a la inmediatez política, la “literatura menor” se posiciona como un modo alternativo de producción de subjetividad, cuyo resultado brota de la colaboración constructiva de la “minoría”, libre de los modelos “mayoritarios”. En este sentido, la “literatura menor” constituye un medio para la liberación ontológica y la creación de una realidad diferente. Deleuze y Guattari se refieren a este dispositivo como “máquina de guerra”, nacida al amparo de la creatividad conjunta de las redes cooperativas de la “multitud”, lo que Antonio Negri ha denominado también el “común”. Pues bien, estas “máquinas de guerra” operan conforme a “agenciamientos colectivos de enunciación”, esto es, recursos lingüísticos propios de la “minoría”, surgidos de las sinergias productivas y afectivas de la “multitud”, en otras palabras, de la fuerza del “*élan vital*” –la fuerza vital que Negri define como “*potenza*”.

Por lo que respecta a su objetivo, las “máquinas de guerra” se dedican a combatir las estructuras “mayoritarias”, o lo que es lo mismo, la macromáquina social, económico-política y cultural que codifica la producción de la identidad. A esta macromáquina Antonio Negri y Michael Hardt la llaman “*Imperio*”, cuyo propósito consiste en el dominio del plano ontológico, con el fin de abarcar la vida misma. Es el riesgo, en palabras de Negri, de que “*Imperio*” se haga “*biopoder*” –una forma de poder que regula la vida desde el interior, controlando así la fuerza “*biopolítica*” de la “multitud”. Pues la “biopolítica” no es otra cosa que el poder para la libre constitución ontológica de lo individual en lo común. De ahí que la finalidad de las “máquinas de guerra” sea posicionarse en contra de Imperio. Precisamente, es en este sentido que se llaman “de guerra”; por causa de la acción contestataria que llevan a cabo. Ahora bien, Deleuze y Guattari advierten que las “máquinas de guerra” son esencialmente dispositivos artísticos. Por eso, la “literatura menor”, gracias a su potencial para crear vínculos entre la “minoría”, es extraordinariamente eficaz para dinamizar la fuerza “biopolítica” frente al dominio “mayoritario”. En esta línea, la “literatura menor” facilita la aparición de un “*Contrapoder*”, poniendo a disposición de la “multitud” el vehículo oportuno para sus “agenciamientos colectivos de enunciación” –la plataforma para la creación de su “lengua minoritaria”. De esto se colige una particular idea de agrupación, que hace de la multiplicidad de singularidades su sentido de comunidad: una individualidad colectiva; el “común”. Lo que supone una identidad de grupo en cuanto fuerza “biopolítica”, sustentada, según la terminología de Negri, en la “*res gestae*” y su poder constituyente, o “*general intellect*”.

Dicho esto, Lizano se nos antoja un caso magistral de maridaje entre la literatura y una determinada praxis de liberación desde la común-uniión de los individuos.³ En sus propias palabras: ‘La aventura poética consiste, por lo tanto, en transformarse en mundo sin perder la singularidad.’ (Lizano, 2004, p. 5). Y así, Lizano construye una potente “máquina de guerra” que pivota en torno a las potencialidades de la “literatura menor”, buscando, en última instancia, decantarse en lo común y articular la poesía como acto político. En este sentido, Lizano impulsa abundantes actividades que denomina “*actos poéticos*”, entre ellos las lecturas poéticas, prácticamente performances didácticos y asamblearios, que por su originalidad le hicieron saltar al medio televisivo. A destacar sus recitales colectivos “Mierda” y “Las personas curvas”, sin olvidar tampoco las “*manifestaciones poéticas*”:

‘Un día se sintió anarquista andante, / como así lo llamaron / unos de sus compañeros, / y llamó a la Manifestación poética / por las Ramblas de la sin par ciudad / de los “ismos”, como toda ciudad / envenenada por el dominio. / Lo sintió Lizanote y así lo hizo. / Aquel encuentro / era como sentir un poema y escribirlo, / la manifestación aquella / había nacido hace siglos, / vive en la libertad del mundo, / del sentir y pensar de los soñadores, / de los no sometidos / a las órdenes, a los mandamientos, / a los edictos, / a los encarcelamientos de las mentes / anticipo / del total encarcelamiento / que es el dominio.’ (Lizano, 2006, p. 39).



Fig. 3. Manifestación poética encabezada por Lizano, Barcelona, 2002.

Esta actitud de compromiso lírico y “belicismo poético” es recogida por Lizano en uno de sus más célebres poemas, titulado “La columna poética”: ¡poetas!, ¡libertarios!, ¡a la calle!, ¡a una manifestación poética reclamando la libertad de pensar y sentir!, ¡la Acracia!, ¡todos

³ ‘Hace ya tiempo que en mi pensamiento llegué a la conclusión de que no somos una “persona” sino un colectivo y que ese concepto, el de persona, nos ha llevado a un sinfín de confusiones.’ (Lizano, 2001, p. 30).

únicos y todos compañeros! [...]’ (Lizano, 2007, pp. 30-31). El poeta habla de un triunfo político que debe hacerse a pie de calle y a través del arte. Ciertamente, la actividad cooperativa de la “multitud” halla un medio de realización excepcional en lo artístico, pues el arte favorece los acoplamientos productivos del “común”, convocando a desestabilizar las estructuras “mayoritarias”. Por eso, la “literatura menor” materializa el poder identitario de la “minoría”, sobrepasando lo individual y componiendo “agenciamientos colectivos de enunciación”. Por eso también la “literatura menor” hace del escritor un individuo político, un individuo expuesto al constante “devenir-multitud”. En palabras de Deleuze y Guattari: ‘Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental [...]’ (Deleuze y Guattari, 1990, p. 17). Ocurre así que toda “literatura menor” es siempre colectiva, en la medida en que no es tan sólo el fruto de un autor individual, sino que se sostiene realmente en la constitución colaborativa de su producción. Se trata de la resistencia “biopolítica” en la que militaba poéticamente Jesús Lizano. ‘Qué es LIZANIA, sino la coordinación de lo poético con lo libertario.’ (Lizano, 2007, p. 36). Es aquí, en definitiva, donde reside el potencial revolucionario de la “literatura menor”.

Referencias

- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2000). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- LAZZARATO, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños.
- LIZANO, J. (2007). *El ingenioso libertario Lizanote de la Acracia*. Barcelona: Virus.
- LIZANO, J. (1972). *Fin de la tierra*. Barcelona: Marte.
- LIZANO, J. (1958). *Libro de la soledad*. Barcelona: Barna.
- LIZANO, J. (2001). *Lizania. Aventura poética (1945-2000)*. Barcelona: Lumen.
- LIZANO, J. (2006). *Lizanote de la Acracia o la Conquista de la inocencia*. Barcelona: El Ciervo.
- LIZANO, J. (2004). *Lizanote de la Mancha. IV Parte*. Barcelona: El Ciervo.
- LIZANO, J. (1974). *Ser en el fondo*. Barcelona: Occitana.
- LIZANO, J. (1992). *Sonetos*. Barcelona: Lumen.

