

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

Arte y filosofía: Correlaciones entre el pensamiento estético de Jacques Rancière y Alain Badiou y el arte político de los colectivos artísticos Claire Fontaine, Raqs Media Collective y Estrella del Oriente

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Claudia Cofré Cubillos

Directora

Mariano de Blas Ortega

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA



TESIS DOCTORAL

Arte y Filosofía: Correlaciones entre el pensamiento estético de Jacques Rancière y Alain Badiou y el arte político de los colectivos artísticos Claire Fontaine, Raqs Media Collective y Estrella del Oriente.

Memoria presentada para obtener el grado de doctor/a por

Claudia Cofré Cubillos

Directora

María Dolores Fernández Martínez

Madrid, 2015

TESIS DOCTORAL

Arte y Filosofía: Correlaciones entre el pensamiento estético de Jacques Rancière y Alain Badiou y el arte político de los colectivos artísticos Claire Fontaine, Raqs Media Collective y Estrella del Oriente.

Memoria presentada para obtener el grado de doctor/a por

Claudia Cofré Cubillos

Directora

María Dolores Fernández Martínez

Madrid, 2015

No sólo hay cuerpos y lenguajes, sino que hay verdades.

Badiou.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Marcela y Ricardo por su estímulo constante.

A mis hermanos por el cariño que me inspiran.

A mi directora Dolo Fernández por su confianza y apoyo.

A mis amigas y amigos de Madrid por esas animadas conversaciones sobre la verdadera vida en cafeterías de Malasaña y bares de Lavapiés.

A las Cerezas por esas bonitas sonrisas y por leer juntas a Lacan.

Al grupo de lectura de pensamiento contemporáneo de Cruce por ayudarme a entender la vida más filosóficamente.

Y especialmente a Federico por todo lo demás.

ÍNDICE

Resumen.	11
Summary.	15
I.- Introducción	20
i. Estado de la cuestión	21
ii. Estructura de la tesis	29
iii. Aclaraciones metodológicas y bibliográficas	33
II.- Nudos entre Arte y Filosofía	38
Introducción	39
1.- Nudos entre Arte y Filosofía	59
1.1.- Consideraciones sobre Estética e Inestética	59
1.2.- Regímenes del arte versus Esquemas del arte	64
1.2.1.- Régimen ético de las imágenes y Esquema didáctico	65
1.2.2.- Régimen poético – representativo de las artes y Esquema clásico	68
1.2.3.- Régimen estético de las artes y Esquema romántico	72
1.3.- Arte, Acontecimiento y Verdad	77
1.4.- Estética, política y ética	82
1.4.1- La estética y su dimensión política	82
1.4.2.- Derivas y contingencia del arte crítico	89
1.4.3.- El giro ético de la estética y de la política	93
1.5.- Sobre el Arte Contemporáneo	100
1.5.1.- Arte “afirmacionista”	111

III.- Configuraciones artísticas contemporáneas: el arte como producción de verdades.	120
1.- Claire Fontaine: artistas ready-made y huelga humana.	124
1.2.- Economía libidinal	138
1.3.- Foreigners Everywhere [Extranjeros por todas partes]	145
1.4.- Creación de disensos	151
1.4.1- Esculturas subversivas	156
1.4.2- Todos somos malos consumidores	158
1.4.3- <i>Equivalent VIII</i>	160
1.5.- El estado de excepción	162
2.- Raqs Media Collective y la práctica artística como enacción.	171
2.1.- Consideraciones teóricas.	171
2.1.1.- Sobre las no-certezas y el “saber sin-saber”	175
2.1.2.- Sobre la capacidad de generar espacios críticos desde el arte y su poética-política	179
2.1.3.- Sobre la práctica: figuras contemporáneas marginales	186
2.1.4.- Sobre el lenguaje de los pájaros y el artista como investigador (<i>bonus track</i>)	192
2.2.- Raqs Media Collective: Es posible porque es posible.	
Consideraciones prácticas.	194
2.2.1.- Aquí, en otro lugar (<i>Rueda de escape</i>)	197
2.2.2.- Automedida	199
2.2.3.- No obstante incongruente	201

2.2.4.- Pregúntale al de al lado	203
2.2.5.- Marks	205
2.2.6.- Revoltage	207
2.2.7.- El capital de la acumulación	209
2.2.8.- Bufete de RAQS y FAQS	211
3.- Estrella del Oriente. Consideraciones sobre el proyecto <i>La ballena</i> . Los migrantes como obra de arte.	215
3.1.- Declaración de Budapest. Toda libertad en arte. Y del sueño a la acción.	220
3.2.- Proyecto La Ballena, y La ballena va llena. Metapolítica estética y micropolíticas del arte.	228
3.2.1.- Descripción del proyecto	228
3.2.2.- Cuerpo del proyecto	235
3.2.3.- Claves del proyecto	238
3.2.4.- Sobre los asuntos legales	251
3.3.- El arte como promesa emancipatoria	253
IV.- Conclusiones finales	259
1.- El poder de lo sensible	260
2.- Porqué se puede decir que existe una teoría estética de Rancière y Badiou	265
3.- Qué ocurre con el arte bajo la condición de la filosofía	268
4.- Un tercer elemento al nudo: la educación.	276
Listado de obras	281
Bibliografía	287

Resumen

La presente tesis titulada Arte y Filosofía: Correlaciones entre el pensamiento estético de Jacques Rancière y Alain Badiou y el arte político de los colectivos artísticos Claire Fontaine, Raqs Media Collective y Estrella del Oriente, tiene como objetivo evidenciar y sostener, en la actualidad, un vínculo entre el arte y la filosofía, no mirando al arte como objeto de la filosofía, sino analizando las similitudes que se establecen cuando, tanto el arte como la filosofía, persiguen las mismas cosas. Para propiciar dicho vínculo nos amparamos en el pensamiento filosófico de Jacques Rancière y Alain Badiou, y en la práctica artística contemporánea de los siguientes colectivos: Claire Fontaine, Raqs Media Collective y Estrella del Oriente. En primer lugar hemos analizado y relacionado el pensamiento estético de ambos filósofos, indagando en lo han dicho sobre el arte y analizando también los conceptos claves y los cruces posibles entre sus teorías estéticas. Y en segundo lugar hemos pensado las prácticas del arte contemporáneo desde las ideas y ciertas categorías filosóficas presentes en ambos autores, sumando también las propias ideas que se desligan del pensamiento de los artistas y del análisis de sus obras. Consideramos que de esta forma hacemos un recorrido teórico en relación a lo que dicen los filósofos sobre el arte, lo que dicen los artistas sobre sus obras y lo que dicen las obras sobre el orden de las cosas.

Se trata de un movimiento doble entre el arte y la filosofía, que nos abre nuevos espacios de pensamiento entre los problemas que cada disciplina plantea, pero también en la relación del arte consigo mismo, con sus propios límites y contradicciones. Esta tesis quiere hacer visible una serie de conexiones que antes

no estaban presentes, o al menos no eran evidentes. La pregunta es si el arte contribuye a una cierta ontología del presente, porque si es así entonces podemos pensar que existe un vínculo primario entre ambas disciplinas.

El arte, según Badiou, es una de las cuatro condiciones de la filosofía. Existe una relación singular que la filosofía mantiene con el arte. Por un lado, podríamos pensar que se trata de una relación asimétrica, en el sentido de que el arte no necesita de la filosofía, en cambio la filosofía si necesita de la verdad del arte y de los otros tres procedimientos de verdad para existir. Por otro lado el arte, en su condición de verdad, se encuentra inmerso o incide en el pensamiento filosófico, como bien nos recuerda Badiou: el mundo del arte es un ejemplo elocuente de la presencia de multiplicidad en las verdades.

Pensamos también que tanto el arte como la filosofía se preguntan sobre el ser, la verdad y la vida. Ciertamente la manera de responder a estas preguntas difiere claramente en la forma; no obstante, como sabemos también, el arte despliega un mecanismo que corresponde al orden del aparecer, desvela un saber. Existe en el arte un retorno de las verdades (del arte) sobre el mundo en la figura del saber. Estamos frente –mediante la forma- a la “creación de un saber” y de igual modo pasa en la filosofía.

¿Cuáles son las verdades del arte? Para responder a esta pregunta nos basamos en la idea badiouiana de verdad como cuerpos subjetivables, cuerpos que se caracterizan primordialmente porque, en la fórmula de su construcción, todo cuanto lo compone es compatible, por tanto en el interior de una verdad hallamos siempre una relación de compatibilidades entre todos sus elementos. Nos

encontramos en la definición del aparecer de una verdad, por ello afirmamos que el arte es productor de verdades en cuanto que produce un cuerpo, un lenguaje subjetivable, aunque creado en un mundo particular; no se manifiesta fundamentalmente como propiedad de ese mundo determinado, sino que trae consigo la posibilidad de que “ciertos mundos”, diferentes entre sí, sean, sin embargo los mismos, desde el punto de vista de la verdad en cuestión. Hay una condición de excepcionalidad, una verdad es una excepción a las leyes del mundo. Cuando visitamos una exposición, por ejemplo: *Es posible porque es posible* de Raqs Media Collective, o vemos *La ballena va llena* de Estrella del Oriente, u observamos los neones: *Foreigners Everywhere [Extranjeros por todas partes]* de Claire Fontaine, y nos deslumbramos frente al trabajo artístico, nos hallamos en la incorporación de un procedimiento de verdad, más precisamente en el procedimiento de verdad de la circunstancia artística. La experiencia de incorporación puede ser frecuente, se trata de una experiencia de subjetivación, el hombre y la mujer, en su singularidad absoluta, como elemento del mundo, pasan a ser una parte de ese cuerpo de verdad que aparece. Como veremos en esta tesis, el acontecimiento es la creación, en el mundo, de la posibilidad de un procedimiento de verdad. En el plano del arte la manifestación de esa aparición de un cuerpo de verdad es la obra de arte contemplada.

¿Cuál es el ser del arte?: La obra. Entonces la pregunta ontológica del arte sería ¿Qué es lo verdaderamente esencial y fundamental en la práctica artística y estética? Creemos que la respuesta es que se produzcan verdades, siempre en el ámbito de la forma, como no podría ser de otra manera, pero insistimos en que se produzcan verdades y no sólo apariencias. ¿Cómo son esas verdades? Desveladoras,

desocultan “algo”. Pero ¿cómo es ese “algo”? en esta investigación, ese “algo” es visible en los ejemplos del arte que hemos propuesto.

Llegados a este punto es fácil articular una relación, un vínculo genuino entre arte y filosofía; en ambos casos advertimos un lugar de “composibilidades”, de coexistencias. Tanto las operaciones filosóficas, como las artísticas, que en este trabajo han quedado demostradas en las teorías estéticas de Rancière y Badiou, por un lado, y en los casos prácticos del arte, mediante la obra de los colectivos, por el otro -siempre desde una condición afirmativa- podemos concluir que, primero, tanto el arte como la filosofía son operaciones de identificación, sitúan verdades -en particular, verdades de su tiempo- mediante la construcción de un concepto renovado acerca de lo que es una verdad. Y segundo, a través de la categoría de verdad, la filosofía y el arte vuelven “composibles” registros diferentes y heterogéneos de verdad. Así pues observamos un ejercicio doble, por un lado una función de discernimiento y otra función de unificación.

Para resumir lo más posible este trabajo, rescatamos aquí las palabras de Badiou, como ejemplo de la filosofía de hoy, cuando afirma que la filosofía es un diagnóstico de la época que responde a lo que la época inquiere. Es también la construcción, basada en esa proposición contemporánea, de un concepto de verdad. Y es, por último, una experiencia existencial relativa a la verdadera vida. Y, de igual manera, podemos decir, después de las correlaciones entre arte y filosofía que hemos estudiado, que el arte de hoy es también la unidad de estas tres cosas.

Summary

The present thesis – Art and Philosophy: Correlations between the aesthetic thinking of Jacques Rancière and Alain Badiou and the political art of the art collectives Claire Fontaine, Raqs Media Collective and Estrella del Oriente – has as its objective to show and argue for a link between art and philosophy in the contemporary world. This without considering art as the object of philosophy, but rather analyzing the similitudes between them when they have the same aims. To seek out such a link we will base our research on the philosophical thought of Jacques Rancière and Alain Badiou, and on the contemporary artistic practice of the following collectives: Claire Fontaine, Raqs Media Collective and Estrella del Oriente. In the first instance we have analyzed and compared the aesthetic thought of each philosopher, thus investigating what they have said about art and also analyzing the key concepts and the possible intersections of their aesthetic theories. And in the second instance we have considered the practices of contemporary art from the perspective of the ideas and certain philosophical categories that are present in both authors, adding as well the ideas that separate them from the thought of these artists and the analysis of their works. We consider that in this way we have presented a theoretical journey through what these philosophers have said about art, what the artists have said about their work and what the works say about the order of things.

Hence it is a question of a double movement between art and philosophy, which opens new ways of thinking to us, between the problems that each discipline raises but also in relation to art itself, with its own limits and contradictions. This thesis

wants to make visible a series of connections that before were not present, or at least were not evident. The question is whether art contributes to a certain ontology of the present, because if this is the case then we can assume that a primary link exists between the two disciplines.

Art, according to Badiou, is one of the four conditions of philosophy. Philosophy maintains a singular connection with art. On the one hand, we may consider that it is an asymmetrical relation, in the sense that art does not need philosophy, whilst on the other hand philosophy does require the truth that art presents, alongside that of the other three conditions, in order to exist. Nevertheless, art, in its condition of truth, finds itself immersed, or impacts, philosophical thought, as Badiou reminds us; the world of art is an eloquent example of the presence of the multiplicity of truths.

We also think that both art and philosophy inquire as to being, truth and life. Certainly, their way of responding to these questions takes different forms. Nevertheless, as we also know, art deploys a mechanism which corresponds to the order of appearing; it unveils a truth. In art one witnesses a return of the truths (of art) to the world in the figure of knowledge. We are thereby confronted – via a form – by the “creation of a knowledge” and the same thing happens in philosophy.

What are the truths of art? To answer this question we shall base ourselves on the Badiouian idea of truth as subjectivizable bodies, bodies which are characterized above all because, in the formula of their construction, everything they compose is compatible. Therefore, in the interior of a truth we always discover a relation of compatibilities among its elements. We find ourselves under the definition of the

appearing of a truth. We therefore affirm that art is a producer of truths to the extent that it produces a body, a subjectivizable language, albeit one that is created in a particular world. It doesn't manifest itself fundamentally as a property of this determinate world, but rather it brings with it the possibility that "certain worlds", different among themselves, are however the same, from the point of view of the world in question. There is a condition of exceptionality. A world is an exception to the laws of the world. When we go to an exhibition, for example: *It's possible because it's possible*, by Raqs Media Collective, or we see *La ballena va llena de Estrella del Oriente*, or we observe, spelt out in neon lights: *Foreigners Everywhere* by Claire Fontaine, and we are dazzled by the artwork, we find ourselves incorporated in a truth-procedure, more precisely, in the truth-procedure of the artistic circumstance. The experience of incorporation may be frequent; it is a question of an experience of subjectivation: the man and the woman, in their absolute singularity, as an element of the world, go on to form part of this body of truth which appears. As we will see in this thesis, the event is the creation, in the world, of the possibility of a truth-procedure. On the plane of art, the manifestation of this appearance of a body of truth is the work of art being contemplated.

What is the being of art? The work. The ontological question of art, then, would be: what is truly essential and fundamental in artistic and aesthetic practice? We believe that the answer is that they produce truth, always in the ambit of form, and that it could be no other way, but we insist that it is truths that are produced and not appearances. What are these truths like? In revealing, they unveil "something". But what is this "something" like? In this piece of research, this "something" is visible in the examples of art that we have proposed.

At this point it is easy to articulate a relation, a genuine link between art and philosophy. In both cases we fortell a space of “compossibilities”, of coexistences. Of both philosophical, and artistic, operations –which in this thesis have been demonstrated in the aesthetic theories of Rancière and Badiou, on the one hand, and the practical cases of art works, via the work of collectives, on the other, and always from an affirmative condition – we can conclude that both are operations of identification, which situate truths – in particular the truths of their time – through the construction of a renewed concept regarding what a truth consists of. And second, through the category of truth, philosophy and art become different and heterogeneous, “compossible” registers of truth. Thus we observe a double exercise, on the one hand a function of discernment and on the other one of unification.

To summarise as much as possible this thesis, let us recall the words of Badiou, as example of today’s philosophy, when he states that philosophy is a diagnostic of the era that responds to what the era inquires about. It is also the construction, based on this contemporary proposition, of a concept of truth. Finally, it is an existential experience relative to the true life. And, in the same way, we can say, following the correlations between art and philosophy that we have studied, that the art of today is also the unity of these three things.

I. Introducción

i. Estado de la cuestión

Esta tesis surge de inquietudes teóricas y artísticas relacionadas con un cierto vacío interpretativo que encontrábamos a la hora de pensar -de manera contundente- el objeto del arte y su práctica en el panorama actual. Es de sobra sabido que el estudio de las corrientes filosóficas a lo largo de la historia ha sido esencial para comprender las múltiples fuentes de la historia del arte y del arte mismo. Y se nos antojaba que el panorama ahora mismo es tan complejo que no se puede abordar por completo en una investigación, por ese motivo hemos acotado el tema en una parte significativa del problema, entendiendo, no obstante, que la problemática actual arranca de la posmodernidad. O mejor dicho de lo que viene a continuación, es decir, nuestro tiempo de hoy.

Partimos de la base de que el arte tiene una función central dentro de la experiencia humana, un lugar que no se puede entender sin la posibilidad del arte para producir e introducir nuevos sujetos y objetos de discusión. Como sabemos, ya centrándonos en el siglo veinte, se produjeron rupturas con la tradición, un rechazo de la belleza clásica y el cuestionamiento mismo del concepto de realidad, lo que más adelante desembocaría en un proyecto posmoderno que daría por superado el paradigma de la Modernidad tanto en el ámbito cultural, político y económico. No obstante la posmodernidad no plantea nuevas ideas ni éticas ni estéticas, más bien se basa en una reinterpretación de la realidad mediante la repetición, la fragmentación, el discurso líquido y la crisis de sentido y de lo real. Proclamando también la muerte de la historia, del arte, de las utopías, de la metafísica, etc. Sin utopías, sin sentido no hay rupturas ni revolución. Es frente a este panorama - donde se desarrolla buena parte del arte contemporáneo- al que queremos

responder proponiendo una manera distinta de mirar y analizar el arte actual, desde una perspectiva crítica, que no comparte ni la nostalgia por la Modernidad, como un proyecto sólido y utópico, ni mucho menos el discurso posmoderno diluido en un duelo infinito. Por tanto creemos evidente, al igual que lo ha sido en el pasado, en la oportuna y necesaria posibilidad de sostener en la actualidad un vínculo entre el arte y la filosofía. Y estudiar esa relación desde una perspectiva actual. Es decir, no mirando al arte como objeto de la filosofía, sino analizando las similitudes que se establecen cuando, tanto el arte como la filosofía, persiguen las mismas cosas. ¿Es posible compartir categorías filosóficas con categorías del arte? Creemos que sí.

La misión de esta investigación consistirá en demostrar estas conexiones proponiendo un movimiento doble. Para lograr tal fin, nos situaremos, en primer lugar, en el pensamiento filosófico de Jacques Rancière y Alain Badiou, centrándonos más específicamente en el pensamiento estético de estos autores. Nos interesa analizar los conceptos sobre el arte y aquellos que no se relacionan directamente, pero que sí nos pueden orientar en la reflexión sobre las manifestaciones del arte actual. Se han escogido estos autores dada la contundencia, coherencia y pertinencia de su obra filosófica. También por la vigencia que tienen, son pensadores vivos, que continúan publicando y dando clases magistrales y conferencias por todos los continentes, gozan de gran reconocimiento internacional. A pesar de ello, consideramos que, en el caso de Badiou y en lo que respecta a las relaciones que pueden establecerse entre su proyecto filosófico y el arte, todavía ha sido poco revisado lo que estimula aún más la presente investigación. En segundo lugar, y en el fondo de todo tenemos al arte,

consideramos que lo real del arte son las obras o más bien las configuraciones de obras, las que proponemos como sujeto de nuestro estudio, por tanto afirmaremos que el “ser” del arte es la obra, y nos preguntaremos entonces ¿qué es lo verdaderamente esencial y fundamental de la práctica artística? Esta pregunta ontológica la responderemos con los ejemplos propuestos del arte contemporáneo. Hemos elegido analizar las obras de tres colectivos de arte: Claire Fontaine, Raqs Media Collective y Estrella del Oriente, con el fin de indagar en reflexiones teóricas y prácticas de los artistas de hoy para generar relaciones entre el arte y la filosofía, en este caso desde las propias obras. La elección de los artistas viene motivada por razones bastante específicas y meditadas, todos ellos cumplen con una serie de requisitos formales y discursivos, todos son artistas de manifiesto, escriben textos, se desenvuelven bien con las palabras, todos ellos son artistas que comparten el interés por preocupaciones teóricas de índole social-político-económico, todos ellos analizan el contexto desde donde generan nuevas formas, problematizando aún más el presente. Al mismo tiempo crean la posibilidad de dar forma a lo informe a lo que todavía no conocíamos con ninguna forma definida. Podríamos decir también que todos ellos, mediante formas singulares, persiguen verdades universales. Igualmente en el caso de los artistas nos encontramos con el hecho de ser artistas poco revisados, si bien, tal vez, Claire Fontaine sea el más conocido de los tres, no ha sido fácil la tarea de documentación y bibliografía, casi inexistente en español para el caso de Claire Fontaine y Raqs Media Collective, y en general sobre Estrella del Oriente, fuimos directamente a las fuentes, a sus escritos, porque no se han generado aún interpretaciones relevantes de otros autores sobre su práctica artística.

Es inevitable pasar por alto el contexto actual donde tanto el pensamiento filosófico y la práctica artística se originan y desenvuelven, por lo cual será indispensable para esta investigación detenernos en el análisis de dicho contexto, que viene dado por las obras en cuestión, son las obras las que dibujan un panorama del presente donde se identifican síntomas fácilmente reconocible, es decir, nos preguntaremos por lo que organiza el pensamiento, por las singularidades distinguibles masivamente.

Sobre los filósofos

¿Cómo nos acercaremos al pensamiento de Jacques Rancière y Alain Badiou? En primer lugar, estudiando directamente lo que ellos han escrito, es decir, sus teorías filosóficas presentes en sus libros. Nos interesa examinar lo que han dicho los propios autores sobre el arte. Analizaremos el objetivo y contenido de sus propuestas; como hemos dicho antes, no analizaremos en esta tesis todo el pensamiento filosófico de ambos autores, sino los conceptos claves que sirven a esta investigación para dar forma a nuevas maneras de entender el arte del presente. De la misma manera tampoco analizaremos toda la obra y trayectoria de los artistas estudiados, sino ejemplos puntuales que nos ayudan a situar una configuración contemporánea del arte como productor de verdades. De este modo, se intentará establecer un diálogo entre arte y filosofía que sea pertinente, exhaustivo y productivo en estos tiempos.

Consideramos que ambos autores llevan a cabo un acercamiento a la estética y por consiguiente al arte, de una manera audaz y crítica. Por su parte Rancière aporta elementos para re-articular la relación entre filosofía, política y estética, nos ofrece

un vínculo entre arte y filosofía, por un lado, presente en la idea de una división de lo sensible, y por otro lado en la articulación de un régimen estético del arte. Unidos ambos conceptos producen una forma genuina, simultánea y discordante de abordar dicho nexos. La división de lo sensible le aporta a Rancière un esquema ontológico que le permite pensar la estética y la política (y su conceptualización conjunta) en un mismo plano, de tal manera que ninguno de los dos se ve obligado a transformarse en la verdad del otro. Badiou, por otra parte, con gran lucidez nos dice que tenemos que recuperar los conceptos clásicos de la filosofía: el “ser”, “la verdad” y “el sujeto” para repensar la ontología de manera diferente. Badiou toma como punto de partida su tesis meta-ontológica que dice que “lo uno no es” definiendo que lo que es, es lo “múltiple puro”, esto significa que todo pensamiento ontológico es un pensamiento de lo múltiple. Es este pensamiento de lo múltiple, de la multiplicidad de verdades lo que conecta y relaciona el arte con la filosofía. El mundo del arte es un ejemplo significativo de la presencia de dichas multiplicidades. Por otra parte, Badiou afirma que el arte es una de las cuatro condiciones de verdad. Desde este punto de vista es imprescindible para este estudio conocer y analizar esa condición de verdad del arte que plantea el autor. Existen también otros conceptos en el pensamiento de ambos autores que pueden generar un nexo fructífero entre arte y filosofía y aportarnos infinitas claves para el análisis del arte de hoy.

Tanto Rancière como Badiou nos orientaran teóricamente en la tarea de configurar un nuevo paisaje de lo visible y decible (Rancière) que desembocará en la creación de una constelación, a modo de genealogía, de arte afirmacionista (Badiou). En ambos casos, los conceptos aportados, son claves para pensar y mirar de nuevo el

arte. Consideramos que hoy en día, más que nunca, necesitamos encontrar nuevas formas de explicar y analizar el arte actual, dado que este se encuentra en un momento algo incierto, que tampoco entrega un panorama muy claro de lo que significa hoy en día la creación. Por este motivo queremos re-pensar la práctica del arte, la apuesta es generar nuevas alternativas y disyuntivas, que interroguen constantemente a la creación.

Situación previa a la investigación

Hace algunos años estaba muy en boga, casi de moda, hablar de arte político y citar a Rancière, entre otros, como uno de los máximos responsables de las teorías críticas sobre lo político en el arte de hoy, si bien es un tema que lleva dentro de la historia del arte mucho más tiempo y que todavía hoy gran parte de las preocupaciones artísticas giran en torno al tema, es cuestión de ver las exposiciones y bienales que dedican una amplia investigación y despliegue de medios y recursos para hablar de lo político, asunto por lo demás que está estrechamente ligado al panorama más global que nos concierne a todos y en muchos niveles (sociales, culturales, económicos, etc.). Se podría decir entonces que observamos una preocupación casi ontológica de lo político representado en imágenes que conforman un imaginario del mundo actual con todas sus paradojas. Nos permitimos entonces hablar de una ontología de las imágenes que trasciende al artista en cuanto creador, a la institución que presenta la obra y al espectador, en cuanto receptor. Por supuesto que todos estos elementos son indispensables para que existe la obra, pero nos interesa analizar el sujeto impersonal que está en la obra, ¿en qué consiste ese sujeto?, ¿qué nos muestra y porqué es importante que

exista?, el sentido que tiene cómo -en definitiva- un procedimiento de verdad. ¿Qué ocurre verdaderamente cuando estamos frente a la obra, entendida de esta manera? Tenemos la impresión de que estás preguntas no estaban contestadas cuando se inició esta investigación en nuestro contexto actual y se asume ahora la tarea de dar respuestas -en la medida que sea posible-.

Como sabemos, si bien Rancière ha sido bastante conocido y leído en cuanto a sus textos sobre estética y política, que sin duda han orientado gran parte del panorama sobre estos temas, Badiou no ha tenido el mismo efecto, creemos tal vez que se deba a dos motivos distintos; primero, básicamente porque no ha dedicado tantos textos a preocupaciones meramente estéticas, a pesar de la contundencia de su argumento sobre el arte como una de las cuatro condiciones de la filosofía, por lo tanto de verdad. Los análisis que presenta sobre arte contemporáneo, de momento sólo forman parte de conferencias y publicaciones marginales. Sí ha dedicado más tiempo a hablar de arte de manera general, y en particular para referirse al teatro, a la literatura o el cine. El segundo motivo, pensamos que se debe al poco interés de los artistas, historiadores y comisarios por pensar la filosofía, y las relaciones que pueden suscitarse con el arte, como sabemos Badiou no es un autor fácil, sus textos son complejos, además de elaborarse, en algunos casos, con una lógica matemática, lo cual dificulta largamente su razonamiento. Es un autor singular y por ello es tremendamente interesante lo que podamos extraer de sus teorías para enriquecer las teorías del arte actual, esa es la labor de esta investigación. Para ser justos, en España, han sido las ediciones de la editorial Brumaria¹ las únicas que han difundido

¹ Proyecto editorial pequeño e independiente. Brumaria, prácticas artísticas, estéticas y políticas es un proyecto de artistas, pensadores (o filósofos) y psicoanalistas para la construcción de un espacio

el pensamiento de este filósofo. También nos llamó profundamente la atención el hecho de que no existieran estudios comparativos entre ambos autores, franceses, contemporáneos y ambos discípulos de Althusser, al menos en sus inicios. Pensamos que el hecho del silencio de comparaciones previas, más en lo que respecta a sus teorías estéticas, tiene que ver con la poca perspectiva histórica que tenemos con estos autores y su pensamiento. Por eso decidimos, a partir de esta carencia, evidenciar lo que estos autores han escrito sobre el arte, analizar y comparar para obtener un nuevo punto de vista sobre la cuestión del arte actual. Es interesante pensar lo que no se ha dicho todavía y por supuesto en ello consiste el interés de esta tesis.

Dado el carácter actual del tema de esta tesis, no hemos podido localizar investigaciones académicas precedentes, ni detectar análisis similares de otros intérpretes sobre el tema. Por lo cual la aventura comienza aquí, con esta investigación y con el trabajo genuino que de ella emerja, sin precedentes evidentes. Ciertamente las teorías de Rancière, más difundidas, se han utilizado en investigaciones anteriores para explicar o interpretar manifestaciones del arte político, no obstante, con enfoques distintos a la presente tesis y sin la creación, fundamental, del nexo entre ambos autores. Sobre Badiou, prácticamente no existen investigaciones anteriores acerca de la relación entre el arte y su filosofía, desde esta perspectiva; como hemos mencionado antes, es un autor muy poco

de estudio, reflexión y propuesta, que tiene por objeto poner en circulación materiales teórico/prácticos relativos al pensamiento artístico, estético y psicoanalítico y su relación con las estructuras sociales y políticas que le son inherentes.

revisado, lo cual resulta sorprendente, debido a su interés y su alto vuelo intelectual.

Nos atrevemos a decir entonces que pocos estudios se han hecho recientemente, donde se pueda generar un nudo entre arte y filosofía, atar, amarrar y enredar ambas disciplinas para obtener una idea más clara del sentido que tienen las formas y sus significados en los tiempos que corren, como se ha querido abordar en esta Tesis.

Nuestra Hipótesis: La urgencia de leer el arte contemporáneo bajo una óptica diferente a las que ya existen, la urgencia de un cambio de paradigma que entregue una visión clara y sólida de lo que significa el arte actual. La necesidad de creer que algo nuevo está “por venir”, la necesidad del acontecimiento artístico, del que nos habla Badiou. El arte tiene que brindarnos la opción de la creación de una posibilidad, más allá de la lógica dominante e imperial, a partir de lo imposible, hacer posible una imposibilidad. El arte debe transmitir lo que podríamos pensar como intransmisible.

ii. Estructura de la tesis

Nudos entre Arte y Filosofía

La primera parte de la investigación se centra en la lectura y el análisis de las teorías estéticas de Jacques Rancière y Alain Badiou, es decir, transponer lo que ambos autores han dicho literalmente sobre el arte y la estética, cómo puede resumirse y compararse su filosofía, analizando los conceptos claves y los cruces posibles entre ambos pensadores. Esta primera parte se divide a su vez en cinco capítulos, tratando así de llegar a definiciones relevantes dentro del proyecto estético de cada

autor. En el capítulo uno se desarrolla la definición de estética que plantean ambos autores, somos testigos de un término que causa más de una polémica, existe un cierto malestar en la estética y hay quien dice que tiene mala reputación. Para entender mejor estas ideas vamos a explorar el pensamiento de Jacques Rancière en su libro titulado *El malestar en la estética*. Como contrapunto analizaremos la Inestética de Alain Badiou, que también desarrolla un argumento antiestético en su libro *Pequeño manual de Inestética*. Considerar los regímenes del arte de Rancière versus los esquemas del arte de Badiou, nos propone un desafío en cuanto a las similitudes y diferencias que podemos encontrar en ambas teorías, analizar estos sistemas interpretativos propuestos por los autores no hace pensar en una cierta eficacia de la obra en relación a su medio y también reflexionar acerca de lo que persiguen las obras, en este punto se encuentra el primer cruce significativo entre arte y filosofía mediante los esquemas propuestos por Badiou y los regímenes de identificación del arte de Rancière, analizados todos en el capítulo dos. En el capítulo tres, nos centramos en el pensamiento de Badiou en relación al arte y la verdad y a las categorías que conforman esta relación que son inmanencia y singularidad, de esta forma obtenemos algunas claves para pensar el arte como un procedimiento de verdad inmanente y singular, irreductible a otras verdades. Con Badiou pensaremos también el acontecimiento, como la creación en el mundo, de la posibilidad de un procedimiento de verdad, que viene a cambiar el orden de las cosas. En el capítulo cuatro el análisis gira en torno al pensamiento de Rancière y la tensión originaria entre dos grandes políticas de la estética; la política del devenir-vida del arte, y la política de la forma resistente, de la pureza del arte. Para Rancière no existe arte sin una forma específica de visibilidad y discursividad que lo

identifique como tal. Todo arte supone una división de lo sensible que lo liga a una determinada forma de política. La estética es tal división. Por último en el capítulo quinto, reflexionaremos sobre el arte contemporáneo desde el giro ético de la estética propuesto por Rancière que pone en evidencia dos concepciones del arte actual en el presente *pos-utópico* del arte, y asimismo con Badiou pensaremos el arte contemporáneo como la crítica del arte mismo, es decir, una crítica artística del arte, con un énfasis en la noción de lo inmediato y el tiempo, el arte contemporáneo estará presente en el presente. Finalmente Badiou propone una tesis de arte afirmacionista, una declaración y defensa de una posibilidad nueva de hacer arte, que idealmente apuesta por la fuerza creadora y el derribamiento de los poderes establecidos.

Configuraciones artísticas contemporáneas: el arte como producción de verdades.

En la segunda parte de la tesis analizaremos la obras de Claire Fontaine, Raqs Media Collective y Estrella del Oriente, basándonos en sus propios principios y directrices como colectivos de arte y también en sus obras, que no son ajenas al contexto donde se producen, por lo tanto, en cada caso habrá una discusión teórica, seguida de un análisis de la práctica. Esta segunda parte se divide en tres capítulos dedicados, cada uno, a un colectivo de artista; en el capítulo uno estudiaremos los textos y las obras propuestas por Claire Fontaine, quienes se convierten en artistas aceptando una cierta carencia de poder, una falta de capacidad para resistir y una impotencia política que no los deja indiferentes frente al malestar suscitado por el capital, no obstante Claire Fontaine cree en el arte como un sistema que no va a desencadenar la revolución, pero que si puede y debe acompañar ese proceso.

Claire Fontaine propone de una manera bastante lúcida pensar en la huelga humana como una opción de protesta, de interrupción del curso habitual de las cosas y que en último caso puede cambiarnos a nosotros mismos. La práctica de Claire Fontaine toma formas diversas, a veces neones, otra veces instalaciones que arden, y en otros casos objetos *ready made* y pequeñas esculturas, por lo general todas ellas giran en torno a preocupaciones actuales sobre el presente confrontándose con la historia y la impotencia política de nuestro tiempo, sus obras forman una constelación crítica alrededor de la economía y el deseo. En el capítulo dos, analizaremos también los textos y las obras del Raqs Media Collective, quienes proponen como punto de partida la estética para la reflexión social y política, mediante un cruce estratégico entre la práctica del arte contemporáneo, la investigación y la mediación histórica y filosófica. La obra del Raqs, que utiliza dispositivos variados como la instalación, la fotografía y el video propone una filosofía de la enacción, pretende con su obra contribuir a un sentido más profundo de lo que es la condición humana y de cuáles serían sus futuros posibles. Finalmente en el capítulo tres estudiaremos el caso de Estrella del Oriente, colectivo singular que utiliza el rigor intelectual y el sentido del humor para proponer un laboratorio de teorías sobre la situación actual del arte. Estrella del Oriente sostiene preocupaciones más ligadas a los límites de la obra de arte y a toda libertad necesaria para actuar en este ámbito. Estrella del Oriente echa a andar un proyecto constituido de elementos heterogéneos que conforman un diálogo y una voluntad de reflexión constante, vemos nuevas formas de pensar problemáticas reales que incitan una nueva forma de vida. Una micropolítica a través del arte como estrategia de resistencia, una intención de generar arte para transformar la vida de

las personas utilizando las mismas premisas que fomentan al mismo tiempo la acumulación del capital y la desigualdad.

El poder de lo sensible

Finalmente la tercera parte de la tesis, que se presenta a modo de conclusiones, pretende articular en primer lugar las relaciones encontradas entre los artistas estudiados, esto con la finalidad de advertir un patrón dentro del pensamiento del arte actual que nos oriente respecto a la manera nueva de mirar y pensar el arte. En segundo lugar es precisamente en esta parte de la tesis donde se evidencian las relaciones entre el arte y la filosofía, teniendo en cuenta primero el poder de lo sensible, revisado en la práctica del arte de los colectivos estudiados más el pensamiento filosófico-estético de Rancière y Badiou que incide y se conecta con el discurso del arte actual. Damos un rodeo también para explicar por qué podemos afirmar que existe una teoría estética tanto en Rancière como en Badiou, para finalmente concluir con relaciones más concretas con respecto a lo que ocurre con el arte bajo la condición de la filosofía y viceversa.

iii. Aclaraciones metodológicas y bibliográficas

Esta tesis no pretende ser exclusivamente un estudio sistemático del pensamiento estético de Rancière y Badiou, sino que el objetivo se centra en estudiar los alcances que las conceptualizaciones teóricas de dichos autores puedan tener en relación a la práctica del arte y al desarrollo de un discurso crítico que pueda propiciarse en función del diálogo propuesto. De este modo el procedimiento utilizado para llevar a cabo el objetivo propuesto consistió, primero, en el análisis del pensamiento estético y filosófico de los autores, segundo, en el análisis de las obras y la

conceptualización teórica de los artistas, y tercero, en producir un diálogo entre ambos pensamientos, un diálogo recíproco, que sin duda enriquece a ambas disciplinas, no obstante nos interesa destacar el posible análisis del arte desde distintas claves filosóficas, pertinentes a la hora de repensar y redibujar el panorama actual.

Esta investigación es un estudio práctico de las teorías de los dos autores, en el sentido de que aborda un estudio de sus comentarios (teorías) sobre la estética y el arte. De ahí la cuestión primordial de esta tesis ha sido la pregunta: ¿qué han dicho estos autores literalmente sobre el arte, y como puede interpretarse y compararse? Por otro lado el caso de los artistas responde a un estudio teórico y visual, nos hemos preguntado ¿qué piensan las obras de los artistas? ¿Qué formas tienen y sobre que hablan? Hemos aclarado que nos interesa el análisis de las obras, entendidas como sujetos -porque son ellas y el conjuntos de ellas- lo que nos interesa para generar un diálogo productivo, no los artistas. Por tanto es importante entender la diferencia. Las obras serán interpretadas y analizadas bajo la conceptualización que ellas mismas generen más categorías filosóficas que puedan enriquecer una visión distinta de la cuestión en sí. En esta investigación, el contexto sólo orienta la producción de unos contenidos y no otros. No obstante se pretende complejizar un poco más el análisis de las obras, proponiendo un enfoque doble, es decir, en dos planos: a).- ontológico y b).- fenomenológico. Ambos enfoques tratarán sobre la relación entre la verdad del arte y la situación en la cual esta verdad procede. En el plano ontológico, se fuerza una transformación del saber a partir de la verdad (del arte) (teoría del forzamiento de Badiou), y en el plano

fenomenológico, un cuerpo de verdad (del arte) que se compone en realidad de elementos compatibles (teoría de compatibilidad de Badiou).

La obra de arte -entendida como sujeto- por una parte, idealmente, genera una transformación del saber a partir de la verdad, es decir, ocurre un retorno de las verdades sobre el mundo en la figura del saber. Y, por otra parte, crea compatibilidades entre cosas que se consideraban no compatibles. Así de esta manera estaremos dando un rodeo interesante a la relación entre el arte y la filosofía, primero, partiendo de los conceptos filosóficos para analizar las obras y segundo, preguntándonos acerca de las verdades que aparecen de las obras que, a la vez generan compatibilidades y saberes nuevos, es decir, conceptualizaciones que antes no existían. Sucede como en Platón en su mito de la caverna: se llega a la Idea saliendo de la caverna, pero hay que bajar a esta para esclarecerla a partir de la Idea.

Por último, las fuentes utilizadas en esta investigación, responden directamente a los libros de los autores relacionados con la estética y el arte. Se ha optado por la revisión de los textos originales en francés, más las respectivas traducciones castellanas, en el caso de existir más una traducción al español, se han revisado todas las traducciones disponibles, tanto de editoriales españolas, como latinoamericanas. Para la bibliografía secundaria hemos optado, en el caso de que el texto fuese escrito en un idioma distinto del español, por la utilización de traducciones al castellano. En el caso de los artistas, nuestras fuentes han sido, por un lado directamente los escritos hallados de los artistas en original, es decir, inglés y francés, las traducciones son nuestras. Y en el caso de las imágenes hemos

recurrido a los sitios web de los artistas y a catálogos especializados. Ésta no ha sido una tarea fácil dada la actualidad de los trabajos y la opción por obras menos difundidas, pero finalmente hemos obtenido el material necesario para el desarrollo de la investigación. Además de fuentes bibliográficas tradicionales, se han utilizado fuentes complementarias como revistas de arte, catálogos de artistas, entrevistas, publicaciones online, website, la asistencia a conferencia y seminarios relacionados con el tema, y muy especialmente, de forma constante se ha llevado cabo en los últimos años la visita a exposiciones, ferias y bienales de arte tanto en el ámbito nacional como internacional.

La apuesta de esta tesis es hallar y sacar a la luz un diálogo que nos sirva para entender y explicar, de manera fructífera y convincente, las manifestaciones del arte actual. Creemos que las teorías de Rancière y de Badiou nos otorgan pistas necesarias y decisivas para pensar y analizar nuestro presente, nuestro tiempo y el arte que se genera en nuestro tiempo.

II. Nudos entre Arte y Filosofía

Introducción

Consideramos importante antes de entrar en la materia en cuestión, detenernos en una breve presentación de los autores elegidos para esta tesis, y sobre todo sentar una base conceptual de las ideas que se consideran primordiales para el desarrollo de esta investigación. Fundamentalmente nos centraremos en el pensamiento de Alain Badiou, el cual presenta categorías filosóficas clásicas que queremos advertir aquí.

Alain Badiou

Podríamos presentar a Badiou, primero como un filósofo contemporáneo, pensador de izquierda cuyo nombre circula ampliamente entre distintos continentes en medios filosóficos internacionales. Es un pensador hermético, matemático y misterioso, un intelectual de alto vuelo. Pensador polémico por sus declaraciones sobre cuestiones actuales como el conflicto entre Irak y EEUU, o palestino-israelí, su opinión sobre la democracia, la relación de Francia con Alemania entre otros. Es un gran pensador del presente, complejo, de considerable originalidad y fuerza creadora. Badiou al igual que otros filósofos buscan la verdad y construye un sistema sofisticado para llegar a ella.

Podríamos decir que es un filósofo clásico, platónico, a pesar de ser contemporáneo. Es un pensador que se desmarca del pensamiento posmoderno para proponer otro enfoque, afirmacionista y no de duelo, ni relativista ni escéptico. Para Badiou es perfectamente posible construir un discurso racional y verídico

acerca del universo y de lo humano. Existe algo del orden de la verdad y la filosofía expresa esa existencia².

Dentro de su obra filosófica destacan, *Teoría del sujeto* (1982), *El ser y el acontecimiento* (1988) y *Lógicas de los mundos* (2006) y en el campo de la estética, *Pequeño manual de inestética* (1998). Para la elaboración de esta tesis han sido muy importantes las tesis de Badiou sobre el arte expuestas en conferencias y publicadas en revistas y en diversas web. Volviendo a su obra, a Badiou le interesa el pensamiento matemático y la dialéctica como formas de articular su pensamiento y sus libros, piensa que a las palabras se les escapa algo, hay una *excepción* que puede matematizarse para hacerse legible y representable, de ahí que afirme la existencia de una ontología matemática del ser. Hemos dicho que es un pensador sistemático que desarrolla un camino que conduce a verdades, hay un tejido en su obra que depende de cuatro hilos bien diferenciados, cuatro procedimientos de verdad: la política, el amor, la ciencia y el arte.

Como es evidente en esta tesis nos ocuparemos del procedimiento de verdad del arte. Antes es indispensable definir algunos conceptos claves en la filosofía de Badiou para comprender mejor el conjunto.

La idea sobre el ser

Hay quien dice que esta idea es la más impenetrable en su filosofía, guarda un enigma que proviene desde la antigua Grecia, puede entenderse como el principio de todas las cosas. Como sabemos para Pitágoras es el número este principio, para

² Tarby, Fabien con Alain Badiou: *La filosofía y el acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2013, pág. 174.

Platón las formas matemáticas pertenecen a lo inteligible, es decir, a los objetos de pensamiento más altos y verdaderos: aquellos que uno alcanza cuando ha sabido librarse de las dependencias sensibles y corporales³. Badiou se hace eco de esta intuición y le sirven para afirmar el materialismo que promulga. Por tanto Badiou es un filósofo materialista que plantea como único principio del ser la existencia de la materia⁴. Si la materia es lo primero, el pensamiento y la consciencia serían consecuencia de ésta. No podemos hablar de Dios, ni de alma, el mundo es material y existe objetivamente independiente de la consciencia, no obstante la consciencia y el pensamiento se desarrollan a partir de un nivel superior de organización de la materia, en un proceso de reflejo de la realidad objetiva. Pero Badiou va más allá y da otra vuelta de turca a estos principios y sitúa al ser de la siguiente manera: el ser no es más que la infinidad de las multiplicidades. No es *un* ser. Otra manera de decirlo: ‘el uno *no es*’ de este principio deducirá que lo que *es* es *múltiple*. Esta intuición fundamental en la obra de Badiou provocará que sólo las matemáticas y sus teorías (teoría de conjuntos y lógica) sean capaces de explicar estas multiplicidades infinitamente descomponibles que irremediabilmente desembocan en el vacío (conjunto vacío).

De esta manera la teoría del ser de Badiou trata también de una teoría de las verdades: las verdades son, como todas las cosas, multiplicidades de las que nos ocuparemos más adelante.

Hay otro punto interesante en Badiou y que se conecta con su teoría del ser que es la cuestión del “aparecer”, una teoría del *ser-ahí* (vocablo cercano a Hegel), es decir,

³ *Ibíd.*, pág. 178.

⁴ *Ibíd.*, pág. 178.

del ser tal como está situado y dispuesto en un mundo singular, esto funciona con una lógica de relaciones que se tejen entre todas las cosas que aparecen localmente en los mundos. Existen cuerpos reales y una lógica de cómo se relacionan, aparece el ser de las verdades.

El acontecimiento

En sus propias palabras:

Un acontecimiento es algo que hace aparecer cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable. Un acontecimiento no es por sí mismo creación de una realidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad. Nos muestra que hay una posibilidad que se ignoraba. En cierto modo, el acontecimiento es sólo una propuesta. Nos propone algo. Todo dependerá de la manera en que esta posibilidad propuesta por el acontecimiento sea captada, trabajada, desplegada en el mundo.⁵

Un buen ejemplo en el ámbito político y actual es pensar el 15M como un acontecimiento, una irrupción impetuosa, como un relámpago, como la posibilidad de algo que trastoca una situación dada. Sí el 15M es la creación de una posibilidad, PODEMOS es la incorporación de esta posibilidad desplegada en el mundo. Su fijación. Ocurre aquí un *procedimiento de verdad*⁶ (el acontecimiento es la creación, en el mundo, de la posibilidad de un procedimiento de verdad, no es el creador del procedimiento en sí).

⁵ *Ibíd.*, pág. 21. Hemos de aclarar que optamos por citar este texto de conversaciones en su edición castellana entre Fabien Tarby y Alain Badiou, porque de una forma admirable navegamos por el pensamiento más profundo de Alain Badiou, quien desarrolla un recorrido por su trayectoria que examina las cuatro condiciones de la filosofía: la política, el amor, la ciencia y el arte. Además de razonar sobre sus grandes libros y su proyecto intelectual.

⁶ *Ibíd.*, pág. 21.

El acontecimiento no es una cosa, ni tampoco un elemento o un conjunto de elementos de una situación, es el vacío que surge desde el interior hacia una superficie, no obstante el acontecimiento no surge de la nada, existen fuerzas, hay un magma que necesita explotar y revelárenos. Por otro lado tenemos que ocuparnos de esa posibilidad, obrar con ella de manera colectiva en el caso de la política y de manera individual en el caso del arte, concretar, dar forma a esta posibilidad para hacerla real y desplegarla en nuestro mundo.

Pero, ¿cómo podemos advertir o esperar de la mejor manera un acontecimiento?

Badiou nos dice:

[...] estar preparados para un acontecimiento significa hallarse en la disposición subjetiva de reconocer la nueva posibilidad.⁷

Dado que el acontecimiento es por definición inesperado, repentino y espontáneo, estar preparados para acogerlo significa también comprender que el orden de las cosas dadas o concretamente hegemónicas no funcionan como nos gustaría, estar atentos al acontecimiento es tener también una visión crítica con la realidad que nos rodea. Por esto el poder dominante va hacer todo lo posible por desacreditarlo, el acontecimiento incordia al poder, mueve su sólido piso ya que propone la posibilidad de cambiar algo y al mismo tiempo habitar nuevas verdades. Cuestiona el hecho de que no sólo el poder, las potencias dominantes, van a tener el control de las posibilidades.

Badiou también afirma que existen dos maneras de estar preparados. Primero; manteniéndose fiel a un acontecimiento anterior, fiel a las lecciones que ese

⁷ *Ibíd.*, pág. 25.

acontecimiento le ha dado al mundo, dado que el orden dominante se empeñará en desautorizar y desprestigiar los episodios acontecimentales. Badiou propone no dejarnos arrastrar por la propaganda del descrédito de acontecimientos pasados y nos alienta a mantenerlos fieles, en la medida de lo posible, a dichos acontecimientos. La otra manera de prepararse ligada a la primera, es la crítica a orden establecido:

Aun suponiendo que el orden establecido sea el dueño de las posibilidades, se trata de demostrar que estas últimas son insuficientes para nosotros [...] mostrar que el sistema de posibilidades que se nos ofrece es, en última instancia inhumano [...] no le propone al colectivo, a la humanidad viviente, posibilidades que estén a la altura de aquello de que es capaz.⁸

Claramente estas ideas de la preparación al acontecimiento cobran todo el sentido en el plano político, pero ¿qué ocurre con el arte? ¿Qué sería entonces y más específicamente un acontecimiento artístico? En el caso del arte, los acontecimientos artísticos se traducen en grandes transformaciones a nivel formal, es decir, la incorporación en el ámbito de la forma de lo que hasta entonces no tenía forma, se presentaba como informe, impreciso o deforme. Es la creación de una nueva forma hasta entonces desconocida o no advertida.

En palabras de Badiou:

⁸ *Ibíd.*, pág. 26.

*Un acontecimiento artístico es siempre el pasaje a la forma, o la promoción formal de un ámbito considerado hasta entonces ajeno al arte [...] el acontecimiento artístico es signado por la irrupción de nuevas formas.*⁹

Tal vez esta definición sobre el acontecimiento artístico quede muy general y vaga. Pero al mismo tiempo es clarificadora si pensamos por ejemplo en Duchamp como paradigma del acontecimiento artístico del siglo veinte. Vemos con Marcel Duchamp, como los objetos cotidianos bajo el ejercicio de la descontextualización y resignificación pasan a formar parte del arte, como una forma nueva que irrumpe de manera escandalosa, se incorpora, se inscribe en el mundo del arte cambiando el paradigma, el discurso y la idea existente hasta ese momento de la definición misma del arte. Más allá de un gesto altamente provocador entre lo que se consideraba *arte* en oposición a *lo que no era arte*. Duchamp con su *Rueda de bicicleta* (1913) o *La Fuente* (1917) instala una nueva manera de proceder: «el arte es la idea». De esta manera se transforma el concepto de arte, se inicia una ruptura con la tradición y un rechazo a la belleza clásica.

Entonces nos preguntamos ¿qué es el sujeto artístico? ¿El creador, el artista capaz de producir el acontecimiento artístico? Si bien es cierto que el creador de la obra es el artista, una figura singular, al menos entendida así en tiempos contemporáneos, Badiou propone complejizar esta lógica, planteando que el sujeto del acontecimiento artístico está en la obra:

⁹ *Ibíd.*, pág. 96.

*Propongo pensar que el sujeto constituido en el arte por el acontecimiento artístico es, precisamente, el sistema de las obras. El sujeto artístico está constituido por obras o grupos de obras.*¹⁰

Esta idea nos lleva a pensar en Heidegger y en tu texto *El origen de la obra de arte*¹¹ Heidegger plantea que el artista es el origen de la obra, pero a la vez la obra es el origen del artista, ninguno puede ser sin el otro. Pero concluye más adelante que el origen de la obra de arte es el arte, y lo real del arte es la obra, en este punto se conecta con el planteamiento de Badiou, donde el “origen” y “el sujeto” en la obra, es el arte, es decir, la propia obra o sistema de obras, que además configuran una subjetividad nueva. Heidegger hablará de la procedencia de la esencia, donde surge a la presencia el ser de un ente, idea que conectamos con el acontecimiento artístico de Badiou.

Volviendo al ejemplo de Duchamp, es la *Rueda de bicicleta* o *La fuente* la que permite que suceda el acontecimiento, la posibilidad de que se despliegue un procedimiento de verdad.

Cuando decimos que la obra de arte genera una nueva subjetividad, decimos que se activa un aparato formal donde el sujeto del arte (impersonal) la obra es capaz de producir, engendrar nuevos espectadores o un espectador nuevo y no sólo nuevos creadores o artistas. Sucede una incorporación a una subjetividad, como sabemos el arte contemporáneo crea a sus espectadores con lentitud, no se lo pone fácil, sin embargo, el espectador tiene que relacionarse de una manera nueva con la obra.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 97.

¹¹ Puede consultarse: Heidegger, Martin: *Caminos de bosque*, [versión de Helena Cortés y Artura Leyre] Madrid, Alianza editorial, 2010.

Definición de verdad

Como hemos dicho antes las verdades son, como todas las cosas, multiplicidades. ¿Qué tipo de multiplicidades son las verdades? Badiou considera que una verdad es una excepción a las leyes del mundo. ¿En qué consiste esa excepción? La respuesta la encontramos en el ámbito de la ontología, más específicamente en la teoría matemática del ser, desde donde el autor ve posible explicar matemáticamente el tipo de multiplicidades que singulariza a las verdades. Para ello se basa en la teoría de conjunto de Cantor y en los teoremas de Cohen para demostrar que esa multiplicidad es genérica, esto quiere decir, que una multiplicidad de este tipo no se deja pensar a través de los saberes disponibles. En definitiva ningún predicado del saber disponible permite identificarla. Para esto le sirve el teorema de Cohen, para demostrar que puede existir una multiplicidad indiscernible. Esta definición sobre la verdad corresponde a su libro *El Ser y el Acontecimiento*. Más adelante en su libro *Lógicas de los mundos*, la verdad es definida como cuerpos subjetivables. Cuerpos que se caracterizan principalmente porque en el protocolo de su construcción, todo cuanto lo compone es compatible. En el interior de una verdad hallamos siempre una relación de compatibilidad entre todos sus elementos.

Observamos entonces, por un lado, una definición del *ser de una verdad* (multiplicidades), y por otro del *aparecer de una verdad* (cuerpos subjetivables). Badiou trabaja en un tercer volumen de *El Ser y el Acontecimiento*, que se llamará (si consigue terminarlo) *La Inmanencia de las Verdades*, donde ha adelantado que introducirá una nueva definición de las verdades, esta vez: la verdad vivida desde el

interior del procedimiento de verdad, es decir, lo que ella es para el sujeto mismo de verdad.

Por lo tanto en *El ser y el Acontecimiento* la pregunta es ¿Qué se puede decir de las verdades con relación al ser? En *Lógicas de los Mundos*: ¿qué se puede decir de las verdades con relación al aparecer? Y finalmente en *Inmanencia de las Verdades* se preguntará: ¿Qué se puede decir del ser y del aparecer desde el punto de vista de las verdades? De esta manera Badiou habrá dado un giro completo a la cuestión.

Procedimiento de verdad

*Si concurre usted a una exposición de pintura y se deslumbra frente a un cuadro, se halla en la incorporación de un procedimiento de verdad, se halla en la circunstancia artística. La experiencia de incorporación es frecuente. Se trata de una experiencia de subjetivación: el individuo humano, en su singularidad absoluta, como elemento del mundo, pasa a ser una parte de ese cuerpo de verdad que aparece.*¹²

Como hemos dicho antes el acontecimiento es la creación, en el mundo, de la posibilidad de un procedimiento de verdad, en el plano del arte la manifestación de esa aparición de un cuerpo de verdad es la obra de arte contemplada. ¿Cómo es esa verdad que acontece, en qué consiste? Badiou señala que el acontecimiento siempre es local, está situado, por tanto no se trata de un acontecimiento que partirá la historia en dos (tal vez sí) pero en principio se trata de transformar situaciones desde dentro, de una posibilidad que se tendrá que ir labrando etapa a etapa para conseguir que sea algo más (volvemos al ejemplo de Podemos, en la política, también en el arte). Lo mismo sucede con la verdad, el acontecimiento no

¹² op. cit. pág. 86.

ofrece una verdad definitiva o sustancial. Es una verdad *genérica*: la existencia de esa verdad cambia nuestro saber -que desde ahora la persigue- , pero ella misma no es un saber perfectamente determinado.¹³

Hay una verdad que se construye continuamente, fluye, aunque no se puede decir que sea objetiva, es algo, aparece en cuatro procedimientos como nos dice Badiou (política, amor, arte y ciencia).

En el arte más precisamente esa verdad es: *el conjunto genérico de las consecuencias acontecimentales de esas transformaciones del arte.*¹⁴ Es una secuencia de un arte determinado.

Existe, por ejemplo, una verdad del recurso formal y conceptual revelada por el *ready made*, y también otra verdad formal descubierta por la abstracción de las vanguardias. Es curioso como la transformación “acontecimental” valida la verdad del movimiento anterior, al generarse una innovación y una ruptura está reconociendo y valorando lo que hubo antes. En el caso de las vanguardias hay un quiebre con el pasado y la tradición, pero al mismo tiempo aparecen como un triunfo del proyecto cultural moderno y a la vez son una crítica al mismo proyecto. Sin embargo las vanguardias son una manera de continuidad del arte y todo el arte contemporáneo de finales del siglo veinte y principios de siglo veintiuno no se entenderían sin la secuencia anterior de verdades reveladas y fijadas en el mundo por las vanguardias más los evidentes cambio sociales, político y culturales que influyeron en las nuevas maneras de actuar y crear. Es decir que sin el fracaso de ciertos movimientos no se entendería el triunfo de otros nuevos. Y no se trata aquí

¹³ *Ibíd.*, pág. 188.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 98.

de ver la historia de una manera lineal y simple, sino de ver los procedimientos de verdad que acontecen con el cambio de las formas del arte. El acontecimiento abre así la posibilidad de entender la situación en la cual se produce. En el fondo se sabe lo que eran de verdad las vanguardias, porque existe el arte contemporáneo.

Ahora bien, cuando aparece la verdad en la obra, ¿cómo nos incorporamos a esa verdad?, si hablamos de sujeto impersonal, ¿cómo nos relacionamos con la obra? Badiou nos contesta planteando que, si bien lo que hay que entender primero es que ciertas obras configuran una nueva secuencia artística, en esta configuración se hace lentamente advertible una verdad genérica y los individuos se incorporan a esa verdad mediante modificaciones en su forma de relacionarse con ese arte. Estas modificaciones van a afectar directamente las maneras de definir, ver o escuchar una pieza, o una obra. (Proceso de subjetivación de lo nuevo).

Incorporación a la Idea

Tener ideas es propio de todo pensador y de casi todos los seres humanos. Tener ideas nos hace humanos. Badiou se refiere al Idea en términos platónicos, por eso está con mayúsculas. Como sabemos para Platón la Idea es la realidad inteligible, esta realidad constituida por las Ideas, representaría el verdadero ser. Sólo la Idea es susceptible de un verdadero conocimiento o episteme, mientras que la realidad sensible, las cosas, sólo son susceptibles de opinión o "doxa".

En palabras de Badiou:

Yo llamo "Idea" a aquello que nos propone, acerca de una cuestión determinada, el horizonte de una posibilidad nueva.¹⁵

Badiou señala que en política, por ejemplo, la Idea no es directamente la práctica política; tampoco un programa o algo realizable mediante procedimientos concretos. ¿Podríamos decir lo mismo del arte? pensamos que si, en el arte tampoco la Idea es la práctica artística (la praxis es la realización de la obra) es más bien:

La posibilidad en nombre de la cual se actúa, se transforma, se tiene un programa. La Idea está, pues, muy cerca del "principio" -"actuar en nombre de principios"-, pero es algo más preciso. La Idea es, en realidad, la convicción de que puede surgir una posibilidad distinta de aquello que hay.¹⁶

En arte la Idea sería la posibilidad de crear un discurso artístico, pero ¿cuál es ese discurso del arte hoy? Muy probablemente habría que definir primero el acontecimiento artístico. La Idea viene a continuación del acontecimiento, pero al mismo tiempo la contiene (se ligan). Si el acontecimiento, según hemos visto, es la creación de una posibilidad, crea una Idea.

A un acontecimiento le está asociada una Idea, puesto que el acontecimiento es la creación de una posibilidad, y la Idea es el nombre general de esta posibilidad nueva.¹⁷

Para explicar este razonamiento, Badiou pone por ejemplo a la Revolución Francesa (como acontecimiento) que contenía tres grandes *Ideas*, como sabemos: *libertad*,

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 27.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 27.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 27.

igualdad y fraternidad. Más allá del devenir de estas tres grandes Ideas, sí dieron un nombre o se afiliaron a la posibilidad de un cambio nuevo en la república francesa. Por otro lado Badiou realiza un fascinante análisis sobre la hipótesis comunista¹⁸, donde plantea la *Idea del comunismo* en un sentido diferente, según el filósofo, todo lo que estaba en la Idea comunista, su visión igualitaria del ser humano y de la sociedad, merece ser rescatado. La Idea comunista aún está, históricamente, en sus inicios.

Volviendo al arte, la Idea siempre es una Idea nueva de un arte determinado, es decir, una nueva Idea en pintura, en video, etc. La incorporación a esa Idea es subjetiva, y comienza por aceptar esa nueva forma, por la aceptación de esa nueva Idea, más específicamente consiste en ver algo que antes no se veía.

En definitiva lo real de esa Idea, en el caso del arte, es la presencia de las propias obras.

[...] Lo real de esa Idea es, dicho propiamente, el sujeto de la secuencia, aquello que la orienta, que la hace existir, que la hace ser real.¹⁹

¿Cuál es esa Idea que nos proyecta el arte de hoy? Aparentemente no se ve muy clara. Ni los museos, ni las galerías o comisarios ayudan o contribuyen a clarificar esta Idea, no sabemos muy bien en qué consiste la creación hoy. Sobre este tema volveremos más adelante con el análisis que corresponde.

¹⁸ Badiou, Alain: *L'Hypothese Communiste*, París, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

¹⁹ Tarby, Fabien con Alain Badiou: *La filosofía y el acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2013, pág. 103.

Jacques Rancière

En cuanto a este filósofo francés, que en sus inicios se interesó básicamente por el mundo obrero, escribió, entre otros libros: *La Parole ouvrière*, *La Nuit des prolétaires* o *Le Philosophe et ses pauvres*. Fue discípulo de Althusser, y junto a otros compañeros participó en la escritura del trabajo colectivo *Para leer el capital* (1965). Después de mayo del 68 sus diferencias ideológicas lo separarían de su maestro. Posteriormente, siguió reflexionando sobre la lucha de clases, la ideología y la igualdad, de esta época destaca *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual* (1987). Luego se iniciaría en temas estéticos y políticos sobre los cuales ha reflexionado largamente, como en *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2000); *El malestar en la estética* (2004) o *El espectador emancipado* (2008), entre otros.

Se distingue del proyecto intelectual de Rancière una elaborada y sólida teoría estética que surge del cruce entre el arte y la política. Antes de explicar las reflexiones estéticas de Rancière, es fundamental explicar algunas nociones y tesis del autor sobre conceptos tales como la democracia, la política y la policía, estos últimos bastante reveladores a la hora de entender la configuración sensible de lo común, así como las partes y los cortes que incluyen o excluyen la participación de los sujetos y cuerpos.

La teoría política de Rancière reivindica la igualdad de las inteligencias, hace una defensa a la emancipación intelectual de los trabajadores, ya que dicha emancipación es la única que puede respaldar que la clase trabajadora sea capaz de

emanciparse políticamente y así crear una sociedad más justa y libre. Lo mismo ocurre con el artista - espectador.

Política, policía y democracia

Democracia o “poder del demos” es hoy en día, y lo viene siendo desde hace un tiempo, un concepto controvertido que guarda cierta ambivalencia y contradicciones, de la herencia del término griego queda muy poco. Hoy en día, aunque se quiere ver así, democracia no es el poder del pueblo. Es todo lo contrario. Sí bien es cierto los representantes políticos son elegidos de manera democrática, mediante elecciones públicas, por lo general quienes constituyen el poder gobiernan en diálogo con la oligarquía que tiene el poder económico y una especie de aristocracia que tiene la virtud o la capacidad de dominación. Estas formas de dominación se basan según Rancière en lo que denomina la lógica del *arkhé*.²⁰

En su libro *El odio a la democracia*, Rancière nos introduce que este odio no es nuevo, ya en la antigüedad, habían quienes manifestaban su malestar con la acción de decidir entre todos un gobernante, ya que continuaban pensando que a los líderes se les debía designar por herencia o ley divina. Por otro lado, en la actualidad, el odio a la democracia, está relacionado con entenderla como un régimen político, como el poder de un sistema dominante que gobierna, organiza

²⁰ Lógica del fundamento - mandato que convierte las técnicas y las posiciones de gobierno en leyes naturales del orden social, según las cuales existen sujetos destinados a mandar y otros a obedecer; unos destinados a hablar y ser escuchados y otros a callar y no aparecer. Para más información consultar: Rancière, Jacques: “Diez tesis sobre la política” en *Política, policía, democracia*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2006, Págs. 59-79.

las instituciones, etc. Contra este “sistema democrático” de apariencias democráticas se revela hoy en día el nuevo sujeto político que no se siente representado, es más, de siente estafado, vemos un ejemplo claro en el caso de movimientos como el 15 M, Movimiento Occupy o YoSoy132. Pero estos movimientos sí creen en la democracia, pero en otro tipo de democracia, la que llaman *democracia participativa* y Rancière denomina *real*:

La lucha contra esas apariencias pasó a ser, entonces, la vía hacia una democracia «real», una democracia donde la libertad y la igualdad no estarían ya representadas en las instituciones de la ley y del Estado, sino que se encarnarían en las formas de la vida material y de la experiencia sensible.²¹

Pero en su libro, Rancière no se ocupa de ninguna de estas formas de rechazo antidemocrático, reflexiona sobre una vía, bastante más compleja. Los representantes de este odio, pertenecen a países que se declaran altamente estados democráticos, nadie reclama aquí una democracia real. Al contrario, todos dicen que ya lo es en exceso. Nadie reclama sobre las instituciones y su funcionamiento, que en apariencia responden al poder del pueblo, por tanto no interesa. De lo que realmente se quejan es del pueblo y de sus costumbres:

Para ellos, la democracia no es una forma corrupta de gobierno, sino una crisis de la civilización que afecta a la sociedad y al Estado a través de ella.²²

Un buen ejemplo es pensar en Estados Unidos de América, más particularmente en los republicanos de ese país, que amparados en la democracia, discriminan, denigran y más grave aún participan en guerras arbitrarias. Pero en realidad,

²¹ Rancière, Jacques: *El odio a la democracia*, Madrid, Amorrortu editores, 2012, pág. 11.

²² *Ibíd.*, pág. 12.

Rancière a quienes está criticando no es a esos señores republicanos, sino a los franceses que se indignan por tamaña crueldad despiadada, sintiéndose mejores portadores del estandarte de la república francesa, que habla de libertades e igualdad, pero que en realidad son igualmente cómplices en las mismas guerras (La figura de Sarkozy, por ejemplo).

Basándose en la idea griega de democracia, para Rancière democracia tiene un alcance evidente y esencial que se refiere a la acción de los excluidos, a la lucha de los “sin parte”. Esta idea implica que democracia y política están muy cerca, ya que establece el único espacio posible de lo común. En este sentido Rancière habla de la lógica de la igualdad.

Hay otras dos lógicas que destacan en el proyecto intelectual del autor, una se refiere a la *política*, que para Rancière no es el proceso de gobernar, sino la acción de un nuevo sujeto político que corta ese proceso, implica la ruptura de este orden social (existente), éste no es otra cosa que la ley de la distribución de los espacios y de los cuerpos. La *política* no es una correspondencia de poder sino una manera específica de actividad colectiva que choca ineludiblemente con el poder establecido y crea un nuevo espacio.

La otra, la lógica *policial*, por el contrario, es la lógica del Estado y de las instituciones, es la norma que asegura continuidad y reproducción de un orden jerárquico. La *policia* determina el modo en que las partes de la sociedad tienen parte en lo común. La lógica *policial* opera en la lógica del mandato que establece la postura del gobierno en leyes de orden social, según las cuales, existen sujetos destinados a mandar y otros a obedecer (*arkhé*). En este sentido la *política* es el

mandato sobre iguales y el sujeto político aquel que tiene-parte en el acto de mandar y ser mandado, por tanto corresponde a la ruptura específica de la lógica del *arkhé*. Y la democracia entendida como el gobierno del pueblo, es decir, gobierno de los que no tienen título para gobernar, no es un régimen político, sino que es “el régimen mismo de la política.”

La *política* se opone a la *policía*, en la esencia de la política encontramos el *disenso*. El disenso no es la confrontación de intereses u opiniones. Es la manifestación de una separación de lo sensible consigo mismo.²³ La policía no es una función social sino una constitución simbólica de lo social. La esencia de la policía no es la represión, ni siquiera el control. Su esencia es un cierto reparto de lo sensible.²⁴ Para Rancière el reparto de lo sensible es la manera como se determina en lo sensible la relación entre un común repartido y la repartición de partes exclusivas. La repartición de partes y de las partes presupone un reparto de lo que es visible y lo que no lo es, de lo que se escucha y lo que no se escucha.²⁵

Entonces la política no es la *configuración* de lo sensible (de lo que se encarga la lógica policial), sino su *reconfiguración*, su proceso de cambio, de interrupción del orden dado. Ahora bien, Rancière no considera “mala” a la policía: La policía puede procurar toda clase de bienes, y una policía puede ser infinitamente preferible a otra.²⁶ Por ejemplo, cuando la constitución de un país conformado por varios pueblos, afirma que todos los ciudadanos son iguales, es policial, cuando en esa

²³ Rancière, Jacques: *Política, policía, democracia*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2006, pág. 73.

²⁴ *Ibíd.* Pág. 70.

²⁵ *Ibíd.* Pág. 70-71.

²⁶ Rancière, Jacques: *El Desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1996. Pág. 46.

constitución se reconoce que la nación la conforman varias culturas y por tanto se declara una nación pluri-multi cultural, es político (hay una reconfiguración). Ahora cuando la constitución asume y declara esa idea, clasificando nuevamente a los individuos, vuelve a ser policial, pero “preferible”.

Rancière piensa que la delimitación sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación; es donde se plantea la cuestión de la relación estética y política. Es a partir de ahí donde pueden pensarse la práctica política del arte. Arte y política dependen la una de la otra como formas de *disenso*, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.

1.- Nudos entre Arte y Filosofía

En este capítulo nos interesa analizar lo que tanto Rancière como Badiou han dicho sobre la estética y el arte. Se trata de ver y pensar las ideas claves y los cruces posibles entre ambos autores.

1.1.- Consideraciones sobre Estética e Inestética

Históricamente se ha conocido la estética como un dominio de la filosofía que estudia el arte y sus cualidades referidas a la percepción de la belleza y de lo sensible. *Aisthesis*, significa sensación, sensibilidad. Sin detenernos demasiado en la historia, diremos que es a partir del Siglo XVIII cuando la estética comienza a entenderse como tal, es decir, como una rama de la filosofía que estudia y reflexiona sobre los problemas del arte, más específicamente, la estética se va a ocupar filosóficamente de los valores que ella comprende. Ahora bien, vamos a dar un salto importante en el tiempo y diremos que hoy en día -después de un largo recorrido que ha tenido la estética en Kant, Hegel, Heidegger, etc.- somos testigos de un término que causa más de una polémica, hay un cierto malestar en la estética y hay quien dice que tiene mala reputación. Para entender mejor estas ideas vamos a explorar el pensamiento de Jacques Rancière que argumenta sobre este tema en su libro titulado -como no- *El malestar en la estética*. Como contrapunto analizaremos la Inestética de Alain Badiou, que también desarrolla un argumento antiestético en su libro *Pequeño manual de Inestética*.

Según Rancière la mala reputación de la estética se debe a la acusación de que la estética sería el discurso capcioso mediante el cual la filosofía -o cierta filosofía-

desvía en provecho propio el sentido de las obras de arte y de los juicios sobre el gusto.²⁷

En un principio se acusaba a la estética de generar una distancia en lo que respecta al gusto, lo que producía una separación “social” entre un espectador y otro. En este momento nacen los estudios culturales y sociales del arte que pretenden poner fin a ese distanciamiento. Por otro lado surgen las teorías posmodernas del arte que denuncian las utopías de las vanguardias y ponen fin a toda ilusión estética y a todo sueño de emancipación mediante el arte. Diremos que de estos discursos críticos ya ha pasado tiempo y tampoco se han mantenido con la solidez esperada. Pero a pesar de ello, la estética sigue bajo sospecha, ¿por qué? Porque se piensa que el arte no se mantiene “puro” en-si-mismo, debido a una especie de perversión filosófica que somete al arte y a nuestra percepción sobre las obras a un mecanismo de pensamiento entendido para otros fines que serían el absoluto filosófico o el sueño de emancipación social. Es por esta razón que Badiou, para hablar sobre arte, habla primero sobre la “inestética”, Badiou es consciente de esa mala reputación de la estética, y busca su propia fórmula para desplegar, filosóficamente, una teoría estética y afirmacionista del arte. Lo paradójico, a nuestro juicio, es que, justamente, Badiou está reflexionando dentro del arte sobre absolutos, como serían el ser o la verdad y también enuncia una cierta promesa dentro de la capacidad subversiva del arte. Por lo tanto la estética de Badiou está cumpliendo rigurosamente con todos los aspectos que contiene la crítica a la estética en

²⁷ Rancière, Jacques: *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012, pág. 9. [*Malaise dans l'esthétique*, París, Éditions Galilée, 2004].

nuestros días. Ahora bien, esto no es un problema, dado que, en la primera página del *Pequeño manual de inestética*, Badiou declara:

Por "inestética" entiendo una relación de la filosofía con el arte que, al postular que el arte es de por sí productor de verdades, no pretende de ninguna manera convertirlo en un objeto para la filosofía.

Contra la especulación estética, la inestética describe los efectos estrictamente infrafilosóficos que produce la existencia independiente de algunas obras de arte.²⁸

De esta manera, Badiou deja clara su posición respecto a la estética y, a pesar de lo que parezca, arte y filosofía pueden mantener una relación en equilibrio sin pretender el sometimiento del uno al otro, o viceversa. Es más, Badiou afirmará que, si bien el arte en una de las cuatro condiciones de la filosofía, es una de las cuatro verdades, éste podría existir sin la filosofía -aunque también dirá que necesita de la filosofía para explicarse-. No obstante, la filosofía necesita siempre del arte.

Para Rancière, el pensamiento de Badiou y de otros autores sobre la crítica estética reside en denunciar en la estética un pensamiento de mezcla, que participa de la confusión romántica entre el pensamiento puro, los efectos sensibles y las prácticas del arte.²⁹ De lo que se deduce que la crítica a la especulación estética pretende poner en su lugar, separadamente, a los elementos y sus discursos. Existe una crítica de fondo (de la opinión común) en donde se muestran las maravillosas y sensibles obras de arte devastadas por un discurso sobre la obra de arte que termina convirtiéndose en la esencia de su realidad misma. Como es evidente, en el

²⁸ Badiou, Alain: *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, pág. 43. [*Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Editions du Seuil, 1998].

²⁹ Rancière, Jacques: *El malestar en la estética...* pág. 11.

arte de hoy, si bien la apariencia estética o sensible de la forma, es lo que convierte al arte en arte, el contenido conceptual es igualmente importante, aunque no se de una relación evidente, es más, aunque ni siquiera, la obra, pretenda interpelarnos, siempre, hay un decir ahí. Por tanto siempre hay una idea que anuda el pensamiento, las prácticas y los efectos que pertenecen a un continente propio. Rancière insiste en que hay una confusión con todo esto y afirma que:

Si “estética” es el nombre de una confusión, dicha “confusión” es de hecho lo que nos permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas de pensamiento del arte que pretendemos aislar para denunciarla.³⁰

Rancière entiende que precisamente en ese anudamiento de ámbitos reside lo singular del arte. Por otro lado, insiste en que hay que darle la vuelta al pensamiento antiestético contemporáneo, para, a su vez pensar la estética y pensar los motivos que suscita su malestar, Rancière arroja cuatro puntos que pueden resumirse así: El primero, viene dado por la “confusión” estética que dice que no hay arte en general, así como no hay conductas o sentimientos estéticos en general. Lo que hay es arte en singular. En efecto en estos dos siglos de existencia del discurso estético, las bellas artes han sido las protagonistas; la pintura, la escultura, etc., pero también la música o el poema. Sin embargo, para Rancière no basta que haya arte con que existan pinturas, músicos o bailarines, no basta para que haya sentimiento estético, con que disfrutemos al contemplarlos o escucharlos. Para que haya arte se precisan una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Y dicha identificación supone un proceso complejo de diferenciación.³¹ El segundo punto,

³⁰ *Ibíd.*, pág. 13.

³¹ *Ibíd.*, pág. 15.

indica que “estética” no es el nombre de una disciplina: es el nombre de un régimen de identificación específica del arte.³² Rancière se refiere aquí al régimen estético del arte, del que nos ocuparemos más adelante. En el tercer punto se observa que es del todo inútil denunciar el término “estética”, entre otras razones porque desde siempre ha sido un término polémico que encerraba discordia ya desde Kant hasta el presente, la estética va cambiando sus modos discursivos, por lo cual el malestar que suscita hoy ha estado presente en el pasado, se vuelve redundante. Como sabemos la estética hoy no se refiere a la sensibilidad. La estética no es el pensamiento de la “sensibilidad”: es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite definir las cosas del arte.³³ El cuarto y último punto está relacionado con la idea del pensamiento como naturaleza humana, que siempre va estar relacionado con la naturaleza social, esto significa ver la estética como un reparto donde las representaciones y la sensibilidad y emociones se ajustan a un determinado orden social. La estética, por su lado, es el pensamiento del nuevo desorden. Dicho desorden no es solamente que se mezcle la jerarquía de temas y de públicos: es que las obras de arte no se atribuyan más a quienes las habían encargado... Ahora se ofrecen, al menos legalmente, a la mirada de cualquiera.³⁴

Recapitulando, diremos entonces que “estética” es el término -fastidioso de razonar-que anuda relaciones desiguales entre la majestuosidad del arte y los objetos de la vida cotidiana, entre lo sagrado e imágenes profanas, entre la delicadeza de una forma y la promesa de una revolución. Según Rancière el

³² *Ibíd.*, pág. 17.

³³ *Ibíd.*, pág. 22.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 23.

malestar y resentimiento que la estética provoca sigue rotando en torno a estas relaciones.

Tenemos la sensación de que tanto estética como inestética no son más que sutilezas simbólicas del lenguaje, que quieren producir diferencias conceptuales y filosóficas, pero que en definitiva, a nuestro modo de entender, ambas tienen puntos en común; que es pensar, reflexionar y problematizar acerca de las cuestiones del arte, entendido en toda su magnitud y potencia. Decimos esto, porque, como se verá a continuación, tanto la estética de Rancière y todo su desarrollo filosófico y político, y la inestética de Badiou, también con todo su desarrollo teórico y sistema filosófico, arrojan algunas similitudes, que merece la pena destacar.

1.2.- Regímenes del arte versus Esquemas del arte

Alain Badiou comienza diciendo en el *Pequeño manual de inestética* que desde siempre la relación entre el arte y la filosofía se ha visto afectada por un síntoma de oscilación y agitación. Continúa diciendo que el arte se afirma decepcionado de todo lo que la filosofía anuncia con respecto a él.³⁵ Pero, ¿qué quiere decir exactamente? ¿Por qué el arte interesa a la filosofía? Para responder estas preguntas tenemos que acercarnos a los anudamientos que Badiou ha pensado entre arte y filosofía mediante tres esquemas del arte. Por otro lado, Rancière en su texto *La división de lo sensible*³⁶ (y en otros) elabora tres regímenes de identificación

³⁵ Badiou, Alain: *Pequeño manual de inestética...* Pág. 45.

³⁶ Título original: Rancière, Jacques: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La fabrique Éditions, 2000. Utilizadas y revisadas dos traducciones: Rancière, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca, Centro de Arte Salamanca, 2002. Y Rancière, Jacques: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2009.

de las artes, que hasta un cierto punto, coinciden con los esquemas del arte de Badiou. Al menos la relación se hace más evidente en los dos primeros. Con respecto al tercer régimen y al tercer esquema diremos algunas consideraciones, similitudes y diferencias.

1.2.1.- Régimen ético de las imágenes y Esquema didáctico

El régimen ético de las imágenes, Rancière lo define de la siguiente manera:

En este régimen, “el arte” no es identificado como tal, sino que se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes. Existe un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble cuestión: la de su origen y, en consecuencia, su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los que sirven y los efectos que inducen.³⁷

Deducimos de este régimen, primero una cuestión estrictamente ligada a la ética de las imágenes, es decir y en oposición a los simulacros del arte, las imágenes deben implicarse y formar parte de cierta “educación” de la comunidad. Las imágenes, dentro de este régimen, tendrían un rol social y no podrían existir porque si, de manera individualizada, son imágenes pensadas dentro de la colectividad.

Este modelo, que Rancière también denomina archi-ético, lo sitúa históricamente en el primer cuarto del siglo veinte, es el momento de la obra de arte total, es el momento del arte convertido en forma de vida, pero también hoy en día está presente este modelo de arte que quiere salir del museo para que no se le extirpe su implicación directa en la vida social. Lo que equivale a autolimitar sus

³⁷ Rancière, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y Política*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca. 2002. pág. 30.

posibilidades de difusión, esto en relación con la comunicación social que se ha visto perjudicada y reemplazada por la exclusividad aurática. Sin embargo vemos casos en los que el arte, trasciende su carácter aurático para establecerse más cerca de la cultura y la sociedad, con mayor significado político, en los que sale del museo y se instala en el espacio público.

En este régimen se quiere saber si existe una implicancia directa entre obra – espectador. De carácter ético y social, ¿cuál es el comportamiento de las imágenes? En que concierne la manera de “ser de las imágenes” al *ethos*, la manera de ser de los individuos y las colectividades.

Observamos claramente un carácter didáctico en este régimen que pretende eliminar la distancia estética, eliminar la separación entre arte y vida.

El esquema didáctico de Badiou, por su parte, postula la siguiente tesis:

En este esquema, la tesis consiste en que el arte es incapaz de verdad, o que toda verdad es exterior a él. Se reconocerá, por cierto, que el arte se propone bajo las formas de la verdad efectiva, de la verdad inmediata o desnuda. Y esa desnudez exhibe al arte como puro encanto de lo verdadero. Y que, más precisamente, el arte es la apariencia de una verdad infundada, no argumentada, de una verdad agotada en su ser ahí.³⁸

Como vemos, tanto el régimen ético de las imágenes como el esquema didáctico se corresponden con la crítica platónica que acusa al arte de ser incapaz de expresar la verdad, dado que recurre a la apariencia, es decir a la imitación de las cosas, y justamente ahí reside la crítica platónica sobre la *mímesis*, que más que juzgar la

³⁸ Badiou, Alain: *Pequeño manual de inestética...* Pág. 46.

imitación de las cosas, el problema está en la consecuencia que produce en imitar los efectos de verdad. Otra consecuencia que se observa en ambos sistemas es el carácter inmediato -apresados por una imagen- que quiere borrar distancias estéticas y causar un efecto directo en el espectador, lo cual iría en contra de un proceso dialéctico que pretende alcanzar la verdad lentamente, construida paso a paso. Por ello se debe declarar la supuesta verdad inmediata del arte, el encanto de una apariencia, como una verdad falta. Badiou advierte que de todo esto resultan dos problemas: el arte debe ser o bien condenado o bien tratado de manera puramente instrumental. Si optamos por la segunda opción, el arte se encuentra bajo el dominio de los efectos públicos y tiene un deber hacia la comunidad, como sostiene Badiou, la norma del arte debe ser la educación. Y la norma de la educación es la filosofía. Por tanto el arte aceptable debe colocarse bajo la vigilancia filosófica de las verdades.³⁹ Aquí también encontramos otra coincidencia entre ambos sistemas, ya que el régimen ético de Rancière, sostiene que las imágenes deben implicarse y formar parte de cierta educación de la comunidad. Lo que se opone a las lecciones moralistas de la representación, es el arte sin representación, el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo, del teatro que debe invertir su lógica (espectador en protagonista). Sacar el arte del museo para convertirlo en un gesto en la calle, como hemos dicho antes, suprimir la separación arte – vida. Lo que se opone entonces a la pedagogía dudosa del *modelo representativo*, dice Rancière, es otra pedagogía, la de la *inmediatez ética*.

Tanto en el régimen ético de las imágenes, como en el esquema didáctico, el arte es una didáctica sensible, capaz de educar, donde el sentido que realmente tiene

³⁹ *Ibíd.*, pág. 47.

depende de los efectos públicos que produce mediante el arte como encanto de lo verdadero, de la verdad que siempre permanece extrínseca.

Para Badiou, el marxismo, como pensamiento filosófico se corresponde con el esquema didáctico. Y no solamente por la condición de vigilancia educativa de un Estado socialista, sino que lo advierte claramente en el teatro de Brecht, quién pone todo su teatro al servicio de una verdad general y extrínseca, de carácter científico, que es el materialismo dialéctico. Badiou afirma que Brecht practica un platonismo estalinizado.

1.2.2.- Régimen poético – representativo de las artes y Esquema clásico

El segundo régimen que plantea Rancière y que se separa del primero es el régimen poético o representativo de las artes:

Denomino este régimen como poético en cuanto que identifica las artes –eso que la época clásica denomina “bellas artes”- en el seno de una clasificación de las maneras de hacer, y define en consecuencia maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones. Lo denomino representativo, en cuanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar.⁴⁰

Este modelo de arte -aristotélico- se caracteriza por el binomio *poiesis/mimesis*. Es evidente que mediante las imitaciones no se pretende llegar a ninguna verdad del arte, lo que a su vez libera a este modelo de un peso ético, como ocurría con el modelo anterior. Y afirma una cierta autonomía de las producciones artísticas en relación a los discursos y las imágenes, esta es la gran operación, según Rancière, efectuada por la elaboración aristotélica de la *mimesis* y encarnada en la tragedia.

⁴⁰ Rancière, Jacques: *La división de lo sensible...* pág. 33.

Rancière insiste en que la *mimesis* no es la ley que somete las artes a la semejanza, es más bien un régimen de visibilidad de las artes, lo que le da autonomía y al mismo tiempo articula esa autonomía en un orden general de las maneras de hacer.

También de carácter aristotélico, el esquema clásico de Badiou del cual diremos que, ya desde el comienzo, “deshistoriza el arte” consiste en dos tesis:

a).- El arte -como sostiene el esquema didáctico- es incapaz de verdad, su esencia es mimética, su orden es el de la apariencia. Y b).- esto no es grave (contrariamente a lo que piensa Platón). No es grave porque la destinación del arte no es en absoluto la verdad. Es cierto que el arte no es verdadero pero también es cierto que no pretende serlo y, por este motivo, es inocente.⁴¹

Según Badiou, Aristóteles, determina el arte para algo distinto del conocimiento, de esta manera lo libera de la sospecha platónica, ese “algo distinto” del conocimiento, recibe a veces el nombre de “catarsis”, por tanto el arte estaría conectado más con las pasiones que con el pensamiento, lo que según Badiou, otorga un carácter terapéutico al arte, bajo este esquema. Es por ello que Badiou no duda en relacionar al psicoanálisis con este esquema, recomienda volver a leer los textos de Freud sobre pintura y los de Lacan sobre teatro y poesía, es evidente que para Badiou el psicoanálisis es clásico, por ende, también aristotélico.

En rigor, en el esquema clásico el arte no es un pensamiento, no está conectado con lo teórico. Al contrario su misión es “agradar”. La idea es que mediante la “semejanza” con lo verdadero se produce una identificación que tiene una eficacia garantizada a través de la *catarsis*, terapéutica liberadora de pasiones. Pero esta

⁴¹ Badiou, Alain: *Pequeño manual de inestética...* pág. 48.

condición del arte trae consigo un problema, “agradar” destina el arte a un servicio, a un servicio público, por tanto el arte sólo tendrá valor en su virtud práctica, de servicio de moderación de pasiones, y nunca de una misión de verdad.

Rancière observa otro problema dentro del régimen representativo del arte; entre la producción de imágenes y la percepción que involucra los pensamientos y acciones de los espectadores.

La eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra-modelos de comportamientos o descifrar las representaciones, consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados...⁴²

Rancière hace una relación entre las formas de ver y pensar el teatro del siglo XVIII con las manifestaciones artísticas actuales, que responderían a la misma lógica de representación, que tienen en común la lectura de nuestro mundo, en este sentido podríamos hacer una crítica a la tradición mimética que continua siendo dominante hasta en las formas más políticas y subversivas del arte actual, se sigue representando de la misma manera: una puesta en escena, un dispositivo que articula señales sensibles, dispuesto por la voluntad de un autor, que cuenta con un espectador. Si bien el teatro clásico proporcionaba modelos de comportamientos a seguir o a evitar, bajo formas de ficción o verosímil -diría Badiou-, los espectadores se veían reflejados en un espejo, el teatro orientaba modelos de pensamiento. Lo mismo podemos decir del arte actual, en su aspecto crítico y político, los artistas

⁴² Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago ediciones, 2010, pág. 56 [v. o. *Le spectateur émancipé*, París, 2008].

contribuyen a configurar una visión de nuestro mundo, donde nos sentimos reflejados. Ahora bien este modelo de representación trae consigo ciertas lecciones moralistas que Rancière ejemplifica muy bien en el Misántropo de Moliere y advierte la paradoja:

¿Cómo podría nunca el teatro desvelar a los hipócritas, puesto que la ley que lo controla es precisamente la misma que controla el comportamiento de los hipócritas (...) La lógica de la mimesis es una lógica contradictoria, retorna para sí el efecto que debe producir sobre los comportamientos de aquellos a quienes va dirigida.⁴³

¿Qué se espera del arte que denuncia en el museo las atrocidades del mundo? que sintamos lástima por los que sufren, que odiamos a los que generan los males, que nos horroricemos frente a tanta indiferencia... para Rancière la cuestión es irresoluble, el problema, dice, está en la *formula en sí misma*⁴⁴, en la presuposición de una continuidad sensible entre la producción de imágenes y la percepción de una situación que implica los pensamientos, sentimientos y acciones que lo perciben. Esto correspondería al *modelo representativo*, modelo pedagógico de la eficacia del arte, cuestionado ya hace más de dos siglos.

El problema no consiste en la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo, sino que se refiere al dispositivo en sí mismo.

⁴³ *Ibíd.*, pág. 58.

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 58.

1.2.3.- Régimen estético de las artes y Esquema romántico

Sí el régimen representativo presentaba un problema de formulación del arte al basar su eficacia en la *mímesis*, como noción que organiza las maneras de hacer, ver y juzgar, a la que se oponía la eficacia de la inmediatez ética, dónde el arte se presenta sin intermediarios, arte sin representación, lo que no lo libera de estar bajo el control de los usos y efectos que genera mediante las imágenes, que son la apariencia, el encanto de una verdad. A estas dos maneras de eficacia del arte, se suma una tercera forma de pensar la eficacia del arte, que es la eficacia estética, consustancial al régimen estético del arte. En palabras de Rancière:

*Estético, porque la identificación del arte no se establece aquí ya por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible que es propio de los productos del arte.*⁴⁵

La palabra estética aquí no tiene relación con una teoría de la sensibilidad o del gusto por las obras de arte, sino que se refiere particularmente al modo de ser específico de aquello que pertenece al arte. Tal vez este sea el régimen más importante o al menos el más singular, si bien su primera formulación de halla en Schiller y la revolución estética desarrollada en sus cartas.⁴⁶ Lo singular de este régimen estético es que se constituye sobre una distancia estética, sobre la suspensión de las relaciones previsibles entre la obra, su mensaje y el espectador. Dicha distancia estética posibilita fijar la autonomía y singularidad del arte, y asimismo, hace imposible su transformación en simple instrumento. El régimen

⁴⁵ Rancière, Jacques: *La división de lo sensible...* 34.

⁴⁶ Schiller, Friedrich: *Cartas sobre la educación estética del hombre* [trad. Jaime Feijoó y Jorge Seca] Barcelona, Anthropos, 2005.

estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes.⁴⁷

Por tanto, este régimen elimina por un lado, todo tipo de barrera mimética que pretendía organizar las maneras de hacer y de ver, y por otro lado, se desprende de la implicancia de las imágenes de, en cierta manera, formar parte de la educación de la comunidad. En este punto radica la eficacia del dispositivo estético, se trata de una eficacia paradójica, dado que consigue efectos sin pretenderlo y más aún produce una discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta es aprehendida por los espectadores. Esta eficacia es la eficacia de la distancia, de la neutralización, y de la indeterminación, ya que para Rancière, el arte bajo este régimen pasa por la suspensión estética que sabe que sus efectos no pueden ser asegurados dado que conlleva siempre una parte indecible.

En lo que respecta a Badiou, hemos comprobado que en el esquema didáctico el arte es incapaz de verdad o toda verdad es exterior al él, el arte es la apariencia de una verdad infundada, entre tanto en el esquema clásico el destino del arte está lejos de ser el de la verdad, aquí el arte no es verdadero, pero tampoco pretende serlo. Ahora bien existe un tercer esquema definido por Badiou, el esquema romántico que postula que sólo el arte es capaz de verdad:

⁴⁷ Rancière, Jacques: *La división de lo sensible...* pág. 36.

*La tesis en este caso es que sólo el arte es capaz de verdad. Y que en este sentido alcanza aquello que la filosofía sólo puede indicar. En este esquema romántico, el arte es el cuerpo real de lo verdadero.*⁴⁸

En el esquema romántico, el arte es eficaz en-si-mismo, ya que muestra la fuerza de una infinitud encarcelada en la consistencia de una forma, dicho de otra manera, la forma del arte se convierte así en la encarnación finita de lo verdadero infinito y nos libera de la esterilidad subjetiva del concepto. El arte es lo absoluto hecho sujeto.⁴⁹

Ahora bien, ¿de qué manera se relaciona el esquema romántico de Badiou con el régimen estético de Rancière? Se relacionan pues en tres aspectos, el primero, es que en ambos sistemas la verdad permanece inmanente al arte, el segundo aspecto es que ambos coinciden, en cierto sentido, con la idea de que la obra no puede pretender un efecto específico sobre su público, Rancière pone por ejemplo la *Juno Ludovisi* como paradigma del “libre juego” que se produce con la obra ociosa, que es una “apariencia libre”, una ausencia radical de fines y voluntad, que no espera tener un efecto en el espectador. Y en tercer lugar, de manera general, ambos sistemas contienen una promesa, en Badiou se traduce en el hecho de la forma artística como única forma libre de descenso de la Idea infinita en lo sensible.⁵⁰ En Rancière la promesa de este régimen, está ligada a la idea de revolución estética, propuesta ya por Schiller.

Tanto los tres esquemas planteados por Badiou, como los tres regímenes de identificación del arte que propone Rancière, se entienden bajo el contexto de la

⁴⁸ Badiou, Alain: *Pequeño manual de inestética...* pág. 47.

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 47.

⁵⁰ Badiou, Alain: *Filosofía del presente*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010. Pág. 92. [*Circonstances*, 2. Paris, Éditions Léo Scheer, 2004].

modernidad. No nos ocuparemos aquí de analizar la modernidad y su relación con el arte, sólo mencionar que Rancière reflexiona largamente sobre las definiciones confusas y equívocas del concepto de modernidad en relación al régimen estético de las artes. Como hemos dicho antes, Rancière parte de una reinterpretación de la noción schilleriana de la educación estética del hombre, de la que podemos decir, de manera general, que consistía en un modo específico de ocupación del mundo sensible para producir hombres dispuestos a vivir en una comunidad política libre.

[...]El “estado estético” schilleriano se convirtió en el “programa estético” del romanticismo alemán, el programa resumido en ese borrador redactado en común por Hegel, Hölderlin y Schelling: la realización sensible, en las formas de la vida y de las creencias populares, de libertad incondicional del pensamiento puro.⁵¹

Esta “revolución estética” contenía una promesa de emancipación del hombre y de una nueva comunidad libre. Según Rancière sobre este pedestal de construye la idea de modernidad estética; la determinación del arte como forma y autoformación de la vida. Lo que impulsó a su vez un nuevo paradigma de revolución política. Como sabemos la revolución política fracasa, lo que es entendido también como un fracaso de su modelo estético. La modernidad se transformó entonces en un destino fatal de toda promesa emancipadora. A partir de aquí, por lo tanto, comienza el posmodernismo.

La fe modernista estaba ligada a la idea de “educación estética del hombre” que Schiller había tomado del análisis kantiano de lo bello. La inversión posmoderna tuvo como fundamento teórico el análisis lyotardiano de lo sublime kantiano,

⁵¹ Rancière, Jacques: *La división de lo sensible...* pág. 43.

*reinterpretado como escenario de un aislamiento primordial entre la idea y toda representación sensible.*⁵²

A partir de ahí el posmodernismo entró en el gran concepto de duelo y arrepentimiento del pensamiento “modernitario”:⁵³

*El posmodernismo se convirtió así en el gran canto fúnebre de lo irrepresentable/ intratable/irredimible, que denuncia la locura moderna de la idea de una autoemancipación de la humanidad del hombre y su inevitable culminación en los campos de exterminio*⁵⁴

Más allá de una primera idea emancipatoria del arte (propia de la modernidad) y luego el gran exterminio de la humanidad del hombre y su duelo (idea ligada a la posmodernidad) ¿en qué momento se encuentra la práctica estética hoy? Tal vez nos daría algunas pistas pensar en algunos síntomas como singularidades reconocibles masivamente; una nueva subjetivación de la experiencia sensible, una nueva manera de relacionarnos con los objetos y con el otro. Por supuesto estamos en un momento inquieto, no demasiado contundente para el arte, pero sin duda interesante, es el momento de afirmar el siglo en el que vivimos y crear posibilidades nuevas.

⁵² *Ibíd.*, pág. 46.

⁵³ El *modernitarismo* para Rancière corresponde a la segunda gran forma del paradigma modernista, se refiere a la identificación de las formas del régimen estético de las artes con las formas de realización de un quehacer o una designación propia de la modernidad.

⁵⁴ Rancière, Jacques: *La división de lo sensible...* pág. 47.

1.3.- Arte, Acontecimiento y Verdad

En el *pequeño manual de inestética*, Badiou hace un diagnóstico sobre la condición de los tres esquemas del arte que concluye diciendo que estos esquemas se encuentran saturados y clausurados. Entonces surgen dos preguntas, la primera es, si estos esquemas formaban un nudo entre arte y filosofía, al estar clausurados ¿qué ocurre con ese nudo, se desamarra o se desliga la relación entre ambos? Y la segunda pregunta; si estos esquemas se encuentran agotados y desfasados, ¿qué viene a continuación?

Vamos por parte. Badiou sabe que tiene que proponer un cuarto esquema del arte o un cuarto nudo entre arte y filosofía, para lo cual se hace la siguiente pregunta: ¿qué tienen en común estos tres esquemas de lo que sería necesario deshacerse hoy? Responde que lo “común” en los tres esquemas implica, la relación del arte con la verdad. Continúa su argumento indicando que las categorías de esa relación son la inmanencia y la singularidad.

*La “inmanencia” remite a la siguiente pregunta: ¿es la verdad realmente interior al efecto artístico de las obras? ¿O bien la obra de arte es sólo un instrumento de una verdad exterior? La “singularidad” remite a otra cuestión: ¿la verdad que testimonia el arte le es absolutamente propia? ¿O puede circular dentro de otros registros del pensamiento obrante?*⁵⁵

Si volvemos a los tres esquemas del arte vemos que se ha demostrado que en el esquema romántico, el arte mantiene una relación inmanente con la verdad, pero no es singular, dado que la verdad viene del “pensamiento”, recordemos que es la

⁵⁵ Badiou, Alain: *Pequeño manual de inestética...* pág. 53.

Idea la que está encarnada en la forma. Al contrario sucede en el esquema didáctico, donde el arte sí es singular, ya que sólo el arte tiene el dominio para mostrar una verdad bajo la forma de la apariencia. Pero en ningún caso es inmanente, la verdad viene desde fuera, como hemos dicho es extrínseca. Y por último, en el esquema clásico podemos constatar que se trata exclusivamente de lo que una verdad consigna al imaginario, bajo una clase de verosimilitud, por tanto no se relaciona con la inmanencia y, en algunos casos, sería singular. Podemos decir, entonces, que dentro de los tres esquemas planteados, la relación de las obras de arte con la verdad nunca es al mismo tiempo inmanente y singular.

Finalmente es esta “simultaneidad” la que afirma Badiou como lo que falta o lo que no está presente en estos esquemas saturados y acabados, por tanto, sería esta simultaneidad la que nos daría la clave para pensar un cuarto esquema del arte. En otras palabras: El arte en sí-mismo es un procedimiento de verdad. O también: la identificación filosófica del arte depende de la categoría de verdad.

El arte es un pensamiento cuyas obras son lo real (y no el efecto). Y este pensamiento, o verdades que activa, son irreductibles a otras verdades, ya sean estas científicas, políticas o amorosas. Lo que quiere decir también que el arte, como pensamiento singular, es irreductible a la filosofía.⁵⁶

Inmanencia: el arte es rigurosamente coextensivo a las verdades que él prodiga.

Singularidad: esas verdades no están dadas en ningún lugar fuera del arte.⁵⁷

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 54.

⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 54.

Entender el arte como un procedimiento de verdad, inmanente y singular, es absolutamente revelador y, como el mismo Badiou afirma, las consecuencias de esta tesis todavía no han sido del todo desveladas, lo que necesitará un importante trabajo de reformulación. He ahí el desafío.

Ahora el problema se centra en la singularidad del procedimiento artístico, hay que identificar aquello que hace al arte, un pensamiento singular, irreductible a otras verdades. Por otro lado, si entendemos el arte como un pensamiento y como creador inmanente de verdades, debemos preguntarnos entonces ¿que entendemos por arte? Aquí nos encontramos con un segundo problema: dado que si definimos el arte o más precisamente el sujeto del arte como una configuración de obras (compuesta por una o más obras) rápidamente dejamos fuera al artista y a todo el ruido que le rodea. Una obra de arte es esencialmente finita, y lo es, según Badiou, en un triple sentido. En primer lugar se muestra como un objeto finito en el espacio y el tiempo, en segundo lugar, la obra se rige por un principio griego de acabamiento, que señala toda la perfección de la que es capaz. Y finalmente y más importante, la obra enseña en sí misma la cuestión de su propio fin. Ahora bien, si afirmamos que la obra de arte es finita, que el arte es la creación de finitud y también que la obra es una verdad, categoría que Badiou define axiomáticamente como: una verdad es una multiplicidad infinita⁵⁸, por lo tanto si el arte es finito, ¿cómo es que puede ser verdad infinita? La respuesta parece evidente:

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 55.

Si sostenemos entonces que la obra es verdad, es necesario sostener al mismo tiempo que ella es descenso de lo infinito-verdadero a la finitud.⁵⁹

Ya observábamos en el esquema romántico esta figura de descendimiento de lo infinito en lo finito, la verdad se encarnaba en la forma. Pero existe otro elemento que viene a problematizar, y por tanto enriquecer el vínculo entre filosofía y arte, es el acontecimiento. Badiou postula un segundo axioma: toda verdad se origina a partir de un acontecimiento.⁶⁰ El acontecimiento es la creación, en el mundo, de la posibilidad de un procedimiento de verdad, en el plano del arte la manifestación de esa aparición de un cuerpo de verdad es la obra de arte contemplada.

El problema que debe ocuparnos es que resulta imposible decir de la obra que es a la vez una verdad y el acontecimiento que origina esa verdad... la obra de arte debe ser pensada como singularidad acontecimental, más que como estructura.⁶¹

Parece ser que toda unión entre verdad y acontecimiento resulta milagrosa y dirige a la verdad a un plano misterioso, casi sobre natural, donde una verdad no es otra cosa que la “autorrevelación acontecimental” de ella misma, es decir, el proceso por el cual esa verdad se origina y es conocida en su ser.

Como norma general, una obra no es un acontecimiento. Puede surgir de este, emerger, ya que un acontecimiento artístico es la incorporación en el ámbito de la forma de lo que hasta entonces no tenía forma. Una obra tampoco es una verdad. Una verdad es un procedimiento artístico iniciado por un acontecimiento.⁶² El acontecimiento siempre es local, está situado, el acontecimiento no ofrece una

⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 56.

⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 56.

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 56.

⁶² *Ibíd.*, pág. 57.

verdad definitiva o sustancial. Es una verdad *genérica*: la existencia de esa verdad cambia nuestro saber -que desde ahora la persigue- , pero ella misma no es un saber perfectamente determinado.⁶³ La obra es una instancia local, un punto distintivo de verdad, a ese punto distintivo, Badiou llama su sujeto, es decir, una obra es el sujeto del procedimiento artístico que constituye una verdad. En el arte, la verdad sólo existe en las obras, como hemos dicho, ella es un múltiple (infinito) genérico de obras. La obra que emerge del acontecimiento, es por principio novedosa, original, que genera una verdad en un plano “pos-acontecimienta”, es el aparecer del ser de la verdad, que constituye la formación de una configuración artística, lógicamente iniciada por el acontecimiento.

Por tanto, lo que define la idea del arte como pensamiento de verdad, inmanente y singular, es en definitiva la configuración artística iniciada por una ruptura “acontecimental”.⁶⁴ Cabe preguntarse entonces ¿a qué se refiere, específicamente Badiou, por configuraciones artísticas? Es un tipo particular de arte, un estilo, un período dentro de la historia, no, no es nada de eso. En palabras de Badiou:

*Es una secuencia identificable, iniciada por un acontecimiento, compuesta por un complejo virtualmente infinito de obras, y sobre la que tiene sentido afirmar que produce, en la estricta inmanencia del arte en cuestión, una verdad de ese arte, una verdad-arte.*⁶⁵

Comprobamos en esta definición de configuraciones artísticas, un profundo tejido filosófico que aúna, sin duda, el nudo entre arte y filosofía, pero no da una forma

⁶³ Badiou, Alain con Fabien Tarby: *La filosofía y el Acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2013. Pág. 188.

⁶⁴ Badiou, Alain: *Pequeño manual de inestética...* Pág. 57.

⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 57.

concreta a un cuarto esquema del arte, que, inevitablemente, debemos pensarlo a partir de las configuraciones del arte contemporáneo. (Que son muchas e interesantes, que darán sentido al cuerpo de esta tesis). Pero antes vamos a dar un rodeo por el pensamiento filosófico de Rancière.

1.4.- Estética, política y ética

Otra manera importante de anudar el arte y la filosofía es la relación existente y estrecha entre estética y política planteada por Rancière. Para el autor estas dos nociones tienen un punto de encuentro en la ética, en el problema que el designa como “el giro ético” de la contemporaneidad. De esta manera, estética, política y ética crean un nudo en la filosofía de Rancière, un nudo sólido que permite pensar e interpretar el presente del arte, en una crisis generalizada sobre las cuestiones críticas del arte. Rancière sugiere una relectura crítica del discurso posmoderno que da respuestas a la disyuntiva en la que nos encontramos inmersos.

Para evidenciar esta relación entre estética, política y ética vamos a abordar dos textos fundamentales de Rancière que son *La división de lo sensible* (2000) y *El malestar en la estética* (2004), sobre todo en el último, la relación de estas tres nociones es una constante.

1.4.1- La estética y su dimensión política

Como hemos mencionado más arriba Rancière expone una posición de defensa de la estética en un momento donde está siendo cuestionada y crítica. Dicha crítica, según Rancière, viene dada por la idea de sometimiento por parte de la estética al arte a un carácter especulativo. Como sabemos la estética, desde siempre, ha

estado relacionada con la realidad. Rancière decide redefinir la estética, declarando que no sólo la estética atañe al régimen de las formas sensibles, sino que también está presente en el orden social, por ende político. Por lo tanto, la estética, entendida como disciplina filosófica, despliega un nexo entre las formas sensibles y la vida misma presente en la comunidad.

Para Rancière la estética está más vigente que nunca, entendida e incluida dentro de la realidad política y social. En estos términos es que Rancière insiste en la importancia de este régimen, que de una u otra manera va más allá de la dimensión estrictamente instaurada por el mundo del arte para abordar la dimensión de lo político, donde precisamente la división de lo sensible interviene, para generar otro tipo de experiencia, no limitadas a un cierto grupo privilegiado.

Como sabemos el arte ya no es sólo una técnica que lo define, vemos ejemplos claros en el arte contemporáneo. El arte de hoy muestra formas variadas de cómo hacerse visible, observamos varios dispositivos que evidencian la relación entre las maneras de *hacer* y de *ser* propias de la experiencia del arte. Dentro de este *ser* de la experiencia del arte, encontramos la relación entre arte y política. Ahora bien, el arte no es político por el mensaje que entrega o por los sentimientos que produce referidos al mundo que nos rodea. No es político, tampoco, por las formas en que representa los problemas sociales o la crítica al orden establecido. El arte es político, justamente por la distancia, por la ruptura estética: formas sensibles – significado – y efectos.

*Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio.*⁶⁶

Es decir, que lo político del arte no es la idea de que el arte sirva a una causa política o active un sistema ideológico en el espectador, sino, por el contrario, lo político es una condición inherente y consustancial al arte mismo en su experimentación y vivencia, donde la pasividad del espectador se ve interrumpida. Para que esta experiencia de irrupción de una sensibilidad nueva que va encaminada hacia la visibilidad -en eso consiste el arte, en hacer visible las formas- pueda llevarse a cabo, es indispensable la creación de un dispositivo que Rancière denomina, *La división de lo sensible*:

*Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas.*⁶⁷

Tal redistribución trae consigo una nueva manera de ver el mundo en general y particular del arte y una transformación de las formas de poder, donde el *sensorium* no es exclusividad y privilegio de unos pocos, es decir, de una parte del todo, sino una extensión hacia ese todo, hacia los que no tenían parte.

Esta idea estético-política de Rancière está ligada evidentemente a la comunidad, ya que es ahí donde pueden plantearse las “prácticas estéticas”. Se trata de un

⁶⁶ Rancière, Jacques: *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012, pág. 33. [*Malaise dans l'esthétique*, París, Éditions Galilée, 2004].

⁶⁷ Rancière, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca, Centro de Arte Salamanca, 2002, Pág. 15.

común repartido, del espacio y el tiempo, la división de lo sensible, es una partición que muestra quienes pueden ocupar una parte en función de lo que hacen y dicen, de esta manera se evidencia las competencias y las incompetencias en relación a lo común. Al mismo tiempo esto determina el hecho de ser visible o invisible en un espacio colectivo, en definitiva tener una voz común.

Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y de sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad.⁶⁸

Estas ideas ya estaban presentes en la “revolución estética” de Schiller como la “formación de una comunidad del sentir”, es decir, el objetivo de un nuevo cambio y transformación estética procura extender en el campo de lo sensible a la comunidad. Una “comunidad del sentir” en términos de Rancière, es sin duda alguna, aquella que hace factible considerar al arte como parte fundamental del orden social.

Rancière plantea, entonces, que en la base de la política se encuentra una *estética*. Este planteamiento se aleja considerablemente de la idea de la *estetización de la política* advertida por Benjamin, como una mala fórmula donde el *arte por el arte*, que pretende que la belleza estética tenga un valor por sí misma, es decir, autorreferencial, por encima de cualquier consideración ética y social, tiene siempre el peligro de “servir” a regímenes autoritarios, Benjamin se refiere a la amenaza de una estetización de la política que ve en el fascismo y en el nacionalsocialismo nazi. A la amenaza de esta estetización de la política, Benjamin propone la *politización del arte* que debería llevar a cabo el comunismo. La política de la estética, se

⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 17.

inscribe en una dimensión contraria, donde el *sentir*, se constituye como un bien común, donde la ideología no está considerada, no forma parte de su esencia. Rancière no piensa la estética y la política como dos ámbitos cerrados en sí mismos. Al contrario, Rancière parte de la unión esencial entre la estética y la política, en el sentido de que ambas se refieren y dan cuenta de la división de lo sensible. Rancière entiende la estética como el sistema de las formas que *a priori* determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido, lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia.⁶⁹

Es importante subrayar que para Rancière, desde la perspectiva de la división de lo sensible, la política no es siempre algo prolongado en el tiempo, esto quiere decir que habrán acciones o ámbitos que se observarán como meramente políticos y otros, sin embargo, en que la política estará referida a las “formas de poder”. Vale decir: política no es la *configuración* de lo sensible, sino su *reconfiguración*, su proceso de cambio. Para explicar mejor esta diferencia, Rancière crea dos categorías antagónicas que corresponden a dos lógicas opuestas, como hemos mencionado antes, “lo político” y “lo policial”. Así, a la acción de afirmación de una clasificación, “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir”, corresponderá el término “policial”. A la acción de modificación de ese orden, “que rompe la configuración sensible”, corresponderá el término “político”⁷⁰

⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 17.

⁷⁰ Rancière, Jacques: *El Desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1996. Pág. 44 -45.

Estas mismas lógicas pueden llevarse al ámbito estético y por ende al ámbito del arte, por tanto no todo “arte es político” como se proclama en la actualidad, sino que habría arte político y arte policial, además, es muy probable que la mayoría del arte contemporáneo que se dice político, no sea más que una práctica policial (del arte), es verdad, que Rancière no considera “mala” a la policía: La policía puede procurar toda clase de bienes, y una policía puede ser infinitamente preferible a otra.⁷¹

Podemos decir que el arte político se distancia de las formas del mercado y del mundo de la administración del arte. Queda claro en este sentido que no todo arte es político, así como tampoco no toda política lo es. Pensar que todo arte es político, afirmación muy en boga e inconsistente, surge en un escenario social que tiende a homogeneizar y dirigir las acciones del mundo del arte. Lo llamativo es como esta acción administrativa y homogeneizante, supuestamente anti-moderna, se fundan en un momento donde las posiciones conservadoras otorgan otros valores frente a los movimientos emancipadores y donde la política se observa arriesgadamente unida a todo acto cotidiano. De ahí la errónea postura posmoderna que considera que todo arte es en si-mismo político. Esta suerte de pasividad cultural, donde, de cierta manera, el disenso ha sucumbido al consenso, es lo que Rancière observa como lo “apolítico de la política”.

La autonomía de la experiencia estética que funda la idea del Arte como realidad autónoma va acompañada de la supresión de todo criterio pragmático que separe el dominio del arte y el no-arte, la soledad de la obra y las formas de vida colectiva.

⁷¹ *Ibíd.*, pág. 46.

No existe ruptura posmoderna. Pero hay una dialéctica de la obra “apolíticamente política”. Y existe un límite donde su proyecto mismo se anula.⁷²

Rancière está diciendo que lo que sucede hoy en día en el arte es una apolitización de la política, una ruptura radical con la tradición política del arte de la Modernidad. Entonces, siguiendo a Rancière, sí la posmodernidad se plantea como una manera de apolitización política del arte, ¿dónde encontramos el carácter político del arte, sin olvidar que lo político también es estético?

[...] debemos reconocer la tensión originaria y persistente de dos grandes políticas de la estética: la política del devenir-vida del arte y la política de la forma resistente. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de otra vida. Le atribuye al arte la finalidad del construir nuevas formas de vida común, y por ende de autosuprimirse como realidad separada. La otra encierra, por el contrario, la promesa política de la experiencia estética en la separación misma del arte, en la resistencia de su forma a toda transformación en forma de vida.⁷³

En este sentido, el arte propiamente político, se apropia de dos posiciones que en sí producen una tensión y a la vez resalta una autonomía y una función social, donde el arte deviene-vida. Ambas posiciones son políticas que se encuentran, sin duda, comprometidas con las formas mismas de la experiencia del arte, por lo que para Rancière es imposible ocasionar una incitación lamentable del arte por parte de la estética.

⁷² Rancière, Jacques: *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012, pág. 56.

⁷³ *Ibíd.*, pág. 58.

*Una vez más, no existe arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifique como tal. Todo arte supone una determinada división de lo sensible que lo liga a una determinada forma de política. La estética es tal división.*⁷⁴

Con la división de lo sensible, Rancière plantea la posibilidad de la construcción de un mundo sensible, donde la transformación sería el componente que debería potenciar un arte crítico. Lo importante es que no es el arte crítico en sí el que origina la transformación, sino que hace parte de dicho proceso acontecimental. En este sentido, el discurso posmoderno de los finales y el duelo, no es otra cosa que el resultado de un pensamiento homogeneizante y conservador que tiende a disolver toda posibilidad de transformación y cambio.

En este punto Rancière se conecta con Badiou, en el sentido de formular la relación entre la estética y la política en el seno de la división de lo sensible, como creación a la vez de disenso que originan la posibilidad de un cambio sensible en el mundo, no es otra cosa, que el acontecimiento, que, como recordamos es la creación, en el mundo, de la posibilidad de un procedimiento de verdad, que viene a cambiar el orden de las cosas. Si bien no es el propio acontecimiento el que da forma al cambio, si es la fuerza creadora de esa posibilidad que irrumpe. Está claro que a partir de ahí queda trabajo por hacer.

1.4.2.- Derivas y contingencia del arte crítico

Para Rancière el arte crítico presenta un problema:

⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 58.

*El arte crítico, en su formulación más general, se propone concienciar acerca de los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo.*⁷⁵

Es conocido el problema que presenta esta idea. Por un lado, el discernimiento de ese espectador convertido en actor no nos asegura una transformación de las conciencias y nuevas disposiciones. Es importante la confianza en la capacidad transformadora y comprometida con lo político que reconfigura las referencias sensibles y proyecta un nuevo mundo dentro del existente. Por otro lado, la obra que se “nos revela” al discernimiento va en detrimento de la idea de la obra como extrañeza, como una apariencia sin voluntad, que certificaba el carácter innecesario e insoportable de un mundo, propia del régimen estético del arte. El arte crítico que pretende denunciar los síntomas del capital detrás de los objetos y los comportamientos y las huellas de la dominación, corre el riesgo de encerrarse el mismo en la perpetuación de un mundo que persigue ser lo que al mismo tiempo critica, entrando en un círculo vicioso, donde el problema se manifiesta en el planteamiento en sí mismo, entre la producción de imágenes y la percepción de involucra los pensamientos y acciones de los espectadores.

Se suele ver en este círculo vicioso del arte crítico la evidencia de que la estética y la política no pueden existir juntas. Pero para Rancière es más complejo que esto, por un lado la política, no es simplemente esa toma de consciencia dada mediante la contemplación estética de las cosas, como sabemos la política tiene su propia estética, su propio sistema disensual que a veces difiere de los dispositivos del propio arte. Por otro lado, advierte Rancière, la estética tiene su política o más bien

⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 59.

su tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que deviene vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto.⁷⁶ El problema del arte crítico para Rancière no se presenta en tener que negociar entre el arte y la política, sino que está presente en la negociación de la relación entre las dos lógicas estéticas, que por lo demás son autónomas a él.

El arte crítico debe negociar entre la tensión que impulsa el arte hacia la "vida" y aquella que, a la inversa, separa la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia sensible.⁷⁷

En definitiva se trata de una negociación entre las formas del arte y del no-arte, es decir, entre el arte autónomo y el arte que pretende ser vida, heterónimo. Ambas condiciones generan a la vez combinaciones de elementos expresivos. Al igual que la filosofía, el arte genera composibilidades entre elementos heterogéneos.

El arte crítico, para Rancière, es aquel que juega con la fusión y la tensión entre estas dos políticas de la estética, que se hace posible mediante dispositivos diversos, el collage, es un buen ejemplo de ello. Es evidente que el arte crítico, en este devenir vida del arte banalice de alguna manera las formas y produzca cruces de sentidos entre elementos heterogéneos, que por otro lado, a pesar de la discursividad crítica que expone, forma parte rotunda del prosaico mundo del mercado del arte. Lo mismo pasa con la otra política de la estética que muestra formas resistentes, en ambos casos, hay un devenir mercancía de la obra, una mercancía estetizada. Pero Rancière propone una tercera vía, que es consciente del

⁷⁶ *Ibíd.*, Pág. 60.

⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 60.

dominio de la mercancía sobre los productos del arte, atravesar estos dominios significaría salir de la lógica de la utilidad y el valor para transformarse en objetos mudos, fuera de circulación, pero portadores del gran proyecto que no tiene ningún proyecto, ninguna voluntad.

A través de este cruce de fronteras y estos intercambios de estatutos entre el arte y el no-arte, la extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común pudieron coligarse y pudo establecerse, entre los paradigmas opuestos del arte devenido vida y de la forma resistente, la “tercera vía” de una micropolítica del arte.⁷⁸

Esta tercera vía, es una cualidad del arte crítico, que contribuye a entender mejor las derivas y la contingencia de la contemporaneidad del arte. Para Rancière lo verdaderamente político del arte contemporáneo son las transformaciones que afectan a este “tercera política”, una micropolítica basada en el juego de reciprocidad y desplazamiento entre las formas del arte y el no-arte.

Podríamos decir que los paradigmas estéticos actuales sacan provecho de estas posiciones contradictorias, que a la vez expresan cierta “in-decibilidad” sobre las políticas del arte que son propias de la suspensión estética de la que se ha hablado, tal suspensión se interpreta en dos sentidos:

La singularidad del arte está ligada a la identificación de sus formas autónomas con formas de vida y con posibles políticos. Estos posibles no se concretan jamás

⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 65.

*integralmente más que al precio de suprimir la singularidad del arte, de la política, o ambas a la vez.*⁷⁹

He aquí la paradoja de nuestro presente del arte, donde por un lado puede interpretarse con un sentimiento nostálgico sobre esa promesa que contenía el arte como contenedor de un mundo común, traicionada por sus adhesiones políticas o, peor aún, por sus relaciones con el todopoderoso mercado. Por otro lado la indecibilidad del arte evidencia los límites de este, la restricción de sus dominios y la sospecha misma de sus efectos.

Lo que está claro es que el arte crítico hoy debe contribuir a reconfigurar el paisaje de nuestro mundo, mientras interroga las formas y las potencialidades mismas del arte.

1.4.3.- El giro ético de la estética y de la política

Para entender este movimiento, este giro hacia la ética de la estética y la política, primero, propone Rancière, definir qué se entiende hoy por ética:

*Vemos a la ética como una instancia general de normatividad que permite juzgar la validez de las prácticas y de los discursos en juego en las esferas particulares del juicio y de la acción.*⁸⁰

Entendido así, el giro ético, denota que tanto el arte, como la política estarían hoy en día cada vez más sujetos al juicio moral que describe cierta validez de sus principios y prácticas. La ética es una palabra que está de moda y vemos como cierto sector está encantado con el retorno de los valores “éticos”, pero todo ello

⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 77.

⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 133.

encierra una gran paradoja. Primero vamos a definir lo que realmente significa la ética, el reino de la ética no es el reino del juicio moral relativo a los procedimientos artísticos o políticos. Todo lo contrario:

Implica la constitución de una esfera indistinta en la que se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también lo que constituía el propio corazón de la antigua moral: la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber-ser. La ética es la disolución de la norma en el hecho, la identificación de todas las formas del discurso y de la práctica bajo el mismo punto de vista indistinto.⁸¹

La ética es, por lo tanto, el pensamiento que instaura la coexistencia de un contexto, de una manera de ser y de un principio de acción. El giro ético contemporáneo es la conciliación particular de dos fenómenos: Por un lado, la instancia del juicio que aprecia y elige se ve rebajada ante la fuerza de la ley que se impone. Por el otro, la radicalidad de esa ley que no permite escoger se reduce a la simple obligación de un estado de las cosas.⁸² Pero, ¿qué significa realmente este giro ético? En la política, tal vez, sea más evidente, esta indistinción ascendente entre el hecho y el derecho, desde hace un tiempo da origen a una lamentable escena del mal y de la justicia infinita hacia un mal, que también es infinito. El término “justicia infinita” acuñado desafortunadamente por George W. Bush, donde únicamente esta justicia era la indicada para la lucha contra el “eje del mal”, devino en una suerte de retórica, basada en el “terror” (provocado por los acontecimientos que todos conocemos) donde sólo de esta manera, es decir, en la

⁸¹ *Ibíd.*, pág. 134.

⁸² *Ibíd.*, pág. 134.

guerra contra el terror, se podría reestablecer el orden social conocido. Rápidamente se advierten varios problemas de esta “justicia preventiva”. A partir de dicho momento esta justicia se aferra a todo lo que motiva o podría motivar terror, donde se viese implicado el lazo social de la comunidad. La lógica de esta justicia se sitúa por encima de toda norma de derecho. El consenso forma parte de esta escena de intereses comunes y globales que se consagra a reducir el derecho al hecho: Su trabajo incesante consiste en obturar todos los intervalos entre derecho y hecho, por lo que el derecho y el pueblo se dividen. La comunidad política se transforma así, tendencialmente en comunidad *ética*.⁸³ De aquí se desprende otro problema, en una comunidad ética, donde todos, aparentemente, están contados y conforman un pueblo, siempre hay un resto, “los excluidos” sin estatus dentro del orden social que conlleva un choque entre un sistema de servicio social que promueve el contacto y la integración, y por otro lado, el rechazo absoluto hacia el “otro”. En el escenario de la comunidad internacional, la ética constituyó su reino bajo la forma de lo “humanitario”. Sí los derechos humanos, se entendían como los derechos de quienes no estaban en circunstancia de ejercer sus derechos, como el derecho de las víctimas, rápidamente se convirtieron en derechos, por los cuales, o bajo su nombre, se desarrollaba una guerra humanitaria, que no era otra cosa que la guerra contra el terror, en definitiva la justicia infinita ejercida sobre el enemigo invisible y omnipresente que es siempre una amenaza potencial hacia el defensor de los derechos absolutos de las víctimas. Esta nueva tendencia del pensamiento político, se resume muy bien, y filosóficamente, en el texto de Lyotard⁸⁴ que se

⁸³ *Ibíd.*, pág. 141.

⁸⁴ Jean-François Lyotard (Versalles, 1924 - París, 1998) Filósofo francés. Colaborador del grupo Socialismo o Barbarie, sus obras se encuadran en el freudomarxismo (Discurso, figura, 1971; A partir

titula "Los derechos de los otros".⁸⁵ Para Rancière, Lyotard aborda con bastante claridad el carácter de lo que la ética y el giro ético significan:

*En esas violaciones de los derechos del hombre que se tildan de inhumanas, Lyotard ve la consecuencia del desconocimiento de otro "inhumano", un inhumano positivo [...] Lo "inhumano" es esta radical dependencia del humano respecto a otro absoluto que no puede controlar. "El derecho del otro" es entonces el derecho a dar testimonio de esta sumisión a ley del otro.*⁸⁶

Este "inhumano" es la parte de nosotros que no controlamos y que toma nombres variados, para Lyotard la violación del derecho del otro, comienza con la voluntad de controlar lo incontrolable. Esa voluntad la ve presente en el genocidio nazi. Otro filósofo que para Rancière resume bien lo que él denomina el giro ético, es Giorgio Agamben⁸⁷ y el estado de excepción. El estado de excepción es un estado que indiferencia víctimas y verdugos, así como puede presentarse insensible ante lo excesivo de una catástrofe y lo habitual de la vida de la democracia, para Agamben existe un estado de excepción generalizado que espera una salvación desde lo más profundo de la catástrofe en sí.

¿Cómo afecta esta indistinción ética al mundo de la estética y del arte?, así como la política, se desvanece en el consenso y en la idea de la justicia infinita, ¿qué

de Marx y Freud, 1973). Es el teórico que definió el posmodernismo tras publicar en 1979 "La Condición Posmoderna."

⁸⁵ Lyotard, Jean-François: "Los derechos de los otros", en S. Shute y S. Hurley (eds.), *De los derechos humanos. Las conferencias Oxford Amnesty de 1993*, Madrid, Trotta, 1998, pág. 137-145. En este texto Lyotard respondía a una pregunta planteada por Amnistía Internacional: ¿en qué se convirtieron los derechos humanos en el contexto de la intervención humanitaria?

⁸⁶ Rancière, Jacques: *El malestar en la estética...* pág. 145.

⁸⁷ Filósofo italiano (Roma, 1942) en su pensamiento son manifiestas las influencias, entre otras, de Benjamin, Heidegger, de quien fue discípulo en distintos seminarios, y Foucault, a cuya concepción de la biopolítica da continuidad. Su creación intelectual estuvo inicialmente centrada en la teoría de la literatura y en la crítica de arte, girando progresivamente hacia la filosofía política, de la que son el más claro exponente los diversos volúmenes de su *Homo sacer*.

implicancias se disponen en el arte? Según Rancière en el arte se observan dos visiones, una que lo consagra al servicio del lazo social y otra que lo consagra al testimonio interminable de la catástrofe⁸⁸. Por una parte, los mecanismos del arte que antes procuraban evidenciar las contradicciones de un mundo dominado y oprimido, hoy, tienden a evidenciar una propiedad ética común, relacionada con el consenso y con la idea de devolver el sentido perdido a un mundo común que, sin duda, recompone el lazo social. Para Rancière esta noción se encuentra directamente en el programa del arte relacional que, como sabemos, pretende generar situaciones de proximidad, de encuentro que favorecen la elaboración de los lazos sociales. El choque entre opuestos heterogéneos que producía el collage de antes, ahora, esa presentación de elementos heterogéneos, no producen un choque, sino que, una fusión. Podríamos decir que la estética relacional, represente esa fusión de elementos heterogéneos, antes polémicos, que tienden ahora a desplazarse hacia la conciliación social de un mundo. La otra cara de la moneda, según Rancière, la violencia polémica de ayer despliega una nueva figura: se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinitos.⁸⁹ De tal modo que lo irrepresentable es la condición central del giro ético en la estética, así como el terror lo es en la reflexión política. Por supuesto la idea de lo irrepresentable en el arte no es nueva, ya en la historia del arte, advertíamos imágenes, como por ejemplo, la de Dios, que representaba un problema en el momento de encarnar la idea sensible en la materia. Por otro lado, en la pintura o en la escultura existía un límite en la representación del dolor o del sufrimiento extremo de sus personajes, por principios, el arte no hacía visible esa realidad. Pero

⁸⁸ Rancière, Jacques: *El malestar en la estética...* pág. 147.

⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 150.

Rancière se refiere a otra cosa, no sólo a la idea de lo irrepresentable como una imposibilidad o prohibición, sino como aquello que se opone a la lógica de la representación.

Un arte antirrepresentativo no es un arte que ya no representa. Es un arte que ya no está limitado en la elección de lo representable ni en la de los medios de representación.⁹⁰

Por eso es por lo que hasta los desastres más aberrantes pueden ser representados, sin la necesidad explícita de mostrar a las víctimas y los verdugos; es la capacidad propia que tiene el arte de jugar con las formas. No obstante para definir lo irrepresentable en el arte hay que ir a otro lugar, más allá del mismo arte y más allá de lo imposible o prohibido, ¿cuál es ese lugar?, según Rancière, existe un concepto que sirve a esta operación: el concepto de “lo sublime” planteado por Lyotard. Como sabemos Lyotard invierte el sentido de lo sublime kantiano, transformado así la ilimitación de lo representable y de los medios de representación en su opuesto: en la experiencia de un desacuerdo fundamental entre la materialidad sensible y el pensamiento.⁹¹ Esto implica desde el principio, la identificación del arte con la presencia de imposibles, de lo no simbolizable, lo *real* lacaniano o la ley del dios judío. Esto es lo que significa la transformación “ética” de lo sublime:

La transformación conjunta de la autonomía estética y de la autonomía moral kantiana en una sola y misma ley en la que el mandamiento imperial es idéntico a la factualidad radical. El gesto del arte consiste en dar testimonio indefinidamente de

⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 154.

⁹¹ *Ibíd.*, pág. 155.

*la deuda infinita del espíritu frente a una ley que es tanto orden del Dios Moisés como ley factual del inconsciente.*⁹²

Esta oscilación de la estética en ética está presente en el arte moderno, claramente en las vanguardias, pero ¿qué pasa con el arte contemporáneo? Si recordamos que Rancière plantea dos políticas estéticas opuestas que liga la autonomía del arte con la promesa de su propia anulación, en forma de vida. Las vanguardias contenían esas dos políticas estéticas, que en realidad parten del mismo núcleo político de la estética: la autonomía del arte y la promesa de emancipación, es la unión de un arte autónomo y un arte heterónimo. Pero ¿qué observamos en el presente? Hemos hablado de un arte relacional, y de otro arte relacionado con lo irrepresentable. Rancière contempla dos versiones del giro ético de la estética, el primero, llamado *soft* englobaría a la estética relacional, que de una manera modesta, transformaría las formas del arte en la construcción de un nuevo mundo de relaciones de proximidades sociales y consensuadas. El segundo, el *hard*, que ya no es una versión suavizada de la promesa estética de emancipación, sino su vuelta al estado anterior, conectando el arte ya no a una emancipación venidera, sino a la hecatombe inmemorial e infinita. La estética de lo sublime de Lyotard es eso, en definitiva, testimoniar interminablemente la locura que hace que toda promesa de emancipación sea falsa, y que el arte responde con la resistencia del discurso del duelo eterno.

En resumen, el giro ético es significativo por el desplazamiento que produce su capacidad de atribuir códigos nuevos y de cambiar las formas de pensamiento y de disposición que antes apuntaban a un cambio político o artístico radical. Pero el giro

⁹² *Ibíd.*, pág. 156.

ético no es sólo la moderación de los disensos políticos y del arte en el orden del consenso, sino más bien surge como la última posibilidad de absolutizar esos disensos.

El rigor modernista adorniano que quería purificar el potencial emancipador del arte de todo compromiso con el comercio cultural y la vida estetizada se convierte en la reducción del arte al testimonio ético sobre la catástrofe irrepresentable.⁹³

Reestablecer el disenso en el arte, abandonar la idea del duelo eterno o de cierta teología del tiempo que espera que el acontecimiento corte el tiempo en dos, devolver al arte su carácter polémico, y por sobre todo, rehuir del pensamiento del trauma original y de la salvación, nos situaría, finalmente, por fuera del paradigma ético.

1.5.- Sobre el Arte Contemporáneo

El giro ético de la estética pone en evidencia dos concepciones del arte actual, del que Rancière se refiere como el presente post-utópico del arte. Post-utópico, como es evidente, porque el sentido de la utopía estética ha llegado a su fin, lo que significa que el arte ya no tiene la capacidad y la radicalidad de contribuir en la transformación de las condiciones de la existencia común.

La primera concepción de este presente pos-utópico del arte, pretende separar la radicalidad de las creaciones artísticas de las utopías estéticas de la nueva vida con la que se han implicado, ya sea con las ideas políticas totalitarias o con estetización

⁹³ *Ibíd.*, pág. 160.

mercantil de la vida. Esta radicalidad del arte, es por tanto, la fuerza de su singularidad y de su inscripción en el mundo, que interviene en la experiencia colectiva. Para Rancière, esta capacidad puede ser pensada bajo la idea de lo sublime de Lyotard, que, como hemos visto, postula una separación irreductible entre la idea y lo sensible. De esta manera Lyotard, le atribuye al arte moderno la tarea de testimoniar la existencia de lo irrepresentable. Como hemos dicho antes, una comunidad ética anula todo proyecto de emancipación colectiva.

La otra concepción del presente post-utópico del arte, es aquella que no pretende oponer radicalidad artística y utopía estética, se inclina por sostenerlas a igual distancia y reemplazarlas por un arte devenido moderado, no sólo en relación a lo que concierne a una transformación del mundo, sino también en la singularidad de sus formas. Este arte reordena los objetos y las imágenes dentro del mundo existente, proponiendo leves modificaciones en nuestra experiencia y en nuestra actitud respecto al contexto colectivo. Estas microsituaciones y micropolíticas que se manifiestan estrictamente relacionadas con la vida cotidiana, con dispositivos lúdicos y, en algunos casos, irónicos, pero nunca lo suficientemente críticos, vienen a generar o regenerar lazos entre los individuos, una nueva manera de participación colectiva. Tal es el proyecto -como hemos mencionado antes- del arte relacional.⁹⁴

Citamos estas dos concepciones del arte, que advierte Rancière, porque forman parte de un nuevo paisaje de lo visible y de lo decible dentro del arte

⁹⁴ Prácticas artísticas que plantean como su medio y finalidad las relaciones sociales y humanas, en lugar de la producción de objetos en un espacio artístico privado. El arte relacional crea y problematiza las relaciones en lugar de concentrarse en los objetos artísticos, buscando crear una "utopía de la proximidad" (Bourriaud). Para esto, se vale de estrategias, disciplinas y espacios ajenos al campo del arte. Así mismo, lo relacional cuestiona la unicidad y autoridad del artista en la producción de la verdad artística.

contemporáneo, que es el arte que nos interesa analizar en esta tesis. Si bien, es muy probable que existan otras concepciones, estas nos interesan, justamente, como dos fragmentos de un acuerdo fracturado entre radicalidad estética y radicalidad política, lo que ha producido una disputa sobre el concepto mismo de estética, hoy en día -como recordamos- bajo sospecha.

Estas dos puestas en escena, aparentemente antiestéticas, del presente post-utópico del arte, contribuyen a dibujar un panorama de arte contemporáneo. Si bien, en este capítulo, no nos vamos a detener en los ejemplos del arte, si vamos a definir y a sentar una base sobre lo que entendemos por arte contemporáneo y su (supuesta) relación con la filosofía, o más bien, como pueden enredarse ambas nociones.

Para Rancière la expresión “arte contemporáneo” es una prueba de como confluyen una misma idea y práctica del arte que ocupa un lugar, donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y el tiempo. Por lo tanto el arte contemporáneo no sería entendido como una tendencia actual que reúne a diversas artes, sino por el contrario es:

*Aquello que viene a ocupar el lugar de la pintura, es decir combinaciones de objetos, de fotografías, de dispositivos de video, de computadoras y, eventualmente, de performance que ocupan los espacios donde se veían antaño retratos colgados en las paredes*⁹⁵

Para Rancière el “arte” no es el concepto común que reúne a las distintas artes, sino que es el dispositivo que las hace visible. Así el arte presenta diferentes dispositivos

⁹⁵ Rancière, Jacques: *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012, pág.32.

de exposición, diferentes forma de visibilidad, y arte contemporáneo, es el nombre que designa el dispositivo que antes ocupaba la pintura, entre otros. El “arte” en singular, denomina una parte de un espacio de aparición, de exhibición, por el cual las cosas que ahí se presenten son identificadas como tales, como arte. Lo que asocia la práctica del arte a lo común es la organización material y simbólica en el espacio-tiempo de una suspensión respecto de las formas comunes de la experiencia sensible. Es evidente que en Rancière el concepto arte está estrictamente ligado al concepto de arte político, donde se advierte que la delimitación sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación, es donde se plantea la cuestión de la relación estética y política. Es a partir de ahí donde pueden pensarse la práctica del arte. Siguiendo a Paltón menciona tres formas de división de lo sensible: la pintura, el teatro y la danza. ¿Pero qué vigencia tienen hoy en días estas tres maneras de arte? Por lo que vemos existen otras maneras de ordenación de lo sensible, otros posibles, otros movimientos de cuerpos, divisiones de lo invisible y relaciones con lo político presentes en el arte contemporáneo.

¿Es posible pensar el arte más allá de la política? ¿Qué observamos en la actualidad? Observamos, por un lado, un arte fuertemente politizado, es una realidad, tal vez un arte que contiene ciertas promesas emancipatorias, (lo importante de lo político hoy es practicar la utopía), ¿Surge una nueva estetización de lo político? Por otro lado está el arte que no parece político, no le interesa este tipo de discurso, no se ve a sí mismo como parte de un disenso, y finalmente encontramos otro arte que está totalmente por fuera de lo político -o al menos- eso parece. En los dos últimos casos ¿siempre la experiencia estética va a estar ligada a

lo político? Si entendemos las prácticas del arte como un lugar en el que se articulan las maneras del hacer, con las maneras del decir más las maneras del ser visibles y pensadas, siempre estaremos dentro de un paradigma político, dentro del disenso y de una experiencia de lo común. Aunque como bien lo menciona Rancière no todo arte es político, así igualmente, no toda política lo es. (Ya aclaramos que el arte no es político por los mensajes o sentimientos que transmite, tampoco lo es por la crítica hacia el poder, etc., es político por la misma distancia que toma en relación a sus funciones, por el tiempo y espacio que instaura y como articula y redistribuye ese tiempo y espacio).

Entonces ¿los actos estéticos como configuraciones de la experiencia llevan en sus entrañas una experiencia de lo común y político a priori? Pensamos que sí. Si pensamos en la manera como las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales, vemos, como veía Rancière con los ejemplos del teatro del siglo XVIII, que las obras son percibidas como transmisora de un mensaje ético, casi didáctico, un mandato a seguir, que ilustra el buen comportamiento “político” de cada ciudadano. Pero Rancière ve que, de alguna manera, las formas verdaderamente de igualdad democrática, son las que no contienen mensaje alguno.

Ve la igualdad en la indiferencia: la igualdad de todos los temas es la negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinado.⁹⁶

De esto advertimos que una forma del arte es democrática si se preocupa de la presentación de la forma misma y no de instruir. (En este sentido no hay

⁹⁶ Rancière, Jacques: *división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca, Centro de Arte Salamanca, 2002, pág. 20.

contradicción entre la forma pura del arte y la política). Otro punto fundamental de igualdad se da, en el caso del arte, si es entendido como un transmisor de verdades, subyace entonces, la idea de que el artista es un privilegiado que tiene acceso a esa verdad que los demás desconocemos. Ese acceso privilegiado a la verdad, se traduce a una jerarquía del artista por sobre el espectador, que, sin su ayuda, sería incapaz de conocer o percibir dicha verdad y, por tanto, sería incapaz de emanciparse. No se trata de que Rancière impugne el carácter político emancipatorio del arte. Por el contrario, Rancière, como hemos dicho, entiende el arte como intrínsecamente político, dado que ambos, el arte y la política son dos formas de división de lo sensible.

Ahora bien, ¿qué dice Badiou sobre el arte contemporáneo? En una conferencia ofrecida en Buenos Aires en el año 2013, titulada *las condiciones del arte contemporáneo*, Badiou plantea lo siguiente: la expresión “arte contemporáneo” se entiende a partir de la expresión “arte moderno”. El problema que surge está en si existe una ruptura entre lo moderno y lo contemporáneo. Y para responder a tal problema Badiou da un rodeo por la designación de arte moderno, que lo define como un arte que no es ni clásico, ni romántico, a la vez supera lo clásico, sin llegar a ser romántico. ¿Pero qué significa este arte que no es ni romántico, ni clásico? Significa que con relación a lo clásico, el arte romántico declara la novedad de las formas, como sabemos sobrepasa la imitación de las formas, como hacía antes el arte clásico. En este sentido, el romanticismo va más allá del clasicismo, pero conserva la idea de que lo bello está ligado a una infinitud trascendente, por tanto, el arte romántico conserva la idea de que lo bello nos hace relacionarnos con el infinito y con lo sagrado que hay en obra.

“Lo bello es la forma sensible de la Idea” decía Hegel, para el romanticismo, la belleza del arte es una representación finita de lo infinito y, en este sentido, sigue siendo eterna. Recordemos que Badiou utiliza esta fórmula para articular el esquema romántico del arte, agregándole la posibilidad única del arte de transmisión de una verdad y ahí saltaban las alarmas, dado que si el arte es finito, como podía al mismo tiempo transmitir una verdad, que por definición es infinita, en Hegel está la respuesta: La verdad se encarna en la forma.

El arte moderno, va a conservar del arte romántico, la idea de la novedad de las formas, el movimiento creador, pero va a abandonar la trascendencia y la idea de lo sagrado.

El arte contemporáneo, según Badiou, va a combatir la noción misma de la obra, va ir más allá de lo moderno en su crítica del romanticismo y del clasicismo. En el fondo el arte contemporáneo es una crítica del arte mismo, una crítica artística del arte. Y esta crítica artística del arte, critica, ante todo, la noción finita de la obra.

Para Badiou la noción de lo contemporáneo va a estar sometida a dos normas, la primera, es la posibilidad de repetición, de la que hablaba Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Benjamin identifica “el aura” con la singularidad de la experiencia de lo irrepetible. La reproducción técnica arruina dicha “originalidad” que deja en entredicho el valor de un objeto del arte. La pérdida de la originalidad por la existencia de múltiples reproducciones ocasiona que el arte se vuelva un objeto cuyo valor no puede ser dimensionado en relación a su funcionamiento dentro de la tradición. Badiou ve en esto el primer ataque a la noción de obra, porque la obra dentro del clasicismo, como en el romanticismo era

por antonomasia algo único. Este concepto de unicidad de la obra se traducían en la relación del artista con la Idea. La repetición, la reproducción y la serialización son recursos para destruir la idea misma de obra única.

La segunda noción que advierte Badiou, está relacionada con el cambio que se produce de la figura del artista, ya no entendido como un genio, como el garante de la obra única, que encarna lo infinito en lo finito, sino con la idea de que cualquiera puede ser artista, incluso la obra puede ser anónima o colectiva, ya no es la figura del artista-rey. Los *ready made* de Duchamp proponían que la obra podía ser la elección de un objeto, lo que causaba, por un lado, que cualquiera podía realizar el gesto de instalar un objeto, y por otro lado, que las preocupaciones del arte ya no pasaban sólo por la destreza técnica, sino más bien por la elección de un medio que no está determinado de antemano.

Lo contemporáneo va a combatir también la separación de los géneros como la pintura, escultura, la música, etc., vemos que es común en el arte actual la unión de distintos medios, el gesto artístico ya no está determinado por sus medios.

En lo contemporáneo se observa una tercera crítica a lo moderno que es la idea de abandonar la propiedad de la obra y proponer, por el contrario, una obra frágil, efímera. Lo cual va en contra de una gran tradición que es la eternidad de la obra. Claramente el arte contemporáneo va a criticar esa visión, proponiendo que el arte debe mostrar la fragilidad de lo que existe, para Badiou, el arte contemporáneo comparte la idea del paso del tiempo y de muerte, en lugar de pretender estar por encima de ella. Por lo tanto, filosóficamente hablando, el arte contemporáneo

acepta la finitud y, en este sentido, se opone al arte moderno, que abandonó a Dios pero conservó la idea de eternidad.

Recapitulando, esto nos daría tres criterios que conforman lo contemporáneo, según Badiou: 1).- la posibilidad de repetición, de reproducción y de la serie. 2).- la posibilidad del anonimato, y 3).- la crítica de la eternidad y la voluntad de compartir la finitud.⁹⁷

Hasta aquí no hay nada novedoso en la idea de arte contemporáneo que propone Badiou, es más, se presente como una idea clásica e historicista, donde parece que la cuestión de la contemporaneidad en el arte, viene dada por un cierto devenir histórico sobre las formas y el espíritu. Observamos que este arte tiene una estricta relación con la vida, el arte contemporáneo tiene tendencia hacia el arte vivo, en movimiento, reemplazando la idea del arte estático. Al igual como nos recordaba Rancière, el arte de hoy y ya en las vanguardias, quería convertirse en forma de vida, es el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida ordinaria. Y aquí se produce el debate del arte contemporáneo, si el arte debe compartir la vida, ¿cuál es su propia función? Según Badiou, el arte contemporáneo va a tomar la dirección ligada a los efectos que produce, no en el sentido del espectáculo de Debord, ni una detención del tiempo, sino más bien será lo que compromete en el tiempo mismo y produce efectos en el tiempo.

Badiou, igual que Rancière indican que la obra contemporánea apunta hacia una acción que interroga y transforma al sujeto, un deseo político, que pretende una

⁹⁷ Disertación de Alain Badiou: "Las condiciones del arte contemporáneo" Campus Unsam, Universidad Nacional de General San Martín, Buenos Aires, 11 de mayo de 2013. Disponible en: <https://youtu.be/OJpgoice0rc> (consultada 4 de abril de 2015)

cierta transformación subjetiva, al mismo tiempo que es un testimonio vivo sobre la vida. El arte contemporáneo se preocupará por lo inmediato, va a ser un arte que estará presente en el presente.

Una vez definidos ciertos aspectos del arte contemporáneo, Badiou, incursiona en la crítica, advirtiendo tres posibles enfoques críticos hacia el arte contemporáneo: una crítica ontológica, una crítica estética y una crítica política. Esta crítica concierne a las formas más extremas visibles y presentes en el arte actual y no a todo el panorama por igual.

Para la crítica ontológica, Badiou se basa en el ejemplo del gran conflicto entre Parménides y Heráclito. Parménides, declaraba que el ser es uno, eterno e inmóvil. Heráclito, por su parte, declaraba que el ser es móvil, pasajero y múltiple.

Es evidente que todo un sector del arte contemporáneo está de parte de Heráclito, se acepta la finitud de la obra, así como la finitud del ser, pero Badiou no está tan seguro de que esto esté justificado en la filosofía del arte contemporáneo. Puede suceder que el ser, acepte lo infinito y que el tránsito y la movilidad sean apariencias. Se trata de una elección, pero para elegir hay que saber qué se está eligiendo y, de alguna manera, sostenerlo con solidez, aparentemente, en el arte contemporáneo, no vemos esa solidez ontológica, y esa es la primera crítica que enuncia Badiou, por supuesto es un argumento discutible, cabe la pregunta, ¿el arte se interroga, seriamente por el ser? ¿Tiene la necesidad de entender su dimensión?

Badiou sospecha de una parte del arte contemporáneo que rechaza la diferencia entre la forma y lo informe. Es el arte del desecho, de lo deforme, de lo desagradable, el arte *trash*, tal vez con un propósito justificado, pero estéticamente

sospechoso en la medida en que este arte esconde una trascendencia, lo que Badiou relaciona con la dialéctica entre lo sublime y lo abyecto, dialéctica propia del arte romántico. El hecho de que lo inferior (abyecto) pueda ser superior (sublime) se observa en buen parte de arte contemporáneo que en el fondo estaría escondiendo un romanticismo y más aún un cierto cristianismo estético que pretende, mediante las obras, restablecer y encerrar en lo abyecto, el anhelo escondido de lo sublime y lo santo. Esta sería la crítica estética de una parte del arte contemporáneo, según Badiou.

Y por último en la crítica política, Badiou ve en la ideología de la finitud, de la equivalencia de las cosas, en la inmediatez y en la circulación del arte, la misma lógica que la ideología de la mercancía. Por tanto, el arte contemporáneo, como arte de nuestro tiempo, es también el arte de la época financiera del capitalismo. Si el arte moderno era visto como un tesoro, el arte contemporáneo es una moneda. Badiou observa una ambivalencia en el arte contemporáneo, como arte de nuestro tiempo es al mismo tiempo la ilustración y la crítica de este. Las formas del arte contemporáneo no nos ayudan a salir de esta ambivalencia. Esta idea se conecta con la paradoja del arte político del que habla Rancière, el círculo vicioso entre lo que es y lo que se critica.

Badiou apuesta por una actitud más afirmativa del arte, que más que criticar el orden y el estado del mundo y criticar el arte mismo, ya que considera que el arte contemporáneo es la crítica de la crítica misma del mundo del arte, debería buscar elementos de liberación que aún están por nacer y por venir. Y ello conservando sus características contemporáneas y su relevante carácter crítico. El arte debería

contener también una promesa, debería prometernos algo dentro de su capacidad subversiva. Y no consolarnos o aliviarnos con la belleza de sus formas. Prometer es otra cosa. La fuerza del arte tiene la capacidad de recordarnos lo que es el mundo y al mismo tiempo dar una imagen clara de lo que el arte es y puede ser, proyectar una visión de futuro. No basta con expresar el desastre, aunque existan un montón de razones para hacerlo. El arte debe decir que el desastre es posible, que es más que probable, pero podemos evitarlo y claro algo de todo ello depende de nosotros, esa es la promesa del arte. El arte contemporáneo despliega todas sus formas y no formas y tiene también la competencia de recordar todo aquello de lo que somos capaces.

Es aquí donde se produce un verdadero aporte sobre la condición del arte contemporáneo que propone Badiou.

1.5.1.- Arte afirmacionista

Badiou escribe un esbozo de un manifiesto de arte “afirmacionista” que pasamos a explicar a continuación. Como todo manifiesto, éste es una declaración y una defensa de una nueva posibilidad de hacer arte. El arte afirmacionista es, quizás, el cuarto esquema del arte propuesto por el autor.

En esta teoría afirmacionista, Badiou sostiene, (así como también lo hacía Rancière) que basta ya de las tesis de la muerte de todo: del fin del arte, de la representación, de la metafísica, etc., de lo fragmentado, de la deconstrucción infinita. Debemos y podemos declarar en el arte aquello que ya no existe, es decir, hacer presente una

ausencia del proyecto sólido y no líquido, apostar por la fuerza creadora y el derribamiento de los poderes establecidos. Este punto le otorga un carácter de militancia al arte, tremendamente importante. Así como también el arte afirmacionista declara el fin de todos los fines, declara el comienzo posible de todo lo que es y de todo lo que fue y será.

La vocación del arte, en todas sus formas, es hacerse nuevamente cargo, a contrapelo de su actual declive hacia la multiplicidad inconsistente, de la energía inmoral, desmedida y – si tiene éxito- profundamente inhumana de la afirmación.⁹⁸

Talvez con una cierta dosis de ironía y sarcasmo el manifiesto de arte afirmacionista nos propone volver hacia la verdad del arte, hallar verdades en lo humano, en la verdadera vida.

Volvamos a declarar los derechos artísticos que la inhumana verdad tiene sobre la humanidad. Volvamos a aceptar que esa verdad (o belleza, es lo mismo) nos estremezca, en vez de gobernar de la manera más exacta posible modas menores de nuestra expresión.⁹⁹

Más adelante Badiou dice: la cuestión es afirmar. Surge la pregunta: ¿es hoy el arte afirmacionista? ¿Dónde lo encontramos, si es que existe o se produce o puede ser interpretado así? Existe una buena parte del arte de hoy que podríamos analizar bajo esta óptica, que en parte será el trabajo de esta tesis. Existen ejemplos en el arte contemporáneo que vamos a analizar, como fenómenos de arte afirmacionista. Más adelante iremos a los ejemplos concretos.

⁹⁸ Badiou, Alain: *Filosofía del presente*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2010. Pág. 90.

⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 90.

Volviendo al manifiesto, Badiou realiza una definición de lo posmoderno en el arte, como aquella producción artística que se genera bajo el signo de la explotación espectacular de los deseos, de las fantasías y de los terrores. Bajo el signo de una abolición de lo universal. Bajo el signo de la explotación total de los particularismos.¹⁰⁰

Dichas representaciones posmodernas dan cuenta de un antojo sin límites del dominio de las particularidades, particularidades que Badiou divide en dos tipos, por un lado las referidas a la comunitaria, étnica, religiosa, sexual, etc.; y por otro lado a las que hacen referencia al “yo” de carácter biográficas. Estas dos maneras de producción artística, representaría, según Badiou, la última forma de sometimiento del arte a la particularidad.

El diagnóstico de Badiou es claro: desde un punto de vista histórico, dirá que los productos posmodernos, ligados a la idea del valor expresivo del cuerpo, del cual el gesto se impone sobre la consistencia, que se ve disminuida o se diluida, son formas, de un puro y simple retorno al romanticismo.¹⁰¹ Para entender mejor esta idea, debemos volver al *pequeño manual de inestética* y recordar los tres esquemas del arte:

Uno, que denominaba “didáctico”, pretende –a la manera platónica, o estalinista– someter la actividad artística al imperativo externo de la Idea. El segundo, al que llamaba “clásico”, instala el arte bajo la regla natural de las formas agradables y le confiere –a la manera de Aristóteles o de Luis XIV– una virtud práctica, de templanza de las pasiones, más que de una misión de verdad. Finalmente, el tercero, el

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 91.

¹⁰¹ *Ibíd.*, pág. 91.

*“romántico”, ve por el contrario en lo artístico la única forma libre del descenso de la Idea infinita en lo sensible y, por tanto, pide que la filosofía se prosterne ante el arte –a la manera de Heidegger y de ciertos fascismos-.*¹⁰²

Badiou afirmaba que el siglo XX realmente el arte no había inventado nada nuevo con respecto al anudamiento de estos tres dispositivos, que no se había formulado una figura del arte como pensamiento independiente.

He aquí el texto:

*Las vanguardias no fueron más que la búsqueda desesperada e inestable de un esquema mediador, de un esquema didáctico-romántico. Eran didácticas por su deseo de poner fin al arte, por la denuncia de su carácter alienado e inauténtico. Románticas, por su convicción de que el arte debía renacer en lo inmediato como absoluto, como conciencia integral de sus propias operaciones, como verdad inmediatamente legible de sí misma. Consideradas como propuestas de un esquema didáctico-romántico, las vanguardias eran antes que nada anticlásicas.*¹⁰³

Concluía un poco después:

*En suma, la situación global es la siguiente: saturación de los tres esquemas heredados –se trata, entonces, del didacticismo, del clasicismo y del romanticismo-, clausura de cualquier efecto derivado del único esquema intentado en este siglo, que de hecho era un esquema sintético, el didáctico-romántico.*¹⁰⁴

Podemos sostener entonces que, el afirmacionismo, se presenta como una cuarta vía, un dispositivo nuevo, que dejaría atrás los dispositivos didáctico, clásico y

¹⁰² *Ibíd.*, pág. 92.

¹⁰³ Badiou, A.: *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, pág. 52.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 53.

romántico del pasado. Pero no hay que olvidar que para Badiou, la producción posmoderna del arte reflejada en los comunitarismo y los yoicismo, siguen reproduciendo un dispositivo didáctico-romántico, como en las vanguardias, pero sin vanguardia.

El arte afirmacionista debe y puede dibujar un nuevo contorno propio, definiendo y afirmando la producción artística contemporánea. Generando un discurso sólido en oposición a los discursos convencionales y reaccionarios. Es importante pensar la época e intentar desvelar esos fantasmas que pregonan la democratización de la creación, donde todo vale, no podemos olvidar que esta lógica no hace más que acentuar el carácter mercantil y neoliberal del arte. Por otro lado nos otorga un paisaje de lo visible bastante discutible e insípido. Aunque no se trata de decir aquí las obras que valen y las que no, sino más bien entender la complejidad de la creación contemporánea, que como hemos dicho antes, no se nos presenta una idea clara de dicha creación. Es necesario despejar dudas al respecto, levantar fantasmas que no hacen más que maquillar la realidad del arte.

Desde luego en el arte posmoderno podemos ver una exaltación sin límites de lo subjetivo, pero ¿por qué esto es negativo? No hemos comentado anteriormente la necesidad de generar una nueva subjetividad en el arte. Tal vez el problema se presenta cuando la subjetivación de la experticia artística en este caso, designa una idea de sujeto atravesada de lleno por la lógica del capitalismo más salvaje, donde la manipulación de nuestros deseos sucede de la manera más perversa posible. Cuando es así, cuando el deseo está siendo manipulado tácitamente, es imposible que nos incorporemos a un procedimiento de verdad, por tanto no se produce una

subjetivación “real”, y verdadera. Las manifestaciones del arte posmoderno tienen mucho de esto, la subjetivación del cuerpo y de la experiencia, a pesar del maquillaje crítico, no deja de ser escatológico y abyecto. Tampoco se trata de pensar en la pureza de la experiencia y de los cuerpos, pero si problematizar y exponer la decepción de los procesos de subjetivación dominantes promoviendo nuevas formas de subjetivación sobre quienes somos para dejar de identificarnos con la individualidad impuesta.

Con respecto al diagnóstico que hace Badiou sobre el mundo de hoy que lo considera una potencia solitaria, refiriéndose a la hegemonía de occidente, donde reina una falsa democracia, el terrorismo; criminales nihilistas evidencian claramente una patología contemporánea que tiene relación con una vuelta a una situación antigua que es la lucha entre civilización y barbarie.

Una potencia solitaria, que a sus propios ojos encarna la civilización, comenta Badiou que dispone al arte en dos direcciones:

Por un lado una suerte de ruidosa celebración de su propio poderío, una embriaguez representativa mórbida y repetitiva... En la otra dirección, una magra sofisticación, ella misma trabajada por una suerte de exceso formalista, intenta oponer a la masividad y pomposidad el discernimiento suntuoso y la perversidad sutil... Este arte es románticamente sombrío, enuncia la impotencia y el retraimiento como delectación nihilista.¹⁰⁵

Está claro que la primera dirección se relaciona con la idea romana de para el pueblo “pan y circo” esta idea estaría encarnada hoy, por la industria cultural de

¹⁰⁵ Badiou, Alain: *Filosofía del presente...* pág. 95 – 96.

entretenimiento, ya sean las películas hollywoodense, la música pop o las exposiciones que convocan objetos decorativos por citar algunos ejemplos. La segunda dirección es más compleja y tiene que ver con un cierto arte que pretende salir de una situación generalizada, no entrar en el juego del circo, la exageración y de lo pomposo o rimbombante, sino que, mantenerse al margen. Pero ambas opciones, sostiene Badiou forman parte del arte más convencional y del mercado.

La desolación multiforme de sectores enteros del arte contemporáneo proviene del hecho de que tiene una simetría total con el arte convencional del comercio masivo de imágenes, un “formalismo romántico”.¹⁰⁶

La crítica esbozada por Badiou manifiesta que por un lado el arte que gira sólo hacia el predominio de los elementos formales, no es suficiente para diferenciarse realmente del resto de las imágenes más comerciales, es un gesto superficial, por otro lado la crítica hacia lo romántico se relaciona con un arte que pretende impresionar con una creación inusual, un despliegue de cuerpos sublimes y singulares que finalmente no es otra cosa que el despliegue de las particularidades étnicas y yoicas.

Badiou plantea que este formalismo romántico como orientación artística viene muy bien a las dominaciones establecidas o hegemónicas ya que a pesar de la multiformalidad que se despliega no dejamos de estar dentro de un orden único, dominado por el consenso democrático. Así y todo parece que el arte como lo conocemos está agonizante, hay desesperación en estas manifestaciones nihilistas y

¹⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 96. Las comillas son mías.

obscenas, son síntomas de un necesario cambio, de un acontecimiento artístico que no llega.

Contra las expresiones del consenso, el dominio de la particularidad, la duplicidad de lo sublime y lo grotesco, insuficientes frente a lo verdadero del arte, y mediante la sustracción cómo método de afirmación de lo universal, los aristas que se presentan en los capítulos siguientes, pretenden mostrarnos otra manera de mirar y pensar el arte actual.

**III. Configuraciones artísticas contemporáneas: el arte
como producción de verdades**

Introducción

En la segunda parte de la tesis estudiaremos el caso de tres colectivos de arte contemporáneo: Claire Fontaine, Raqs Media Collective y Estrella del Oriente. Como se ha mencionado antes la elección de estos tres colectivos de artistas viene dada porque todos ellos son artistas que aparte de interrogar el mundo desde el ámbito de las formas, generando formas nuevas, interrogan también su propia práctica, produciendo un pensamiento, creemos, necesario dentro del arte. Podemos afirmar entonces que las obras de estos artistas sienten y piensan. Están en continuo movimiento, son inquietas y nos inquietan.

Como era de esperar a lo largo de la investigación fueron apareciendo aspectos entre los artistas que eran desconocidos al principio de este trabajo, como por ejemplo el hecho de que todos ellos citasen pensamiento filosófico para explicar la motivación y el contenido de sus obras. En general todos ellos plantean su práctica artística como un ejercicio de reflexión, un laboratorio de pensamiento que encuentra en la realidad un campo de aprendizaje constante. De una u otra manera, proponen una reflexión acerca de la sociedad contemporánea a través de obras que analizan las relaciones entre las esferas de poder, el individuo y el posicionamiento del artista en su contexto.

En términos metodológicos nos hemos acercado a cada artista de una manera diferente. En los tres casos nos hemos interesado profundamente por los textos escritos por los propios artistas, por esta razón hemos utilizado como fuente sus textos presentes en declaraciones y ensayos que han publicado, en algunos casos, de manera marginal. Con respecto al acercamiento y el análisis de sus obras hemos

realizado una selección y un análisis visual de la siguiente manera: con Claire Fontaine, hemos optado por analizar varios proyectos diferentes: *Extranjeros por todas partes* (Foreigners Everywhere, 2005); *Todos somos artistas ready made y todos somos malos consumidores* (2008); *Equivalentes* (Equivalents, 2008), entre otros. Además de algunas exposiciones: *P.I.G.S.* en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC en el año 2011, y *Exceptions* en the Green Gallery, Milwaukee, Estados Unidos en 2012. Igualmente hemos estudiado distintos dispositivos artísticos.

En el caso de Raqs Media Collective, nos hemos centrado en la exposición *Es posible porque es posible* (*it's possible because it's possible*), Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M, realizada en Madrid en el año 2014. Esta exposición nos brindaba un recorrido excepcional por la trayectoria reciente del Raqs, pudiendo analizar obras generadas en los últimos cinco años bajo el alero conceptual de un título que nos recuerda el lema de una manifestación y la afirmación de que algo es posible. Y finalmente en el caso de Estrella del Oriente, hemos escogido analizar solamente un proyecto específico del colectivo: *El proyecto Ballena* (2009) y el documental que emana del mismo proyecto, *La ballena va llena*, de 2014. Como se comprobará más adelante este contundente proyecto nos arroja infinitas claves para mirar y pensar la condición del arte actual en relación a las leyes y políticas que gobiernan el mundo.

No es el objetivo de esta tesis conocer y analizar toda la trayectoria artística de los artistas elegidos. Podemos decir que las obras presentadas a continuación, constituyen sólo una parte del trabajo y la trayectoria de Claire Fontaine, Raqs

Media Collective y Estrella del Oriente, que se mueven por distintos registros según sus objetivos en cada caso. Utilizan diferentes medios que van experimentando y cambiando según los requerimientos conceptuales de la obra, demostrando que la práctica artística se encuentra en permanente evolución y que el cambio constante forma parte la propuesta de los colectivos.

Hemos optado también por no personalizar al grupo, dado que manejarse con nombres propios no nos pareció significativo teniendo en cuenta que nuestro objeto de estudio son las obras y las configuraciones de obras y no los artistas.

Por último una aclaración previa, el capítulo lo hemos denominado Configuraciones artísticas contemporáneas: el arte como producción de verdades. Por “configuraciones artísticas contemporáneas” entendemos un conjunto identificables de obras iniciadas tras la complejidad del acontecimiento, y sobre las cuales es posible afirmar que producen, en la estricta inmanencia del arte, una verdad de ese arte. Ahora bien como concepto de *verdad*, utilizaremos las definiciones de Badiou, por un lado entendidas como multiplicidades genéricas, y como cuerpos subjetivables. Cuerpos que se caracterizan principalmente porque en el protocolo de su construcción, todo cuanto lo compone es compatible. En el interior de una verdad hallamos siempre una relación de compatibilidad entre todos sus elementos.

Según Badiou, el mundo del arte es un ejemplo elocuente de la presencia de multiplicidad en las verdades, para nutrir esta noción proponemos el estudio de estos colectivos de artistas, de tal manera que Claire Fontaine, Raqs Media Collective y Estrella del Oriente serán los protagonistas.

1.- Claire Fontaine: artistas ready-made y huelga humana.

*Sólo vivo aquí y allá en el interior de una pequeña palabra en cuya inflexión pierdo,
por un instante, mi cabeza inútil.*

Franz Kafka, *Journal*, 1911.

Para Claire Fontaine no es relevante individualizar a cada miembro del grupo, dado que Claire Fontaine funciona como una subjetividad en sí misma. Con su nombre hace referencia por un lado a la conocida marca francesa de libretas y útiles escolares del mismo nombre y alude también a *Fontaine*, el famoso *ready made* de Duchamp. Claire Fontaine también es un nombre de mujer, por esta razón, nos referiremos al colectivo como Claire, siempre en femenino. Claire Fontaine es una práctica colectiva, donde todos son ayudantes, la dirección es un centro vacío. ¿Cómo y por qué se creó Claire Fontaine? En sus propias palabras:

Claire comenzó por casualidad; no nació como resultado de una estrategia planificada o de un plan profesional. ¡Para nada! Las condiciones iniciales eran la carencia de poder que experimentábamos y la falta de capacidad para resistir a las cosas que nos afectaban. La sensación que nos dominaba por entonces era la de la impotencia política, la de la imposibilidad de desplegar unas prácticas de libertad en la configuración profesional y personal en la que estábamos. Claire nació como espacio de inmediatez, donde dejamos de sopesar los pros y los contras, donde no volvimos a decirnos cosas del tipo “pero y si... entonces..., al fin y al cabo...”, etcétera. Nos dimos un campo de intervención formal, un lenguaje compartido; nos adjudicamos unas necesidades sencillas de satisfacer y no nos propusimos ninguna

*meta aparte de la continuación de la práctica que nos da fuerza y placer, en resumen, un espacio inmaterial de comunismo.*¹⁰⁷

Nos interesa Claire Fontaine por varias razones. Una de ellas es el discurso razonado y dialéctico que está presente en sus obras, las cuales constituyen configuraciones contemporáneas que acercan el arte a la filosofía mediante la producción de verdades y de pensamiento. Claire no puede separar las formas del contenido, que en la mayoría de los casos atiende a un cuestionamiento constante sobre la impotencia política y la crisis de la singularidad que están muy presentes en el arte contemporáneo. Claire Fontaine se declara como una “artista *ready made*” ¿qué significa esto? Significa que tanto ella, como otros artistas contemporáneos son el equivalente subjetivo de un “urinario” o una “caja de Brillo”, es decir, el artista en sí mismo se ha desplazado hacia un objeto que tiene un valor intercambiable, al igual que sus obras. Claire aborda la cuestión del “artista *ready made*” no desde la perspectiva de la muerte del autor, sino desde los procesos de subjetivación y su relación con el poder. La artista observa una crisis de la singularidad, citando a Foucault que postulaba que el poder produce más que reprime, y su producto más relevante son las *subjetividades*, como sabemos nuestros cuerpos están atravesados por las relaciones de poder y nuestros devenires están orientados en función de los medios con los que nos oponemos a ese mismo poder o con los que abrazamos sus flujos.

¹⁰⁷ Claire Fontaine entrevistada por John Kelsey. Texto traducido por Pilar Vázquez en el marco del proyecto Narrativas de fuga. Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo incluido dentro del programa de UNIA arteypensamiento [<http://ayp.unia.es>] (consultada 4 de mayo de 2015).

*La construcción del yo ha sido desde siempre una cuestión colectiva, una cuestión de injerencia y de resistencia, una cuestión de distribución y de división de las tareas y de las competencias. Las marcas de la inferioridad, la sexuación, la raza y la clase están inscritas en uno mismo mediante una serie de intervenciones perfectamente dirigidas por parte de los principales estamentos del poder, que actúan en profundidad y a menudo dejan huellas indelebles.*¹⁰⁸

Producto de estos procesos mediante los cuales nos constituimos como *sujetos*, sentimos cierto desposeimiento con respecto a una supuesta identidad -impuesta por el sistema dominante- en el caso del capitalismo que constituye sujetos capitalistas, desde el control se establece el orden y las regulaciones sociales.

La cuestión, para Claire, no es tanto investigar el cambio en las formas en que las obras han sido creadas en las últimas décadas, sino lo que ha cambiado en la estructura de las subjetividades de los artistas como resultado de la propagación del mercado del arte. Una demanda importante de Claire Fontaine es que el artista contemporáneo se ha convertido en una *singularidad cualquiera* (*Whatever-singularity*), término utilizado por Giorgio Agamben, es decir, subjetividades uniformes, intercambiables, que producen obras difícilmente diferenciables, se crean genéricos de arte a favor de la explotación económica. Hombres sin cualidades, desde un diagnóstico histórico se ha ido empobreciendo la subjetividad, desembocando tristemente en la proliferación del “yo” en todos los productos de consumo, incluidos los del espíritu. El intento del poder democrático en los últimos años por producir una equivalencia entre seres que los separaba todo: la clase, la

¹⁰⁸ FONTAINE, Claire: *Notas sobre economía libidinal* [editor, María Inés Rodríguez; traducción, J.L. Arántegui.]. León, MUSAC, 2011. Publicado con motivo de la exposición P.I.G.S. de Claire Fontaine, 2011, pág. 26.

raza, la cultura, etc., ha valido para que en definitiva se transforme todo esto en un universalismo de grandes superficies. Esta crítica, de alguna manera, estaba presente en la estética relacional, como dispositivos recientes, dinámicas micropolíticas, que recrean una y otra vez una instancia de acercamiento participativo (“democrático”) con el espectador, pero que en definitiva legitima el consenso, configura un paisaje de lo visible y lo pensable, pero no interrumpe esa configuración de un orden dado. Claire propone volver a investigar el potencial de la estética, de la interrupción estética desarrollada por Benjamin en los años 30 del siglo XX.

Desde la perspectiva de la subjetividad, Claire Fontaine es una ficción, es una ficción como cualquier nombre propio, pero también porque representa un proceso de creación colectiva entendida como un proceso de participación y de debate, donde las ideas son razonadas al máximo, pasando por negociaciones, toma de decisiones, etc., nos encontramos en el orden del *logos* dentro de un proceso creativo, que en definitiva representa el pensamiento y la forma misma del colectivo, por tanto firmar los trabajos como Claire Fontaine es más preciso que enumerar una larga lista de “ayudantes” de Claire Fontaine, dado que -como hemos mencionado- Claire Fontaine está compuesta sólo de ayudantes, la dirección es un centro vacío.

Claire Fontaine afirma: “todos somos artistas ready made”, igual que cuando en mayo del 68 se decía en Francia que “todos somos judíos alemanes”¹⁰⁹, pero ¿qué quiere decir realmente esto? Todos nos convertimos en víctimas durante el

¹⁰⁹ El texto completo está disponible en la web de la artista: http://www.clairefontaine.ws/pdf/jk_interview_eng.pdf Y en español en Narrativas de fuga II. Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo, disponible en http://ayp.unia.es/dmdocuments/narr_fuga_II_doc04.pdf (ambas consultada 13 de mayo de 2015).

genocidio nazi o fuimos también cómplices de los verdugos. Si en términos de subjetividades, los seres contemporáneos formamos parte de una estandarización, sometida a todo tipo de formateo, no hay lugar para cultivar la “excepción propia”. El contexto actual relacionado con el poder, la economía y el control, donde las ciudades se han convertido en centros comerciales o parques temáticos, y donde participamos de un riesgo globalizado, que aumenta la incertidumbre y por tanto el control. Resulta complicado en este contexto generar un laboratorio de subjetividades fuera del entorno normalizado. No obstante mediante el arte se podría intentar algo. Está claro que el arte no cambia el problema, pero si puede acompañar un proceso de cambio.

Claire es una artista que acepta las contradicciones del trabajo del arte contemporáneo, nace de la imposibilidad de aceptar la división entre el trabajo intelectual y el trabajo manual, acepta la imposibilidad de autosuficiencia, las relaciones monetarias y los dramas del capitalismo, que utiliza para dar forma y contenido a lo que hace, no de una manera crítica en el sentido de transmitir un mensaje determinado a un público determinado que adquiriera una conciencia sobre el tema, sino, al contrario, sus obras no entregan mensajes a alguien en particular. Estas ideas se conectan por un lado con el régimen estético de Rancière y con la idea de democracia, entendida como una igualdad entre inteligencias (la de la artista y el espectador) y la no jerarquización del discurso y el dispositivo del arte, Claire aprovecha las contradicciones de su propia política, no busca la ejemplaridad, ni los valores que emanan de ella. Claire Fontaine declara que si pudiese dedicarse a cambiar el estado de las cosas, no haría arte. Por ello vemos en su obra un reflejo, una presentación continua de problemas políticos, sociales y económicos, pero

siempre con cierta distancia y humildad, Claire no impone su postura o visión del mundo al otro, simplemente presenta una imagen de un problema y tiene muy presente que la única manera de acabar con el problema sería la revolución. Y no el arte, el que más bien tiende a conservar las condiciones sociales y materiales, hay que reconocer el aspecto conservador del arte, es el gran círculo vicioso.

Claire, es un nombre femenino, es evidente que las mujeres están poco representadas en cualquier contexto creativo, por lo cual la artista tiene en cuenta algunos movimientos feministas que se encuentran entre las expresiones políticas más importantes de nuestro tiempo. Claire menciona las revueltas del año 77 italiano que irrumpen en la escena, sacando a la luz un montón de problemas heredados del mayo del 68, donde en vez de llevarse a cabo una verdadera revolución, se vio como aumentaban de manera enmascarada los fascismos, el machismo, el colonialismo, etc. No se consiguió una "emancipación real", sino más bien un pack caducado del *American way of life* de los años '50 norteamericanos. Afortunadamente si se observó en esos años un intenso desarrollo del trabajo intelectual colectivo y la propuesta de nuevas formas de vida, para Claire el movimiento feminista fue clave en el desarrollo de estas nuevas formas de vida colectivas. "Basta de madres, basta de mujeres, basta de hijas, destruyamos las familias" se escucha gritar en las calles. Ya no se protestaba frente al estado o en contra del empleador, simplemente querían estar fuera de cualquier aparato político de dominación, aquellos movimientos eran manifestaciones de la huelga humana. Dentro de la teorización que hace Claire al respecto del tema de las estrategias, encontramos la idea de "huelga humana", inspirada justamente en las feministas italianas de los años '70. En una entrevista realizada por John Kelsey, le

pregunta, a propósito de la idea de huelga humana ¿Cómo funciona en el trabajo de Claire Fontaine la no-producción? ¿O es que no funciona? Y Claire contesta que funciona a modo de un horizonte omnipresente, pero al que no se llega nunca (*It functions like an omnipresent horizon one never reaches*).¹¹⁰ El concepto de huelga humana surge en un contexto militante, en un contexto donde se movilizaban para paralizar la movilización total (eran los silencios agresivos de las feministas). La huelga humana constituye una forma de conducta individual o colectiva que vendría a romper una dinámica nociva y políticamente reaccionaria, y cambia según las circunstancias, no siempre la no-producción o la interrupción son opciones posibles, se supone que la huelga humana revelaría las formas en que la temporalidad oficial supedita y restringe la temporalidad de las luchas y también todo lo relacionado con los efectos, las conductas y la existencia cotidiana. Por tanto la huelga humana no es una solución, sino un problema complementario tanto para quienes la practican como para quienes la sufren, es una forma de desplazar el problema. Pero ¿qué ocurre en el arte? Es difícil pensar hoy en día en una interrupción o una paralización en el arte contemporáneo, como sabemos el arte circula a una velocidad simultánea a los flujos del mercado y la información. Sin embargo estos síntomas se habían manifestado anticipadamente en el arte, tal es el caso del arte dadá, del *urinario* de Duchamp y sus demás *ready made*, más adelante el arte pop y algunas expresiones del arte conceptual, todas estas manifestaciones del arte influyeron en la transformación de la producción del objeto de arte, y también en cuanto a la

¹¹⁰ El texto completo está disponible en la web de la artista: http://www.clairefontaine.ws/pdf/jk_interview_eng.pdf Y en español en Narrativas de fuga II. Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo, disponible en http://ayp.unia.es/dmdocuments/narr_fuga_II_doc04.pdf (ambas consultada 13 de mayo de 2015).

producción de artistas. Los artistas experimentaron cierta lucidez en la relación con los objetos de la vida y de consumo, produciéndose un énfasis en la relación que tenemos con los objetos, incluidos los objetos de arte, se transforma la relación entre el artista y su práctica. Ya no se puede hablar de la obra de arte en la época de su reproductividad técnica, entendida en una época *fordista*¹¹¹ de producción, Claire Fontaine propone ahora hablar de la obra en la época de su *singularidad cualquiera*, en una época calificada de *posfordista*¹¹², en la que la producción a la carta, inmediata, ha sustituido el almacenaje de existencias, los únicos bienes que siguen produciéndose en cadena, dice Claire, sin saber ni por qué ni para quién, son los trabajadores, incluidos los artistas.

Es evidente que esto se debe a la extensión del mercado del arte que produce a la vez una masa más o menos homogénea que se mueve por los mismos circuitos de ferias, bienales, etc., y consumen el mismo tipo de bienes materiales y culturales. La crítica de Claire sobre los denominados *artistas* que plantean su producción según las directrices del mercado, las nuevas tendencias, etc., no tiene que ver con una crítica moral sobre el gusto y demás comportamientos, sino sobre la cuestión de intentar entender qué consecuencias tiene este tipo de mercado sobre las subjetividades de los que deberían abastecerlo.

¹¹¹ El fordismo es un modo de producción caracterizado por hacer que la misma se realice en serie o en cadena. El concepto recibe el nombre de Henry Ford, creador de la línea de ensamble, y es atribuido al teórico marxista Antonio Gramsci, quien lo usó por primera vez en su ensayo *Americanismo y fordismo* (1934), perteneciente a sus Cuadernos desde la cárcel. El fordismo significó una verdadera revolución en lo que respecta a productividad y en el acceso a un mercado de masas gracias al recorte de costos logrado.

¹¹² Es un sistema contrapuesto al Fordismo, utilizado en las fábricas automovilísticas de Henry Ford, en las que los trabajadores se distribuían en líneas de producción y realizaban tareas especializadas y repetitivas. Las características y el alcance del posfordismo varían de forma considerable según los casos. El posfordismo se caracteriza por los siguientes factores: producción a pequeña escala, economías de diversificación, nuevas tecnologías de la información, Importancia de los tipos de consumidores, en contraste con la importancia concedida previamente a la clase social, y la feminización de la fuerza de trabajo.

Ese tejido auto-reproductivo llamado "mundo del arte" ha llegado a una fase en la que el hecho de interrogarse sobre el término "creatividad" ya no tiene verdaderamente sentido. Nada "nuevo", en la acepción más ingenua del término, puede ver la luz en ese espacio, por la sencilla razón de que tales singularidades cualquiera, que conocen bien los criterios de juicio y los gustos del gran público, que están sometidas a procesos análogos de estimulación de la creatividad, en un contexto fuertemente normalizado, producirán obras similares.¹¹³

Cuando nos referimos a la idea de que el arte contemporáneo no entrega una visión demasiado interesante de sí mismo, está relacionado con esta idea de uniformización masiva que produce verdaderos desarreglos en el espacio social del arte. Claire Fontaine insiste en esto, como una manera de “desmitificar” el trabajo del artista, que a diferencia de otros trabajos, el artista sí experimenta una conexión profunda y sincera con su ser, con la singularidad del autor. Evidentemente esto no es así. Claire postula que cada vez es más difícil distinguir un autor de otro, si se exhibiesen los trabajos sólo con sus títulos, podríamos decir que todos están hechos por el mismo autor. Ahora bien, Claire Fontaine es artista, es una artista que se mueve por los circuitos del arte contemporáneo, su trabajo funciona dentro del mercado, etc. Claire ¿está haciendo una crítica de tu propia práctica? Como decía Badiou el arte contemporáneo es la crítica de la crítica y tal vez Claire Fontaine es un buen ejemplo, pero afortunadamente en su trabajo existe una excepción, un

¹¹³ FONTAINE, Claire: *Notas sobre economía libidinal* [editor, María Inés Rodríguez; traducción, J.L. Arántegui.]. León, MUSAC, 2011. Publicado con motivo de la exposición P.I.G.S. de Claire Fontaine, 2011, pág. 29.

punto de fuga que lleva su reflexión a un más allá de la crítica y del consenso del mundo del arte contemporáneo, y esta excepción es la creación de disensos.

Existe en el arte contemporáneo una crítica compartida sobre la homogeneización de nuestras condiciones de vida, la estética relacional de Bourriaud presenta ejemplos de prácticas revolucionarias de artistas que deberían fomentar y propiciar una especie de anti-uniformización de los comportamientos mediante la creación de “utopías de proximidad”. No se trata de descalificar estas prácticas, pero ya hemos dicho el problema que presentan, si bien se activan ciertas micropolíticas que llaman la atención sobre algunas cuestiones que no funcionan del todo bien, no terminan de ser un dispositivo contundente que genere realmente un disenso. Es interesante el análisis que hace Claire para mostrar la oposición entre el artista relacional y el artista *ready made*, aunque es válida la pregunta ¿si el público del urinario habría reaccionado de la misma manera que lo hace hoy el público de la estética relacional? La gran diferencia es que el *ready made* no pretendía la interacción con el espectador, sino lo contrario, mostrar un objeto desposeído de su valor de uso, que concierne a la vida y no al arte. Lo que Claire señala es que hoy en día se indica como inapropiado no el objeto que el artista descontextualiza o la instalación que crea con elementos cotidianos, sino el lugar que ocupa él mismo como artista. En el afán de encontrar la *originalidad*, se genera un *múltiple* de singularidades cualquiera.

Para Claire el artista es un proletario más y como tal, también le han expropiado el uso de la vida, parece ser que el único uso que el artista podría hacer de su vida se

reduce a su trabajo artístico. Pero el trabajo es una parte de la vida y con diferencia no la más importante.

En el régimen estético de Rancière todo está en un plano de *igualdad*, todo es igualmente *representable*, la libertad absoluta del arte se identifica con la pasividad absoluta de la materia sensible. Pero frente a esa potencia que dormita, inquieta bajo la superficie de lo real, un despliegue de mensajes publicitarios y una cantidad de tareas estúpidas saturan el tiempo y el espacio. Mientras no se produzca una interrupción, seguiremos siendo "extranjeros" para nosotros mismos, seguiremos siendo "parientes" de las cosas.¹¹⁴ Claire sospecha que el régimen estético de Rancière que se dice democrático sea más bien una pantalla. El proceso de extrañamiento está en estrecha relación con el arte, pero con el arte como fuente, como el dispositivo que produce una interrogante, y no con el arte como lugar de realización de los efectos esperados. Para Claire esto se explica porque el arte es un espacio de desfuncionalización de las subjetividades. Las singularidades surgen en él, emancipadas de toda utilidad. Como espacio puramente estético, el mundo del arte, entraña una crítica potencial de la organización de la sociedad en general y de la organización del trabajo en particular. A pesar de la crítica a Rancière sobre el régimen estético del arte, la idea de la singularidad que surge en el arte como espacio puramente estético es parte de una eficacia estética que se produce -tal como advertía Rancière- por una discontinuidad entre las formas sensibles de producción artística y las formas sensibles a través de las cuales es aprehendida por el espectador. La ruptura estética entre forma sensible, significado y efectos, son la

¹¹⁴ *Ibíd.*, pág. 35.

eficacia de un disenso, que produce una reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.

Para Claire Fontaine, las ideas de Benjamin son bastante relevantes y están presentes en las obras que desarrolla. Una de ellas, la idea sobre el devenir extranjero como acto revolucionario, presente en el texto de Benjamin *crítica de la violencia* (1920)¹¹⁵ habla de que los trabajadores organizados son, aparte de los estados, el único sujeto de derecho que posee el derecho a ejercer la violencia. Pero ¿puede llamarse violencia a la huelga? ¿Puede una simple suspensión de la actividad, una no-acción, ser asimilada a un gesto violento? Después de todo, no, contesta Benjamin, porque equivale a una simple “ruptura de relaciones”, y añade:

Según la concibe el Estado (o el derecho) lo que se concede a los trabajadores con el derecho a la huelga no es tanto un derecho a la violencia como un derecho a sustraerse a la violencia que ejerce indirectamente el patrón contra ellos; sin duda puede que haya, aquí o allá, algún caso de huelga que se corresponda con esta perspectiva y sea meramente una manera de 'desviarse' del empleador y devenirle 'extranjero'.¹¹⁶

Ocurre una interrupción del curso habitual de las cosas, una movilización, una llamada que sigue a una desmovilización. Foucault señalaba que la reivindicación implícita de toda revolución es “tenemos que cambiarnos nosotros mismos”, de esta manera el proceso revolucionario se convierte en medio a la vez que en meta de ese cambio, dado que esta transformación tiene que crear para sí un contexto posible persistencia. En este sentido Benjamin dice que una huelga verdaderamente

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter: Para una crítica de la violencia. Y otros ensayos. Iluminaciones IV, Madrid, Taurus, 2001.

¹¹⁶ *Ibíd.*, pág. 27.

radical sería un “medio sin fin”, un espacio donde toda organización jerárquica ligada a la burocracia política se derrumbaría frente a la fuerza de los acontecimientos. En el arte este “medio sin fin” nos recuerda a la “libre apariencia” de la obra ligada a la indeterminación estética, esta obra sin voluntad, muda, que sin embargo produce un efecto en el otro, debido a su propio silencio. Por un lado, la voluntad del autor deja de tener poder competente para determinar el significado y los efectos de la obra, y por el otro lado, el espectador, que puede ser cualquiera, adopta el carácter de sujeto anónimo. No hay jerarquía entre la inteligencia y la sensibilidad. La obra ociosa no tiene ningún fin, no puede ser instrumento para ningún propósito, no obstante según Rancière, siguiendo a Schiller, la libre apariencia contiene la promesa de una nueva comunidad libre. Y de ahí la paradoja que la conquista de esta promesa implica, en la medida que el arte recupere su funcionalidad, es decir, anular la distancia estética y con ella la libertad y la autonomía propia del arte.

Claire Fontaine se pregunta ¿si habría alguna manera de llevar a cabo una huelga que no sea ni corporativa ni sindical, sino más amplia y ambiciosa? Advierte que el asunto es complejo, pero tal vez y precisamente a causa de nuestra carencia de singularidad, donde la pregunta por la esencia del ser tiene un carácter más inmediato: "Decididamente, el hombre tiene que ser alguna cosa —escribe Agamben—, pero esa cosa no es una esencia, no es ni siquiera una cosa: *es el mero hecho de su propia existencia como posibilidad o potencia.*"¹¹⁷ Claire señala que ya

¹¹⁷ FONTAINE, Claire: *Notas sobre economía libidinal* [editor, María Inés Rodríguez; traducción, J.L. Arántegui.]. León, MUSAC, 2011. Publicado con motivo de la exposición P.I.G.S. de Claire Fontaine, 2011, pág. 38.

las feministas italianas habían soñado con una huelga que fuese una interrupción de todas las relaciones que nos identifican y nos someten mucho más que cualquier actividad profesional.

Si nos pusiéramos en huelga, no dejaríamos unos productos inacabados o unas materias primas sin transformar; al interrumpir nuestro trabajo, no paralizaríamos la producción, sino la reproducción de la clase obrera. Y eso sería una huelga real incluso para los que normalmente hacen la huelga sin nosotras¹¹⁸

Las feministas italianas entendían en qué consistía una acción radical que verdaderamente alterara el orden establecido más allá del trabajo e incluso de lo material. Su reivindicación partía de un cambio de actitud con respecto a su propio cuerpo y con las relaciones tradicionales con las que el poder domina de forma silenciosa. Este tipo de huelga que interrumpe la movilización total y que “permite cambiarnos a nosotros mismos” es lo que Claire Fontaine define como huelga humana. Porque es más general que la huelga general y porque tiene como meta la transformación de las relaciones sociales informales que están en la base de la dominación. El carácter radical de este tipo de revuelta es que no conoce ningún resultado reformista con el que podría satisfacerse.¹¹⁹ Esta manifestación no contiene ninguna solución, simplemente contiene la idea de -sea como sea- acude a la llamada, ¡movilízate!

Claire Fontaine es una artista que escribe prolíficamente, y muchas veces sus textos son esenciales para la comprensión de su trabajo. Sus apreciaciones mordaces sobre el papel político del artista y sus respuestas casi inmediatas hacia los

¹¹⁸ *Ibíd.*, pág. 39.

¹¹⁹ *Ibíd.*, pág. 39.

acontecimientos sociopolíticos del presente, testimonian un compromiso profundo y constante con la cultura política contemporánea, como hemos mencionado antes, gran parte de sus influencias ideológicas se inspiran en los movimientos de protesta del pasado y del presente. Más directamente, su inspiración nace de la feminización radical del movimiento italiano Autonomista a finales de 1970. Sus raíces filosóficas se plantan firmemente en las teorías políticas revolucionarias de Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Walter Benjamin, y Michel Foucault. Sus aliados artísticos incluyen la ironía subversiva de *Bernadette Corporation* y la escritura colectiva antipolítica de *Tiqqun*. Por tanto con todas estas influencias y antecedentes, resulta complicado seleccionar algunos trabajos para analizar aquí, no obstante y sin ánimo de analizar y reflexionar sobre toda la trayectoria de Claire Fontaine (muy prolífica, a pesar de su corta vida, Claire nace en el año 2004), se han escogido algunas piezas y exposiciones que nos darán una imagen del desarrollo visual y conceptual de Claire.

1.2.- Economía libidinal

Otra de las problemáticas analizadas por Claire Fontaine se centra en la idea de economía monetaria y economía afectiva, contexto específico en el que se genera la noción de huelga humana, manifestación que como hemos dicho, se enfrenta a la configuración de las relaciones sociales y afectivas que fundan el origen de la explotación. La huelga humana se plantea directamente como la interrupción de la vida activa, una huelga motivada por subjetividades que no necesariamente responden a una organización determinada o a identificaciones asignadas por la sociedad, sino que se trata de juntar fuerzas en tanto que singularidades abiertas al

contacto con cualquiera que tenga la capacidad de transformar la condición actual de las cosas, impulsándonos a la vez a cambiar algo en nosotros mismos.

Está claro que el arte no es una excepción en cuanto es visible y circula siguiendo los mismos flujos del sistema económico, es imposible que esté afuera, no obstante, según Claire, por el lado del deseo se rompe, en cierta medida, el flujo económico. Si bien el cuestionamiento entre la economía monetaria y la economía libidinal no es nuevo, dentro del contexto actual está tomando un cuerpo cada vez mayor a escala global. Es lo que advierte Claire Fontaine y traduce de una manera ética y estética admirable en la muestra P.I.G.S. en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC en el año 2011.

La propuesta gira en torno al acrónimo con el que los medios financieros anglosajones (especialmente británicos, por ejemplo *Financial Times*), se refirieron despectivamente a Portugal, Italia, Grecia y España, en el contexto de la crisis económica del 2008 (más adelante se incluiría también Irlanda). El término se usa desde hace un tiempo para señalar la fragilidad del crecimiento económico de ciertas economías de países históricamente pobres de Europa, se refieren al grupo de países del sur de la Unión Europea. Estos países tienen también en común ser países de la periferia europea, lo que facilita los prejuicios históricos existentes en relación a los países mediterráneos. P.I.G.S. que en inglés significa cerdos.

La muestra en el MUSAC se articula a través de tres piezas *site specific*. P.I.G.S. (Portugal, Italia, Grecia y España) que es la obra que da nombre a la muestra, *CAPITALISM KILLS LOVE* (el capitalismo mata el amor) y *PRIVATE* (privado), más una

publicación titulada *notas sobre economía libidinal* con texto de Claire Fontaine sobre el tema.



1. Claire Fontaine, *P.I.G.S.*, 2011.



2. Claire Fontaine, *P.I.G.S.*, 2011. Muro de cartón yeso, cerillas de madera, vídeo proyección.

Dimensiones variables.

P.I.G.S. consiste en la representación de un mapa constituido por cientos de cerillas que comprende a los cuatro países en cuestión. Esta pieza habla con ironía y con potencia estética de la inestabilidad socio-política global, que quedó evidenciada tras la reciente crisis económica. La fragilidad de un sistema político-económico que gobierna y que a la vez tiene la capacidad de frustrar todos nuestros sueños. Tras la crisis varias generaciones de jóvenes en Europa han visto truncado su futuro más inmediato, gobierna la desazón. *P.I.G.S.* también habla de la corrupción. La performance que acontece (cuando un ser anónimo enciende las cerillas) puede leerse en dos planos distintos, por una lado observamos un carácter profundamente poético, debido al ritual del fuego, que irrumpe con fuerza casi purificadora que devasta el mapa hasta prácticamente su desaparición, es el instante donde queda reflejado en nuestras retinas el movimiento del fuego y su

furia. Por otro lado, el plano más político, vemos a un encapuchado, vestido de negro, que incendia las formas en el muro, todo se llena de humo, que nos recuerda a las protestas y a las barricadas (a causa también de la crisis) donde finalmente suenan las sirenas y todo se vuelve confuso. Es casi un estado de excepción, donde durante la crisis quedaron suspendidos los derechos constitucionales de los ciudadanos, recortes en los servicios públicos, desempleo, desahucios, etc. Evidentemente aumenta la desigualdad, la explotación y el miedo. ¿A quién recompensa todo este desastre? la respuesta es clara. *P.I.G.S.* es una alegoría crítica de la inconsistencia del sistema financiero que aguantamos donde se destruyen vidas honradas calcinadas en un gesto, en un suspiro que ve como se desmorona fulminantemente el presunto Estado de bienestar.

CAPITALISM KILLS LOVE (el capitalismo mata el amor)

Se trata de un letrero luminoso realizado con tubos fluorescentes que ocupa la totalidad del espacio de la sala. Los colores utilizados hacen referencia a la policromía de la fachada del MUSAC que a su vez alude al espectro de colores digitalizados de las vidrieras de la catedral Santa María de León.



3. Fachada del MUSAC y vidrieras de la Catedral. (foto: Magazine vagón293).



4. Claire Fontaine, CAPITALISM KILLS LOVE, 2011.

La fuente usada en el texto se llama "K" es un tipo de letra que toma su nombre de Franz Kafka, como homenaje al escritor y a su inconclusa novela *Amerika*, que se anticipó a la fragilidad política de Occidente y al sueño americano. En *Amerika* ya se percibe la superestructura económica y social como algo dañino para el ser aislado y humillado ante un poder monolítico e inexorable en sus fines, que avasalla toda la posibilidad de realización singular del individuo.

Y finalmente *PRIVATE* (privado), es una instalación en el suelo, que consiste en un cable a presión que el visitante está autorizado a pisar, en cuanto lo hace, se dispara una sirena que causa un gran estruendo, conectada a una alarma como la de las fábricas o las escuelas, naturalmente alude al espacio de la disciplina y a la reacción desproporcionada que se genera cuando alguien se adentra en el espacio íntimo del otro o toca algo supuestamente privado, evidentemente el espectador no se espera este ruido, que supone una sorpresa. Esta pieza genera, por un lado, toda una experiencia a nivel sensorial, una llamada hacia el orden. Y por otro lado, existe un juego crítico con las obras de arte interactivas. Si bien la presencia de esta obra es visualmente prudente, casi oculta, a nivel acústico es totalmente invasiva, todo un ataque a nuestros sentidos. *PRIVATE*, interactúa con las otras piezas de la exposición en dos planos diferentes, formalmente, se distancia del resto dado su carácter totalmente a ras del suelo y anti-monumental, pero conceptualmente alude y resalta la misma violencia de la propiedad privada, utilizando el sonido de la alarma como metáfora hacia la disciplina y el control.

P.I.G.S. nos aproxima en su conjunto a la visualización de una realidad económica perversa, con resultados sociales y políticos que afectan a Europa y al mundo, es

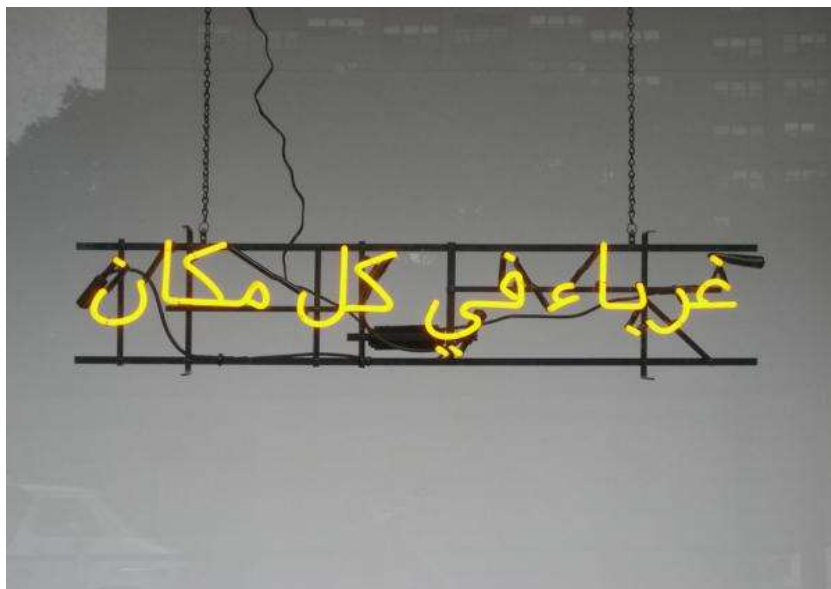
una forma de leer los acontecimientos actuales, invirtiendo la lógica de que la culpa de la crisis económica es producida por los países más insuficientes de Europa, sino que se evidencia las responsabilidades de los países más potentes del norte, que a la vez están experimentando la fragilidad de un sistema totalmente interconectado. P.I.G.S. nos recuerda cómo y hasta que puntos estamos gobernados.

1.3.- *Foreigners Everywhere* [Extranjeros por todas partes]

*Lejos, lejos de ti tiene lugar la historia mundial,
la historia mundial de tu alma.*

- F. Kafka

La práctica de Claire Fontaine también gira en torno a la palabra “extranjero” como podemos observar en esta serie de neones que dice en varias lenguas “Extranjeros por todas partes” (en árabe, francés, español, alemán, albanés, cherokee, chino, portugués, italiano, entre otras).



5. Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere* (Arabic) 2005, New York.



6. Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere* (French), 2006, París.



7. Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere* (Spanish), 2008, México D.F.



8. Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere* (German), 2011; *Foreigners Everywhere* (Albanian), 2011.



9. Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere* (Cherokee), 2011, New York.



10. Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere* (Chinese), 2008, Hong Kong.



11. Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere* (portuguese), 2009, São Paulo.



12. Claire Fontaine, *Foreigners Everywhere* (Italian), 2004, Napoli and Rome.

Claire, toma el nombre para este trabajo de un grupo de anarquistas de Turín que combaten el racismo en sus múltiples manifestaciones. El giro enigmático y la ambivalencia de la frase -nombre del grupo- resultó enormemente inspirador para Claire, pensando en los efectos que podría tener esta frase desplazada materialmente en lugares y contextos distintos. De esta manera surgen los neones que invaden distintos espacios urbanos y áreas de exposición, utilizando los códigos de consumo y comunicación de manera crítica. Este trabajo puede leerse en dos planos distintos; uno más general donde se despliega una reflexión en torno a las

condiciones de la vida contemporánea, y otro más particular donde se evoca, en el contexto actual, la condición del extranjero como paradigma de una situación generalizada.

Es evidente que hoy la inmigración y la emigración ya no son simples epifenómenos ligados a la economía. Constituyen unas experiencias existenciales y perceptivas en sí mismas.¹²⁰

La extrañeza que todos podemos sentir cuando nos enfrentamos a un mundo totalmente fabricado y gobernado por lógicas sin sentido que crean categorías como el patriota, nacionalista o inmigrante, hacen del exilio una condición común. Es evidente que las nuevas formas de racismo e intolerancia derivan de esta lógica, que genera, por un lado, un sentimiento que acentúa las identificaciones imaginarias con la patria y los valores nacionales, y por otro, engendran miedo y desprecio hacia el otro, desconocido, forastero. Los signos de Claire, redefinen la experiencia de extrañeza y distanciamiento como condiciones universales, recordando al espectador de que todos podemos ser -o hemos sido- un extranjero a algo, a alguien, en algún lugar, o en algún momento en el tiempo. Imaginar el migrante como una figura, una entidad conceptual, a través de la cual podemos actualmente reconocernos todos como extranjeros por todas partes, es poner en cuestión la noción predominante del extranjero, otorgándole un nuevo significado al término, la redefinición como un nuevo aspecto de la condición humana.

¹²⁰ Claire Fontaine entrevistada por Jonh Kelsey. Narrativas de fuga II. Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo, disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/narr_fuga_II_doc04.pdf (consultada el 13 de mayo de 2015).

Según Claire en la idea de huelga humana hay muchas cosas que vienen de Bretch, se su descripción del proceso de “devenir extranjero” con respecto a las relaciones de poder que nos constituyen y nos organizan, para generar ciertos acontecimientos que efectivamente pueden ser un motor para la lucha.

Por otro lado, en el uso de la lengua, advierte Claire, que no es la materna, se producen contradicciones, relaciones de fuerzas, se establece la lucha con el sentido que da forma a lo que Deleuze y Guattari, manifestaron haber hallado en Kafka, la “lengua extranjera en la lengua”, y en el fondo ésta es la que quieren hablar los artistas. La promesa de comunidad reside sólo y exclusivamente en esta impropiedad.¹²¹

[...] Y, sin embargo, aquí están los otros, con nosotros, ellos lavaron las ventanas de la carnicería de la esquina esta mañana, se sentaron en este mismo asiento del metro justo antes que nosotros, vivían en nuestro departamento antes de haber sido expulsados. El aire que respiramos está viciado por su sufrimiento, su fuerza de trabajo pagada con migajas mantiene nuestros salarios bajos, su soledad les impide organizarse, su encierro materializa silenciosamente un aura de prisión alrededor de nuestras vidas.¹²²

1.4.- Creación de disensos

La práctica de Claire Fontaine, toma formas variadas que se supeditan a estrategias que operan dentro de preocupaciones actuales sobre el presente, confrontándose a

¹²¹ *Ibíd.*, (consultada el 13 de mayo de 2015).

¹²² Fragmento de “Extranjeros por todas partes” de Claire Fontaine, 2005. Texto completo disponible en: FONTAINE, Claire: *Notas sobre economía libidinal*. León, MUSAC, 2011. pág. 23.

la Historia y a la impotencia política de nuestro tiempo. Podríamos decir que sus trabajos conforman una constelación crítica en torno al tema de la economía y el deseo: cómo interactúan, cómo entran en conflicto y cómo, de alguna manera, van siempre juntos, aunque esta conexión quede constantemente oculta por el discurso oficial y dominante que nos encontramos.



13. Claire Fontaine, *Untitled (Thank you)*, 2005.

Como hemos observado las frases en neón son recurrentes en la práctica de Claire, letreros luminosos que nos recuerdan los anuncios publicitarios, casi espectaculares que cuestionan el consumo y el mercado mediatizado, son una expresión luminosa del capitalismo en sí. Claire juega con este recurso estético -superficial- para meternos en una capa más profunda del tejido político que conforma el presente,

mostrándonos una imagen de lo que somos, mediante lo que vemos. Tal es el caso, por ejemplo, de *Untitled (Thank you)*, 2005, que consiste en un dibujo de neón rojo de la cara de Karl Marx, donde se superpone con un parpadeo blanco la palabra *gracias (Thank you)*. Normalmente esta pieza se instala junto a otra obra de neón que pone: *Arbeit Macht Kapital* (trabajo, potencia, capital, 2005).

Es interesante como el juego de esta pieza, tan connotada, funciona, según su emplazamiento, a niveles distintos según su contexto. Cuando la galería rusa *Regina gallery*, presenta esta pieza en Art Basel (2011), la alegría del neón y el sentido del humor se activan ocultando la imagen del autor revolucionario de *El Capital*, Karl Marx, detrás de las luces de neón brillante, destacando la palabra "gracias". El capital es el dinero, el capital es la materia prima, solía decir Marx. El espectáculo de Art Basel demuestra que el arte es, básicamente, hacer algo de la nada y venderlo. Está claramente en juego el carácter de mercancía del arte, que se valora, según su precio, según su mercado. Lo contrario ocurre cuando esta pieza se exhibe en el pabellón de cristal que alberga la Galería Meerrettich, en Berlín, en este caso el rostro emblemático de Marx se muestra a pocos metros del Teatro Popular de Rosa-Luxemburg-Platz en la post-comunista Berlín, ¿qué ocurre aquí? Si bien, se observa, al igual que en Art Basel, un carácter provocador de la pieza que resalta el espacio, tanto uno como otro, el significado que subyace o la lectura de la obra son diferentes. En Art Basel, destaca la palabra "gracias" y en la Galería Meerrettich, destaca el rostro de Marx. Podemos pensar que Claire agradece al mercado, a las ventas de la feria y en el caso de Berlín agradece a la historia, el momento del comunismo, que contenía una promesa... lo que está claro es que en ambos espacios hay una intención de politizar el contexto.

Algo similar tiene lugar con *Merci de votre vigilance* (gracias por vuestra vigilancia, 2006) la respuesta francesa a estados alterados de conciencia en relación con el aumento de la amenaza terrorista. O *Palestine Occupied* (Palestina ocupada, 2008) una escultura-performance en la que se utilizaron 35.000 cerrillas para escribir sobre una de las paredes de la Dvir Gallery de Tel Aviv, las palabras "Palestina ocupada" (en hebreo). Las cerillas se prendieron en un acto privado que fue registrado en vídeo¹²³ y que los visitantes de la exposición podían ver en un monitor que había en un corredor contiguo a la sala donde se encontraba la escultura. Nuevamente la metáfora del fuego, anula, esta vez, la ilusión de un pueblo. También en *They Hate Us For Our Freedom* (Nos odian por nuestras libertades, 2008) la famosa frase de George W. Bush pronunciada en su discurso después del 11 de septiembre: "Los estadounidenses se preguntan, ¿por qué nos odian? Odian lo que vemos aquí en esta sala - un gobierno elegido democráticamente. Sus líderes son auto-nombrados. Odian nuestras libertades. Nuestra libertad de religión, nuestra libertad de expresión, nuestra libertad de votar y de no estar de acuerdo entre sí."¹²⁴ Irónicamente, la afirmación de que Estados Unidos fuera atacado por sus libertades, se utilizó para extender el poder del Estado, justificar la guerra, y restringir las libertades civiles. Se establece una distancia ideológica y económica con el mundo no-occidental, se supone, para justificar las "guerras por venir". Esta pieza plantea la pregunta por el sentido de la libertad en las sociedades liberales, y

¹²³ La acción registrada en vídeo se puede ver en:

http://www.dvirgallery.com/artists/multimedia_desc.asp?artistID=23&mediaID=7&contentPageID=8
Y también en: <https://youtu.be/FbyFilSvKBE> (consultadas el 18 de mayo de 2015)

¹²⁴ George W. Bush, Discurso Ante una Sesión Conjunta del Congreso y El Pueblo Estadounidense, 20 de septiembre de 2001. Disponible en:

<http://georgewbushwhitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.es.html>
(consultada el 25 de mayo de 2015).

discretamente muestra la violencia y la falta de independencia que viene del simple hecho de ser gobernados.



14. Claire Fontaine, *They Hate Us For Our Freedom*, 2008. Museo de Arte Contemporáneo de San Luis.

En estos tres ejemplos el contenido y la colocación de las obras en contextos determinados producen un efecto provocativo y tal vez revelador, de hecho marcan la diferencia de politizar la relación del espacio de la galería y su contexto.

Tal vez con una cierta violencia poética Claire llama la atención sobre estas cuestiones que configuran un mundo injusto, donde las políticas de los estados son alarmistas en la que el miedo es dirigido en cualquier lugar y en ninguna parte, en la que se pide a las personas estar siempre en guardia... aumentan las expresiones de xenofobia. Este tipo de alarmismo conduce al racismo mal dirigido. La obra de Claire Fontaine no se entendería sin el contexto sociopolítico post 11 S, la vigilancia, el miedo, el racismo, la crisis, el estado de excepción, etc. Todo se enmarca dentro de este contexto.

1.4.1.- Esculturas subversivas

Como hemos mencionado las estrategias estéticas de Claire son heterogéneas; neones, frase o mapas creados con cientos de cerrillas ardiendo, vídeos, esculturas, pinturas y también *ready made*.



15. Claire Fontaine, *371 Grand*, 2006. Cinco elementos, aleación, dimensión 100 x 50 mm.

371 Grand, aboga por el robo. Utilizando el mismo método empleado por el FBI para duplicar llaves, Claire realiza copias de las llaves de la galería Reena Spaulings Fine Art, de Nueva York, donde se exponen sus piezas. Al igual que *Passe-portout* (París 10e), 2006, un conjunto de ganzúa, hojas de sierra, alambre y una pequeña linterna, todo ello colgado de un llavero donde se leía: *I love Paris*, son irónicamente esculturas “subversivas”, sobre todo cuando están acompañadas de una demostración en video de como abrir una cerradura con ganzúa e instrucciones para el reparto de la propiedad privada (2006).



16. Claire Fontaine, *Passe-partout* (Paris 10e), 2006.

En algunas de sus exposiciones Claire cuelga de manera indiferente las llaves -que contienen el nombre de la galería a la que pertenecen- dejándolas listas para llevar (robar), pero tal como sospecha, nadie las coge. Claire Fontaine es consciente que dentro del mundo del arte, su trabajo funciona simbólicamente. De una forma similar a lo que pasaba con el *ready made*, la obra construye una nueva narrativa para ese objeto, que, en este caso, perturba la retórica de la libertad. La grandiosa retórica ideológica a través de la cual las propias posiciones como "libre" y "moralmente correcto" que el trabajo sugiere, ocultan amenazas latentes y abusos. El artista se convierte en lo invisible, el subversivo, el creador del objeto que amenaza y desafía el orden establecido, desafiando la frontera entre lo público y lo privado.

Claire no espera unos resultados determinados sobre el impacto que puedan tener sus pequeñas esculturas o en general sus obras.

1.4.2.- Todos somos malos consumidores

Todos somos artistas ready made y todos somos malos consumidores, 2008, es un díptico en el cual Marilyn hace de soporte, es un ejemplo claro, según Claire, de los problemas que plantea la polisemia.

*Hoy día el consumo ha dejado de ser una actividad en sí misma, ahora coincide con el devenir de nuestras vidas, ya no es ni una elección ni un placer. También es una práctica que se empareja, de una manera tristemente complementaria y cada vez menos dialéctica, con la producción.*¹²⁵



17. Claire Fontaine, *We are all ready made artists y We are all bad consumers* [Todos somos malos consumidores], 2008.

Desde el momento en que el consumo conforma y organiza la construcción de las formas de nuestra vida, nos inunda, nos atraviesa como sujetos consumidores y el arte, como sabemos, no se queda afuera, no hay excepción, se desvanece el sueño que pretendía utilizar el arte como instrumento para alcanzar una comunidad libre.

Desde el momento en que se denigra, se deshonra y se deslocaliza la producción, ya

¹²⁵ Claire Fontaine entrevistada por Jonh Kelsey. Narrativas de fuga II. Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo, disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/narr_fuga_II_doc04.pdf (consultada el 13 de mayo de 2015).

no se puede emitir un juicio de valor respecto de lo que concierne al consumo. Claire dice en su cuadro que *somos malos consumidores*, el deseo no se satisface nunca, no conoce su límite, siempre está en falta, por ello los productos que consumimos nunca son lo suficientemente bueno y sanos, siempre hay un pero, por consiguiente, como consumidores, somos malos.

Claire sostiene que dentro del mundo del arte la relación con el consumo es fetichista:

El fetichismo es el motor confesado de toda transacción (comprendidas aquellas que incluyen el valor añadido intelectual). ¿El "remix" como paradigma de la actividad productiva? [...] Bueno [...] eso es una banalidad dolorosa. Lo dice todo el mundo: la producción se lleva a cabo mediante el montaje y la transformación de unos fragmentos preexistentes. Por otro lado, siempre se ha hecho así, pero hoy prácticamente todo el mundo tiene acceso a casi todas las formas de la historia y de la geografía, y eso hace que la creación parezca una actividad cada vez más vulgar, cada vez más estúpida, cada vez menos mágica.¹²⁶

Estas impresiones están relacionadas con el desencanto que el capitalismo produce, si es abordado desde una perspectiva lúcida y crítica, nos pasa a todos, no nos gusta lo que vemos, ni lo que escuchamos, ahora bien, lo grave sería que este desencanto, efecto del capitalismo, esté intencionado por el mismo sistema para producir justamente desencanto con la vida. Lo importante es aprovechar ese desencanto como motor de lucha, sea cuál sea, hasta la más microscópica vale. Está de más decir que estas impresiones no afectan en lo más mínimo al mercado del arte que siempre sale victorioso.

¹²⁶ *Ibíd.*, (consultada el 13 de mayo de 2015).

1.4.3.- Equivalent VIII

Equivalent VIII, de la serie *Equivalents* (equivalentes, 2008) es una escultura que se refiere a una obra con el mismo título del artista Carl Andre (desde 1966).



18. Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966-69.

19. Claire Fontaine, *Equivalent VIII*, 2008.

Esta pieza se compone de ciento veinte ladrillos, alineados en la misma forma que la obra original. La pieza de Claire Fontaine subvierte el silencio formal del objeto *minimal*, cubriendo cada ladrillo con la cubierta o portada escaneada de un libro de bolsillo. Las cubiertas se han transformado, se han estirado de manera que se ajustan al tamaño del ladrillo. Nos encontramos con varios títulos de obras filosóficas (Guy Debord, Agamben, Foucault), obras literarias y de Historia francesa. Puesto que los libros se han transformado en objetos sólidos que tienen el mismo peso y espesor, todos ellos se han convertido en “equivalentes”, tal como lo son para el lector inexperto o profano, y para la lógica de mercado. Todos los libros tienen una reproducción de una obra de arte (en la mayoría de los casos, de Arte

Moderno) en su portada, al parecer, sin ninguna conexión entre los títulos y las imágenes que los acompañan. Claire señalaba que al asociar y reunir todas las portadas elegidas de estos libros petrificados, obtuvieron un rompecabezas de elementos visuales y verbales que constituía una especie de Historia. Al mismo tiempo, la escultura insiste en el problema de la ilegibilidad. Esta ilegibilidad puede ser entendida como una tumba para estos libros, que dice algo sobre el valor de uso de los bienes culturales, sobre la accesibilidad comercial y la barrera alrededor de las mercancías culturales. Como sabemos Claire no pretende dar lecciones, no obstante, como artista, tiene la tarea de -en este caso- reducir la brecha entre el espectador y el contenido de los libros, que permite una re-apropiación por parte de todo el mundo, en este sentido, la obra se mantiene en equivalencia jerárquica con la inteligencia del visitante. La fuerza performativa del ladrillo permanece ligeramente latente, listo para la acción, pero, esta vez, más que asociar los ladrillos a la rebelión popular, es el peso de las palabras las que nos dan las claves.



20. Claire Fontaine, *brickbat*, 2006-08.

1.5.- El estado de excepción

En esta ocasión se crea una exposición de colaboración entre Claire Fontaine y Lucie Fontaine. Claire, como hemos señalada es un colectivo de artistas con sede en París y Lucie Fontaine se define como una “empleada del arte” que ha estado dialogando con Claire en diferentes momentos, sus trabajos se relacionan a nivel formal y conceptual. *Exceptions* (2012) es su primera exposición en colaboración.



21. Claire Fontaine and Lucie Fontaine, *Employee / Employer*, 2012.



22. Claire Fontaine and Lucie Fontaine, *Employee / Employer*, 2012.

Esta muestra habla en términos filosóficos y metafísicos de la división del trabajo, al parecer ignorada en estos tiempos. El empleado es el equivalente del obrero fordista en la cadena de montaje, pero su alienación es más profunda y cala en su personalidad y existencia. Según Claire los empleados son los autores anónimos e impunes de cualquier estado de excepción. Estas preguntas e ideas están en el origen de las luces de neón creadas en colaboración por Claire & Lucie, donde se lee alternativamente Empleado/Empleador. Empleado/Empleador pueden ser posiciones intercambiables, es el logro reciente de la economía de mercado, la flexibilidad ha hecho cambiar el trabajo en necesidad, lo cual es hoy una experiencia compartida. Las últimas décadas han sido tiempo de profundas transformaciones a nivel económico y ético, en el mundo occidental se aprendió abruptamente sobre la flexibilidad profesional y las transformaciones existenciales. El pensador coreano Byung-Chul Han¹²⁷, analiza en sus obras diversos males contemporáneos entre ellos, la asfixiante competencia laboral que lleva al hombre actual a convertirse en su propio explotador, cegado por la búsqueda del éxito. Retomando la idea hegeliana de la dialéctica del amo y del esclavo, Byung-Chul Han denuncia que “el esclavo de hoy es el que ha optado por el sometimiento”. Y lo ha hecho a cambio de un modo de vida escasamente interesante, “la mera vida, frente a la vida buena”, dice, casi pura supervivencia.¹²⁸ Pero lo más llamativo es que el propio amo ha renunciado

¹²⁷ Byung-Chul Han (Seúl, Corea del Sur, 1959), filósofo coreano. En 1994 se doctoró en la Universidad de Friburgo con una tesis sobre Martin Heidegger. En la actualidad es profesor de Filosofía y Estudios culturales en la Universidad de las Artes de Berlín. Es autor de más de una decena de títulos, de los cuales se han traducido al castellano seis ensayos: El aroma del tiempo (2015), En el enjambre (2014), La agonía del Eros (2014), Psicopolítica (2014), La sociedad de la transparencia (2013), La sociedad del cansancio (2012), todos en Herder Editorial.

¹²⁸ ARROYO, Francesc: “Aviso de derrumbe”. Entrevista realizada a Byung-Chul Han, El País, 22 marzo de 2014 [edición digital].

también a la libertad al convertirse en explotador de sí mismo. “En el neoliberalismo, trabajo significa realización personal u optimización personal. Uno se ve en libertad. Por lo tanto, no llega la alienación, sino el agotamiento. Uno se explota a sí mismo, hasta el colapso. En lugar de la alienación aparece una autoexplotación voluntaria”.¹²⁹ El ser humano es increíble a veces.



23. Claire and Lucie Fontaine, *Clearstream*, 2012.



24. Claire and Lucie Fontaine, *Stack Got Stuck*, 2012.

http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395166957_655811.html (consultada el 23 de mayo de 2015).

¹²⁹ *Ibíd.* (consultada el 23 de mayo de 2015).

Dentro de estos empleados, que bien describe Byung-Chul, hay unos que se dedican específicamente a vender y comprar “cosas” para los bancos y entidades financieras. Esta especulación ha causado profundas crisis económicas dentro de la historia y, como hemos padecido, también en el presente. Estos movimientos silenciosos del capital que va de una pantalla a otra -la interfaz donde se desarrollan los intercambios- están presentes en el centro de la pieza sonora *Clearstream* (2007). Clearstream, es un sistema bancario especializado en la solución y la garantía de las transacciones. Podemos leer en el sitio web oficial de Clearstream que "todo el sistema financiero mundial se basa en la confianza. Cuando se negocian activos, ambas partes deben estar seguros de que recibirán su parte de la transacción. Dada la complejidad, la velocidad y la cantidad de los activos involucrados, un tercero rápido, seguro y de confianza es absolutamente esencial para la liquidación de las operaciones". Esta tercera parte es Clearstream. Cabe destacar que este sistema ha sido denunciado dos veces como una fuente de grandes fraudes en los últimos años. Clearstream fue acusada de ser una plataforma internacional para el lavado de dinero y la evasión fiscal a través de un sistema ilegal de cuentas secretas, que -como no- salpicaba a prestigiosas figuras de la política europea.

Claire utilizó Clearstream, como título de una pieza sonora que consiste en el ruido blanco difuso en el espacio de la muestra. La peculiaridad del ruido blanco es que ayuda a la concentración y a inducir el sueño. El ruido blanco también tiene una frecuencia particular que absorbe todos los demás sonidos y hace inaudible el discurso. Se produce un juego semántico en relación con la imposibilidad de descubrir la verdad acerca de las especulaciones internacionales que nos rodean, el

ruido blanco está constantemente evocando un sonido casi somnífero, continuo, que nos sumerge en un estado de retroceso sin palabras.

Una tercera pieza consiste en un ramo de flores artificiales, instalado en el suelo, *Stack Got Stuck*, (2012) es sencillamente un gesto de condolencia, homenaje por Lucie Fontaine que evoca, aún, la tradición de la vida.

En su ensayo "Notas sobre el Estado de Excepción" 2007, Claire propone una ampliación del sentido del término, más que el espacio del campo de batalla, en oposición al espacio seguro de los derechos civiles y jurídicos, habitualmente, un régimen de excepción contempla la suspensión o restricción de ciertos derechos fundamentales. Es necesario entender que en dichos casos de "excepción" los derechos de los ciudadanos quedan suspendidos parcial o totalmente. Esto sucede, presuntamente, ante una amenaza inminente, Claire señala, por un lado, que, en el sentido agambeniano, vivimos siempre en un estado de excepción, el presente se ha vuelto impredecible y cada instante puede convertirse en un potencial momento excepcional, el estado de excepción hoy es la norma, y por otro lado señala también que la "excepción" es lo que el neoliberalismo hace de cada uno de nosotros, es decir, individuos únicos, auto-emprendedores excepcionales. Junto con el sentido agambeniano de "excepción" como campamento, su formulación ilustra bien los distintos movimientos de inclusión exclusiva (el individuo excepcional) y la exclusión inclusiva (el refugiado, el detenido) unidos por el aparato político-militar-económico. Claire Fontaine suele manifestar que son refugiados políticos en el campo del arte.

El siguiente texto de distribuyó de manera gratuita en las salas de exposiciones a partir del año 2005¹³⁰.

Réquiem por Jean Charles de Menezes¹³¹

Notas sobre el estado de excepción

Nuestro entorno emocional es pobre y peligroso. El trabajo artístico no puede cambiarlo, pero puede transcribirlo. Puede también dar una opinión, que nunca se nos pregunta. Cuando los hombres armados matan a cualquier persona en el centro de la multitud porque él mira culpable, esto nos recuerda a un pasado que no pasa y un futuro que nos gustaría no saber. Las víctimas son ya tan numerosas hoy día que sería un error estar conmovido por el otro. Sería patético pedir justicia: la única justicia para una víctima es la venganza y la venganza alimenta la guerra. La violencia del poder no es una catástrofe más, esto es un síntoma de algo crucial: el final de la mentira democrática que solía estructurar aún nuestros sueños más rebeldes. La guerra que nos incluye tiene como característica principal el hecho de parecerse a una serie de víctimas. Esto nos transforma a todos en víctimas culpables. Nos convierte en extranjeros en nuestros propios países. El estado de excepción en el que vivimos se ha convertido en la regla, y la única manera de sobrevivir es abandonar nuestro miedo y el terror de despreciar el poder, a través de todos los medios que nos quedan. Recordando todo, resistiendo a través de nuestra memoria, contando las historias que los silencios de dominación se niegan

¹³⁰ Reena Spaulings Fine Art, New York; T293, Roma; Galerie Chantal Crousel, París; así como también en la 12ª Bienal de Estambul (Untitled) de 2011.

¹³¹ Jean Charles de Menezes (Gonzaga, Minas Gerais, Brasil, 7 de enero de 1978 - † Londres, 22 de julio de 2005), electricista brasileño asesinado por la Policía Metropolitana inglesa en la estación de metro de Stockwell, en Londres, el viernes 22 de julio de 2005, al ser confundido (según la versión policial) con Husein Osman, un terrorista islamista.

*para convertirse en víctimas de nuestra propia idea de la seguridad, esto podría ser un comienzo*¹³².

CF 08/2005



25. Claire Fontaine, Réquiem por Jean Charles de Menezes: Notas sobre el estado de excepción [Notes sur l'état d'exception], 2005. Texto apilado con la declaración, fotocopias A5 a doble cara, libre de derechos de autor.

Como citábamos al principio Claire Fontaine nace de una impotencia política y de una imposibilidad de poder efectuar una práctica de libertad, Claire descubre que mediante el lenguaje y la interacción formal y colectiva, podría operar y decide hacer arte, porque es plenamente consciente de que cambiar el orden establecido por la dominación, por ahora, no está en sus manos. Claramente advertimos que el

¹³² Traducción al español por Artillería Inmanente: <http://artilleriainmanente.blogspot.com.es/2013/12/claire-fontaine-requiem-para-jean.html> (consultada el 15 de mayo de 2015). A partir del texto original, titulado *Notes on the state of Exception/ Notes sur l'état d'exception*, 2005, disponible en pdf en inglés y en francés en el sitio web del colectivo de artistas Claire Fontaine: http://www.clairefontaine.ws/pdf/notes_eng_fr.pdf (consultada el 15 de mayo de 2015).

despliegue de su obra, está compuesto por dispositivos formales y técnicos al servicio de un discurso crítico, altamente político, en el buen sentido, que sin buscar nada, no nos deja indiferentes, contribuye a interrogar las cosas, sobre todo, aquellas cosas dolorosas o perturbadoras, que nos cuesta ver.

Siempre será indispensable inquietar a quienes gobiernan y a quienes son gobernados, el arte no interfiere en ello, lo único que hace es expresar algo, proyectar una imagen que de no ser así quedarían olvidadas y simplificadas.

*Todo lo que aparece como connotado profesionalmente no interrumpe absolutamente nada; esto ya quedó claro tras la derrota del movimiento obrero. Las interrupciones vendrán de otro lado, y hacer arte supone para nosotras una manera de estar siempre alerta hasta que se produzcan esos momentos. Los acompañaremos allí donde se manifiesten, no tenemos la ambición de producirlos nosotras.*¹³³

Se reconocen, de alguna manera, los límites del arte en lo que respecta a la producción de un cambio radical o un proceso revolucionario, el arte “acompaña” dicho proceso, pero no lo crea. Por otro lado se advierte en las palabras de Claire una cierta esperanza en el acontecimiento badiouiano que irrumpe, es algo que hace aparecer cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable, y que en el caso del acontecimiento artístico se fija en una forma nueva. De este modo, el arte sí opera en cambios a niveles más micropolíticos, y sobre todo en lo que respecta a una cierta subjetivación que mínimamente interfiere en un proceso emancipatorio,

¹³³ Claire Fontaine entrevistada por Jonh Kelsey. Narrativas de fuga II. Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo, disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/narr_fuga_II_doc04.pdf (consultada el 13 de mayo de 2015).

no estamos diciendo aquí que sólo el arte produce la emancipación del hombre, pero si contribuye.

Claire Fontaine pone un acento, un énfasis, llama la atención sobre lo que no funciona del todo bien en nuestro mundo, a saber, la desigualdad, la explotación, la crisis económica y política, la violencia de Estado, el racismo, entre otros, desde luego colabora.

2.- Raqs Media Collective y la práctica artística como enacción¹³⁴

2.1.- Consideraciones teóricas.

Raqs Media Collective es un colectivo de artistas indios creado en 1992 en Nueva Delhi por Jeebesh Bagchi, Monica Narula y Shuddhabrata Sengupta. Ellos mismos se han definido como artistas, profesionales de los medios, curadores, investigadores, editores y catalizadores de los procesos culturales. Su trabajo, que ha sido expuesto ampliamente en los principales espacios internacionales como la Documenta 11 de Kassel en 2002 y las Bienales de Venecia de 2003, 2005 y actualmente en 2015, los ubica en las intersecciones del arte contemporáneo, la investigación histórica, la especulación filosófica, y la teoría que a menudo toma forma de instalaciones con objetos, otra veces multimedia, videos, performances, encuentros y publicaciones.

Según sus propias palabras:

Raqs es un ser con seis ojos, seis manos, seis pies, una vagina, dos pares de testículos, tres lenguas y media mente para postrarse tras cuestionarios como este para preguntar si, en lugar de tener que ofrecer una confesión, puede ser simplemente una pregunta rara vez formulada.

La mayoría de los días, Raqs es un artista. Los domingos, Raqs desempolva los libreros, hornea pasteles, revisa los marcadores de fútbol, sueña con novelas no escritas, y envejece con gracia.¹³⁵

¹³⁴ La palabra enacción es una castellanización de una derivación del verbo inglés 'to enact', el cual significa «evidenciar algo existente y determinante para el presente». Este concepto es aplicable a una de las vías posibles para la organización del conocimiento, y asimismo la enacción postula y define una de las formas de interacción con el mundo.

¹³⁵ Raqs Media Collective: "Acerca del Raqs" Catálogo de la exposición RAQS MEDIA COLLECTIVE, ESTÁ ESCRITO PORQUE ESTÁ ESCRITO [IT'S WRITTEN BECAUSE IT'S WRITTEN] Madrid, CA2M, 2014. Pág. 113.



26. Raqs Media Collective, *Es posible porque es posible*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2014.

Al igual que Claire Fontaine, el Raqs nos interesa por varias razones. Para comenzar Raqs Media Collective se define como *think tank*, que podemos traducirlo como “grupo de reflexión” que propone como punto de partida la estética para la reflexión social y política. Por tanto, como hemos mencionado antes, el Raqs trabaja en el cruce estratégico entre la práctica artística contemporánea, la investigación, y la mediación histórica y filosófica con la que analizan el pasado, piensan el presente e imaginan el futuro. ¿Qué significa que la estética sea el punto de partida para reflexiones en el ámbito social y político? Con Rancière hemos visto que siempre hay una estética en la política, y desde la perspectiva de la división de lo sensible, la estética, el arte particularmente, debe generar disenso, debe interpelarnos de manera tal, que cuestione nuestros propios puntos de vista sobre las cosas, debería producirse un proceso de subjetivación, que mínimamente transformara la manera

que tenemos de ver las cosas y el mundo. Pero ¿hacia dónde va esa transformación? La respuesta es simple, hacia la posibilidad de extender nuestro pensamiento crítico y divergente, otorgar otro sentido a lo que pensamos, nos da mayor libertad, y sin duda enriquece nuestra posición en la cultura y en lo político.

A Raqs Media Collective le gusta jugar con la multiplicidad de papeles, en la mayoría de los casos como artistas, ocasionalmente como curadores, y de vez en cuando como filósofos. Raqs sigue su autodeclaración categórica de la “contemplación cinética” para producir un recorrido inquietante en cuanto a las formas y métodos que despliegan con los que consiguen una coherencia en los procedimientos estéticos que generan.

“Raqs” significa varias cosas. Es una palabra que se utiliza en varias lenguas; ruso, urdo indostánico, de raíz árabe, significa movimiento, es cinética, rotación o revolución de cualquier tipo. Raqs es también el estado de contemplación extática en el que entra un derviche cuando gira, una contemplación que se basa en el movimiento constante. Y finalmente Raqs se asocia con el acrónimo de *Rarely Asked Questions* o “preguntas raras veces formuladas”. Las definiciones de “Raqs” definen muy bien su tendencia, sus inquietudes, a veces provocadoras, y la poética de sus obras. Para ellos encontrarle un sentido al mundo contemporáneo, parte de un impulso autodidacta. Como colectivo se desplazan por varias disciplinas, según ellos son “indisciplinados”, por tanto no tienen una sujeción emocional con ninguna disciplina en concreto. Ven su obra como una parte importante de la construcción de una filosofía de la enacción (*to enact*), esto significa evidenciar, sacar a la luz algo existente y determinante para el presente, lo que también, podríamos interpretar

con el desocultamiento (Heidegger) en definitiva, de una verdad. El Raqs con su obra pretende contribuir a un sentido más profundo de lo que es la condición humana y de cuáles serían sus futuros posibles.

El pensamiento dialéctico y la discusión son partes importantes para el Raqs, pero también lo es el componente afectivo, por ello han elegido el arte contemporáneo como el lugar desde donde hablar. Dada su relación y formación en cine, conocen perfectamente cómo funcionan las imágenes en movimiento, que para ellos son imágenes en movimiento dentro de un contexto emotivo, de estados afectivos, con diferentes intensidades emocionales y no verbales que conlleva. Esta idea forma una parte sustancial dentro de su práctica. Es interesante como estos artistas que provienen de la escuela de cine de Nueva Delhi y que en el año 2000 son cofundadores de la plataforma Sarai¹³⁶, cuya actividad gira entorno a los medios de comunicación, la vida urbana y el dominio público, consideran que la práctica de la imagen en movimiento en la que se encontraban, como cineastas, no era compatible con el desarrollo discursivo de Sarai, por lo que encontrarse con el contexto del arte contemporáneo, les brindó una tercera vía, donde convergen en armonía la práctica y la teoría. El arte contemporáneo es el lugar perfecto, casi mágico, para desarrollar su propuesta.

¹³⁶ En los últimos diez años, el programa Sarai en el CSDS (Centro para el Estudio de Sociedades en Desarrollo) ha sido sin duda la plataforma más importante y productiva de Asia del Sur para la investigación y la reflexión sobre la transformación de las realidades en espacios urbanos contemporáneos, especialmente en relación con la interfaz entre ciudades, la información, la sociedad, la tecnología, y la cultura. Para más información consultar: <http://sarai.net/>

2.1.1.- Sobre las no-certezas y el “saber sin-saber”

El Raqs tiene una visión del arte, por un lado, bastante poética, si leemos sus textos y vemos sus obras nos encontramos frente a una visión metafórica, el arte, al igual que las primeras lluvias del monzón, invoca algo latente, algo oculto en nosotros que nos lleva a dar un respiro fresco a esos aspectos cansados de nosotros mismos. El arte, como las primeras lluvias, nos empapa de un sentimiento de algo nuevo, esperado y refrescante que obviamente tiene que ver con nuestros sentidos.

El mejor tipo de arte, como la lluvia, invoca un reordenamiento de los campos cognitivos y sensoriales. El arte pide a sus públicos, tanto reales como potenciales, que abran puertas y ventanas y que dejen que otros mundos entren en ellos.¹³⁷

Este reordenamiento, en algún caso sutil y en otro contundente, es la razón por la cual el Raqs se toma las molestias de hacer arte. Por supuesto que hacer arte no es una cuestión de vida o muerte, está relacionado con una serie de decisiones contingentes, actos de voluntad y de consciencia. No obstante para el Raqs apreciar el arte, sí nos permite percibir exactamente qué tan preparados estamos para estar vivos. Schiller dice que la experiencia estética sostendrá el edificio del arte de lo hermoso y del arte de vivir, como sabemos la estética es una experiencia específica y será efectiva en tanto en cuanto sea la experiencia de esa “y”, que según Rancière, compone la base de la autonomía del arte, hasta tal extremo que lo conecta con la esperanza de “cambiar la vida”.

¹³⁷ Raqs Media Collective: “Acerca del arte” Catálogo de la exposición RAQS MEDIA COLLECTIVE, ESTÁ ESCRITO PORQUE ESTÁ ESCRITO [IT’S WRITTEN BECAUSE IT’S WRITTEN] Madrid, CA2M, 2014. Pág. 7.

El Raqs se pregunta hasta qué punto ésta consciencia de que tan vivos podamos estar, puede ser expresada o plasmada en una imagen o concepto. Hay algo del orden de lo “real” (Lacan) en la vida que no puede ser aprehensible ni simbolizado, no obstante hay un conocimiento, un “saber” que se experimenta cuando se está frente a una obra, aún si no siempre se es capaz de decir lo que se sabe. Para el Raqs, este “saber sin-saber” puede abrir algunas posibilidades (ventanas) que han estado desconocidas (cerradas) por el conocimiento común y así, volviendo a la metáfora de la lluvia, dejar que la lluvia entre.

En términos filosóficos diremos que este saber es la manera de cómo se plasma (se incorpora) en el mundo una verdad, que a su vez es un cuerpo de elementos compatibles, es decir, que torna compatible aquello que no lo era necesariamente. Lo interesante de este saber, no es solo lo que le pase a un público determinado con la obra, no es sólo lo que “se llevan”, sino también se trata de lo que “ofrecen” en su experiencia con ella, se trata de cómo esa verdad se incorpora en el proceso de subjetivación y retorna como un saber (nuevo) sobre el mundo, y en el mejor de los casos, acompañado de un sentimiento de libertad.

Visto así el artista se convierte en un medio, es el que realiza o ejecuta la obra, pero es ésta la que verdaderamente importa, es la obra o la configuración de obras el sujeto del arte que propiciará el encuentro con un saber, que como bien observa el Raqs, muchas veces el artista no sabe con exactitud todo lo que contiene su trabajo. Si bien el artista es el creador de la obra que se origina dentro de su universo, que habita su espacio y su tiempo, existe esa “otra escena” en la obra, inconsciente. Al contacto con el público, siempre habrá un factor desconocido, relacionado con el deseo “del otro” que no se puede controlar.

*Como Don Quijote, que le pide a Sancho Panza que entregue, en una dirección desconocida, una carta de amor escrita a una Dulcinea imaginada sólo a través del deseo, o como el solitario espíritu del bosque que trata de convencer a una nube de lluvia que pasa para que lleve un mensaje a su amante lejano, tal como se cuenta en el canto de apertura de un clásico sánscrito del teatro en verso, La nube mensajera, los artistas a menudo se ven obligados a recurrir a mediadores para apenas ser visibles a sus públicos, sus Dulcineas distantes.*¹³⁸

Parece evidente que el lenguaje del artista nunca será el mismo lenguaje de quién lee la obra. Si fuera posible, que a la vez, el mensaje de lo que le pasa al espectador con la obra, llegara al artista, se completaría un ciclo, se cerraría un círculo en el cual ambos -público y artista- se verían atravesados por la experiencia de cada uno y del otro, de esta manera la relación entre los seres y la práctica daría un giro completo. (Por otro lado sabemos que la experiencia estética no necesariamente va de entregar mensajes, sucede igualmente al margen de cualquier contacto interpretativo).

*El punto no es lograr que todas las cosas -y nosotros mismos- sean transparentes y legibles, sino insistir en el valor interpretativo de los márgenes de error, de los accidentes y las casualidades, de las resonancias asombrosas y la estratificación especulativa, de la duda y la ambigüedad como cimientos de una epistemología que no tiene por qué fundarse en el hábito rancio de la certidumbre.*¹³⁹

¹³⁸ *Ibíd.* Pág. 9.

¹³⁹ *Ibíd.*, Pág. 10.

Insistir en el valor interpretativo de los márgenes de error, es toda una declaración ontológica, es interesante como el Raqs quiebra el conocimiento producto de las certezas, e incorpora de manera productiva, la duda y la especulación, lo que conlleva a una teoría del conocimiento sólida, a pesar de partir de saberes menos bosquejados para concluir con un dibujo claro y detallado de la realidad (aunque no sea exacto), donde está implícito lo que no se ve ni se sabe (a ciencia cierta). Que esté presente la capacidad de asombro en el contexto de una exposición, es un factor relevante para el Raqs, indudablemente mayor que una comprensión certera de lo que en el espacio del arte acontece, la capacidad de asombro se conecta con la categoría del “saber sin saber”, que funda las “posibilidades” que son las que nos interesan.

Un informe de 1936, elaborado por un comité encargado de examinar la situación de los museos en la India, se quejó de que el problema museológico más grave del país era que grandes multitudes de personas analfabetas acudían en masa a los museos no a “saber”, sino a “asombrarse”. De hecho, el término coloquial indostaní para los museos era ajaib-ghar o “casa de las maravillas”. El informe llegaba a la conclusión de que la única manera de mejorar los museos, la asistencia a los mismos y la apreciación del arte y la cultura en la India era desalentar a los analfabetos errantes y hacer de los museos lugares en los que se crearan sujetos modernos apropiadamente “conscientes”: los conocedores futuros. Desde ese día, los museos de la India se han convertido en sepulcros. El aliento vivo de los visitantes asombrados, errantes, desordenados y mal informados —que entraban y salían de las galerías con la misma libertad con que lo hacían de los sistemas de

*conocimiento en conflicto y sus marcos epistémicos— ha dado paso a la quietud de pasillos y espacios expositivos completamente vacíos.*¹⁴⁰

Sin duda, es esencial, hoy más que nunca en el contexto del arte contemporáneo, seguir asombrándonos, no perder aquella capacidad que parece que al poder político le interesa transformar en un único saber, culto, que nada tiene que ver con la verdad del arte. Está claro que la capacidad de asombrarse no es contradictoria a la capacidad de elaborar un saber, enunciarlo y conceptualizarlo. Como dice el Raqs abrigamos la esperanza de que la lluvia proveedora de vida y que arrastra la certidumbre, será reconocida. Mojarse en la lluvia nunca ha sido una experiencia tan bienvenida como lo es hoy.¹⁴¹

2.1.2.- Sobre la capacidad de generar espacios críticos desde el arte y su poética-política

Uno de los aspectos que seducen al leer los textos de Raqs es la brillante claridad que consiguen para explicar en profundidad temas complejos, como el arte en su teoría y práctica en dialogo con la experiencia del propio ser y el entorno o la realidad que le rodea, todo ello en una amalgama de palabras y conceptos precisos y metafórico de considerable vuelo intelectual.

Se mezcla en un equilibrio exquisito la sabiduría antigua de la India tradicional con el contexto complejo de la realidad y el tiempo del presente. En el plano ontológico, para Raqs, podemos ser, en cierta medida, seres relativos y contingentes, incluso infinitos, vivimos en ese ajuste, encajando el presente y nuestro ser. El arte se

¹⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 11-12.

¹⁴¹ *Ibíd.*, pág. 12.

relaciona con ese ajuste constante del presente, que se compone de un tiempo continuo.

Una acción artística es el medio por el cual la humanidad ajusta la infinitud del ser a sí misma. La acción artística necesita invocar desde dentro de los seres humanos aquello que pueda ayudar a romper los lazos de la finitud y actuar recíprocamente con la plenitud del infinito.¹⁴²

Esta idea de que el infinito hable a través de la lengua de la contingencia, nos recuerda el ejemplo dialéctico típico de la posibilidad de la presencia casi carnal (la obra) de la Idea absoluta en el sentido hegeliano. Para el Raqs hay dos sentidos bien elaborados de entender el arte, el primero, más ontológico donde la existencia humana presupone puntos de contactos, vínculos entre el ser individual y el conjunto de la humanidad, sería el ser y su envoltorio poseedor del infinito posible de plasmar en la forma, de este modo el artista aparte de recibir y percibir la realidad mediante los sentidos, da algo a cambio, plasma esa visión, media entre lo que hasta entonces no tenía forma y la forma (nueva) acontecida, incorpora algo en el mundo. En el otro sentido, más histórico (y tal vez político), el mundo, la realidad viene o acontece como un tejido de posibilidades y contradicciones, en un tiempo y contexto histórico determinado, envuelto por montones de vidas y hechos que lamentablemente se caracterizan por un orden injusto que trae sufrimiento y desigualdad. En este sentido el mundo no es una figura de la ontología, sino de la historia, de las historias.

¹⁴² *Ibíd.*, pág. 13.

En los días en los que la historia y la política ensombrecen el significado ontológico del presente, el mundo no parece poseer el infinito en la misma medida en que posee limitaciones.¹⁴³

Estas ideas evidencian claramente la filosofía del Raqs. Ellos mismos se encuentran en ese intersticio, en esa “y” del arte como lo hermoso (infinito/ontológico) y el arte de vivir (finito/limitado por sus circunstancias históricas). De cualquier modo el arte habita tanto el infinito como la circunstancia, con sus construcciones nos concede la posibilidad de imaginar realidades distintas de las que limitan su ser en el mundo.

La importancia del acto artístico, para el Raqs, se encuentra en la alteración y la ineficacia que un sentido de inmensidad inabarcable, de totalidad e infinitud, pueda llevar al mundo a un orden estricto, en una sola dirección que desafía a cualquier acción que no se encuentre dentro de su orden totalizante y paralizador. Interrumpir ese orden, fracturar esa lógica y dar paso a un sueño nuevo es la tarea de la acción del arte.

Para el Raqs, por otro lado, el arte nos ofrece un momento de respiro, rompe - aunque sea temporalmente- nuestra rutina de la vida cotidiana, nos libera de nuestro perfil exclusivamente funcional y productivo. Para ver o al menos intentar llegar a una sustancia en un espacio que no está estructurado con los mismos significados o las formas como se administra y se gobierna el mundo. Se abre un tiempo paralelo, con sus propias normas de juego, en términos del Raqs un “tiempo afuera” que provoca y habita una ruptura ontológica, altera el tiempo, el espacio y

¹⁴³ *Ibíd.*, pág. 14.

al ser mismo. El arte nos otorga la posibilidad de distinguir los contornos del mundo y de nosotros mismos.

Como sabemos una obra de arte no tiene que confirmar el orden establecido del mundo, su potencia radica en su posibilidad de alterar nuestra manera de ver y de pensar. Ya la industria cultural se encarga de generar productos que encajan (en el orden establecido) y que son perfectamente reemplazables por otros. Por el contrario el gesto artístico, en este caso el del Raq̄s, se basa en una intuición de la multiplicidad de sentidos y percepciones que escapan a lo que pueda contenerse en una única forma establecida o determinada, intercambiable. Así pues, el arte, constituye siempre una nueva configuración o constelación de elementos sensibles múltiples y que hace compatible realidades dispares, creando una singularidad, que jamás podrá ser reemplazada por otra, al menos en esencia, nunca será igual.

El juego es otro factor importante en la noción de arte del Raq̄s. La idea de “recreación” a través del juego, Raq̄s considera que el arte en su mejor momento es juguetón y filosófico a la vez, estos componentes están presentes en sus trabajos y en el conjunto de ellos. Se hacen preguntas que bien pueden contestarse jugando. Como se ha mencionado el arte no es una cuestión de vida o muerte, pero sí puede ser una razón para vivir. El arte invoca en nosotros el deseo de “hacer” y para hacer, primero hay que “estar”, es decir, existir más allá de nuestra posición y compromiso con el tiempo de la historia. El arte puede despertar en nosotros un compromiso ontológico, un deber con el ser, en este sentido no podemos negarle (al arte) un papel central dentro de la existencia humana. Como advertía Nietzsche en *El nacimiento de la Tragedia*, “es únicamente como fenómeno estético que la

existencia y el mundo están eternamente justificados".¹⁴⁴ Si verdaderamente este es el caso, Raqs considera que la pregunta pertinente sería entonces, no es ¿qué debería hacer el arte para ganarse su lugar en el mundo?, sino ¿qué tipo de mundo necesitamos construir a fin de que sea capaz de responder y resistir a los cuestionamientos que le formule el arte?¹⁴⁵ Y tal vez si damos un rodeo más podríamos añadir que si Nietzsche estima que la existencia y el mundo están justificados como fenómeno estético, y Raqs reflexiona acerca de qué tipo de mundo es posible para que las preguntas del arte actúen sobre y en él, se puede añadir entonces (y así no nos olvidamos de un factor importante) que hoy en día, la creación artística (que causa el fenómeno estético y las preguntas que retornan al mundo) es parte de la emancipación humana, indispensable para ser hombres libres. No es un ornamento, una decoración. Sin arte, sin acto estético, la victoria de una universalidad impuesta y falsa desde el poder dominante, es una contingencia real. Por tanto si el arte debe existir y hacerse preguntas sobre el ser y la existencia, y sobre la historia, siempre estará igualmente dentro del paradigma de lo político. Es fundamental pensar el acto creativo como acción, como promesa de llegar a un lugar mejor. Para el Raqs, el arte es acción en el sentido en que -tal como lo entienden- Hanna Arendt se refiere a la acción en *La condición humana*, acción como inclusión, como inserción:

Esta inserción no se nos impone por necesidad, como la mano de obra, y no está motivada por la utilidad, como el trabajo. Puede ser estimulada por la presencia de otras personas a cuya compañía deseamos unirnos, pero nunca está condicionada por ellos; su impulso surge desde el principio que vino al mundo cuando nacimos, y

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 19.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 19.

*al que respondemos comenzando algo nuevo por iniciativa propia. Actuar, en su sentido más general, significa tomar una iniciativa, empezar, echar algo a andar.*¹⁴⁶

En el contexto de este universo capitalista y globalizado en el que actuamos, existe una lógica imperante en la cual nuestros tiempos están divididos en tiempos abstractos como el del trabajo asalariado, somos fuerza productora y también consumidora. El tiempo abstracto del capital parece ser que es el único tiempo que tiene un valor real, ¿Por qué?, ¿Qué pasa con el tiempo de la creación artística o con el tiempo de la visitación y de la percepción de una configuración de obras? ¿Es un tiempo improductivo? Hemos llegado a unos niveles de alienación que no es que exista un gran otro que nos haga sentir culpables por el tiempo considerado improductivo, sino que somos nosotros mismos los que nos sometemos a tal punto a las supuestas “obligaciones del trabajo” que nos hemos convertido en nuestro propio amo y esclavo.

La importancia de la estética dentro de esta lógica del capital, es que esté en constante insubordinación, con respecto al tiempo y a la producción. Porque a pesar de la hiperactividad del mercado del arte, y que, como sabemos, funciona perfectamente dentro de la lógica del capital, nunca hasta ahora el arte (contemporáneo) había tenido tanto éxito dándole un valor X a cualquier forma, de manera totalmente especulativa, convirtiéndola en un bien lujoso, generando un plus, a veces inconmensurable, a pesar de ello, hay que reconocer que el tiempo de producción de una obra de arte nunca es igual a otro, que el tiempo de creación no puede cuantificarse de modo exacto, ninguna obra puede reemplazar verdaderamente a otra, no existe equivalencia entre dos expresiones artísticas,

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 19.

existen singularidades. Como bien observa el Raqs, No se puede hacer que una obra de arte haga el “trabajo” de otra.

Desde la perspectiva de la división de lo sensible, para el Raqs la práctica del arte requiere y reclama que el reparto de lo sensible sea una pregunta abierta, es decir, que la forma que habitamos el tiempo, el espacio, lo que vemos, pensamos y decimos sea flexible a nuevas posibilidades generadas siempre por el acto artístico.

Hacer preguntas es una constante en el arte del Raqs, preguntas sobre como pasamos el tiempo, sobre la calidad de nuestra existencia, sobre lo que es visible en el espacio común y sobre quienes están autorizados para decir y tener voz. Todas estas preguntas provoca el arte cuando está en el mundo. Es fundamental para la acción artística disputar constantemente el orden establecido previamente de las cosas.

Para el Raqs el verdadero significado político del arte se encuentra en el hecho de que cada obra viene cargada con sus propias invocaciones que apuntan hacia un abanico de disposiciones posibles, que propone algo específico en relación al “ser” en tanto-que-ser. Así pues, esta definición va más allá de horizontes puramente políticos y nos introduce en asuntos de orden ontológico, por lo que, paradójicamente, sean los impostergablemente políticos.

Lo más político en el mundo es aquello que muestra los límites de la política. Es en este límite que el “ser” busca hacerse valer de una forma que no pueda ser contenida dentro del lenguaje de los arreglos y reordenamientos del poder, dentro del vocabulario de los derechos y los deberes.¹⁴⁷

¹⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 23.

Es en este límite donde el arte puede actuar al margen de ese reordenamiento del poder y generar un nuevo espacio de enunciación.

2.1.3.- Sobre la práctica: figuras contemporáneas marginales

En un texto que escribió el Raqs llamado, *Diez notas sobre la práctica. Estructuras tercas y filtraciones insistentes en un mundo interconectado* (2005), reflexionan sobre algunas figuras que consideran claves en el ámbito de la práctica. El contexto de estas figuras -como bien menciona el título del texto- es el mundo interconectado y global que causa un montón de paradojas.

Vamos a considerar algunas de estas figuras, como por ejemplo la del “obrero como artista” para el Raqs es el artesano el que anticipa al obrero, como al artista. Pero ¿cómo es el obrero el siglo veintiuno? ¿Se puede seguir hoy hablando de clase obrera? Para el Raqs el obrero del siglo veintiuno es un intérprete, un creador de valor a partir de significados. En el trabajo del día el obrero crea, investiga e interpreta, de este modo el obrero como artista crea sentidos y produce conocimientos. Esta definición del obrero de nuestros tiempos, a pesar de ser bastante general, sí, nos entrega algunas pistas para pensar la labor del obrero y el trabajo inmaterial. Está claro que se aleja de las definiciones tradicionales del término, como sabemos, básicamente el obrero aporta el factor trabajo en la producción a cambio de un salario, por supuesto es el capitalista el que se lleva las ganancias de esa producción. En este sentido existiría una gran diferencia entre el trabajo del artista, que sí se lleva una parte de las ganancias de su producción, y el del obrero, al cual nunca retornan esas ganancias que hace producir al capitalista, en este último caso, las ganancias van sólo en una dirección. No obstante

entendemos que la definición que expresa el Raqs nos sitúa en el campo de la práctica a un nivel más esencial en lo que se refiere a la relación de la fuerza de trabajo y el valor, en este caso un valor abstracto y una fuerza de trabajo en el contexto de la creación. Por tanto, perfectamente el artista puede ser considerado como parte del obrero del siglo veintiuno, por supuesto un obrero más allá de las fábricas, dentro de una realidad que se ha complejizado enormemente, ampliando las posibilidades de categorizar de manera exacta o certera al sujeto y al tejido social que lo compone o rodea.

Existe una preocupación clara en el pensamiento y análisis del Raqs sobre las paradojas sociales y políticas de la India, sobre todo en el contexto que hemos mencionado de la Globalización y los mundos interconectados. En este sentido, ¿qué significa encontrarse al “margen” de una situación global. ¿Cuál es la imagen del margen, de los habitantes marginados del planeta? Para el Raqs estos márgenes representan un catálogo de lo real, en la medida que escribe aquello que es nominalmente invisible. Nos referimos a los que no tienen parte en el reparto de lo sensible, una voz que no se escucha, ni un rol que ocupar en el desarrollo de una comunidad que solo cuenta a los privilegiados que deciden quién puede hacer y decir y en nombre de qué hacerlo. Este catálogo de lo real o “marginalia” como menciona el Raqs haciendo alusión a los escritos e ilustraciones medievales que representaban, a veces de manera satírica, a la población marginal de la comunidad en oposición a los textos que ilustraban las grandes conquistas y la vida de reyes, nobles y señores. Este marginalia contemporáneo, propone como ejemplo una galería de figuras contemporáneas marginales.

Las cinco figuras que propone el Raqs, denotan al mismo tiempo un juego de impresiones relevantes acerca de la realidad presente y sobre los dilemas de mostrar percepciones del mundo. Lo sustancial es que con estas figuras el Raqs se encuentra en su práctica, son puntos de referencia de márgenes y pensamientos, que como dicen ellos, como si fueran íconos profanos para la meditación. Para el Raqs, estas figuras hablan desde la práctica de la compleja situación contemporánea.

Figura 1: El extranjero. ¿Quién, verdaderamente quiere ser extranjero en el sentido del migrante, exiliado o refugiado? Lamentablemente con la realidad de un extranjero se evidencia lo más bajo de la humanidad; el miedo a lo desconocido provoca muchas veces decisiones políticas atroces, de falta total de empatía y solidaridad con parte del planeta que se encuentra bajo los estragos de una guerra, conflictos políticos o de situaciones de pobreza y desigualdad que se hacen insufribles y obliga a parte de una población a moverse, a buscar un futuro posible en algún lugar donde exista un ápice de dignidad. El extranjero es la figura de lo real puro. Figura 2: El ocupante. El ocupante “ocupa” se las arregla con materiales precarios para construirse un hogar, en algún pedazo de tierra vacía, en los márgenes de la ciudad. Como si de una guerrilla se tratase, el ocupante comienza los avatares por la sobrevivencia; busca comida, electricidad, agua, etc. Y siempre pendiente de un hilo de un posible desalojo. En algunos casos hay que asumir una nueva identidad, un acento distinto, una nueva historia. Todo ello para obtener un mínimo de honorabilidad ciudadana. Esto sucede perfectamente al mismo tiempo en grande ciudades como Río de Janeiro, en Delhi o Bagdad. Figura 3: El pirata (electrónico). También ubicados en los suburbios se encuentran estos piratas,

desempleados o como dice el Raqs “inempleables” con un dispositivo medianamente sencillo, de computadoras ensambladas, grabadora y un software pirata. Con esta tecnología marginal, los piratas electrónicos consiguen reproducir toda la industria del entretenimiento de Hollywood, Bollywood y lo que haga falta, haciendo extensivo el uso del entretenimiento, aunque moviéndose por redes injustamente ilegales.

La piratería electrónica es el flujo de energías entre un producto encadenado y un pixel liberado que provoca una nueva comunión.¹⁴⁸

Figura 4: La red de Hackers (libera al software). Una comunidad de programadores, cerebritos, *freaky* de la informática, dotados a penas con una línea telefónica, una conexión a internet y su computadora personal, son capaces de poner en jaque a toda la industria del copyright, los más entusiastas y osados se han atrevido también con los sistemas de seguridad del Estado, multinacionales o grandes bancos. Fundamentalmente el hackers considera que poner la información al alcance de todos constituye un extraordinario bien. Por este motivo crean software que distribuyen de manera gratuita, sin pedir nada a cambio, salvo el reconocimiento de sus iguales. El hackers constituye una comunidad o “subcultura”, un nuevo tipo de insubordinación inaugurada por entusiastas programadores, de singular astucia, inteligencia y devoción. Figura 5: Los obreros protegen a las máquinas en una fábrica ocupada. Es la figura, tal vez, más particular, dado que se basa en un hecho acontecido en una fábrica textil en Buenos Aires, Argentina,

¹⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 44.

donde un grupo de trabajadoras, costureras, se niegan a desocupar la fábrica donde trabajan. A diferencia de la huelga que interrumpe la producción, estas costureras quieren proteger las máquinas y su trabajo, que se encuentra al margen del flujo del capital, ya que al ser una fábrica ocupada, se autogestiona, las costureras producen para ellas mismas, quieren proteger lo que producen y las herramientas con que producen, y sobre todo defender su capacidad de ser productoras, aunque estén fuera del circuito económico del capital.

Ahora bien, ¿qué relación pueden tener estas cinco figuras de los márgenes con la práctica del arte? ¿Cuál es su importancia real o cómo podemos articular relaciones productivas entre estas figuras y el arte? Para el Raqs, estas figuras constituyen “transgresiones significativas”, forman un *pentaculum marginalia* que da claves importantes de como la práctica puede acercarse en un cierto sentido de agenciamiento. Sin duda estas cinco figuras de transgresiones significativas nos dan lecciones.

En términos sencillos, tendría que aprender, de los migrantes, a romper fronteras y seguir adelante; de los ocupantes, a mantener su postura y permanecer en el mismo sitio; del pirata, a colocarse a sí mismo como un eslabón en la ágil red de reproducción, distribución e intercambio; del hacker, a compartir conocimientos y ampliar el bien común de las ideas; y de los trabajadores que ocupan la fábrica, a seguir siendo productivos de manera autónoma.¹⁴⁹

Estos cinco ejemplos constituyen, para el Raqs, una ética de la alteridad radical ante el orden predominante y la ley, sin la sobrecarga retórica de un término como “resistencia” parece acarrear. También, continúa el Raqs, son el mapa de una

¹⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 45.

realidad diferente de la globalización: no la expansión incesante y rapaz del capitalismo, sino el imperativo, igualmente incesante que hace que las personas atraviesen las líneas que deben circunscribir y representar los actos cotidianos de insubordinación que se han vuelto necesarios para la supervivencia.¹⁵⁰ Definitivamente se trata de mirar la globalización desde abajo, existen voluntades subalternas por todo el mundo, que con su existencia son capaces de interferir y poner en entre dicho a un sistema dominante egoísta y aplastante. El emigrante ilegal, el invasor urbano, el pirata electrónico, la red de hackers y las costureras de la fábrica de Buenos Aires, nada tienen que ver con la imagen glamorosa y rimbombante de la resistencia y del acto revolucionario. Es evidente que actúan motivados por la supervivencia y el interés personal, que es verdad que poco tiene que ver con el deseo de “hacer la revolución” y cambiar el mundo. No obstante, si podemos pensar estas figuras como figuras microrevolucionarias, donde se observan voluntades por resistir, aunque sea al margen, frente a un orden dominante. Si la política tiene que ver con la configuración de un espacio específico y la circunscripción de una esfera particular de experiencia, entonces, está claro que estas cinco figuras marginales se inscriben en el orden de una configuración micropolítica, que a su manera, desequilibran y desestabilizan las estructuras prevaletentes y el orden dominante. Es en este punto, donde consideramos, un primer encuentro relevante entre estas figuras de la práctica y la práctica del arte, dado que el arte también configura, mediante la obra, un nuevo espacio común, material y simbólico, distinto al de la dominación. Y el segundo punto de encuentro o relación entre estas “prácticas” sería, justamente, la idea de agenciamiento, es

¹⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 46.

decir, la forma como actúan estos sujetos marginales por un lado y el hacer o la acción mediante el arte, por el otro, en ambos casos, la acción o la práctica genera un espacio crítico, en el sentido de que son espacios contrahegemónicos y donde la enunciación del “yo” desde la colectividad, contrarrestan las lógicas del control impuestas. Y por último encontramos un tercer punto de correspondencia en un modelo enactivo de la práctica, es decir, cuando se evidencia algo existente y determinante para el presente, en este sentido, el Raqs considera que las prácticas del arte pueden ser vistas como próximas al “vecindario” de las prácticas marginales encarnadas por las cinco figuras transgresoras. Es fundamental verse a sí mismo como un practicante, que implica preguntarse y comprender la importancia de la práctica, ya sea la de las cinco figuras o de la propia práctica del arte, conocer las potencialidades veladas y profundas que hacen de la práctica, de la acción, una manera de habitar y combatir dentro del mundo.

2.1.4.- Sobre el lenguaje de los pájaros y el artista como investigador (*bonus track*)

El Raqs, como muchos otros artistas contemporáneos, inquietos y no contentos con el orden de las cosas, desarrolla una práctica poética y crítica, de alto contenido político. No obstante, pensamos que el Raqs da una vuelta más a la cuestión integrando una dimensión sensible, cosmogónica, de una considerable espiritualidad filosófica, muy probablemente influenciada por su tradición india, lo que enriquece enormemente su práctica artística.

El Raqs reflexiona sobre la investigación y la práctica en el arte, partiendo de una escena de pintura rupestre de las conocidas cuevas de *Lascaux*, donde se observa un hombre con pico de pájaro, tumbado junto a un uro y a un pájaro sobre un palo,

se ven una especie de flechas en el suelo. El hombre no hace nada en especial, podría estar muerto o simplemente observando e imaginando un mundo nuevo a partir de la propia experiencia de estar vivo. Para el Raqs, esta escena podría tratarse del primer autorretrato existente del artista como investigador. Es inquietante pensar qué hacía este artista-hombre-pájaro; observar el universo, las estrellas, tal vez observar su entorno habitual, los animales, los pájaros, etc. Lo que podemos deducir de esta escena, es la capacidad -desde siempre- del hombre de plasmar en una forma particular y determinada lo que hasta entonces no existía como tal, es hacer aparecer una forma nueva, que sin duda contiene una verdad, es el aparecer de una verdad en aquel gesto, que propicia al mismo tiempo un saber (nuevo). Aparece la capacidad de reflexión y el deseo humano de trascendencia.

Los artistas siempre hablan y leen el lenguaje de los pájaros, y no es por nada que algunas de sus obras más interesantes a veces son desestimadas por “herméticas” por los que son demasiado ignorantes como para leer lo que escriben los pájaros y las estrellas en los cielos.¹⁵¹

El Raqs reflexiona sobre la representación del universo hecha por el hombre, advierten que la práctica de crear imágenes y sensaciones, es un proceso que inevitablemente genera preguntas, consideran que al contrario de lo que diría Plantón en su República: que artistas y narradores serían expulsados porque crean fantasías que no son útiles para los ciudadanos, para ellos el papel que ha jugado el arte, consiste en crear deseos y nuevas formas de pensar. Por tanto a diferencia de

¹⁵¹ Raqs media collective: “El lenguaje de los pájaros: Acerca de la investigación y la práctica en el arte”, en Catálogo RAQS MEDIA COLLECTIVE, ESTÁ ESCRITO PORQUE ESTÁ ESCRITO [IT’S WRITTEN BECAUSE IT’S WRITTEN], Madrid, CA2M, 2014. Pág. 56.

lo que pensaba Platón, el Raqs cree que es la creación de sueños, el aspecto mismo de soñar con lucidez de la obra artística, lo que genera las preguntas.

Para el Raqs el practicante de la investigación en el arte, así como el cineasta, tratan de mirar el mundo dos veces, propiciar el acto de mirar otra vez, de buscar de nuevo, de re-buscar (esto separa, quizás, la mirada de un individuo cualquiera y la mirada del artista) otra manera de ver lo que todos vemos. Se trata de un acto de transformación de investigar/mirar de nuevo, una experiencia transmisible de la realidad.

2.2.- Raqs Media Collective: Es posible porque es posible. Consideraciones prácticas.

Un aspecto interesante del trabajo colectivo -ya lo vimos con Claire Fontaine- es que la posibilidad de hacer “algo”, viene dada por una serie de discusiones previas y por la conversación, el diálogo sobre lo que se imagina y se proyecta y las preguntas que surgen, de este modo, la creación de una obra para el Raqs, es un ejercicio dialéctico, de la misma manera de como la filosofía ha generado preguntas en forma de diálogos, según ellos mismos plantean, no se trata de ilustrar conceptos filosóficos, ni tampoco es que su obra se limite a la producción de cuestiones y conceptos intelectuales. Pero la especulación y la formulación de preguntas como decir qué pasaría si... O el cómo, y el por qué, son cimientos fundamentales de gran parte de su obra.

Para el Raqs parte de su obra consiste en generar algo que tiene que sacar de la nada, es el aparecer de la Idea, tras el acontecimiento artístico que ha incorporado una forma de lo que hasta entonces no la tenía, la Idea -siguiendo la teoría badiouiana- es el nombre general de esta posibilidad nueva, lo real de la Idea es la

obra, que al mismo tiempo es el acontecimiento que origina esa verdad. Estas Ideas que atraviesan el tiempo y el espacio, al hacerlo adoptan una postura “especulativa”. El tiempo está presente de manera significativa en la teoría y en práctica del Raqs (es precioso el ejemplo de la carta que escriben a su hija pequeña, explicándole que tendrá que abrir en el año 2061 una cápsula del tiempo, que contendrá pedacitos de este presente).¹⁵² El Raqs juega con el tiempo, entrelazando el pasado con el presente y el futuro, y también hacen una reflexión del tiempo en el espacio, en la idea de distancia y proximidad, y acerca de cómo las historias, las imágenes y las mismas ideas viajan en el tiempo. Pensar la dispersión, el binario, familiar/extraño como un modo de pensar acerca de nosotros mismos, de los demás y del mundo.

El Raqs explora un mundo reformado por la globalización, donde se evidencia la increíble distancia que hay entre dos mundos. Uno luminoso y rico y el otro oscuro y totalmente marginal. Está presente en su trabajo la dura realidad de formas industriales y sistemas económicos y el choque que se produce con el sentimiento humano y los fantasmas de la historia.

Es posible porque es posible, es el título de la exposición que tuvo lugar en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Madrid en 2014 (también viajó por Latinoamérica; al Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en México y después a la fundación PROA en Argentina en 2015). Este título que nos recuerda el lema de una manifestación, engloba de buena manera lo que es la práctica del Raqs. Es posible

¹⁵² Raqs Media Collective: “Acerca del tiempo: carta a Amália Jyran, que tendrá cincuenta y cuatro años en 2061” Catálogo de la exposición RAQS MEDIA COLLECTIVE, ESTÁ ESCRITO PORQUE ESTÁ ESCRITO [IT’S WRITTEN BECAUSE IT’S WRITTEN] Madrid, CA2M, 2014. Pág. 76 – 91.

porque es posible analiza los efectos del capitalismo global, planteando las imposiciones de un sistema que aparentemente no da alternativas ni espacio para la imaginación. Los temas más recurrentes de sus obras son el tiempo y su estructura bajo el sistema capitalista, así como las incongruencias de una sociedad postcolonial.

En cada obra, en cada alegoría, en cada reflexión y en cada imagen que el Raqs ha creado hay un impulso que hoy por hoy es por demás raro y necesario como el agua fresca: impedir que la crítica se confunda con la queja o la impotencia, desafiar la lógica que percibe y opera en el mundo como si este estuviera destinado, cerrado y gastado, subsumido y domesticado, tan solo porque habitamos el capitalismo globalmente triunfante.¹⁵³

Esta exposición en particular y las obras del Raqs en general son, en cierto sentido, una afirmación de las posibilidades de la práctica, la crítica y la investigación. Consideramos relevante la idea de afirmar el siglo veintiuno, con una práctica distinta del lamento o la queja que hasta ahora presentaba el arte posmoderno, en este sentido el Raqs propone algo distinto, si nos preguntamos qué es eso distinto, o qué lo diferencia, tal vez una de las respuestas sería el impulso generoso y sincero de crear configuraciones, formas en el espacio que nos interrogan y al mismo tiempo nos ofrece una reflexión admirablemente argumentada sobre la complejidad y pluralidad de las realidades que habitamos. Según los comisarios de la muestra, el título encierra la voluntad del Raqs de ampliar el universo del

¹⁵³ BARENBLIT, FERRAN; MEDINA, CUAUHTÉMOC: “Paciencia cosmopolita. Diálogo entre Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina” Catálogo de la exposición RAQS MEDIA COLLECTIVE, ES POSIBLE PORQUE ES POSIBLE [IT’S POSSIBLE BECAUSE IT’S POSSIBLE] Madrid, CA2M, 2014. Pág. 11.

discurso, de celebrar su condición multidimensional, no solo explorando caminos, sino generando herramientas mediante la imaginación y la especulación para que aparezcan nuevos.¹⁵⁴

El recorrido que esta exposición tiene en cierta medida la forma circular de un reloj, por tanto se produce un recorrido o movimiento circular entre una serie de momentos argumentales, significativos y vivos de imágenes que se representan a sí mismas. De esta manera cumplen el papel de representar la temporalidad en una noción de profundidad. Un ejemplo claro es *Aquí, en otro lugar*.

2.2.1.- Aquí, en otro lugar (Rueda de escape)

Como hemos mencionado antes, el tiempo es un elemento meditativo en los trabajos del Raqs, no sólo por la importancia de la función que cumple dentro del sistema capitalista, hay un tiempo abstracto, el de la producción y la labor, pero también está el tiempo en su sentido cósmico o histórico, y sin duda también nos encontramos con el tiempo del deseo. En *Aquí, en otro lugar*, observamos cinco relojes que no marcan el tiempo, sino que marcan los estados de ánimo que el ser humano puede experimentar a lo largo de un día. Esta pieza explora una fragmentación del tiempo en horas de sentimientos y deseo, en contraposición a la división del tiempo productivo, abstracto y mecánico que habitamos cada día, es una llamada de atención sobre el significado de vivir en un lugar concreto frente a vivir aquí y ahora, sobre la necesidad de pensar las cosas desde la realidad y no dejarse llevar por planteamientos abstractos, bien para conducir un discurso hacia sus aspectos prácticos y concretos, lejos de generalizaciones y abstracciones.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 12.



27. RAQS MEDIA COLLECTIVE *Aquí, en otro lugar (Rueda de escape)—Now, Elsewhere (Escapement)*, 2009-2014.



28. RAQS MEDIA COLLECTIVE
Aquí, en otro lugar (Rueda de escape)—Now, Elsewhere (Escapement), 2009-2014.

Raqs estima que la forma actual de vivir y empujar el tiempo, es destruir la vida colectiva del tiempo, el tiempo es demasiado individual, medible, sopesable y lineal, que parece girar sólo entorno a la propia biografía, así el tiempo colectivo de la vida donde la gente se junta para hacer cosas, cosas que a veces perturban o inquietan porque son novedosas y propician el diálogo, ese sentido del tiempo colectivo, es para el Raqs, el corazón del campo de batalla, desde el que tenemos que recomenzar, encontrar el camino de otra política, de otro cuerpo, de otra palabra. En el presente el tiempo colectivo de la humanidad produce una especie de ansiedad y desconfianza, si la gente se junta, se agrupa, parece que el mundo se destruirá. Es claro que una de las cosas, como plantea el Raqs, que el arte contemporáneo y cualquier otra actividad cultural puede hacer, es recuperar un determinado sentido, una idea ingeniosa para habitar el tiempo de forma colectiva.

2.2.2.- Automedida

Otra obra que reflexiona sobre el tiempo es el tríptico *Automedida*, que propone una lectura entre tiempos, vemos al agrimensor leer un paisaje dentro de un cuadro perfecto. Una cámara toma una foto, el fotógrafo intenta salir de la imagen, sólo vemos su sombra. Un burro de carga cruza la carretera. Y entonces todo vuelve a ocurrir. Ensayamos una lectura entre los tiempos verbales; pasado continuo, presente imperfecto, y tiempo futuro. Las fotos tienen un elemento melancólico, un momento solitario y paralizado, que intensifica su duración y calma, como si ocurriera una triangulación del tiempo, un juego entre tiempos y de evaluación de su propia medida.



29. RAQS MEDIA COLLECTIVE

Automedida—Auto Measure, 2011-2014.

Para el Raqs, el tiempo es el campo de batalla porque, por un lado como especies tenemos consciencia del hecho que nos enfrentamos a la finitud. Sabemos que cada

vida termina con la muerte, existe un reloj que se pone en marcha, es una condición humana y bajo esta condición intentamos o al menos deberíamos sacarle el máximo provecho a cada minuto (cuentan también los minutos en que dormimos y soñamos). Para el Raqs, el sueño es una parte importante del cómo vivir, pensar y soñar. En el mundo de hoy parece que hay un ataque a esos períodos (considerados improductivos) a los que duermes, descansas o sueñas.

Raqs considera que todo lo que ha hecho en los últimos años, está relacionado con el tiempo escabullido, esa parte de nuestra experiencia que se nos escapa, cuando estamos, por ejemplo, trabajando, ganamos dinero para vacaciones, para tener una casa, un lugar donde llegar y descansar, sí sólo vivimos para trabajar en ese sentido, vamos a tener poco tiempo para disfrutar de los logros conseguidos gracias al trabajo productivo y sobre todo como vamos hacer para recuperar ese tiempo robado, es importante la reorientación de la búsqueda y la priorización de preocupaciones fundamentales.

2.2.3.- No obstante incongruente

Esta pieza también contiene un elemento giratorio si se observa el rinoceronte tiene una barra, como si estuviese sacado de un carrusel. También tiene una historia, un movimiento en el tiempo que se origina en base a un rumor.

La historia es la siguiente: La llegada del primer rinoceronte vivo a Europa provocó una auténtica conmoción. El animal fue desembarcado en Lisboa el 20 de mayo de 1515 procedente de la India y se convirtió en el primer ejemplar vivo que los europeos podían contemplar desde los tiempos del Imperio Romano. Hasta

entonces, el rinoceronte había pasado a ser una especie de criatura legendaria que se incluía en los bestiarios junto a los unicornios y otros seres extraordinarios.



30. Alberto Durero, *Rinoceronte*, grabado xilográfico, 1515.



31. RAQS MEDIA COLLECTIVE
*No obstante incongruente—However
Incongruous*, 2011.

El rinoceronte Gaima fue un regalo del Sultán Muzafar II al gobernador de la India portuguesa, quien a su vez decidió ofrecérselo como presente al rey de Portugal. Unos meses después, el rey portugués decidió regalarle el rinoceronte al Papa León X y lo envió en un barco en dirección a Roma. Unos días después, tras reemprender su viaje, el barco naufragó en una tormenta en la costa de Liguria. Gaima, encadenado y sujeto por grilletes a la cubierta, fue incapaz de nadar hasta la costa para salvarse y murió ahogado. Durero nunca veía al rinoceronte real, su imagen se

basaba en una descripción escrita y un escueto boceto, realizados por un artista desconocido.

El rinoceronte del Raqs es la copia colorida del famoso grabado de Durero. Es el primer animal que tiene el aspecto de un unicornio que llega a Europa desde otro mundo, existía en la imaginación, Durero manejaba una información básica sobre el animal, dibuja a partir de rumores, por tanto, el famoso rinoceronte es a la vez un animal de verdad, y un producto de la imaginación, del rumor y el murmullo, lo cual es también una relación con lo ajeno. Raqs va en esa dirección, considera que es bueno poner rumores de nuevo en circulación, como conexiones que reabren cosas.

2.2.4.- Pregúntale al de al lado

Siguiendo con la idea de conexiones que reabren cosas, *Pregúntale al de al lado*, pone en circulación tal vez no un rumor en este caso, sino el sentido de hablar libremente, con atrevimiento, hablar con la verdad para generar una especie de bien común. Esta obra presentada originalmente en cuatro vagones del metro de Gwangju, donde una serie de actores se dirigen a los viajeros con textos inspirados en el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam que en el siglo XVI cumplió un importante papel al animar a las personas a pensar por sí mismas.

Aquí se recorre una especie de túnel, como el vagón del metro, donde observamos pequeños video en las paredes, con actores que llevan caretas y megáfonos, y frases subtítuladas como: “¿A qué distancia de aquí queda la li-ber-taddddd?” “¿Puede la libertad irse de vacaciones?” “¿Puede crecer la libertad?” “¿Puede envejecer la libertad?” “¿Cobra la libertad una jubilación?” “¿Has contratado alguna vez un seguro?” Entre otras.



32. RAQS MEDIA COLLECTIVE

Pregúntele al de al lado—Ask the person who sits next to you, 2012.

El *Elogio de la locura* surge en un contexto social y cultural convulsionado por la lucha entre la tradición medieval y las nuevas premisas que apuntaba el

humanismo, no es inoportuno invocar este texto en el contexto de hoy, donde paradójicamente nos sentimos más libres que nunca, sin embargo, sabemos, o al menos deberíamos saber que no somos más que títeres dentro del gran teatro del capital y del sistema dominante, que genera, sin que apenas se note, hasta nuestros propios deseos. Y ni hablar del sistema de vigilancia y de la violencia política del Estado, a fin de cuentas, aunque no vivamos en feudos, basta con que exista un esclavo para que seamos todos igualmente esclavos. *Pregúntale al de al lado*, con ironía, ingenio y desfachatez, hace preguntas absurdas que sirven de excusa para describir la necesidad del mundo y precipitarse contra todo lo humano y lo divino. Preguntas que al mismo tiempo evidencian una época turbada e incierta, pero donde hay posibles, nuevas vías de pensamiento y experimentación.

2.2.5.- Marks

Otro de los elementos que contiene la exposición, es también una constante interrogación acerca de lo que podría ser la izquierda posible o la izquierda replanteada.

Marks, sitúa la herencia de lo que el comunismo fue en una dirección nueva, en la mezcla de la interrogación y la exclamación, que genera un espacio de una investigación más emocional. Esta obra fue creada para el edificio de Oscar Niemeyer sede del Partido Comunista Francés, el título juega con el parecido fonético entre “*marks*” (signos de puntuación en inglés) y el apellido de Karl Marx, el Raqs utiliza la trasposición como técnica, así como la ironía, para otorgar un nuevo sentido a dos de los símbolos más usados y abusados de la historia, la hoz y el martillo, reconvertidos aquí en signos de sorpresa e interrogación.

Pero en qué consiste ese nuevo sentido de dos de los símbolos más usados, que aquí parecen aludir además a la estética del anuncio publicitario, ¿cómo se relacionan estos símbolos de puntuación con la ideología política?



33. RAQS MEDIA COLLECTIVE

Marks, 2012

Vista de instalación en Espace Oscar Niemeyer au siège du Parti Communiste Français.



34. RAQS MEDIA COLLECTIVE

Marks, 2012.

Aquí proponemos una interpretación, un juego entre las muchas posibles, ese es el poder que obras como ésta indagan.

Para comenzar, rápidamente diremos que la exclamación es una figura retórica que intenta transmitir fuertes emociones al destinatario del mensaje, a veces acompaña

a la exageración. La palabra interrogación, resultado de la acción de interrogar, nos lleva, a rastrear en su etimología, al latín “interrogare”, donde “inter” significa “en el medio”, y “rogare” puede traducirse como rogar, suplicar o preguntar, para conocer una verdad o respuesta a una duda o situación. Y finalmente la hoz y el martillo es un símbolo que representa la unión de los trabajadores, del proletariado industrial y del campesinado, respectivamente; principalmente usado para representar al comunismo, así como a sus partidos. Entonces si tenemos un símbolo histórico que representa la unión de los trabajadores, convertido en exclamación, por un lado que transmite emociones, y por otro lado aparece una pregunta, una apelación para conocer una verdad, podemos deducir entonces que estos signos interpuestos invocan a la vez, las emociones y la razón, es como si quisieran subrayar dos factores claves en la existencia, que deben permanecer unidos para que no se vuelvan a repetir los fracasos de la historia. Ahora bien, más allá de ello, una lectura pertinente de la obra, es que esta imagen real y simbólica y anclada en nuestro imaginario, nos recuerda que el comunismo, el buen comunismo, que ya no puede ser el adjetivo que califica a una política, sino más bien la Idea que persigue la igualdad social y la libertad mediante la verdad y la rotación constante, vale decir, la revolución de cualquier tipo, es más que nunca, hoy en día, imperiosa y vital.

2.2.6.- Revoltage

De un modo parecido se puede leer la instalación *Revoltage*, donde se caracteriza una época en la que coincidieron la electricidad, el voltaje, la revuelta social y política, y en cierto sentido, la idea de hacer presente una pregunta sobre el tiempo, sobre la era, de esta manera esta pieza habla de revolución, voltaje y era.

Conceptos estructurados por cables que se juntan y se separan, como el afluente de un gran río revuelto y veloz, evocan la reciente inundación popular de ciudades y espacios públicos de todo el mundo. Donde parece confluir también el deseo de solidaridad y cambio, y una cierta confianza en la resistencia de distintas fuerzas, en la insubordinación.



35. RAQS MEDIA COLLECTIVE

Revoltage, 2010.

El Raqs desarrolló esta instalación como una reacción a las revueltas en el norte de África, así como de la enorme oleada de manifestaciones en todo el mundo y las "energías" de resistencia civil que se mostraron en movimientos como el llamado Occupy, o los indignados. El Raqs tiene, en cierto sentido, una mirada mística respecto al futuro, cree que el futuro se abra en millones de líneas, en cualquier

punto, como esas fibras ópticas que emiten luz por doquier. El problema que observamos en la actualidad es que hay un determinado discurso político que ha hecho que la idea de la multiplicidad de futuros se convierta en un único futuro, en una única manera de hacer las cosas. En ese sentido, el sentido de *es posible porque es posible*, responde a la idea de que cada uno de nosotros podamos hacer nuestra propia apuesta, donde muy probablemente encontraremos resonancias, encontraremos nuestros aliados en el mundo y las cosas se moverán de esa forma. En *Revoltage*, el tiempo no es una dimensión abstracta y por tanto inofensiva, sino escenario de la lucha y la resistencia.



36. RAQS MEDIA COLLECTIVE

Revoltage, 2010.

2.2.7.- El capital de la acumulación

Una de las piezas claves de la muestra y ejemplo significativo en la obra del Raqs, de ideas que atraviesan el tiempo y el espacio, adoptando una postura “especulativa” es *El capital de la acumulación*, un ensayo-film en el que Raqs invierte el título del

famoso estudio de Rosa Luxemburgo *La acumulación del capital*, escrito en 1913. En palabras del Raqs:

*Al realizar esta obra nos encontramos realizando una lectura peculiar de la economía política contemporánea: de la relación entre el impulso acumulativo del capitalismo y las realidades de la decadencia, el desplazamiento y la desaparición que ocultan los procesos de expansión, sobre todo en las ciudades. También retomábamos, en cierto sentido, nuestra propia historia de dos décadas de largo amorío con *La acumulación de capital* de Rosa Luxemburgo, un texto que ha desempeñado un papel heurístico clave en la evolución de nuestro propio sentido del mundo contemporáneo.¹⁵⁵*



37. RAQS MEDIA COLLECTIVE

La acumulación del capital—The Accumulation of Capital, 2014.

¹⁵⁵ Raqs media collective: “El lenguaje de los pájaros: Acerca de la investigación y la práctica en el arte”, en Catálogo RAQS MEDIA COLLECTIVE, *ESTÁ ESCRITO PORQUE ESTÁ ESCRITO [IT’S WRITTEN BECAUSE IT’S WRITTEN]*, Madrid, CA2M, 2014, pág. 58-59.

Como sabemos Luxemburgo, es un referente indiscutible de la izquierda revolucionaria, es un ejemplo de las posibilidades de un pensamiento creativo no dogmático. Ella postula que el capitalismo es la primera y única economía que «tiende a engullir el mundo entero y a erradicar el resto de economías, sin tolerar ningún rival a su lado». El Raqs reconsidera el libro de Rosa Luxemburgo y su biografía, lo hacen de una forma subjetiva, con su propio estilo a través de la historia de Bombay. Estos movimientos que hacen, determinan una línea de pensamiento filosófico, histórico y afectivo, como hemos dicho antes, estos elementos son pilares, y el cruce de ellos, son relevante en su trabajo. Según los comisarios de la exposición, entre los muchos hilos de memoria y teorización viva que involucra su ensayo-film *El capital de la acumulación* (2010) está la preocupación por la subsunción de lo vivo en el binomio de especies y espacios, y de historia y experiencia viva, a la violencia continua de la instrumentalización del capitalismo.¹⁵⁶

En esta obra, el Raqs reflexiona sobre el capital y la vida, consideran que la palabra “sociedad” ha sido desplazada por la vida de muchas maneras por el capital, y también de una forma contraria, encontramos un lenguaje diferente, se abre una cuestión de vida, de muerte y de capital.

2.2.8.- Bufete de RAQS y FAQS

Otro aspecto interesante que la exposición incluye es la actuación y relación con el público, lo que vemos específicamente en piezas como *Bufete de RAQS y FAQS*

¹⁵⁶ BARENBLIT, FERRAN; MEDINA, CUAUHTÉMOC: “Paciencia cosmopolita. Diálogo entre Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina” Catálogo de la exposición RAQS MEDIA COLLECTIVE, *ES POSIBLE PORQUE ES POSIBLE [IT'S POSSIBLE BECAUSE IT'S POSSIBLE]* Madrid, CA2M, 2014, pág. 13.

(donde está contenido el nombre mismo del grupo y su significado.) FAQs, son las preguntas frecuentemente hechas, y RAQS, por el contrario hace referencia a las preguntas Infrecuentes, o raras. En la pieza *Bufete de RAQS y FAQs*, los artistas han instalado un punto de información donde el público puede realizar tanto unas preguntas como otras. La experiencia para la persona que visita la oficina, consiste justamente en hacer preguntas, que con suerte serán contestadas. Desafortunadamente, la oficina de las preguntas frecuentes (Faqs) siempre está cerrada, y parece que nunca se va a abrir, por tanto, la opción que nos queda es hacer preguntas raramente planteadas (Raqs) en vez de plantear las más usuales o comunes. Lo interesante de este trabajo, aparte de la idea de formular preguntas, cuestionar, pensar, etc. Es que el Raqs da posibles repuestas, aunque no conocen las preguntas y ni siquiera dan verdaderas respuestas, entonces lo interesante es el hecho de que una interacción, una conversación pueda ocurrir, donde se comparten posibles respuestas.

La obra se presenta como una interrogante sobre su propio funcionamiento y seguramente las preguntas no serán contestadas, a pesar ser un módulo de información. Lo que establece una reflexión sobre lo excluyente de las FAQ's, a pesar de representar el sentido común y el consenso, en contraposición a las RAQ's, más raras, que encarnan justamente lo contrario, la diversidad, lo múltiple y el disenso. Elementos metodológicos claves para extender el pensamiento crítico, y otorgarle la posibilidad de otros sentidos a las cosas. Para el Raqs la clave es entender la realidad como un campo para el aprendizaje constante, cuyas lecturas nunca pueden estar cerradas. Una manera de pensar que pone el énfasis en el

cambio constante, la rotación de elementos no fijos que circulan junto al tiempo. Es en este sentido que el Raqs desafía el orden prevaleciente.



38. RAQS MEDIA COLLECTIVE

Bufete de RAQS y FAQs—The Bureau of RAQS and FAQs, 2014.



39. Vista de la exposición ES POSIBLE PORQUE ES POSIBLE [IT'S POSSIBLE BECAUSE IT'S POSSIBLE] de Raqs Media Collective en El Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), Madrid, 2014.

Al visitar la muestra del Raqs, observamos claramente la rigurosidad de un trabajo de investigación que atraviesa ámbitos políticos, históricos y filosóficos, envueltos en una poética estética tal, que amablemente pone en contacto el arte contemporáneo con una audiencia amplia. La muestra del Raqs nos incita a iniciar un viaje por el arte y el pensamiento actual. Ofreciéndonos una afirmación sobre las posibilidades de desafiar un cierta lógica dominante. El Raqs comparte con destreza, la sensación categórica de sentir el mundo como una riqueza de posibilidades y de múltiples interrogantes, apuestan por el movimiento y la agitación constante donde nos invita a todos nosotros, como vemos en su proyecto *Robín Hood de la sabiduría* (2012) a convertirnos en agentes redistribuidores de sentido.

*La cuestión sigue siendo:
cómo compartir
esa plenitud del hambre
ese presentimiento
esa premonición. [...]
INFECTA el conocimiento
con sabiduría.¹⁵⁷*

¹⁵⁷ BARENBLIT, FERRAN; MEDINA, CUAUHTÉMOC: "Paciencia cosmopolita. Diálogo entre Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina" Catálogo de la exposición RAQS MEDIA COLLECTIVE, *ES POSIBLE PORQUE ES POSIBLE [IT'S POSSIBLE BECAUSE IT'S POSSIBLE]* Madrid, CA2M, 2014. Pág. 18.

3.- Estrella del Oriente. Consideraciones sobre el proyecto *La ballena*. Los migrantes como obra de arte.

El Círculo Social Artístico Deportivo y Cultural Estrella del Oriente (EO) es un colectivo singular, plantean su trabajo como un laboratorio de infinitas teorías sobre la situación actual del arte, sin llegar, todavía -según ellos- a conclusiones definitivas, pero si están seguros de lo que no desean. Estrella del Oriente está a favor de la libertad creativa, se pronuncian, en efecto, en contra de los mandatos imperativos que señalan que es o no es arte. El grupo está conformado por los artistas visuales Juan Carlos Capurro, Pedro Roth y Daniel Santoro, el músico Juan "Tata" Cedrón y el cineasta Marcelo Céspedes, todos argentinos que el año 2007 deciden formar el colectivo, publicando su primera revista online (los siete números -hasta el momento- disponibles en <http://www.estrelladeloriente.com/>).

Estrella del Oriente indaga sobre los límites de la obra artística y genera principalmente una obra en constante movimiento, al igual que Raqs Media Collective, donde los elementos que componen la situación del mundo actual, les interpelan y al mismo tiempo son el motor e impulso de la producción de una obra que disfruta con ese juego.

Así como en el caso del Raqs, usábamos la metáfora de que se abrieran las ventanas para que entrara la lluvia fina, que al igual que la obra de arte, (y lo que inducía su trabajo) nos va penetrando poco a poco hasta empaparnos, en el caso de Estrella del Oriente, ellos procuran abrir las ventanas para que todas las moscas salgan a volar con libertad, sin necesidad de documentación que las avale. Es decir, una metáfora que se explica en el siguiente párrafo:

En un admirable texto de Último Round, Cortazar presenta el caso de una mosca que vuela de espaldas. No es fácil constatar la veracidad de lo que allí se afirma; pero la documentación agregada es suficientemente seria como para dar por acreditado el fenómeno. Como esta mosca, el arte actual ya no sabe para qué lado vuela; en todo caso, hay pruebas y documentación suficiente para avalar no solo el vuelo de espaldas, sino de costado, en diagonal, en el sentido de las agujas del reloj e, inclusive, conformando grupos de moscas que vuelan, colectivamente, haciendo acrobacias. Estrella del Oriente tiende a colocarse en esta última historia clínica.¹⁵⁸

Al igual que sostiene Estrella del Oriente, este capítulo, es un esfuerzo por volar juntos de la manera más alborotada posible, para ello vamos a describir, analizar y reflexionar puntualmente sobre el proyecto *La Ballena*, en sus dos vertientes, la instalación y el ensayo fílmico a modo de documental: *La ballena va llena*.¹⁵⁹ Pero antes vamos a presentar un poco mejor a este colectivo singular.

Estrella del Oriente es un colectivo heterogéneo de Buenos Aires, Argentina. El sentido del humor es un componente clave en su práctica artística, como bien se puede observar en los diversos números de las revistas que publican en su website¹⁶⁰. En estas mismas revistas se puede observar el interés del grupo por el debate sobre la especulación financiera en las llamadas industrias culturales. Así como también los aspectos relacionados con el concepto ampliado de la obra de

¹⁵⁸ Estrella del Oriente: "Volar de espaldas", revista número 4, disponible online en: <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella04.pdf>, 2009, pág. 2 (consultada 3 de julio de 2015).

¹⁵⁹ Arahuete, Pablo E.: "La Ballena va llena: Los fitzcarraldos argentinos" en *CINEFREAKS*, 06 de Agosto de 2014
http://www.cinefreaks.com.ar/web/nota.php?zna=&iSWE_ID_O=&iSWE_ID_1=69&iENC_ID=5592
(consulta 16 julio de 2015).

¹⁶⁰ <http://www.estrelladeloriente.com>

arte, lo que implica al mismo tiempo una ampliación del concepto de curaduría, y, por consiguiente de los espacio de exhibición. Estrella del Oriente, presenta cierta rebeldía contra los “mandatos” conceptuales que marcan tendencia o que son dominantes, así pues, su apuesta es de una naturaleza totalmente heterogénea de la experiencia estética en sí. Cuando Estrella del Oriente está reflexionando sobre el concepto ampliado de la obra, reflexión, que -como sabemos- no es nueva, está pensando en Duchamp, por tanto Duchamp se presenta con un referente claro en la investigación y la práctica artística del grupo. ¿Por qué? porque a través de Duchamp, Estrella del Oriente, encuentra conexiones irónicas con la cultura y la política argentina, y también generan relaciones entre la pintura y la poesía, con cierta connotación social y política. En la publicación número cinco de su revista, Estrella del Oriente presenta su primer manifiesto, manifiesto que surge entre otras cosas, por la pregunta sobre lo que significa (de diferentes maneras) la libertad en el arte. Hay un deseo del grupo por invocar una parte del siglo veinte, esa parte es Duchamp. Con él generan un puente, según ellos roto entre el pasado y el presente del arte que les sirve para obtener respuestas y reflexionar sobre la libertad en este campo. Otro aspecto interesante en el trabajo de Estrella del Oriente es su interés de polemizar y discutir acerca de lo que se presenta como “nuevo”, en este caso, el retorno a la pintura, por un lado, y las manifestaciones de la estética relacional, por el otro. Como sabemos la estética relacional de Bourriaud, de manera general, consiste en la creación de una configuración participativa entre la obra y el espectador, dentro de un contexto determinado y mediador, que suele ser el museo. Con la implicación del público, el arte, dejaría de ser una forma pasiva, u ociosa, para dar paso a un arte de relaciones suavizadas con respecto a la crítica

política y social que pudiese desprenderse de la obra. Para Estrella del Oriente el problema es que la estética relacional sólo está pensando en la forma, y no en el contenido. Según Bourriaud las obras no deben reflejar conflictos, sino distensiones, deben incluir rupturas susceptibles de futuros acuerdos, de coexistencias, y conllevan un alejamiento de las llamadas utopía¹⁶¹.

Al grupo le inquieta la idea de “legitimación” ya sea de un discurso, de una estética, de un concepto, etc. Es lógico pensar en un pensamiento colonizado, un mecanismo que está en crisis, la obra de Estrella del Oriente reflexiona sobre este mecanismo que se cree dueño de la verdad, pero que no es más que un mecanismo rutinario y sin sentido. ¿Quiénes otorgan la verdad en arte? Observamos una falta de direcciones reales y contundentes, lo que propicia al mismo tiempo que cualquier verdad sea aceptada, se imponen directrices estéticas a la orden de un mercado insaciable. Estamos en esa espera, en la espera del acontecimiento artístico. Mientras tanto el arte goza de tendencias diversas, existe un sentimiento generalizado hoy en día cuando entramos en algunos museos o galerías de arte, donde todo lo que vemos son obras asépticas, impolutas, totalmente desapasionadas e impersonales, Según Estrella del Oriente, obras deshumanizadas. Por tanto es necesario probar otros caminos, redescubrir un arte más humano, y que, al mismo tiempo, sea poseedor de una verdad. Para el colectivo es fundamental que el arte nos lleve más allá de la complacencia estetizante, que se renueve en el interior de las estructuras.

¹⁶¹ Estrella del Oriente: Declaración de Budapest, 19 de junio de 2010, revista número 5, disponible en <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella05.pdf> Pág. 35, (consultada el 10 de julio de 2015).

Estrella del Oriente ha reflexionado sobre los pensadores del arte actual, y sobre su propia práctica, lo que les ha llevado a desarrollar su propio manifiesto, imperfecto -como dicen ellos- pero completo, donde expresan sus intenciones, su deseo y su manera particular de entender el arte. Son rebeldes con causa, rechazan las formas del pensamiento del arte postcolonial, así como también los juegos artísticos destinados a banalizar lo humano, sea como panfleto político, o como broma. Estrella del Oriente toma como decisión descartar el panfleto político, así como también la idea de jamás tomar en broma lo humano, en este sentido se consideran unos serios irreductibles. No obstante, su práctica artística, se caracteriza por el humor, y la crítica política-ética que está implícita en su obra, pero en este caso, estos aspectos aparecen de manera productiva.

El humor, como elemento sublime, nos habita desde antes de fundar Estrella del Oriente. Sucede que esa circunstancia profunda, esa mirada sobre el mundo y el arte, es lo que nos ha unido. Hartos de la solemnidad inglesa aludida por Marechal en el final de Adán Buenosayres y de la estultez reinante en tantas inauguraciones post-modernas (palabra que parece un postre postergado), nos dirigimos resueltamente hacia la gran incógnita.¹⁶²

Estrella del Oriente se pregunta por la condición del arte actual, por esa gran incógnita, que despierta al mismo tiempo su angustia artística y su impulso de

¹⁶² Estrella del Oriente: "Retroceder hacia adelante", revista número 7, disponible online en: <http://www.estrelladeloriente.com/2015/07/retroceder-hacia-adelante/02.html> (consultada el 7 de julio de 2015).

actuar, desde su posición en el sur del sur, quieren generar un aporte desde lo más singular a lo universal.

A continuación presentaremos el primer manifiesto del grupo, denominado: Declaración de Budapest, presentada en Budapest el 19 de junio de 2010.

3.1.- Declaración de Budapest. Toda libertad en arte. Y del sueño a la acción.

Estrella del Oriente se mueve, está en constante movimiento, y como parte de ese movimiento, su manifiesto fue presentado en Budapest. En él podemos observar que el grupo está reflexionando sobre nuevos paradigmas y categorías del arte impulsadas, sobre todo, por teorías europeas y estadounidenses. Estas posturas funcionan como interrogantes que marcan directrices, validas o no, en la actividad creativa. Para Estrella del Oriente una posibilidad de respuesta a este condicionamiento sería la extensión de los límites del arte en toda su máxima posibilidad, como sabemos, esta idea no es nueva, pero lo que si se presenta como un reto es la pregunta por sí el concepto de obra podría llegar hasta la materialidad del ser humano, no como representación de la realidad, ni como la realidad misma, sino como una nueva supra-realidad.

El proyecto de Estrella del Oriente es elevar hasta su más exacta dimensión posible la certeza de que la poesía deber ser hecha por todos. Por ello nos pronunciamos a favor de una acción artística tendiente a la sublimación de lo humano, en oposición al zoológico humano.¹⁶³

¹⁶³ Estrella del Oriente: *Declaración de Budapest*, 19 de junio de 2010, revista número 5, disponible en <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella05.pdf> Pág. 5, (consultada el 10 de julio de 2015).

Sus reflexiones se originan en el contexto de la situación actual, donde observan que en la humanidad existe una limitación material y espiritual para soñar e imaginar mundos posibles. Fundamentalmente se refieren a los obstáculos impuestos a los seres humanos para su libre desplazamiento, no sólo en un sentido físico, sino también imaginativo, sobre todo presente en las restricciones a la libertad, más específicamente a la libertad de la creación artística. A pesar de lo que parece, donde supuestamente “todo vale” y donde pareciera que existe una libertad absoluta, desprejuiciada, sobre la creación, para el colectivo, esto no es tan evidente.

Para Estrella del Oriente el tránsito es indispensable, consideran que siempre en la historia del arte ha existido un tránsito de artistas de un lugar a otro, por motivos variados, que siempre enriquecía el arte del lugar donde llegaban.

La imaginación es la más científica de las facultades porque solo ella comprende, como reveló Baudelaire, la analogía universal. Su motor son los sueños de la Humanidad. Escindir a aquella de estos, como fruto de una restricción- sea a través de las leyes del Estado o de las leyes de la Institución del Arte- que no se nutre de sueños colectivos sino de apoyo y validez institucional – y que en esa medida trabaja aislada del conjunto de los factores de la Historia - es rebajar la imaginación hasta una serie de resultados ocurrentes, más o menos interesantes, que sobrevuelan la apariencia, pero carecen de la esencia convulsiva del Arte.¹⁶⁴

¹⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 5 y 6.

Frente a todos los obstáculos relativos a las directrices y condiciones que el poder - en este caso, el poder de las instituciones del arte- imponen y validan (porque son además las legitimadoras de una verdad) sobre lo que debería ser arte y sobre lo que no, Estrella del Oriente, sostiene la vigilancia de una sola alternativa inmanente: Toda libertad en arte. Pero, ¿qué significa esto? Como hemos mencionado antes, podríamos decir que ya existe esa libertad -casi total- en el ámbito de la creación, basta con visitar algunas exposiciones para advertirlo, donde además, ser provocativo y altamente políticamente incorrecto forma parte de las directrices curatoriales de los propios museos, es la tendencia del arte crítico, tan en boga. Está demás aclarar que al menos nos referimos a una parte del arte contemporáneo, y no a todo. La particularidad de esta afirmación/declaración, es que Estrella del Oriente entiende la libertad como conciencia de la necesidad que por un lado no puede estar separada de la capacidad de soñar y de imaginar, y a la vez esos sueños deben ser desplazados a la acción. Por tanto sueños y acción conforman la libertad que interesa al colectivo, en oposición a la libertad donde los sueños y acciones se ven sometidos bajo lo “nuevo” y provocador, alentado por el sponsor de turno, que en definitiva son sueños y acciones que no hacen más que “servir” al consenso de las prácticas, incluso políticas, del arte actual. Un buen ejemplo de ello es la estética relacional de Bourriaud.

En este sentido, Estrella del Oriente, considera que no se puede predeterminar la libertad en el arte, aunque por definición, los condicionamientos son siempre válidos, los artistas tienen que explorar más en su subjetividad y sensibilidad, para llegar más allá en su actividad creativa y gestar, de alguna manera, un universal. También manifiesta este grupo una rebeldía con respecto a las validadas “certezas”

que convergen y establecen los límites de la obra de arte. Para ellos el pensamiento humano se presenta desnudo, sin ninguna clase de certezas.

Se reconoce una cierta crisis en la existencia, en el ser que ha perdido su ser “ahí”, del que hablaba Heidegger, ese hombre como “arrojado a la existencia” ya no tiene muy claro el ser que existe en el mundo y actúa sobre las cosas, Estrella del Oriente comenta:

La Dasein está cuestionada, en tanto el Ser no encuentra el Ahí. La pretensión de volver a la “inocencia” pre-cristiana de Grecia se ha verificado imposible; el entendimiento como ajeno al mundo de la experiencia no puede existir, luego de las guerras mundiales y sus consecuencias. La negación de la Historia ha fracasado en la medida en que la Humanidad se encuentra en crisis histórica.¹⁶⁵

Y existe otro problema relevante, referido a la producción del lugar de deseo. En este contexto, los sueños parecen impedidos para pasar a la acción, y continúa Estrella del Oriente:

A través del Arte, y sin pretender sustituir otras leyes de la Historia, ni agotar un debate abierto en el escenario artístico, Estrella del Oriente propone entonces la anulación de todos los límites, incorporando el ser humano como tal al campo de las Obras de Arte.¹⁶⁶

Para Estrella del Oriente, la posibilidad de que el ser humano se convierta en una obra de arte, se origina de un acercamiento a las leyes que rigen la protección de las obras de arte con las leyes que instauran la restricción de los seres humanos a

¹⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 7.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 7.

moverse por el mundo. Se trata del choque paradójico entre la amplia circulación de las obras, contra la restricción y desprotección de la circulación de los hombres. La confrontación objetiva deviene subjetiva en la medida en que Estrella del Oriente decide situarla como acción artística, más adelante ahondaremos en el proyecto en sí. El grupo parte de una realidad objetiva, de lo decretado en las leyes internacionales que existen para favorecer el desarrollo de las manifestaciones del arte y la cultura. Por el contrario, advierten que las leyes sobre migración de los países más desarrollados, son limitadas, se oponen -como es obvio- al libre flujo migratorio, declarando razones económicas, de seguridad, y otras más refutables aún. Por tanto Estrella del Oriente se encuentra con un panorama donde, por un lado, existe un empuje y apoyo económico a la circulación de obras de arte, declaradas patrimonio; y por el otro, con la existencia de una restricción y desamparo, también basada en lo económico, a la circulación de personas, excluyéndolas. Se da de este modo la paradoja de considerar Patrimonio de la Humanidad a los objetos producidos por ésta y no a la Humanidad misma.¹⁶⁷

El colectivo advierte que esta contradicción tiene resolución desde el interior del mundo del arte, transformando a los excluidos, los que no tienen parte, en términos rancierianos, por una legislación restrictiva, en aquello que protege la otra. Como sabemos los límites de la obra de arte ya en el siglo pasado experimentaron una extensión considerable de su propio concepto¹⁶⁸. En este tiempo contemporáneos no vemos con suficiente claridad algún otro acontecimiento significativo, hay una

¹⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 8.

¹⁶⁸ Con artistas como Marcel Duchamp, o Joseph Beuys, el paradigma de la obra cambió. En términos filosóficos podríamos citar el *ready made* de Duchamp como el acontecimiento artístico de principio de siglo veinte, y la obra *Como explicarle la obra de arte a una liebre muerta*, de Beuys, como otro acontecimiento relevante, esta vez, en la segunda mitad del mismo siglo.

cuestión, justamente, sobre el acontecimiento esperado, estamos expectantes, al menos, eso creemos. Tenemos la sensación que en el arte de hoy nada nuevo ha acontecido. Esta novedad no tiene nada que ver con lo “nuevo” (prefabricado) que critica Estrella de Oriente, sino con la idea de que aparezca una nueva forma (sensible), que a su vez nos proporcione una nueva forma de pensar la obra y su contexto. Por supuesto cada día, más o menos, aparecen propuestas nuevas, que intentan ser inteligentes y originales, pero tal y como está constituido el sistema (del arte), difícilmente nos encontramos con obras verdaderamente rompedoras, a nuestro modo de ver falta mayor compromiso por querer cambiar el orden de las cosas en su esencia, y permanecer en un estado insubordinado, al menos, en la medida de lo posible.

Estrella del Oriente parte de esta base, del paradigma del concepto ampliado de la obra de arte, en donde, cualquier objeto puede convertirse en una obra y también cualquier hombre puede ser un artista. Teniendo esto en cuenta, el colectivo se interesa por una figura en particular, es el grupo de personas que por diferentes motivos se ven obligados a dejar su lugar de origen y comenzar una peregrinación a otras tierras, siempre es un camino dificultoso, lleno de obstáculos, se transforman en individuos excluidos, a veces de borrosa identidad, es la figura del migrante. Esta figura se presenta de modo recurrente en este trabajo, ya vimos en el capítulo de Claire Fontaine, que con sus neones de colores, emplazados en distintos espacios urbanos, nos recordaban que *extranjeros somos todos*. De igual modo, en el capítulo de Raqs Media Collective, aparece la figura del migrante, como una figura marginal, que nos enseña algo sobre la práctica de la vida, al menos, mantenernos alerta y en alguna medida en constante insubordinación frente al orden establecido,

que no nos gusta, y frente al miedo inusitado e injustificado que despierta el desconocimiento del otro. Estrella del Oriente, sobre este tema, va más allá. Advierte la paradoja inicial entre la libre circulación de obras de arte y la restringida circulación de las personas, por tanto, invoca una transformación lógica, ¿en qué consiste tal transformación?, el proyecto *Ballena* y el film *La ballena va llena*, nos entregan la respuesta, y las claves para pensar, de una manera lúcida y original, los problemas que rodean el tema en cuestión.

En ambos proyectos, somos testigos de una investigación ardua a nivel formal, arquitectónico-visual y teórico-conceptual, incluyendo el marco de la ley, como hemos mencionado. Dentro de un espacio simbólico, el grupo, genera una serie de acrónimos y conceptos, del orden del significante del signo que forman parte constitutiva de cada fase del proyecto, por ejemplo la transformación del migrante en obra de arte, será mediante un “pasaje”, nombre que recibe el lugar y la experiencia de la transformación, que va a ser guiada por especialistas.

No se trata de una metáfora o un signo de histeria, en el sentido asignado por Lacan, sino de una necesidad que impera en quien debe desplazarse desde su lugar de origen, el Sub Centro, al Centro para mejorar sus condiciones materiales de existencia. Científicamente, es un cuerpo en busca de su rostro, es decir de una identidad que le resulta no concretada, y que, a la vez, aparece como de imposible concreción por la dificultad de acceder al ALUDE (amplio lugar de deseo); de allí deviene su necesidad de movimiento, al que esta propuesta procura dotar de un sentido trascendente.¹⁶⁹

¹⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 8.

En definitiva el proyecto (que a continuación analizaremos) propone -como hemos dicho- transformar a los migrantes en objetos de arte. Para ello contarán con un espacio específico, ese espacio “institucional” es la Ballena, barco tipo crucero con forma del cetáceo, que resulta medio de transporte en un sentido doble, primero, es el espacio físico donde ingresan los migrantes de distintas ciudades para vivir la experiencia; y segundo, es el espacio simbólico , donde ocurrirá la transformación de una categoría a otra.

Con esta declaración y proyecto concreto, Estrella del Oriente concluye, aunque no de manera definitiva, que, extendiendo el concepto de obra de arte hasta la materialidad del ser humano, cae la última barrera de la creación, el ser humano ya no es obra de un creador, se crea a sí mismo, no es una representación de realidad a través de la imagen, ni es realidad (en tanto ésta se niega a admitir su posibilidad de existir); es una misma nueva realidad, o supra-realidad, devenida de la aplicación de las leyes propias de la creación artística, sumadas a las leyes de protección del arte.¹⁷⁰

Para Estrella del Oriente, las instituciones culturales y artísticas tienen en sus manos la posibilidad de poner fin a la disparidad entre la protección de la actividad artística y la desprotección de las personas, o más bien -como ellos mencionan- entre los sueños colectivos y su concreción. Estrella del Oriente hace un llamamiento público a museos, fundaciones y galerías para que secunden la apertura de los mismos a los seres humanos convertidos en obras de arte. Ahora depende de ellos, (las instituciones artísticas) tienen el poder. Y como veremos, no existen impedimentos

¹⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 12.

ni legales, ni materiales para que suceda. El colectivo concluye su declaración con el siguiente axioma: *el arte es vivir una vida maravillosa*.¹⁷¹

3.2.- Proyecto La Ballena, y La ballena va llena. Metapolítica estética y micropolíticas del arte.

El proyecto *Ballena* de Estrella del Oriente, surge como una necesidad del grupo de ahondar en los límites de la obra de arte, si bien, como hemos mencionado, no es una preocupación nueva, no obstante, en una época avasallada por los enormes globos de Koons, y por los tiburones y otros animales en formol de Hirst, sin ánimo de criticar estas formas de arte, el colectivo considera que el debate sigue siendo pertinente. Partiendo de su propia consigna; toda libertad en arte, el proyecto *Ballena*, se afirma en el arte contemporáneo, para existir, dado que es la única manera de hacerlo, de decir cosas, que no se podrían decir de otra manera.

3.2.1.- Descripción del proyecto:

El proyecto responde a la convocatoria de la Fundación Marcelino Botín, de España, que expresa el apoyo a la experimentación artística en todo el mundo. Dado este llamamiento Estrella del Oriente se pone a trabajar y elabora un proyecto fiel a los objetivos del grupo, de colaborar, desde el arte, al mejoramiento de las relaciones entre las personas y pueblos.¹⁷²

El proyecto *Ballena* se afirma en dos premisas introductorias relevantes, la primera - como no- la obra del *Urinario (Fountain, 1917)* de Duchamp. Como sabemos a partir

¹⁷¹ *Ibíd.*, pág. 13.

¹⁷² Estrella del Oriente: *Proyecto La Ballena*, revista número 3, publicada online en junio de 2009. Pág. 3, ver: <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella03.pdf> (consultada el 13 de julio de 2015).

de ahí en la historia del arte, los objetos de uso cotidiano pasan a formar parte de la categoría, obra de arte. Para Estrella del Oriente, hay un axioma que define bien este procedimiento, es el axioma de Lautréamont, “La poesía debe ser hecha por todos”.¹⁷³ En la misma línea, la segunda premisa del proyecto es el paradigma del concepto ampliado de la obra de arte, formulado por Beuys, que se encarna bien en su performance *Como explicarle la obra de arte a una liebre muerta (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, 1965)*, Beuys parte de la afirmación de que “todo ser humano es un artista.” Así pretendió terminar con la idea del arte como una práctica aislada para configurar un concepto «ampliado» del mismo, abriendo el horizonte de la creatividad más allá del *ghetto* del arte. El arte siempre se ha alejado de las necesidades del ser humano y se ha ocupado de innovaciones estilísticas y artísticamente inmanentes. Considerando estas premisas, el colectivo, promueve la transformación simultánea del objeto conceptual. Y sostiene:

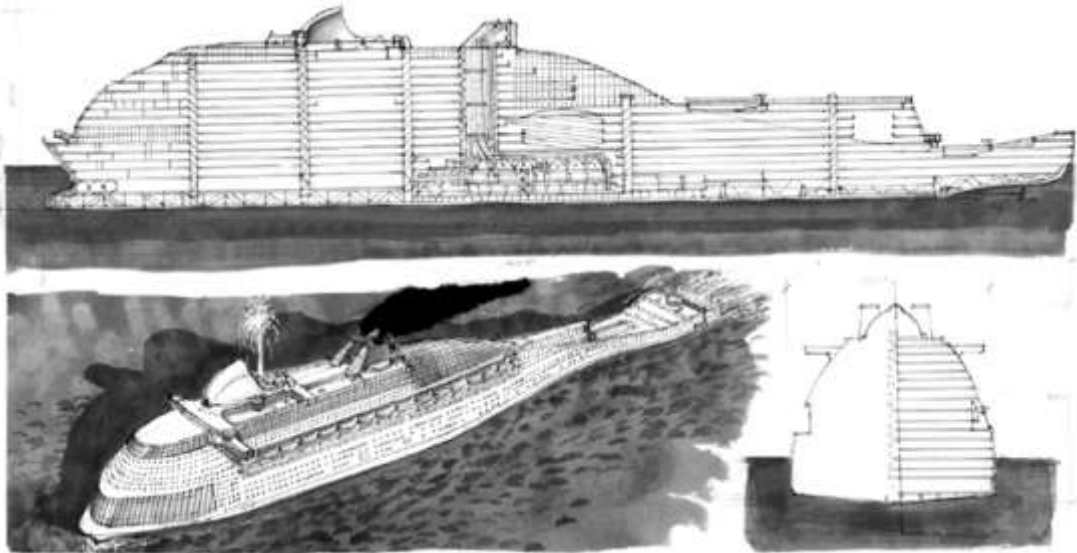
*[...]nos dirigimos a un grupo humano determinado, aquel que se ve obligado a dejar su lugar de origen, constituido por individuos aislados, a los que procuraremos dotar de una nueva identidad, a la vez individual y colectiva. Ese grupo es el de los migrantes que recorren el mundo. Se trata de transformar lo individual en una instancia superior; transformar al Mero Migrante Individual Aislado y Carente de Atributos, el MEMIACA, para llevarlo a la categoría de ODAH, es decir, Objeto de Arte Homologado.*¹⁷⁴

Para llevar a cabo dicha transformación, es decisiva, la modificación a través del “pasaje”, que, como hemos mencionado no se trata de una transformación metafórica o histérica, siguiendo la teoría de Lacan, sino de una necesidad y un

¹⁷³ *Ibíd.*, pág. 3.

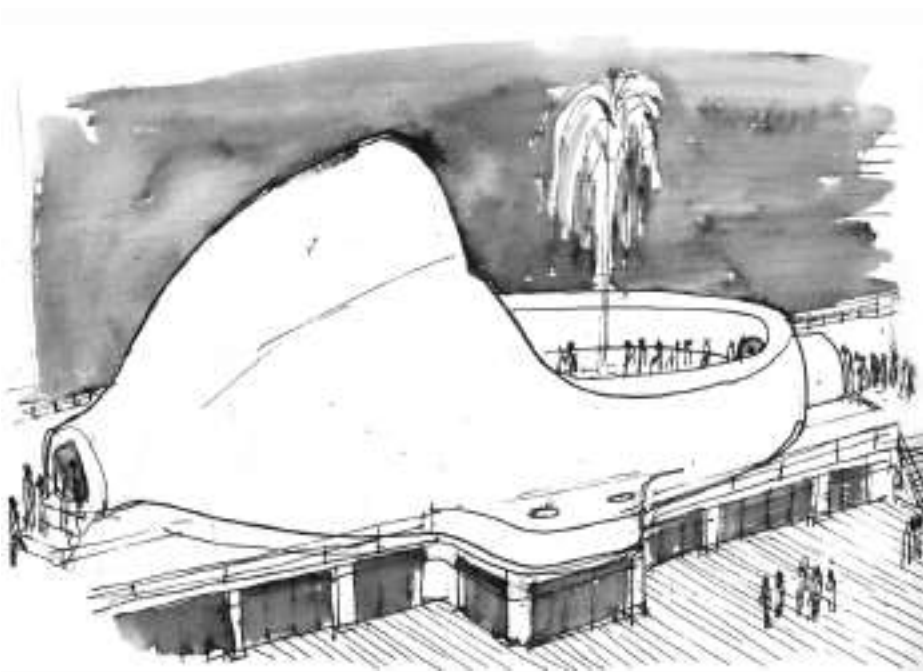
¹⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 3.

deseo, del orden de lo real. Existe también un principio trascendente en el proyecto, que parte de Moisés en la idea de la migración como el “pueblo elegido”. Pensando en este principio, estrella del Oriente, plantea un espacio abierto a la transformación, al pasaje, que propone la transfiguración de los migrantes a objetos de arte. Todo ello con la ayuda de una máquina específica, esta “máquina” es la Ballena.

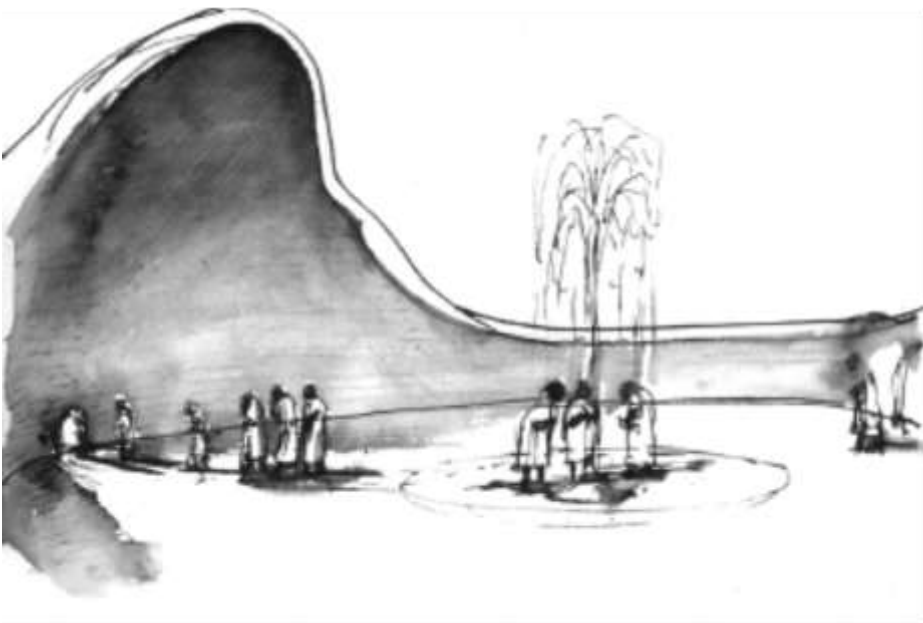


40. Estrella del Oriente: *Espacio transicional migratorio artístico de homologación institucional*. Proyecto *La Ballena*, 2009.

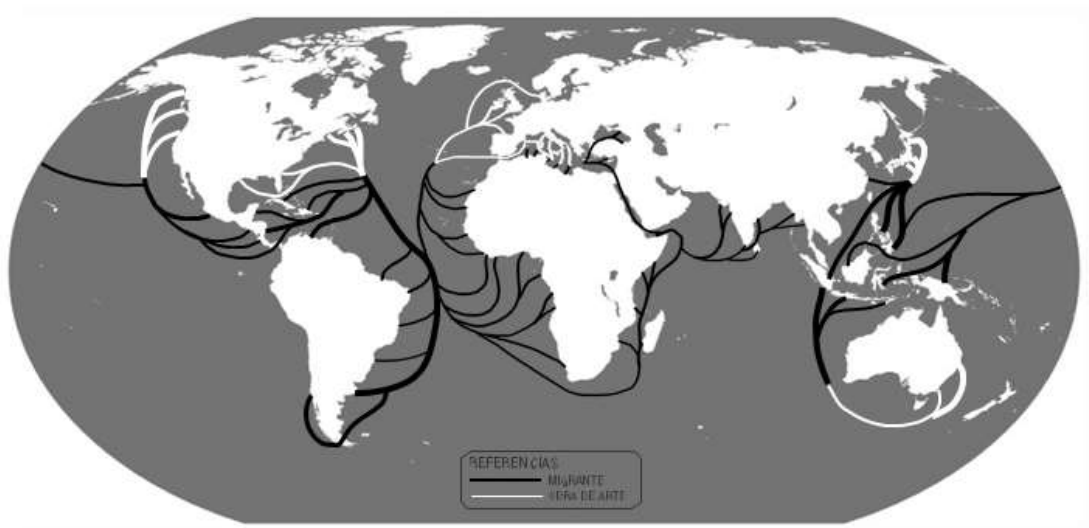
Se trata de un transporte, en un sentido doble, como hemos mencionado antes, por un lado, la Ballena será el transporte físico, al que ingresan “los pueblos elegidos”, y por el otro lado, la Ballena será el transporte simbólico, encargado de la transformación que alcanzarán los migrantes en obras de arte.



41. Aspecto externo de la fuente (mingitorio) de Duchamp.
Lugar donde se produce la ceremonia de pasaje: de migrante a obra de arte.



42. Interior de la Fuente (mingitorio) Duchampiana.
Migrantes en plena ceremonia de Pasaje.
Baño iniciático en la fuente.



43. La Ballena. Posibles itinerarios genéricos de matriz rizomática.

En relación a los antecedentes históricos del proyecto, Estrella del Oriente manifiesta que existen dos situaciones puntuales que han influenciado, de maneras distintas, la creación de La Ballena. La primera hace referencia a una expedición realizada por Arne Hvidbo en el siglo XVII a las costas de la Patagonia argentina. La historia cuenta que en 1615, el espeleólogo danés, comenzó su viaje por las costas atlánticas del sur, que tenían como objetivo recoger datos sobre la geografía de la región austral. Durante el viaje, Hvidbo fue testigo de un impresionante fenómeno; el científico reparó en la existencia de una ballena, de insólito tamaño y gran belleza, pero lo impresionante fue:

"[...] luego de los numerosos movimientos del colosal mamífero, este fue dado a encallar en la costa, contra unos enormes acantilados, fusionándose de manera muy extraña con la geografía rocosa, con la cual pasó a integrarse definitivamente luego de su deceso".¹⁷⁵

¹⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 5.

Según Estrella del Oriente este caso es único en el mundo; que una estructura se fusione con otra dando origen a una nueva geografía que hasta hoy perdura. Realidad o ficción, esta historia, revela para el grupo, que es posible que un espacio en movimiento de una estructura flotante (la ballena) se incorpore a un espacio fijo y ya existente (el acantilado, las rocas).

La segunda situación histórica que ha influenciado el proyecto, es una situación más compleja, ya que se refiere a la transformación de personas en cosas, fenómeno que se ha denominado “zoológico humano”. Lamentablemente en la historia de la humanidad encontramos este fenómeno, explotado sobre todo en el siglo XIX y principios del siglo XX, la exhibición de los llamados “pueblos exóticos” que obtuvo gran aceptación en Europa y Estados Unidos, motivados por la “curiosidad”, expectante el público de estos países acudía a las llamadas exposiciones universales, que contribuían fuertemente a la comunicación social de los logros imperialistas, incorporando como curiosidades elementos etnográficos propios de las culturas dominadas por parte de las grandes potencias imperiales. Se exhibían personas “exóticas” como obras de arte, totalmente desprotegidas en todos los sentidos. Es famoso el caso de la *venus Hotentote*, mujer africana, que gozaba de una estructura física particular (grandes muslos y glúteos) que fue exhibida como un “animal de circo” hasta su muerte. Una vez muerta, su esqueleto, su cerebro y sus genitales estuvieron en exposición en el Museo del Hombre de París, sobre todo sus genitales levantaban gran expectación. Sus restos estuvieron expuestos al público por más de 160 años. Sara Baartman volverían a su país de origen después de muchos problemas legales y debates en la Asamblea Nacional, Francia accedió al pedido el 6 de marzo de 2002. La de Sara es una historia de humillación que refleja

el morbo de los científicos coloniales y su racismo científico en el estudio de la anatomía humana.

Tajantemente Estrella del Oriente se opone a toda forma de estigmatización y fetichización de las personas, como se hiciera en el pasado en forma de mercancía (esclavo), o como vemos en el presente en forma de residuos inubicables. Por tanto, Estrella del Oriente, propone:

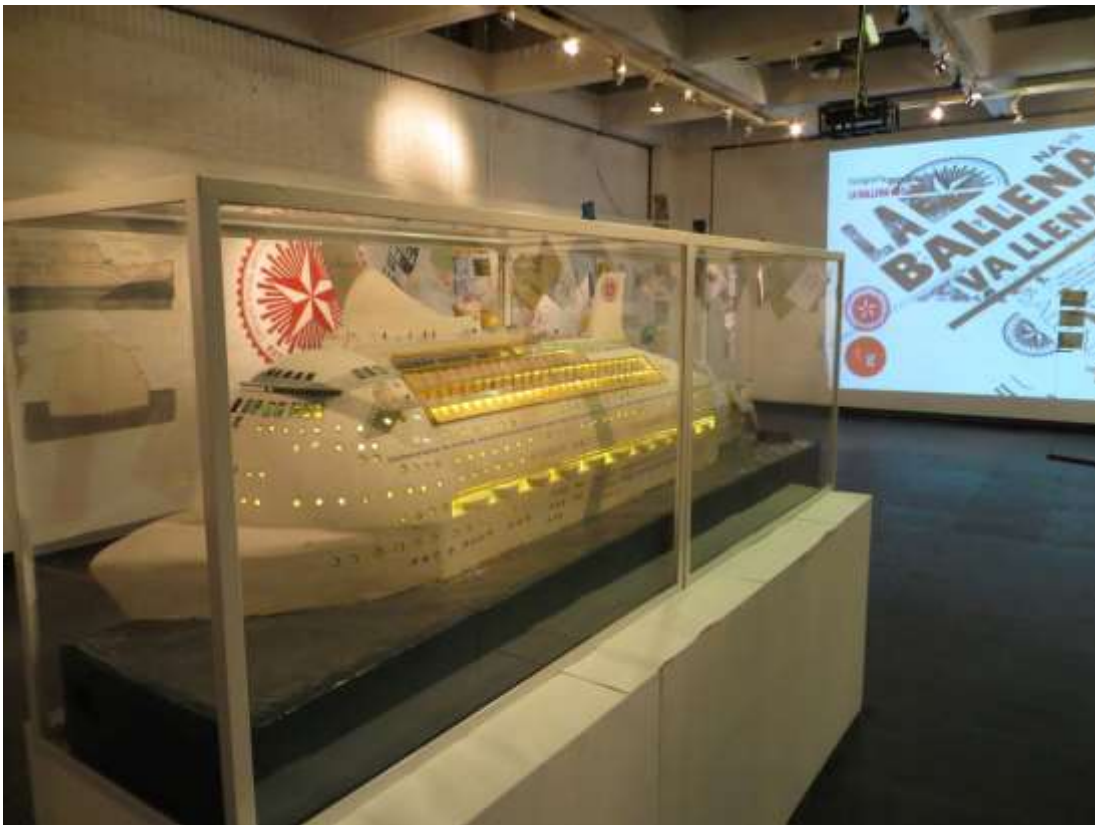
Por contraposición, en tanto obra de arte, el ser humano no será una excepción al mundo actual, ya que venderá su fuerza de trabajo. El valor de uso de esa transacción estará dado por la exhibición, en los museos de arte contemporáneo, de la obra de arte emergente de la persona. Su valor de cambio no será el de una obra de arte normal (totalidad de su valor), sino el precio pagado por la renovación de su capacidad de exhibirse. Serán asalariados, trabajando en su calidad de obra de arte. Tendrán así asegurados los beneficios sociales inherentes y el cuidado propio que se les debe por ley, al ser, también, obras de arte.¹⁷⁶

En consecuencia aquellas personas que en la actualidad se les niega la posibilidad, y el derecho del trabajo, de ser sujetos productivos, podrán acceder finalmente a esa posibilidad, mediante la transformación en una obra de arte que desembarca en el museo. Es importante tener en cuenta que el migrante no pierde sus atributos de ser humano, sino que, simplemente, se convierte también en una obra de arte.

¹⁷⁶ Estrella del Oriente: Declaración de Budapest, 19 de junio de 2010, revista número 5, disponible en <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella05.pdf> Pág. 11, (consultada el 10 de julio de 2015).

3.2.2.- Cuerpo del proyecto

El proyecto, se compone de unas estructuras firmes, bien diseñadas y argumentadas, son las siguientes: a).- componente en sí mismo (COSIM), la Ballena, cuya proyección arquitectónica se desarrolla en un maqueta y diseño específico. B).- componentes para territoriales (CPT), este consiste en el apoyo logístico, en la recolección de migrantes a cargo de personal especializado (curadores/ras). C).- componente mágico-musical, se compone de maestros iniciados. D).- componente artístico emergente de la transición (CAET), el objeto matriz, la Ballena, desplazándose por el mundo, irá recogiendo en cada ciudad un grupo de migrantes representativo.



44. Estrella del Oriente, Proyecto *la Ballena*, 2009.

Recapitulando entonces, el proyecto La *Ballena* de Estrella del Oriente consiste en la construcción de un barco de gran tamaño tipo crucero turístico que se desplazará por distintas ciudades de todos los continentes buscando MEMIACA (Mero Migrante Individual Aislado y Carente de Atributos) que deseen alcanzar una categoría nueva como ODAH (Objeto de Arte Homologado), de esta manera, podrán desembarcar, legalmente, en los distintos museo, instituciones y galerías de arte, LDR (Lugar del Deseo Reconocido), en los países del considerado primer mundo. Para que suceda dicha transformación el migrante estará a cargo de curadores y curadores que irán a bordo del barco y se encargaran de su reeducación artística, de este modo, curadores/ras y migrantes estarán trabajando, conjuntamente, en su conversión a obra de arte, o lo que es lo mismo; El Migrante en Preparación de Pasaje (MPP).

Según el colectivo:

Se trata de pasar de la conciencia hegeliana del en sí, que está dada en el nivel instintivo del ALUDE (Amplio Lugar del Deseo) al que nos referimos en la primera parte, hasta la conciencia para sí, a la que deberán arribar mediante las transmutaciones del Pasaje. Por ello, si el migrante embarcado no supera esta instancia, no podrá desembarcar en el LDR, Lugar del Deseo Reconocido, cuya correcta identificación también forma parte del para sí. Sin llegar a este requisito tampoco se accederá a la firma del contrato respectivo.¹⁷⁷

En cualquier caso, el migrante seleccionado que no pase las pruebas, no será devuelto a su lugar de origen, sino que continuará en el barco, como migrante con consciencia en sí, hasta que se produzca el cambio a migrante con consciencia para

¹⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 7.

sí. Según el proyecto nadie será expulsado de la Ballena, dada la naturaleza de “lugar de transición sagrado”. Los migrantes que alcancen el estatus adecuado lo harán con el de obra transformada en arte representativo homologado (OTARH), etapa superior de la ODAH, en tal caso serán incluidos en los museos, donde pasarán a ser parte permanente del patrimonio, así como de la planta del personal, con honorarios equivalentes al de los curadores/ras y/o directores de museos. Aparte del sueldo, el migrante tendrá derecho a seguro médico, pensión de jubilación y cualquier otro derecho que conste en la ley del trabajo de cada país. Ahora bien, conocemos los derechos, pero ¿cuáles serán las obligaciones de los migrantes convertidos en obras?¹⁷⁸ Sabemos que los migrantes seleccionados serán sometidos a una tasación como obras de arte a los efectos del inventario patrimonial de la respectiva institución (la humanidad como patrimonio de sí misma). Por este preciso motivo los sueldos de las obras (humanas) serán equiparables a los directivos de los museos, dado su grado de importancia y valor, al ser “objetos de arte”, lo cual no descarta honorarios aún por encima de los altos cargos de las instituciones artísticas y culturales. A efecto de la tasación no se tendrán en cuenta las críticas realizadas por los expertos, evitando así, cualquier distorsión basada en el mercado, el que permanecerá fuera del área de influencia del proyecto, según afirma el colectivo.

¹⁷⁸ El detalle del proyecto de contrato de prestación entre la obra de arte transmutada (OTARH) y las autoridades del lugar de deseo reconocido (LDR), está disponibles en: Estrella del Oriente: *Proyecto La Ballena*, revista número 3, 2009, ver: <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella03.pdf> pág. 15 – 17. (consultada el 13 de julio de 2015).

3.2.3.- Claves del proyecto

Una de las claves del proyecto es el denominado Proceso de Transmutación en OTARH (Obra Transformada en Arte Representativo Homologado). Vemos en la actualidad un hecho evidente que tiene que ver con las políticas migratorias y los Estados que aspiran a tener bien ubicados y controlados los problemáticos flujos de la migración, vemos en estos días, como se vuelven locos los gobiernos de países europeos por frenar las oleadas de refugiados que entran por Hungría, Italia, Grecia, Macedonia o España, arrancando de situaciones de conflicto, buscando asilo en el norte. Lo vergonzoso de la situación es ver como se pelean los países miembros de UE por “no recibirlos” y hacer caso omiso a compromisos internacionales asumidos frente a los refugiados y asilados, quedando en evidencia, la falta de humanidad de los más poderosos. Estrella del Oriente está reflexionando acerca de estas cuestiones, le interesa el flujo, y el movimiento de objetos y sujetos, sostiene:

En este contexto, nuestra preocupación artística consiste en armonizar en la época actual la creciente contradicción inarmónica de ambos espacios mediante una herramienta social civilizada.¹⁷⁹

Y continúan más adelante con una aclaración sobre la “máquina armónica” (La Ballena)

Nuestra máquina ballena estramadhi funciona –dijimos– bajo la forma de rizoma, es decir del bulbo que se desenvuelve en toda las direcciones, buscando los espacios posibles. De allí que no reconozca una dirección central sino una base de desenvolvimiento no arborescente. La forma arbórea tiende a ser rígida, mientras

¹⁷⁹ Estrella del Oriente: *Proyecto La Ballena*, revista número 3, publicada online en junio de 2009, ver: <http://www.estrelladelorient.com/edimpresa/estrella03.pdf> pág. 11. (consultada el 13 de julio de 2015).

que la forma bulbar del rizoma se dirige en todas las direcciones posibles, sin restricción.¹⁸⁰

Estrella del Oriente, explica que su cometido es el de promover, mediante el transcurso del barco en movimiento por el mar, las condiciones necesarias para la transformación del migrante en objeto de arte, para ello no bastará simplemente con el mero desplazamiento físico desde el sub-centro al lugar de llegada; centro-lugar del deseo, como sabemos deben producirse los requisitos necesarios para promover el accenso. Una vez lograda la nivelación, deberán trasladarse a la etapa superior que les permite la readaptación para formalizar el rol asignado, llegando así al punto físico máximo, el lugar de deseo reconocido (LDR) conformado por los distintos museos (Guggenheim, New York-Bilbao; Pompidou, Moma-New York; Palais de Tokio, entre otros).



45. Estrella del Oriente, Proyecto *la Ballena*, 2009.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 11.



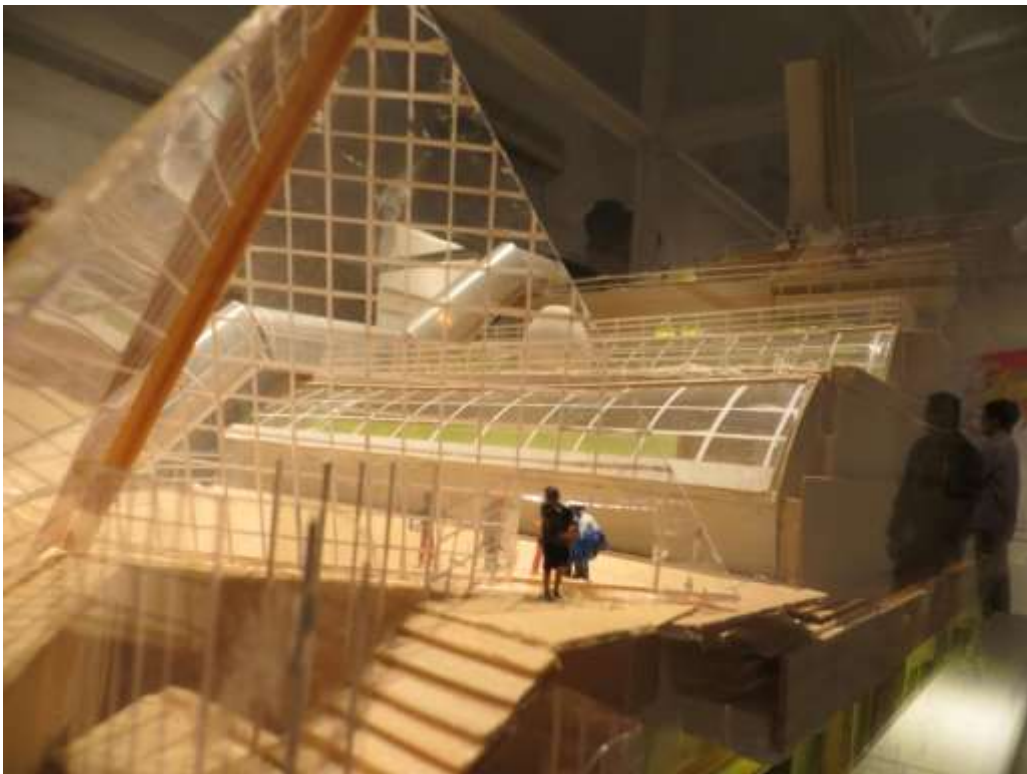
46. Estrella del Oriente, Proyecto *la Ballena*, 2009.



47. Estrella del Oriente, Proyecto *la Ballena*, 2009.



48. Estrella del Oriente, Proyecto *la Ballena*, 2009.



49. Estrella del Oriente, Proyecto *la Ballena*, 2009.



50. Estrella del Oriente, Proyecto *la Ballena*, 2009.



51. Estrella del Oriente, Proyecto *la Ballena*, 2009.



52. Estrella del Oriente, Proyecto *la Ballena*, 2009.



53. Estrella del Oriente, Proyecto *la Ballena*, 2009.

El otro aspecto clave del proyecto es el de La Transmutación Entendida como Pasaje, aquí el rol del curador y curadora es esencial, como comenta Estrella del Oriente, este rol nos recuerda a la función que en la antigüedad ejercían los sacerdotes y chamanes. Los curadores/ras serán los responsables -bajo indicaciones dadas- (principios instruidos) de la preparación del proceso de readaptación, ¿en qué consiste? consiste en la ruptura del “yo” como concepto de necesidad migratoria compulsiva, transformándolo en un concepto armónico superador de la compulsión migrante.

Es un hecho sociológicamente comprobado que en los migrantes está profundamente arraigado el criterio de la confrontación, emergente de sus propias condiciones de vida. Al elevarse las mismas y mutar al nivel del Centro o Lugar del Deseo éstas generarían –de no ser modificados los sujetos– un conflicto social. Es este un aspecto que nos preocupa de manera relevante pues el fracaso de adaptación de los migrantes, evidenciado en los últimos decenios en las metrópolis, requiere una solución democrática, consensuada. La maquinaria ballena estramadhi es la mediadora de este proceso.¹⁸¹

En este punto es necesaria una aclaración, nos resulta conflictivo el término “consenso”, ya que creemos que justamente al contrario, vale decir, manteniendo o propiciando el “disenso” se abrirían nuevas posibilidades críticas que pueden convivir en desacuerdo, no es incompatible el disenso con cierta armonía del pensamiento y de las acciones. Las soluciones “democráticas” y “consensuadas” nos parecen conceptos sospechosos, que tiene que ver más con la manera de actuar del poder dominante, que con las posibles alternativas que surjan en contraposición a

¹⁸¹ *Ibíd.*, pág. 12.

ese poder. No se trata de implementar el caos y la dominación, ni mucho menos, pero si, fomentar y alentar el pensamiento crítico y radical, ya que creemos, es una vía posible y necesaria. Por otro lado es importante no caer en el sentimiento, antes criticado, de paternalismo hacia el otro desprotegido que en definitiva, se vuelve otro tipo de nueva colonización, imperativa, esta vez amparada, claro, en políticas democráticas y consensuadas. Ahora bien, entendemos que la idea de democracia propuesta por Estrella del Oriente, tiene más que ver con la idea griega de democracia -que nos la recordaba Rancière- donde, democracia tiene un alcance evidente y esencial que se refiere a la acción de los excluidos, a la lucha de los “sin parte”. Esta idea implica que democracia y política están muy cerca, ya que establece el único espacio posible de lo común. En este sentido Rancière habla de la lógica de la igualdad. Podríamos agregar que el proyecto *Ballena*, responde a la lógica *política* que para Rancière no es el proceso de gobernar, sino la acción de un nuevo sujeto político que corta ese proceso, implica la ruptura de este orden social, que consiste en la ley de la distribución de los espacios y de los cuerpos. En este sentido, la *política* no es una equivalencia de poder sino una forma determinada de actividad colectiva que choca inevitablemente con el poder establecido y crea un nuevo espacio. Podríamos afirmar entonces, que el proyecto *Ballena*, es también un proyecto político, siguiendo a Rancière diremos que no hay conflicto entre la “pureza” del arte y su “politización”, dado que “politización” responde, no al amparo de las formas del arte al origen de la emancipación política, sino a una política que le es propia, inmanente. Se trata más bien de una metapolítica.

La metapolítica es, de manera general, el pensamiento que pretende terminar con el disenso político mediante un cambio de escena, mediante un desplazamiento

*desde las apariencias de la democracia y de las formas del Estado a la infraestructura de los movimientos subterráneos y de las energías concretas que lo sustentan.*¹⁸²

Hay una idea de revolución, de agitación de las formas de la existencia sensible, en contraposición a la revolución de las formas del Estado, consiste en una forma particular de metapolítica estética.

Cuando Estrella del Oriente considera que una parte relevante de su proyecto requiere de una solución democrática y consensuada, que en parte se encarna en la máquina *Ballena*, máquina “armonizadora” y mediadora, es la propuesta de un arte capaz de producir formas definidas de una comunidad al propósito de las apariencias del formalismo democrático. Observamos en ello la contradicción propia de la metapolítica, que desmorona sus principios en el estatuto mismo de la obra estética.

Cuando nos preguntamos por las condiciones necesarias para la transformación (de migrante a obra de arte), acontecida en el pasaje, dentro de la *Ballena*, y que -como sabemos- está a cargo, en primera instancia de curadores/ras, y posteriormente de maestros iniciados, que propician la transformación, surge la interrogante acerca de en qué consisten específicamente esas “enseñanzas” o quién o quienes están decidiendo acerca de quien tiene voz, de quien puede decir, pensar o actuar. Estrella del Oriente sostiene, primero, que se trata de unas “enseñanzas herméticas” y que por razones de pedido de reserva, no pueden ser más explícitos. No obstante, el proyecto contiene unos principios por los que se guiarán, dentro de

¹⁸² Rancière, Jacques: *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012, pág.45.

la primera fase, los curadores/ras en su tarea de favorecer la transformación. Se asume el conocimiento limitado de los curadores/ras para el conjunto de la formación, por tanto, su rol será muy importante sólo en esa primera fase o instancia. Los principios¹⁸³ son los siguientes:

1).- Principio del imaginador de Duchamp: cada decisión o acontecimiento de obra se convierte en un axioma o en una consecuencia necesaria según una lógica de la apariencia. Este principio parte de la base duchampiana de que la obra no puede ser más una cuestión destinada sólo a la belleza, por tanto, cualquier procedimiento especulativo, imaginativo, tendrá el valor reconocido, se trata de una obra que va más allá de la cuestión de la imagen.

2).- Principio de la motivación de Max Ernst: Se debe basar la transmutación de la persona en obra partiendo de objetos desagradables, sillas, dibujos, sexos, unturas, manuscritos, objetos para oler, objetos automáticos e inconfesables, madera, yeso, fobias, recuerdos intrauterinos, elementos de sueños proféticos, desmaterializaciones de deseos, gafas, uñas, amistades de funcionamiento simbólico, marcos, deterioro de chimeneas, libros, objetos usuales, conflictos taciturnos, mapas geográficos, manos, busto retrospectivo de mujer, salchichas, cadáveres exquisitos, palacios, martillos, libertinos, parejas de mariposa, perversiones de oídos, mirlos, huevos, fotografías, y lenguas.¹⁸⁴

¹⁸³ Estos principios aparecen detallados en el proyecto: *La Ballena*, en la revista número 3 de Estrella del Oriente, pág. 12-14, disponible en <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella03.pdf>

¹⁸⁴ Max Ernst. *Escrituras*, Madrid, Polígrafa, 1982, pág. 172. Citado en revista número 3 de Estrella del Oriente, pág. 13, disponible en <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella03.pdf>

3).- Principio del eje de sedimentación de Greco: este principio se basa en el manifiesto de Alberto Greco, de 1962, de *Vivo-Dito* o arte-vivo, que explicita su posición artística: la acción de señalar con el dedo (*dito*) dota a contextos y situaciones de un valor imprevisto y susceptible de convertirse en obra de arte, un gesto relacionado tanto con ciertas poéticas duchampianas como con el ascenso de los nuevos realismos que abordan una nueva poética del objeto.

4).- Principio del centro del mundo de Mircea Eliade: Toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la Creación del Mundo; en consecuencia todo lo que es fundado lo es en el centro del mundo, puesto que, como sabemos, la Creación misma se efectuó a partir de un Centro.¹⁸⁵ Se trata de una ontología arcaica que analiza la concepción del ser y de la realidad que se desprende de comportamientos y mitos (eterno retorno, por ejemplo) del hombre en sociedades pre-modernas.

5).- Principio de la carta robada de Lacan: en su seminario 2, Lacan analiza en detalle el cuento de Edgar Allan Poe "La carta robada" de 1844, en el cual sus distintos personajes ocupan posiciones diversas dependiendo de su referencia al significante central de la obra, la carta. Lacan advierte que "lo que se oculta está a la vista". De este modo, no se oculta la carta que se sabe será robada, sino se pone a la vista de todos, para que así no la descubran. Según Estrella del Oriente, esta situación causa el "pasaje" del objetopreciado al objeto banal. En el proyecto Ballena, el procedimiento es a la inversa, es decir, en el "pasaje" se convertirá - frente a los ojos de los demás- un aspecto de la vida cotidiana y banal (el migrante) en un objeto devenido valioso (la obra de arte).

¹⁸⁵ *Ibíd.*, pág. 13.

6).- Principio del desfile arrollador de Peralta Ramos: Según Peralta Ramos, debe tenerse especial cuidado de no colocar ni la obra ni el propio cuerpo en el medio de un desfile que avanza, sin participar del mismo, ya que lo habitual en estos casos es que el conglomerado en movimiento arrastre, sin misericordia, a quien allí se encuentre (des) colocado.¹⁸⁶ Para evitar esta situación, debe repetirse un mantra - sesenta y cuatro veces- "soy un pedazo de atmósfera". Y posteriormente se deberá declamar el poema *Lejos*:

Lejos

Una vez quise ir muy lejos
y llegué tan lejos
que después no sabía cómo hacer
para volver.
Claro que no me acordaba
de donde había venido
y llegar lejos es bárbaro,
todo en lejos es mucho más liviano.
La gente funciona
los pájaros,
bueno, los pájaros son iguales que en
cualquier lado
y cuando cae la tarde
lejos, se mezcla de lejos.¹⁸⁷

Estos principios se completan con la música. La operación de Pasaje encuentra en la música su punto culminante, y en los Maestros Iniciados, a los operadores de la transmutación, ya que los curadores -dado su nivel de comprensión- solo tendrán a su cargo la ejecución rizomática de los Principios Instruidos.¹⁸⁸

¹⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 13.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, Pág. 14.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, Pág. 14.

Estos “maestros”, herméticos, están formados en los secretos de la alquimia y en una serie de conocimientos antiguos de oriente y occidente, complejos y transcendentales.

Llegado ese momento, mediante el ritual correspondiente –que no será develado al público– el Maestro dirá las palabras finales: "Eres ya una obra, siendo parte de toda la Obra", a lo que el objeto, aún en la fase de la ODAH, contestará sin hablar, golpeando tres veces en los hombros. Quedará así finalizada la Edad de Oro, fase definitiva de la transustanciación alquímica, dando espacio a la OTARH.¹⁸⁹

En lo manifestado, se encuentra la razón por la cual no se pueden desvelar -en su totalidad- las operaciones del pasaje, en este sentido, Estrella del Oriente es leal a la reserva de las enseñanzas y carácter sagrado de las mismas, a pedido de los Maestros.

Hemos mencionado dos claves importantes del proyecto, según lo esboza Estrella del Oriente, ahora bien, consideramos que existe también una tercera clave relevante del proyecto *Ballena*, que va más allá del paradigma del arte devenido vida, y de la vida devenida arte, esta tercera vía o clave, es la micropolítica del arte que se desprende del proyecto. Este proceso ha continuado la capacidad del arte crítico, pero sobre todo, nos da luces del análisis pertinente de la política basada sobre la articulación de los intercambios y desplazamientos entre el mundo del arte y el del no-arte. Esto es sumamente interesante a la hora de pensar en la contribución de un sueño que pasa a la acción, nutriéndose de elementos heterogéneos, en este caso; de la ingeniería naval, de la poesía, del arte, las leyes,

¹⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 14.

etc. Todos estos elementos conforman un diálogo y una voluntad de reflexión constante sobre una nueva manera de aproximarse, de ver y hacer la política, donde está en juego el deseo y una práctica transformadora de subjetividades, que en definitiva, incitan una nueva forma de vida. La micropolítica del arte se presenta en el proyecto *Ballena* en antagonismo a la idea de metapolítica estética, contradictoria en sí misma. La micropolítica aquí, constituye una estrategia de resistencia al poder. Una lucha a nivel micro, importante, porque es justamente a este nivel, donde se reproducen las formas dominantes del sistema. Prácticamente en todo el argumento del proyecto de Estrella del Oriente, se está hablando de un espacio de agenciamiento, de enunciación del yo, desde lo colectivo, la *Ballena*, es micropolítica en la lucha por la “liberación del deseo”, de este modo amplía un campo de percepción y acción de los afectos y de la producción de subjetividades, de las relaciones del poder, y de aquello que revela la impotencia del sujeto frente al origen de su condición.

3.2.4.- Sobre los asuntos legales

El último aspecto del proyecto se relaciona con los asuntos legales, es quizás, el aspecto más delicado, que alude directamente al respaldo de cumplimiento de los convenios internacionales que permiten la propia concreción del proyecto en sí.

Desde la existencia de leyes tales como: *Directive retour*, puesta en vigor en 2008, ley diseñada para regular la expulsión de la Unión Europea de todo “indocumentado”, esta ley establece el principio de “retorno” de todo indocumentado ilegal a su país de origen, como advierte Estrella del Oriente, se establecen sujetos devenidos sujetos de no-derecho. En el mismo sentido la Patriot

Act de Estados Unidos, ley aprobada por una abrumadora mayoría en el senado estadounidense después de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001. El objetivo de esta ley “patriota” es ampliar la capacidad del Estado -en aras de combatir el terrorismo- y dotarle de mayores poderes de vigilancia y control. Esta ley ha sido duramente criticada por diversos organismos y organizaciones de derechos humanos, debido a la restricción de libertades y garantías constitucionales que ha supuesto para los ciudadanos, tanto estadounidenses como extranjeros. Se han potenciado considerablemente las limitaciones, obstáculos e impedimentos para la circulación de los seres humanos por el mundo, especialmente -como sabemos- en el tránsito por Estado unidos y Europa.

El sujeto de no derecho es aquel que, a pesar de su evidente existencia material, incluso como ser humano, carece de relevancia real en términos jurídicos en el campo de la producción. De allí que los estados estén obligados a cumplir estrictamente con la ley, aun a su pesar, tratándose de seres humanos, sí, pero para esos estados, de características diferentes.¹⁹⁰

Frente a esta realidad, ¿qué hace el colectivo? Estrella del Oriente se empata y se nutre de la investigación acerca de las leyes mundiales y herramientas jurídicas sobre el patrimonio cultural, bienes culturales, obras de arte, etc., promovidas por acuerdos de la UNESCO sobre protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales (2005), y convenios europeos sobre la conservación de los objetos y obras de arte (Resolución de los ministros responsables de los Asuntos Culturales de la UE, 1986). Y en la misma línea recomendaciones de la ONU hacia el

¹⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 15.

fomento de las actividades, bienes y servicios culturales. En definitiva Estrella del Oriente estudia las leyes de protección del patrimonio cultural, en las cuales se basará a rajatabla para hacer de su proyecto, un proyecto jurídicamente viable, protegido legalmente en un escenario donde podrá evolucionar y desarrollarse, paradójicamente haciéndose eco también de leyes y convenios del primer mundo, desarrollado y gentil, el mismo que proclama las leyes de restricción de libertades y derechos constitucionales, pero esta vez, sin infringir ninguna norma, el proyecto la *Ballena* puede existir, sin que ello signifique quebrantar ninguna ley, ni mucho menos el solemne orden establecido.

3.3.- El arte como promesa emancipatoria

Ante la ley yergue el guardián de la puerta. Se presenta un extranjero que pide entrar en la ley. Pero el guardián le dice que, por el momento no puede franquearle la entrada. El hombre reflexiona y luego pregunta si más tarde se le permitirá hacerlo. Es posible, le contesta el guardián, pero ahora no. El extranjero trata de mirar por los costados de la puerta, siempre abierta, hacia dentro. Al notarlo el guardián se ríe; si tanto le atrae entrar, puede hacerlo, pero dentro hay dos guardianes más, uno más feroz que el otro. El extranjero no esperaba semejantes dificultades. ¿Acaso la ley no debe ser accesible para todos, siempre? Pero al ver el aspecto amenazante del guardián, decide esperar a que se le otorgue el permiso para entrar. Se sienta entonces, en un banco al lado de la entrada y allí permanece durante días, meses, años a la espera. A medida que envejece su entusiasmo se va apagando. Ya anciano, a punto de morir, el extranjero decide un día hacer al guardián la pregunta que nunca se había atrevido a hacerle. Tengo una duda, dice el extranjero. Si todos aspiran a la ley, razona lentamente, ¿cómo es que durante todos estos años yo fui el único que vino hasta aquí y pidió entrar? El guardián de la puerta se acerca a su oído izquierdo y le ruge, porque el extranjero ya está bastante sordo; Aquí, contesta el enorme empleado, no puede entrar nadie más que usted,

pues esta entrada está hecha sólo para usted. Mientras lo mira despectivamente, el funcionario comienza a caminar y agrega gritando: ahora me voy y cierro la puerta.

Adaptación, *Ante la ley* de Franz Kafka.

Extracto de la película *La ballena va llena*, Estrella del Oriente, 2014.

La Ballena va llena, es la película que registra la “acción de arte” que realiza el colectivo. En ella somos testigos de conversaciones, ideas, reflexiones y aspectos prácticos del proyecto en cuestión, así como la presentación del mismo en Budapest, vemos entrevistas con comisarios de museos, y observamos el punto de vista de los posibles migrantes que embarcarían en la *Ballena*, parece ficción pero no lo es. Según Estrella del Oriente no hay fronteras entre las ilusiones y lo real, dado que los seres humanos solo podemos imaginar algo que está en condiciones de realizarse. Todo parte del sueño y del deseo, el colectivo sostiene que desde el momento que plantea el proyecto, están dadas las condiciones para que el arte se expanda, como decía Hegel “todo lo que será, ya existe”.

Entonces surge la pregunta ¿qué persigue Estrella del Oriente con este proyecto? Podemos decir que una excepcional singularidad recorre los pasajes de la película, tal vez la primera sensación es de escepticismo frente a una obra controvertida, que tiene la intención casi revolucionaria de generar arte para transformar la vida de las personas, basándose, además, en las actuales condiciones de producción y circulación de la obra de arte, que como sabemos, se apoyan en el modelo económico del capitalismo financiero y global, que justamente, y al mismo tiempo, es este modelo el que somete a una gran parte del mundo a condiciones de pobreza y marginalidad. De ahí la paradoja; el colectivo decide emplear las mismas premisas

que fomentan la concentración del capital y la desigualdad, utilizando los recursos que el capital destina a la función de mecenas del arte, sumando los apoyos que promueven las leyes internacionales, para remendar el daño que este mismo sistema genera. Como hemos mencionado antes, el hecho de que esta acción tenga posibilidades reales es el punto de incertidumbre constante, lo que permite, entonces un sinfín de posibilidades especulativas y reflexiones sobre el tema, sin duda, la *ballena va llena*, abre líneas de pensamiento que no nos dejan indiferentes.

Una de ellas corresponde a la idea emancipadora del arte, y cabe la pregunta, ¿sí aún hoy en día, quedan alternativas en el proyecto emancipador de la producción artística? ¿Existe un potencial liberador? Es una pregunta complicada dado el convulso panorama social, político y cultural en el que estamos inmersos, no obstante, somos afirmativos, y creemos en la acción frente a la crisis económica y moral que vivimos en los últimos años en Europa y el resto del mundo, creemos en la necesidad de proponer un nuevo orden (sensible), entender la sociedad desde su punto de fuga, desde el “malestar”, la sociedad desde su punto de fractura. La emancipación se encuentra en el corazón de las circunstancias de las que se busca una salida. Si lo político es en sí mismo estético, entonces es una representación posible, una elección. Emanciparse, dice Shuddhabrata Sengupta, es “redistribuir lo perceptible, devolver el tiempo al artesano, nombrar cada segundo, valorar cada pausa del obrero para tomar té”. Aquí está la clave, a un nivel a veces imperceptible, en la disposición de tiempos y espacios, de lo visible y de lo invisible, es, siguiendo a Rancière el lugar y dilema de la política como forma de experiencia. Hay algo esencialmente estético en el corazón de la política.

Cuando nos referimos al arte como promesa emancipadora queremos decir que, si el fin último de la emancipación es alcanzar la libertad, en este caso mediante el arte, ¿de qué forma? En un sentido específico, basándonos en el proyecto de Estrella del Oriente, podemos decir que ya en el mero hecho de la “transformación” de un migrante a obra de arte, hay un primer paso emancipatorio, dado que el hombre convertido en objeto de arte no pierde sus atributos de ser humano, por tanto desembarca en el primer mundo como un trabajador más del museo, consigue de esta forma, entrar en el “paraíso” y devenir hombre libre. En este ejemplo concreto, es el proceso de “pasaje” el que sella que un sujeto esté dispuesto a no creer más en las leyes del destino, sino por el contrario, creer que es libre de elegir su destino en función de su deseo.

En un sentido más general, guiándonos por la teoría de Rancière, podemos afirmar que si tiene lugar una experiencia sensible específica, es decir, estética, que contiene la promesa de un nuevo mundo de arte y una nueva vida para los individuos y la comunidad, en definitiva, la promesa de una comunidad libre. Ahora bien, ¿cómo entendemos esta declaración o promesa? Hay un aspecto ilusorio que ronda esta idea, como un dispositivo que surge más para encuadrar la realidad, de que el juicio estético está organizado por la dominación, idea que no nos parece productiva. Al contrario, se puede pensar en esta declaración o promesa como una verdad, podemos decir que hemos experimentado verdaderamente el “arte de vivir” y el “arte de las formas puras”. Tanto, como sostiene Rancière, en los intentos totalitarios de convertir la comunidad en una obra de arte, como en la estetizada vida diaria de la sociedad liberal. Cada una de estas posiciones puede sustentarse y se han sustentado, esto denota que hay una cierta indecibilidad en la política de la

estética, una cierta ambigüedad metapolítica. Esta metapolítica estética que ronda y encuadra las posibilidades del arte, es la causante de que el arte que propone un logro político, no lo pueda satisfacer (del todo), y también por ello, es que se depende un sentimiento de quienes quieren que se cumpla una promesa emancipadora del arte, están condenados a una cierta nostalgia. Por tanto o aceptamos esta ambigüedad o va siendo hora de abrir un nuevo camino en lo que respecta a los sueños y a las libertades de los hombres, otra opción es aceptar esta ambigüedad, esta falla, y desde ahí llegar a otro lugar, construir un horizonte despejado de los fantasmas del pasado, y productivo con respecto al reconocimiento de nuestro deseo.

En una entrevista realizada al colectivo Estrella del Oriente, el periodista pregunta: "Si luego de presentarla (la película) viniera un multimillonario y les diera los 300 millones de euros que necesitan, ¿retomarían el proyecto? Estrella del oriente contesta: si un millonario múltiple se presenta a ofrecernos el dinero, primero consultaríamos al tarot, luego a la AFIP y finalmente, a la oficina de lavado de activos. Si aun así, todo da el arcano 17, La Estrella, aceptamos sin dudarlo. Una sola condición ponemos: el proyecto estará bajo la dirección colectiva de los migrantes y de los artistas. El señor solo pone el dinero, sin dirigir nada"¹⁹¹.

¹⁹¹ EL ESPECTADOR AVEZADO: Entrevista a Juan Carlos Capurro, director de "La ballena va llena". [Miércoles 6 de agosto de 2014].

IV. Conclusiones finales

1.- El poder de lo sensible

Según los artistas que hemos estudiado la potencia de su trabajo sensible radica en varios puntos en los que, de cierta manera, respetando sus diferencias, coinciden. Todos de una u otra forma proponen una reflexión acerca de la sociedad contemporánea a través de obras que analizan las relaciones entre las esferas de poder, el individuo y el posicionamiento del artista en su contexto específico. Si recordamos, Claire Fontaine define su práctica artística como un espacio inmaterial de comunismo, donde elige un campo de intervención formal y un lenguaje compartido con necesidades sencillas de satisfacer, porque de antemano reconoce una cierta imposibilidad política del arte para llegar a grandes cambios, no obstante como bien reflexiona, el arte debe acompañar ese proceso de transformación, producir una nueva subjetivación que nos encamine hacia la promesa emancipatoria, o al menos producir una incomodidad y un cuestionamiento constante a las políticas y el sistema dominante. Claire Fontaine apuesta por la idea de huelga humana que se plantea directamente como la interrupción de la vida activa, una huelga motivada por subjetividades que necesariamente no responden a identificaciones asignadas por la sociedad, que en último término permite cambiarnos a nosotros mismos; se trata de la capacidad de transformación de las cosas, impulsándonos a la vez a cambiar algo en nosotros. La práctica de Claire Fontaine toma formas variadas, como hemos visto, pero todas esas formas apuntan a un malestar en el presente y a la impotencia política de nuestro tiempo, donde el arte genera sus manifestaciones críticas, porque no es sordo, ni ciego, ni mudo, sino que responde. Consideramos que la práctica de estos tres colectivos de artistas

contribuyen a interrogar las cosas que pasan, aquellas dolorosas y perturbadoras, que muchas veces no queremos ver, y que mediante el arte, las vemos tal cual son.

Claire Fontaine propone volver a investigar el potencial de la estética, y aquí se encuentra con el Raqs Media Collective, que justamente propone la estética como punto de partida para la reflexión social y política. Hoy en día no podemos obviar el cruce estratégico (y necesario) entre la política, la estética y la ética. En este sentido el Raqs cumple bien su papel, su práctica artística contemporánea, inscribe la investigación y la mediación histórica y filosófica, con la que examina el pasado, piensa el presente y sueña el futuro. Para el Raqs una forma de reflexionar sobre el presente es haciéndose preguntas raras veces formuladas, de esta manera interroga la historia, los discursos y las formas presentes en el mundo globalizado, con la particularidad y la inteligencia de mirar siempre la globalización desde abajo, lo que orienta una buena parte de su propuesta. El Raqs más soñador pretende con su obra contribuir a un sentido más profundo de lo que es la condición humana y cuáles serían sus futuros posibles, ahora bien, cuando nos referimos a las “pretensiones” de estos colectivos de artistas, en ningún caso se propone una jerarquización de inteligencia o de contenidos de verdad, hemos manifestado que creemos en la obra de arte como una apariencia sin voluntad, y que justamente ahí radica su poder sensible, en la creación de un *sensorium* particular, diferente a las formas cotidianas de nuestra experiencia sensible. Pero cuando la obra tiene voluntad, que es el caso de los tres artistas estudiados, y tal vez, -aunque podrían perfectamente analizarse bajo la óptica de los regímenes y esquemas del arte propuestos por Rancière y Badiou- consideramos necesaria otra mirada que responda a ¿cómo podríamos proponer otra manera de entender y cuestionar el

arte actual?, y también a preguntas de carácter más ontológico que estamos en condiciones de responder a lo largo de estas conclusiones.

Entonces diremos que desde la perspectiva de la división de lo sensible, para el Raqs Media Collective la práctica del arte requiere y reclama que el reparto de lo sensible sea una cuestión abierta, es decir, que la forma que habitamos el tiempo, el espacio, lo que vemos, pensamos y decimos sea flexible a nuevas posibilidades generadas por el acto artístico. Aquí aparece precisamente una de las claves del Raqs, la construcción de una filosofía de la *enacción*, que como hemos dicho, consiste en sacar a la luz algo existente y determinante para el presente, idea que conecta con el *desocultamiento* de Heidegger, porque "hacer evidente" tiene que ver con lo que aparece. Al permitir que algo aparezca es entonces el primer acto de verdad, y consideramos que el arte es un medio para abrirse a la verdad. Lo afirmamos, el arte es productor de verdades, pero también ¿es verdad en sí mismo? Desde siempre mediante el arte aparecen formas de lo que hasta entonces era informe y no existía como tal, es hacer aparecer una forma nueva que contiene una verdad, es el acontecimiento artístico. Y aquí se esbozan las primeras relaciones entre el arte y la filosofía.

Pero volviendo a los artistas, decíamos que el Raqs cree que el arte invoca en nosotros el deseo de "hacer" que es un deber con el "ser", en este sentido cumple un papel central en la existencia humana, recordamos la frase de Nietzsche, *es únicamente como fenómeno estético que la existencia y el mundo están eternamente justificados*. El arte como acción, en el sentido de actuar, echar algo a andar. Este tema lo conoce bien el colectivo de artistas Estrella del Oriente y lo

hemos visto en su proyecto *La ballena*, con una ironía singular, echan a andar una serie de elementos heterogéneos que conforman un diálogo y una voluntad de reflexión constante, aparecen nuevas formas de acercamiento entre problemáticas reales y una práctica transformadora de subjetividades, y como hemos comentado, incitar una nueva forma de vida constituye una micropolítica, entendida como una estrategia de resistencia frente al poder. Claire Fontaine proponía la huelga humana, el Raqs nos habla de enacción y agenciamiento mediante el arte, de la necesidad de creación de espacios críticos contrahegemónicos, y de la importancia de pensar desde la colectividad. Estrella del Oriente se hace eco de la lucha por la “liberación del deseo”. Consideramos que en los tres ejemplos del arte que hemos utilizados, está presente una condición micropolítica de la práctica del arte, que amplía un campo de percepción y acción de los efectos y de la producción de subjetividades, de las relaciones de poder y de aquello que revela la impotencia del sujeto frente al origen de su condición. En el caso de Estrella del Oriente es evidente la intención casi revolucionaria de generar arte para transformar la vida de las personas, utilizando -como hemos dicho- las mismas premisas que fomentan la acumulación del capital y la desigualdad.

Como sabemos el arte no tiene que confirmar el orden establecido de las cosas. Su potencia radica en su posibilidad de alterar nuestra manera de ver y pensar el mundo sensible. En este sentido, el buen arte, constituye siempre una nueva configuración de elementos sensibles múltiples y hace compatibles realidades dispares, creando la posibilidad de una singularidad nueva.

Tanto para Claire Fontaine, para el Raqs Media Collective y para Estrella del Oriente, la creación de obras es un ejercicio dialéctico, de la misma manera que la filosofía ha generado preguntas en forma de diálogos, ellos interrogan las cosas y dialogan en el contexto de un mundo común a “todos”, y no sólo -a pesar de ser desde el arte contemporáneo- un mundo de mercancías y dinero. A esto nos referimos cuando decimos el “buen arte”, a un arte que existe en un mundo vivo de hombres y mujeres, y no exclusivamente en un mundo de objetos, donde la identificación que se produce para que se le pueda llamar arte, responde a un juego dialéctico de creación. El arte tiene un trayecto de pensamiento.

Si tuviéramos que destacar tres aspectos en los que coincide la práctica de los artistas analizados, el primero sería el pensamiento dialéctico que está presente en el proceso creativo de cada colectivo, tal vez, favorece ese proceso el hecho de ser un procedimiento en “común”, donde hay que tomar decisiones que han sido pensadas y razonadas lentamente, yendo cada vez más al interior de ese pensamiento. Lo que configura iniciativas como la filosofía de la enacción, la idea de agenciamiento mediante el arte, la producción de nuevas subjetividades, etc. Todo ello constituye sin duda un aporte verdadero y crítico, nos da claves para pensar el arte en el contexto actual, y lo importante y aquí aparece el segundo aspecto en el que coinciden los tres colectivos, es que la estética, dentro de la lógica del capital, debe permanecer en constante insubordinación, con respecto al tiempo y a la producción. El tercer aspecto es filosófico y artístico, se refiere a la verdad que acontece en cada forma. Consideramos que la obra entendida como sujeto, crea configuraciones que acercan el arte y la filosofía mediante la producción de

verdades, pero ¿Cuáles son estas verdades? De eso vamos a hablar en estas conclusiones pero, antes, tenemos que abordar el siguiente punto.

2.- Por qué se puede decir que existe una teoría estética de Rancière y Badiou

Antes de seguir con el componente clave entre el arte y la filosofía, que es la verdad, en su ser y en su aparecer, vamos a dar un rodeo, para responder a una pregunta que consideramos importante en este trabajo, como dice el encabezado, por qué podemos hablar de una teoría estética en estos dos pensadores. Primero y más evidente, porque ambos la definen, es decir, tanto Rancière como Badiou definen el concepto de estética, la explican; es el régimen específico de identificación y pensamiento del arte para Rancière, que genera un vínculo específico entre maneras de hacer, formas de visibilidad, y modos de “pensabilidad” de sus relaciones, lo que le conduce a formular un planteamiento clave para su teoría estética, que consiste en la división de lo sensible, como hemos explicado en la primera parte de esta tesis. La división de lo sensible es un sistema de evidencias sensibles que deja al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común repartido y unas partes exclusivas; para Rancière las prácticas artísticas son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer, de ser y de visibilidad de lo sensible. Por su parte Badiou nos plantea, contra la especulación estética, una inestética que explica los efectos estrictamente infrafilosóficos que produce la existencia de algunas obras de arte. Ahora bien, podemos pensar que tal vez no basta sólo con definir la estética porque, para encontrarnos en el marco de una teoría estética, ¿qué más hace falta o que más nos

entregan estos autores? pues bien, nos entregan y nos aportan todo un dispositivo de pensamiento sólido y contundente acerca del arte, desde distintos planos de análisis para pensar, por ejemplo, el cruce entre la estética, la política y la ética, con sus derivas y contingencia, siguiendo a Rancière, y las categorías de arte, acontecimiento y verdad, entre otras, impulsadas por Badiou. También, y muy importante, ambos autores incluyen en su proyecto intelectual un cruce, un anudamiento entre el arte y la filosofía, el cual ha servido de inspiración y base teórica para este trabajo, que a la vez estimula el hecho de seguir indagando y pensando estas categorías ya enunciadas para llegar a un nuevo plano donde se produzcan nuevas alianzas entre el arte y la filosofía. Estudiando a estos pensadores hemos detectado similitudes entre ellos, podemos decir que ambos son pensadores de la ontología, que proponen reflexiones ontológicas del arte; así mismo, también, consideramos que son pensadores de la inmanencia, categoría clave para pensar el arte de hoy. Ambos autores se desligan de un pensamiento postmoderno, lo que a nuestro juicio es importante para pensar un contexto pos-utópico del arte. Como hemos visto, ambos autores proponen pensar una relación entre el arte y la filosofía, aunque por caminos distintos; Rancière propone sus regímenes del arte, también en un intento de pensar la eficacia de la experiencia estética, y la relación intrínsecamente política que sostiene. En el caso de Badiou vemos que propone un anudamiento entre el arte y la filosofía mediante sus tres esquemas del arte, que básicamente se trata de relaciones entre el arte y la verdad, en algunos casos, para Badiou, el arte es incapaz de verdad, esta permanece extrínseca, en el lado opuesto, sólo el arte es capaz de verdad, ya que alcanza aquello que la filosofía sólo puede indicar y, por último, el arte no es verdadero, pero tampoco pretende serlo, el arte

tiene otros fines como por ejemplo el de agradar. Si bien estos tres esquemas plantean una relación o no-relación entre el arte y la verdad que nos parecen significativas, creemos que hay que seguir pensando un cuarto esquema, si lo planteamos en la lógica de Badiou, o simplemente otra forma de seguir pensando el arte de hoy. Por supuesto Badiou esto ya lo ha advertido, y ha escrito el esbozo para un manifiesto del arte afirmacionista que nos interesa. Por este motivo creemos también que su pensamiento sobre el arte, es decir, todo lo que Badiou ha dicho, pensado y esbozado, se encuentra en un paradigma estético y nos permite hablar de una teoría estética. Si bien, tal vez incipiente, pero poderosa, sobre todo por todo lo que no se ha dicho aún.

Así como en la teoría de Rancière, la *división de lo sensible* es una idea clave y esencial en su pensamiento, que podemos interpretar como una reconfiguración simbólica y material, que constituye espacios que antes no existían, por tanto se genera una repartición inédita, en Badiou, la idea central de su teoría estética es el “acontecimiento artístico” que, como recordaremos, es la creación de la posibilidad de una forma nueva, o lo que es lo mismo, la incorporación en el ámbito de la forma de lo que hasta entonces no tenía forma, es la irrupción de nuevas formas. Para Badiou el nombre general de esta posibilidad nueva es la Idea. La Idea viene a continuación del acontecimiento, pero al mismo tiempo la contiene (se ligan). Si el acontecimiento, según hemos visto, es la creación de una posibilidad, crea una Idea. En el arte, la Idea es siempre una Idea nueva de un arte determinado, consiste en ver algo más que antes no se veía. Lo real de la Idea es la obra de arte. Y la obra de arte contemplada produce nuestra incorporación a un procedimiento de verdad.

Por tanto Acontecimiento, Idea y verdad son categorías fundamentales en la teoría de Badiou.

Siguiendo con similitudes entre ambos pensadores, para ambos el arte tiene una función comunitaria, ambos plantean lo impensable que surge de lo impensable para reconfigurar un contexto social, político y cultural, no se trata de - simplemente- reformar lo que tenemos, sino de actuar al margen de lo que tenemos, e interrumpir el orden dado de las cosas. En este punto recordamos que una obra no puede pretender un efecto sobre su público, pero lo tiene igualmente: sucede. Y una obra que confirma lo que opinamos del mundo, no tiene valor político, si acaso policial, en la lógica de Rancière.

Teniendo en cuenta estos aspectos que hemos mencionado, tanto en el proyecto intelectual de Rancière, como en el de Badiou, podemos asegurar que nos encontramos frente a dos teorías estéticas, que sin duda no nos son indiferentes, nos interpelan y nos ayudan a dibujar un presente del arte en toda su magnitud, con sus aciertos, disyuntivas y contradicciones.

3.- Qué ocurre con el arte bajo la condición de la filosofía

Como recordaremos, el arte, según Badiou, es una de las cuatro condiciones de la filosofía. Existe una relación singular que la filosofía mantiene con el arte. Por un lado, podríamos pensar que se trata de una relación asimétrica en el sentido de que el arte no necesita de la filosofía, en cambio la filosofía si necesita de la verdad del arte y de los otros tres procedimientos de verdad para existir. Por otro lado, el arte

en su condición de verdad se encuentra inmerso o incide en el pensamiento filosófico, como bien nos recuerda Badiou: el mundo del arte es un ejemplo elocuente de la presencia de multiplicidad en las verdades.

¿Por qué razones el arte interesa a la filosofía? Siguiendo a Badiou podemos detectar tres razones o motivos: 1º El arte forma parte de una relación entre multiplicidad (término fundamental de la ontología), acontecimiento (término deudor, por el contrario, de la singularidad pura) y las verdades (que son plurales y a la vez, cada una de ellas, absolutamente singulares) 2º El arte contiene en su médula misma el problema de la relación entre el ser y el aparecer. 3º la tercera razón por la cual el arte interesa a la filosofía corresponde a la relación con lo universal.

En palabras de Badiou:

*Diré que el arte pone en cuestión los conceptos de la filosofía en tres niveles: el de la multiplicidad (hay artes, de manera particularmente notable), el de la relación entre ser y aparecer (el arte es la forma de verdad más involucrada en lo sensible) y, por último, el de las relaciones entre universalidad y relatividad.*¹⁹²

La idea de la multiplicidad en el arte es bastante compleja, por un lado existen diversos tipos de artes: música, pintura, poesía, etc., lo cual denota una cualidad múltiple de las artes, no se sabe si hay jerarquías, ¿cuál es la madre de todas las artes? Este ha sido un problema clásico de la filosofía que aún hoy no tiene respuesta. Por otro lado, la multiplicidad se refiere también a la multiplicidad de los

¹⁹² Tarby, Fabien con Alain Badiou: *La filosofía y el acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2013, pág. 95.

sentidos; no obstante Badiou plantea que ésta multiplicidad de los sentidos no alcanza a explicar en qué consiste realmente la multiplicidad en arte, por lo tanto no hay definición que la explique al completo. Con respecto a la relación entre el ser y el aparecer, el resultado del arte, el efecto artístico, reside en lo sensible. Captamos la obra mediante los sentidos, estamos en el orden del aparecer, de lo que aparece y se desvela ante nosotros. Esta idea también ha sido de gran importancia para la filosofía, recordemos la polémica de Platón con los artistas que generan apariencias sensibles (artes imitativas) y no verdades inteligibles. A la inversa para Hegel, el arte es forma sensible de la Idea, es un ejemplo dialéctico típico de la posibilidad de la presencia casi carnal de la Idea absoluta. Por último el problema de la universalidad en el arte *versus* su relatividad viene dado por la contradicción que vemos en el hecho que el arte surge en un contexto social y cultural determinado, en un punto de la historia, si pensamos en un poema se escribe en una lengua particular, el arte responde a formas o dispositivos locales y relativos a la cultura donde emerge, entonces ¿dónde se encuentra la universalidad del arte? Podríamos decir que si pensamos lo universal como una forma común de traducir e interpretar la realidad, o la vida en su totalidad, diríamos que a pesar de su carácter local, cualquier obra podría contener una verdad universal. De manera general cualquier obra, a pesar de su inscripción histórica y cultural, puede desvelar Ideas y verdades comunes y comprensibles en todo el planeta.

Para Badiou la filosofía es también, la relación entre la subjetividad y la Idea, y una relación semejante no se reduce sólo al saber. Si pensamos la filosofía de esta manera, también el arte, puede pensarse del mismo modo. Puede el arte

entenderse como la relación entre la subjetividad y la Idea emanada de la forma. Como sabemos la obra se ve y se piensa, ahí está su componente inmutable, aunque es cosa, no deviene otra cosa, como una manzana que se pudre. La Idea del objeto arte o la cosa (obra) siempre será idéntica a sí misma. (Aunque la obra consista en comida que se pudre o árboles que cambian de color, el concepto de la obra, la idea pura de la obra nunca cambia.

Pensamos, también que tanto el arte como la filosofía se preguntan sobre el ser, por la verdad y por la vida, son interrogantes que atañen a ambas disciplinas, tal vez la manera de responder a estas preguntas difiere claramente en la forma, no obstante, como sabemos también, el arte despliega un mecanismo que corresponde al orden del aparecer, desvela un saber. Existe en el arte un retorno de las verdades (del arte) sobre el mundo en la figura del saber. Estamos frente - mediante la forma- a la “creación de un saber” y de igual modo pasa en la filosofía.

¿Cuáles son las verdades del arte?

En este punto retomamos la pregunta antes pendiente ¿Cuáles son las verdades del arte? Primero, recordaremos que nos basamos en la idea badiouiana de la verdad como cuerpos subjetivables, cuerpos que se caracterizan primordialmente porque en la fórmula de su construcción, todo cuanto lo compone es compatible, por tanto en el interior de una verdad hallamos siempre una relación de compatibilidades entre todos sus elementos. Nos encontramos en la definición del aparecer de una verdad, por ello afirmamos que el arte es productor de verdades en cuanto que produce un cuerpo, un lenguaje subjetivable, aunque creado en un mundo

particular con la ayuda de materiales (cuerpo [individuos] y lenguaje [cultura]) de ese mundo, no se manifiesta fundamentalmente como propiedad de ese mundo determinado, sino que trae consigo la posibilidad de que “ciertos mundos”, diferentes entre sí, sean, sin embargo los mismos, desde el punto de vista de la verdad en cuestión. Hay una condición de excepcionalidad, una verdad es una excepción a las leyes del mundo.

Cuando visitamos una exposición, por ejemplo: *Es posible porque es posible* de Raqs Media Collective, o vemos *La ballena va llena* de Estrella del Oriente, u observamos los neones: *Foreigners Everywhere [Extranjeros por todas partes]* de Claire Fontaine, y nos deslumbramos frente al trabajo artístico, nos hallamos en la incorporación de un procedimiento de verdad, más precisamente en el procedimiento de verdad de la circunstancia artística. La experiencia de incorporación puede ser frecuente, se trata de una experiencia de subjetivación, el hombre y la mujer, en su singularidad absoluta, como elemento del mundo, pasan a ser una parte de ese cuerpo de verdad que aparece. Como hemos dicho antes, el acontecimiento es la creación, en el mundo, de la posibilidad de un procedimiento de verdad, en el plano del arte la manifestación de esa aparición de un cuerpo de verdad es la obra de arte contemplada. Podemos entenderla y analizarla desde dos planos diferentes, siguiendo a Badiou, uno es el plano ontológico, nos remite a su teoría del forzamiento, donde se fuerza una transformación del saber a partir de la verdad. El segundo es el plano fenomenológico, aquí hablamos de la teoría de la compatibilidad, donde un cuerpo de verdad se compone en realidad de elementos compatibles, que es la definición que estamos usando, por tanto nos encontramos

en el plano fenomenológico. Ambas tratan sobre la relación entre verdad y la situación en la cual la verdad procede. La obra de arte, entendida como sujeto, crea compatibilidades entre cosas que se consideraban no compatibles, y al mismo tiempo, genera una transformación del saber a partir de una verdad, las verdades, en este caso, las verdades del arte retornan al mundo en la forma de un saber.

¿Cuál es el *ser* del arte?: La obra. Entonces la pregunta ontológica del arte sería ¿Qué es lo verdaderamente esencial y fundamental en la práctica artística y estética? Creemos que la respuesta es que se produzcan verdades, siempre en el ámbito de la forma, no podría ser de otra manera, pero insistimos en que se produzcan verdades y no sólo apariencias. ¿Cómo son esas verdades? Desveladoras, desocultan “algo”. Pero ¿cómo es ese “algo”? en esta investigación, ese “algo” es visible en los ejemplos del arte que hemos propuesto. Podemos decir que ese algo trata sobre lo humano, el pensamiento del arte que hemos analizado engloba una crítica a la condición actual del sujeto en su contexto, que es político, económico, social y cultural. Advertimos un problema de podredumbre moral, y una servidumbre voluntaria. También engloba un pensamiento de la crítica a la crítica, por ejemplo, un tópico de la posmodernidad es afirmar la crisis de sentido, y también una crisis de lo real, entre otras. La crisis de sentido apunta a la desintegración del vínculo entre verdad y sentido. Nosotros criticamos esa crítica, sí existe ese vínculo, queremos afirmar ese vínculo, y no se trata de volver a las ideas de la Modernidad, ni mucho menos, desde el contexto actual, desde el siglo veintiuno, queremos demostrar que está vivo el nexo entre la verdad y el sentido, entre la verdad y el arte, y también dentro de las verdades de la ciencia, la política y el amor. Consideramos que hasta ahora nos encontramos en un plano material de

ese “algo” que se nos revela, ligado estrechamente a lo humano, estamos dentro de una perspectiva materialista. Esta tesis es materialista. No obstante, reconocemos otro orden posible de análisis, inmaterial, y es el orden de lo sublime. Según Kant, lo sublime tiene lugar cuando no se puede presentar en el espacio y el tiempo lo infinito del poder o lo absoluto de la grandeza que son las Ideas puras. Hay un sentimiento de impotencia de la imaginación, que en la filosofía kantiana nos hace pasar de la estética a la moral, pues lo sublime recuerda a la razón su propia potencia superior a la naturaleza y su sentido como legisladora del orden suprasensible.

Llegados a este punto es fácil articular una relación, un vínculo genuino entre arte y filosofía; en ambos casos advertimos un lugar de “composibilidades”, de coexistencias, es decir, un lugar donde pueden concordar simultáneamente dos o más elementos tanto en el caso de las formas como los conceptos que habitan esas formas determinadas. De igual modo las operaciones filosóficas, como las artísticas, que en este trabajo han quedado demostradas en las teorías estéticas de Rancière y Badiou, por un lado, y en los casos prácticos del arte, mediante la obra de Claire Fontaine, Raqs Media Collective y Estrella del Oriente, por el otro -siempre desde una condición afirmativa- podemos concluir que, primero, tanto el arte como la filosofía son operaciones de identificación, sitúan verdades -en particular, verdades de su tiempo- mediante la construcción de un concepto renovado acerca de lo que es una verdad. Y segundo, a través de la categoría de verdad, la filosofía y el arte vuelven “composibles” registros diferentes y heterogéneos de verdad. Así pues observamos un ejercicio doble, por un lado una función de discernimiento y otra función de unificación. El discernimiento conduce a una concepción crítica, a la

distinción entre lo que es verdadero y lo que no lo es; la unificación conduce a diferentes usos de las categorías de totalidad y sistema.

Badiou mantiene estas dos funciones clásicas de la filosofía y pone en evidencia que, contemporáneamente con sus condiciones, la filosofía elabora categorías de verdad que le permiten discernir estas condiciones, aislarlas, mostrar que no se las puede reducir a la marcha del mundo ordinario. Por otro lado intenta pensar un concepto de lo contemporáneo dejando al descubierto el modo en que las condiciones componen una época, una dinámica del pensamiento, en el cual todo sujeto se inscribe.

Sucede el acontecimiento artístico (creación de una posibilidad nueva, una forma nueva). Mediante la incorporación en la Idea (nombre general de esta posibilidad nueva) se nos revelan verdades (cuerpos y lenguaje subjetivables, compuestos de elementos compatibles) lo que idealmente tiene un efecto positivo en nosotros (el ser) en el sentido de que nos hace más conscientes y sensibles de una realidad dada, en la que estamos inscritos como sujetos, como habitantes del mundo (con nuestros deseos y frustraciones), nos revela un conocimiento puntual sobre un tema, no sólo limitado a un saber, sino a una verdad singular, aporta un saber, perseguimos saberes. ¿Nos hace felices? Experimentamos un placer estético, goce y no necesariamente dado por lo que es bueno y bello. Inevitablemente nos incorporamos en un procedimiento de verdad y en un proceso de subjetivación de lo nuevo (vemos algo nuevo).

De esta manera es difícil salir del arte y entrar en la filosofía y viceversa. La delgada línea que las une y las separa se disipa en momentos donde y especialmente las

categorías filosóficas son tranquilamente aplicables al análisis de arte de hoy. Por tanto más que pensar qué ocurre con el arte bajo la condición de la filosofía, que hemos dicho muestra las verdades del arte, nos preguntamos qué ocurre con la filosofía bajo la condición del arte, la respuesta sería la misma: enuncia verdades, composibilidades de cuerpos subjetivables. Creemos en una relación de reciprocidades, sin que ninguna sea objeto o instrumento de la otra, más bien comparten una relación de pensamiento y una relación con lo universal. En algún momento hemos dicho que la filosofía necesitaba del arte para dar parte de sus explicaciones, sin embargo el arte no necesitaba de la filosofía para explicarse, dado que puede hacerlo desde el interior de sus formas, no obstante, para que esas explicaciones se sostengan en una base de pensamiento significativo y categórico, consideramos fundamental situarnos en el pensamiento dialéctico y ontológico del arte. He aquí la propuesta de una manera distinta y creemos productiva de mirar y pensar el arte actual. Por tanto el arte debe ser más filosófico, y la filosofía debe atender más a las formas y a los síntomas de su época.

A modo de conclusión final, postularemos aquí cuatro tesis que apuestan por una nueva manera de ver y pensar el arte de hoy.

1. La forma específica de visualización y discursividad del arte deben ser más pulsional (sensual) y mejor razonada (dialéctica), mientras interroga las potencialidades mismas del arte.
2. Necesitamos crear nuevas formas, ciertamente un nuevo arte que irrumpa del acontecimiento y que idealmente se suspenda de la circulación y la comunicación determinada, debe dirigirse a todos y no comunicarse con

nadie en particular. El arte debe acentuar en cada uno el origen de toda su libertad.

3. La verdadera función de la creación artística es la posibilidad de decir que algo es posible, de modo que se pueda crear siempre una posibilidad nueva.
4. El arte no debe confirmar el orden establecido de las cosas, debe trabajar contra el consenso de las formas de sentido común. Hoy más que nunca el arte y la estética deben permanecer en constante insubordinación.

4.- Un tercer elemento al nudo: la educación

Otra concepción que rescatamos y nos parece primordial en la filosofía de Badiou, es pensar la filosofía, y en este caso también el arte, como un ejercicio de transmisión de algo que uno podría contentarse con declarar intransmisible.

Consideramos dos puntos importantes sobre esta idea, en primer lugar, que tanto el filósofo como el artistas parten de una relación subjetiva con la verdad, de un lugar personal de encuentro con esa verdad y es desde ese lugar desde donde el filósofo y el artista pretenden transmitir sea de la manera que sea. En un punto ambos saben que es casi imposible transmitir esa relación o contacto con la verdad que se da en lo más propio de cada uno; es una relación absolutamente íntima y de esta manera corremos el riesgo de caer en lo inefable. Sin embargo el filósofo y el artista lo intentan, intentan transmitir aquello que podríamos declarar intrasmisible, y no pasaría nada. Otros pensadores se contentaron con llegar a Dios como lo más alto del pensamiento. Incluso cuando llegamos a un punto que es el último punto de lo real lacaniano, esto significa, que no se deja simbolizar, ya que lo

real es todo aquello que tiene una presencia y existencia propia y es no-representable. Aún en este punto crítico tanto el pensamiento de los filósofos, así como las obras analizadas en esta tesis intentan dar respuestas y caracterizar esas verdades con las que se relacionan.

En segundo lugar y relacionado con el punto anterior tanto el filósofo como el artista son figuras didácticas, es decir, tienen una misión pedagógica dada: transmitir verdades, que no es cualquier cosa. Tanto la experiencia artística como la experiencia filosófica tienen la necesidad de transmitir la experiencia al exterior de ellas, es casi un requerimiento social y político. Es esencial que dicha experiencia pueda ser compartida en el plano de la estructura global de la sociedad. Si no existe transmisión de este tipo se abandona a la gente bajo el emporio de las opiniones dominantes o doxa.

Ciertamente hemos dicho que es importante que el arte se origine y se sustente en una lógica de igualdad con respecto al efecto producido, el artista no es más inteligente, ni es el único contenedor de las verdades, no obstante, es importante también reconocer que cuando emerge una forma nueva que posibilita una Idea y se funda una verdad dentro de la experiencia artística, esta experiencia excepcional, no es contradictoria con esta lógica. Decir que el arte y la filosofía contienen una pedagogía intrínseca es reconocer la necesidad, podríamos decir militante, de producir, caracterizar y transmitir una verdad.

Para resumir lo más posible este trabajo, rescatamos aquí las palabras de Badiou, como ejemplo de la filosofía de hoy, cuando afirma que la filosofía es un diagnóstico de la época que responde a lo que la época inquiere. Es también la construcción,

basada en esa proposición contemporánea, de un concepto de verdad. Y es, por último, una experiencia existencial relativa a la verdadera vida. Y, de igual manera, podemos decir, después de las correlaciones entre Arte y Filosofía que hemos estudiado, que el Arte de Hoy es también la unidad de estas tres cosas.

Listado de obras

Listado de obras

1. Claire Fontaine

P.I.G.S., 2011.

2. Claire Fontaine

P.I.G.S., 2011.

3. Fachada del MUSAC y vidrieras de la Catedral.

4. Claire Fontaine

CAPITALISM KILLS LOVE, 2011.

5. Claire Fontaine

Foreigners Everywhere (Arabic) 2005, New York.

6. Claire Fontaine

Foreigners Everywhere (French), 2006, París.

7. Claire Fontaine

Foreigners Everywhere (Spanish), 2008, México D.F.

8. Claire Fontaine

Foreigners Everywhere (German), 2011; *Foreigners Everywhere* (Albanian), 2011.

9. Claire Fontaine

Foreigners Everywhere (Cherokee), 2011, New York.

10. Claire Fontaine

Foreigners Everywhere (Chinese), 2008, Hong Kong.

11. Claire Fontaine

Foreigners Everywhere (portuguese), 2009, São Paulo.

12. Claire Fontaine

Foreigners Everywhere (Italian), 2004, Napoli and Rome.

13. Claire Fontaine

Untitled (Thank you), 2005.

14. Claire Fontaine

They Hate Us For Our Freedom, 2008.

15. Claire Fontaine

371 Grand, 2006.

16. Claire Fontaine

Passe-partout (París 10e), 2006.

17. Claire Fontaine

We are all ready made artists y We are all bad consumers, 2008.

18. Carl Andre

Equivalent VIII, 1966-69.

19. Claire Fontaine

Equivalent VIII, 2008.

20. Claire Fontaine

Brickbat, 2006-08.

21. Claire Fontaine and Lucie Fontaine

Employee / Employer, 2012.

22. Claire Fontaine and Lucie Fontaine

Employee / Employer, 2012.

23. Claire and Lucie Fontaine

Clearstream, 2012.

24. Claire and Lucie Fontaine

Stack Got Stuck, 2012.

25. Claire Fontaine

Réquiem por Jean Charles de Menezes:

Notas sobre el estado de excepción [Notes sur l'état d'exception], 2005.

26. Raqs Media Collective

Es posible porque es posible, 2014.

27. Raqs Media Collective

Aquí, en otro lugar (Rueda de escape) -Now, Elsewhere (Escapement), 2009-2014.

28. Raqs Media Collective

Aquí, en otro lugar (Rueda de escape) -Now, Elsewhere (Escapement), 2009-2014.

29. Raqs Media Collective

Automedida—Auto Measure, 2011-2014.

30. Alberto Durero

Rinoceronte, 1515.

31. Raqs Media Collective

No obstante incongruente—However Incongruous, 2011.

32. Raqs Media Collective

Pregúntele al de al lado—Ask the person who sits next to you, 2012.

33. Raqs Media Collective

Marks, 2012.

34. Raqs Media Collective

Marks, 2012.

35. Raqs Media Collective

Revoltage, 2010.

36. Raqs Media Collective

Revoltage, 2010.

37. Raqs Media Collective

La acumulación del capital—The Accumulation of Capital, 2014.

38. Raqs Media Collective

Bufete de RAQS y FAQs—The Bureau of RAQS and FAQs, 2014.

39. Raqs Media Collective

Vista de la exposición ES POSIBLE PORQUE ES POSIBLE [IT'S POSSIBLE BECAUSE IT'S POSSIBLE] Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), Madrid, 2014.

40. Estrella del Oriente

Espacio transicional migratorio artístico de homologación institucional
Proyecto *La Ballena*, 2009.

41. Estrella del Oriente

[Dibujo] Aspecto externo de *La fuente* (mingitorio) de Duchamp.
Lugar donde se produce la ceremonia de pasaje: de migrante a obra de arte.

42. Estrella del Oriente

[Dibujo] Interior de *La Fuente* (mingitorio) duchampiana.
Migrantes en plena ceremonia de Pasaje. Baño iniciático en la fuente.

43. Estrella del Oriente

[Dibujo] *La Ballena*, 2009.

Posibles itinerarios genéricos de matriz rizomática.

44. a 53. Estrella del Oriente

Proyecto *La Ballena*, 2009. (10 imágenes).

© Las fotografías de las obras que han ilustrado las citas y las referencias en esta tesis doctoral se han extraído, en todos los casos de la bibliografía consultada y/o de las páginas Web de los propios artistas y se han utilizado según los criterios del “derecho de cita”.

Bibliografía

Fuentes: libros y catálogos

BADIOU, Alain

BADIOU, Alain: *Petit manuel d'inesthétique*, París, Seuil, col. L'Ordre philosophique, 1998. Utilizada la traducción: *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.

BADIOU, Alain: *Circonstances 2 – Irak, foulard, Allemagne-France*, París, Éditions Léo Scheer, 2004. Utilizada la traducción *Filosofía del presente*, Buenos Aires, Capital Intelectual, col. De autor, 2010.

BADIOU, Alain: *Manifeste pour la philosophie*, París, Seuil, col. L'Ordre philosophique, 1989. Utilizadas las traducciones *Manifiesto por la filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, col. Diagonal, 1990. Y *Manifiesto por la filosofía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

BADIOU, Alain: *Second manifeste pour la philosophie*, París, Fayard, col. Ouvertures, 2009; reed. por Champs, col. Essais, 2010. Utilizada la traducción *Segundo manifiesto por la filosofía*, Buenos Aires, Manantial, col. Bordes, 2010.

BADIOU, Alain: *Le Siècle*, París, Seuil, 2005. Utilizada la traducción *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, col. Reflexiones, 2005.

BADIOU, Alain: *Petit panthéon portatif*, París, La fabrique éditions, 2008, revisada la traducción, *Pequeño panteón portátil*, Madrid, Brumaria ediciones, 2008. Y *Pequeño panteón portátil*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

BADIOU, Alain con Tarby, Fabien: *La philosophie et l'événement*, París, Germina, col. Les clefs de la philosophie, 2010. Utilizada la traducción *La filosofía y el acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2013.

Estrella del Oriente

ESTRELLA DEL ORIENTE. , revista nº 7, publicada online en 2015, disponible en: <http://www.estrelladeloriente.com/2015/07/retroceder-hacia-adelante/> (consultada el 7 y 9 de julio de 2015).

ESTRELLA DEL ORIENTE, revista nº 6, publicada online 06/2012, número especial dedicado a *El dragón invisible* de Dave Hickey, disponible en: <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella06.pdf> (consultada el 7 de julio de 2015).

ESTRELLA DEL ORIENTE: Declaración de Budapest, 19 de junio de 2010, disponible en revista nº 5, <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella05.pdf> (consultada el 10 Y 11 de julio de 2015).

ESTRELLA DEL ORIENTE, revista nº 4, publicada online el 04/2009, disponible en: <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella04.pdf> (consultada 3 Y 4 de julio de 2015).

ESTRELLA DEL ORIENTE, revista nº 3, proyecto *La Ballena* publicada online en junio de 2009. Disponible en <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella03.pdf> (consultada el 13 de julio de 2015).

ESTRELLA DEL ORIENTE, revista nº 2, publicada online en febrero de 2008. Disponible en <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella02.pdf> (consultada el 4 de julio de 2015).

ESTRELLA DEL ORIENTE, revista nº 1, publicada online en enero de 2007. Disponible en <http://www.estrelladeloriente.com/edimpresa/estrella01.pdf> (consultada el 4 de julio de 2015).

Fontaine, Claire

BAURÉS, Alexandra; CUENCA, Jaime: *Réinventer le monde* / [erakusketako komisarioa, Alexandra Baurès; testuak, Alexandra Baurès, Jaime Cuenca], Bilbao, Sala Rekalde Erakustaretoa, 2013.

CARR, Adam: *Exhibition, exhibition*: Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, a cura di Adam Carr, Milano, Skira, 2010.

CRIQUEL, Jean-Pierre: *Sémio cirque: la trace l'écrit, le court-circuit, comme image = Semio circus: trace, writing, short-circuit, as image* / [texte, Jean-Pierre Crique], Paris, Galerie Chantal Crousel, 2009.

FABRE, Alexia: *Nevermore: [souvenir, souvenir, que me veux-tu?* 2010-2011, collection du Musée d'art contemporain du Val-de-Marne / par Alexia Fabre], itry sur Seine, MAC VAL, 2010.

FARIA, Óscar: *Às artes, cidadãos = To the arts, citizens*. [exposição = exhibition / comissários = curators, Óscar Faria, João Fernandes] Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2010.

FONTAINE, Claire: *Notas sobre economía libidinal* [editor, María Inés Rodríguez; traducción, J.L. Arántegui.]. León, MUSAC, 2011. Publicado con motivo de la exposición P.I.G.S. de Claire Fontaine, 2011, comisariada por María Inés Rodríguez.

FONTAINE, Claire: *Ready-Made Artist and Human Strike: A few Clarifications*. Disponible en: <http://www.clairefontaine> (Consultada 11 de mayo de 2015).

FONTAINE, Claire entrevistada por Jonh Kelsey, disponible en: http://www.clairefontaine.ws/pdf/jk_interview_eng. (Consultada 13 de mayo de 2015).

FONTAINE, Claire: *Vivre, vaincre*, Paris, Dilecta, D.L. 2009 (Saint-Étienne: Impr. Vasti-Dumas).

HOFFMANN, Jens; PEDROSA, Adriano; ÖRER, Bige: *Isimsiz Istanbul Bienali (12ª. 2011. Estambul)*, Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfi = Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2011.

PEDROSA, Adriano: *El Gabinete Blanco* [curaduría, Adriano Pedrosa; texto, Adriano Pedrosa]. Ecatepec, Estado de México, Fundación/Colección Jumex, 2010.

TORRES, David G: *Punk: sus rastros en el arte contemporáneo* [exposición] / [editor, David G. Torres; autores, David G. Torres, Eloy Fernández Porta, Gloria Gusó, Greil Marcus, Iván López Munuera, Servando Rocha], Móstoles, CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo; Vitoria-Gasteiz: Artium, 2015.

ULRICH, Matthias; HOLLEIN, Max: *Unendlicher Spass = Infinite jest* /(Edd.) Matthias Ulrich, Max Hollein; (Cur.) Matthias Ulrich, Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt; Nürnberg : Verlag für moderne Kunst, 2014.

VV.AA.: *The art of tomorrow* / edited by Laura Hoptman, Yilmaz Dziewior, Uta Grosenick, Berlin, Distanz, 2010.

VV.AA.: *Keine Zeit: erschöpftes Selbst, entgrenztes Können = Busy : exhausted self, unlimited ability* , Köln, Walther König, 2012.

VV.AA.: *Erreur, mensonge, méprise, tromperie*, Chatou, CNEAI, 2006.

VV.AA.: *Statements. 02.* [editor, Alberto Sánchez Balmisa], Vitoria-Gasteiz, Montehermoso, 2011.

RANCIÈRE, Jacques

RANCIÈRE, Jacques: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La fabrique Éditions, París, 2000. Utilizadas y revisadas dos traducciones: Rancière, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca, Centro de Arte Salamanca, 2002. Y Rancière, Jacques: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2009.

RANCIÈRE, Jacques: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, París, Éditions Galilée, 2011. Utilizada la traducción *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Santander, Shangrila Textos Apartes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques: *Malaise dans l'esthétique*, París, Éditions Galilée, 2004. Utilizada la traducción *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012.

RANCIÈRE, Jacques: *Le destin des images*, París, La fabrique Éditions, 2003. Utilizada la traducción *El destino de las imágenes*, Pontevedra, Editorial Politopías, 2011.

RANCIÈRE, Jacques: *Le spectateur émancipé*, París, La fabrique Éditions, 2008. Utilizada la traducción *El espectador emancipado*, Catellón, Ellago Ediciones, S. L., 2010.

RANCIÈRE, Jacques: *La Méésentente*, París, Galilée, 1995. Utilizada la traducción *El Desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1996.

RANCIÈRE, Jacques: *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA / UAB, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

RANCIÈRE, Jacques: *Política, policía, democracia*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2006.

Rags Media Collective

BEIL, Ralf; EHMANN, Antje: *Serious games: krieg, medien, kunst = war, media, art* [edited by Ralf Beil & Antje Ehmann], Otsfildern, Hatje Cantz, 2011.

DUPLAIX, Sophie; BOUSTEAU, Fabrice: *Paris-Delhi-Bombay...* ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Paris, Centre Pompidou, 2011. (Exposición que exploraba la sociedad india a través de los ojos de artistas indios y franceses).

FARIAS, Agnaldo: *There is always a cup of sea to sail in / 29a*. Bienal de São Paulo; curators, Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos, Chus Martínez, Fernando Alvim, Rina Carvajal, Sarat Maharaj, Yuko Hasegawa. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

MADDEN, Kathleen; PRAT, Thierry: *Indian highway*: Musée d'art contemporain de Lyon, Indian highway IV [edited by Kathleen Madden & Thierry Prat]. London, Koenig Books, 2011.

ORLANDO, Sophie: *Art et mondialisation*: anthologie de textes de 1950 à nos jours / éditée par Sophie Orlando; sous la direction de Catherine Grenier, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013.

OBRIST, Hans-Ulrich; TALLANT, Sally; LEES, Nicola: *Serpentine Gallery Manifesto Marathon* [curated by, Hans Ulrich Obrist, Sally Tallant, Nicola Lees]. London, Koenig Books, Serpentine Gallery, 2008.

RAQS MEDIA COLLECTIVE: *Es posible porque es posible/ it's possible because it's possible*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, [comisariada por Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina], Móstoles, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

RAQS MEDIA COLLECTIVE: *Está escrito porque está escrito/ it's written because it's written*, [Textos de Raqs Media Collective y Cuauhtémoc Medina] Móstoles, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

RUGOFF, Ralph: *The new décor: [exhibition]* / [curated by Ralph Rugoff]. London, Hayward Publishing, 2010 (Publicado con motivo de la exposición celebrada en Hayward Gallery, Londres, 19 junio-5 septiembre, 2010; y en The Garage Center for Contemporary Culture, Moscú, octubre 2010-enero 2011).

VV.AA.: *Un saber realmente útil*, [comisarias, What, How & for Whom/WHW; textos, What, How & for Whom, Marina Garcés, Chto Delat, Raqs Media Collective, Gabriela Germaná, Luis Camnitzer, Subtramas, Cecilia Vicuña, Marcell Mars, Victoria Lomasko]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014 – 2015.

VV.AA.: *Fetiches críticos: residuos de la economía general: CA2M*, Centro de Arte Dos de Mayo, [comisariada por El Espectro Rojo, a través de su Comisariado Popular de Ilustración Pública (Mariana Botey, Helena Chávez Mac Gregor y Cuauhtémoc Medina); editores de este número 1 de El Espectro Rojo, Ekaterina Álvarez Romero, Cuauhtémoc Medina], Móstoles, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2010.

VV.AA.: *E-flux journal reader 2009* / [editors, Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle]. Berlin, Sternberg Press, 2009.

VV.AA.: *The global contemporary and the rise of new art worlds [exhibition]* / edited by Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe ; Cambridge, London, The MIT Press, 2013.

VV.AA.: *Horn please: narratives in contemporary Indian art*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007. (Catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada del 21 de septiembre de 2007 al 6 de enero de 2008 en el Kunstmuseum Bern).

VV.AA.: *Adaptationen = Adaptations*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2004.

VV.AA.: *City as studio*, Delhi, The Sarai Programme, Centre for the Study of Developing Societies, 2011.

VV.AA.: *A question of evidence*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary : Amar Kanwar, Raqs Media Collective, Ritu Sarin & Tenzing Sonam, Nikolaus Hirsch & Michel Müller, in collaboration with Cybermohalla Ensemble, Marine Hugonnier, Pak Sheung Chuen, Heman Chong, Khin Khin Su, Gonkar Gyatso, Qiu Zhijie, Amnye

Machen Institute / with contributions by Francesca von Habsburg; edited by Daniela Zyman & Diana Baldon. Köln, Buchhandlung Walther König, 2008.

VV.AA.: What is contemporary art? [editors, Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle]. Berlin, Sternberg Press, 2010.

VV.AA.: *Experimental geography* [exhibition] / Nato Thompson; with essays by Jeffrey Kastner and Trevor Paglen ; and contributions from Matthew Coolidge, Brooklyn (N.Y.), Melville House, New York, Independent Curators International, 2008.

VV.AA.: *1:1, vmesna postaja/stopover* [Muzej sodobne umetnosti Metelkova, [kustosinja razstave = exhibition curator, Zdenka Badovinac; bedeila = texts, Zdenka Badovinac, Urska Jurman, Ana Mizerit, Juan E. Sandoval, Mari Spirito, Igor Spanjol]. Ljubljana, Moderna galerija, 2014.

Páginas web de los artistas y galerías que los representan

<http://www.clairefontaine.ws/> (ref. mayo 2015).

<http://www.raqsmediacollective.net/> (ref. junio 2015).

<http://www.estrelladeloriente.com/> (ref. julio 2015).

Representantes de Claire Fontaine:

Galería Reena Spaulings Fine Art, NY. <http://www.reenaspaulings.com/CF2.htm> (ref. mayo 2015).

Galería T293, Nápoles. IT <http://www.t293.it/artists/claire-fontaine/> (ref. mayo 2015).

Galerie Neu, Berlín. <http://www.galerieneu.net/artists/show/id/25> (ref. mayo 2015).

Galerie Chantal Crousel, París. <https://www.crousel.com/home/> (ref. mayo 2015).

Galerie Air de París, París. <http://www.airdeparis.com/> (ref. mayo 2015).

Representante de Raqs Media Collective:

Frith Street Gallery, Londres.

http://www.frithstreetgallery.com/artists/bio/raqs_media_collective (ref. junio 2015).

Experimenter Gallery, Calcuta. <http://www.experimenter.in/web/> (ref. junio 2015).

Project 88 Gallery, Mumbai. <http://www.project88.in/artists.php> (ref. junio 2015).

Nature Morte Gallery, Berlín. <http://www.naturemorte.com/artists> (ref. junio 2015).

Material audiovisual

La Ballena va llena, dirigida por Estrella del Oriente (Dirección y guión: Daniel Santoro & Juan Carlos Capurro & Pedro Roth & Juan Carlos "Tata" Cedrón & Marcelo Céspedes) [DVD] 2014.

Tráiler: <https://youtu.be/9C-PXILHdLo>

Vídeo de youtube

Disertación de A. Badiou: "Las condiciones del arte contemporáneo". Publicado el 29 mayo de 2013 <https://youtu.be/OJpgoice0rc> (consultada el 10 de abril de 2015).

Otros materiales: Notas de prensa

Arahuete, Pablo E.: "La Ballena va llena: Los fitzcarraldos argentinos" en CINEFREAKS, 06 de Agosto de 2014. (ref. julio 2015).

Bernades, Horacio: "Los inmigrantes como una obra de arte" en Página 12, Cultura & espectáculo, viernes 8 de agosto de 2014. (ref. julio 2015).

CINESTEL. La actualidad informativa del cine: "La Ballena va Llena", documental colectivo que une arte e inmigración. [Miércoles 6 de agosto de 2014]. (ref. julio 2015).

CIVALE, Cristina: "La ballena que navega x los puentes Duchamp" en JAQUE AL ARTE, 5 de abril 2014. (ref. julio 2015).

Cholakian, Daniel: La Ballena va llena, en FANCINEMA, martes 19 de agosto de 2014. (ref. julio 2015).

eimagen: "La Ballena va llena" del Colectivo Estrella del Oriente. [25 de julio 2014] (ref. julio 2015).

EL ESPECTADOR AVEZADO: "La ballena va llena": colectivo al Primer Mundo. [Martes 5 de agosto de 2014]. (ref. julio 2015).

EL ESPECTADOR AVEZADO: Entrevista a Juan Carlos Capurro, director de "La ballena va llena". [Miércoles 6 de agosto de 2014]. (ref. julio 2015).

EL ESPECTADOR COMPULSIVO. Un sitio para las artes del espectáculo: La Ballena va llena. [Viernes 8 de agosto de 2014]. (ref. julio 2015).

Gari, Facundo: "Un documental de aventuras" en Página 12, Cultura & espectáculo, miércoles 9 de abril de 2014. (ref. julio 2015).

Gari, Facundo: "Buscamos correr la frontera del arte", en Página 12, Cultura & espectáculo, martes 25 de mayo de 2010. (ref. julio 2015).

Iglesias, Analía: Los inmigrantes como obras de arte, EL PAIS, [Edición digital, 23 de junio de 2014]. (ref. julio 2015).

Klausen, Ernesto: "La ballena va llena." Un film sobre arte, inmigrantes y mercado, en DIARIO Z, Jueves 21 de agosto de 2014. (ref. julio 2015).

Kolesnicov, Patricia: "Como convertir a la gente en obra de arte", en Ñ Revista de Cultura, Arte, lunes 14 de junio de 2010. (ref. julio 2015).

Lingenti, Alejandro: "Por amor al arte" en LA NACIÓN, Espectáculo, sábado 9 de agosto de 2014. (ref. julio 2015).

Méndez, Mercedes: "Una nave viajera que transporta arte" en TIEMPO Argentino, Miércoles 9 de abril de 2014. (ref. julio 2015).

TÉLAM Espectáculos: "La Ballena va llena". El arte como revancha social. [Viernes 8 de agosto de 2014]. (ref. julio 2015).

Universidad de General Sarmiento: El arte como transformador de la realidad. [Artículo publicado 03.09.2014, sin autor] (ref. julio 2015).

Bibliografía secundaria

BADIOU, Alain: *Teoría del sujeto*, Buenos Aires, Prometeo, col. La matriz del pensamiento, 2009.

BADIOU, Alain: *¿Se puede pensar la política?*, Buenos Aires, Nueva Visión, col. Diagonal, 1990.

BADIOU, Alain: *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial, col. Bordes, 1999; reed. 2006.

BADIOU, Alain: *Breve tratado de ontología transitoria*, Barcelona, Gedisa, 2002.

BADIOU, Alain: *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*, Buenos Aires, Manantial, col. Bordes, 2008.

BADIOU, Alain: *Heidegger. El nazismo, las mujeres, la filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu, col. Nómadas, 2011.

BADIOU, Alain: *Circonstances 5 – L'Hypothèse communiste*, París, Nouvelles Éditions Lignes, col. Lignes, 2009.

BADIOU, Alain: *El despertar de la historia*, Buenos Aires, Nueva Visión, col. Claves. Problemas, 2012.

BADIOU, Alain: *Elogio del amor*, Buenos Aires, Paidós, 2012.

BADIOU, Alain: *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, col. Bordes, 2004

BADIOU, Alain: *El balcón del presente. Conferencias y entrevistas* (comp. y trad., S. Bercovich y F. Ben Kemoun), México, Siglo XXI, 2008

BADIOU, Alain: *La filosofía, otra vez* (comp., trad. y prólogo, L. García Ponzo), Barcelona, errata naturae, col. Los agripianos, 2010

BADIOU, Alain: *Filosofía y actualidad. El debate* (con S. Žižek, trad. de Philosophie und Aktualität. Ein Streitgespräch, Passagen Verlag Ges, 2005; reed. 2012), Buenos Aires, Amorrortu, col. Nómadas, 2011.

BOSTEELS, Bruno: *Badiou o el recomienzo del materialismo dialéctico*, Santiago de Chile, Palinodia, trad. I. Fenoglio y R. Mier, 2007.

GARCÍA PONZO, Leandro: *Badiou. Una introducción*, Buenos Aires, Edit. Quadrata - Biblioteca Nacional, col. Pensamientos locales, 2011.

GÓMEZ CAMARENA, C., y UZÍN OLLEROS, A. (comps.): *Badiou fuera de sus límites*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2010.

RANCIÈRE, Jacques: *El odio a la democracia*, Madrid, Amorrortu editores, 2012.

RANCIÈRE, Jacques: *La fábula cinematográfica*. Reflexiones sobre la ficción en el cine. Barcelona, Paidós, 2005.

RANCIÈRE, Jacques: *El inconsciente estético*. Buenos Aires, Del estante, 2005.

RANCIÈRE, Jacques: *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Palinodia, 2006.

RANCIÈRE, Jacques: *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007.

RANCIÈRE, Jacques: *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

RANCIÈRE, Jacques: *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder (presentación de Javier Bassas Vila), 2011.

RANCIÈRE, Jacques: *Momentos políticos*. Madrid, Clave Intelectual, 2011.

RANCIÈRE, Jacques: *Bela Tarr, el tiempo del después* Editorial, Asociación Shangrila Textos Aparte, 2013.

UZÍN OLLEROS, Angelina: *Introducción al pensamiento de Alain Badiou. Las cuatro condiciones de la filosofía*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2008.

Bibliografía general

ADORNO, Theodor W: *Teoría Estética en Obra Completa*, 7. Madrid, Akal, 2004.

AGAMBEN, Giorgio: *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama. 2005.

AGAMBEN, Giorgio: *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos. 2006.

ALEMAN, Jorge: *Soledad: común. Políticas en Lacan*, Madrid, Clave intelectual, 2012.

ALEMAN, Jorge: *En la frontera. Sujeto y capitalismo*, Barcelona, Gedisa editorial, 2014.

ALEMAN, Jorge; LARRIERA, Sergio: *Desde Lacan: Heidegger. Textos reunidos*, Málaga, ediciones Miguel Gómez, 2009.

ARENDT, Hannah: *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005.

AUGÉ, Marc: *Los "No Lugares" Espacios del anonimato, Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1996.

BAUDRILLARD, Jean: *La Ilusión del Fin. La huelga de los Acontecimientos*, Barcelona, Anagrama, 1993.

BAUDRILLARD, Jean: *La ilusión y la desilusión estética*, Caracas, Monte Ávila editores latinoamericanos, 1998.

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairos, 1993.

BAUMAN, Zygmunt: *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Ediciones Sequitur, 2007.

BAUMAN, Zygmunt: *Tiempos líquidos*, Barcelona, Tusquets editores, 2007.

BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, ediciones Godot, col. Exhumaciones, 2012.

BENJAMIN, Walter: *El autor como productor*, Madrid, editorial Itaca, 2004.

BENJAMIN, Walter: *Para una crítica de la violencia. Y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas: *Posproducción*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas: *Radicante*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2009.

- BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- BUTLER, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2007.
- COMITÉ INVISIBLE: *La insurrección que vine*, España, Melusina editores, 2009.
- COPJEC Joan: *El sexo y la eutanasia de la razón. Ensayos sobre el amor y la diferencia*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2006.
- DANTO, Arthur: *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre- Textos, 2001.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2002.
- DELEUZE, Guilles: *Foucault*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987.
- DÉOTTE, Jean-Louis: *¿Qué es un aparato estético?: Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile, Metales pesados, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante la imagen*, Murcia, Ad Litteram, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *La imagen superviviente*, Madrid, Abada editores, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y Castigar*, México, Siglo XXI, 1976.
- FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza, 2002.
- GADAMER, Hans Georg: *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós/ICE-UAB, 1991.

GARCÍA CANCLINI, Nestor: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.

GARCÍA CANCLINI, Nestor: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz editores, 2010.

GODOY, Lupe: *Documenta de Kassel, Medio Siglo de Arte Contemporáneo*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2002.

GUASCH, Anna Maria: *Los Manifiestos del Arte Posmoderno Texto de Exposiciones 1980-1995*. Madrid, Ediciones Akal, 2000.

GUASCH, Anna Maria: *El Arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

GUATTARI, Félix, ROLNIK Suely: *Micropolíticas, Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

HAN, Byung-Chul: *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder editorial, 2012.

HAN, Byung-Chul: *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder editorial, 2013.

HAN, Byung-Chul: *La agonía del Eros*. Barcelona, Herder Editorial, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Lecciones sobre Estética*, Madrid, Akal, 1989.

HEIDEGGER, Martin: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza editorial, versión de Helena Cortés y Artura Leyre, 2010.

KANT, Immanuel: *Crítica del Juicio*, Madrid, Austral-Espasa Calpe, 1991.

KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*, Madrid, Siglo XXI, 1991.

KUSPIT, Donald: *The Dialectic of Decadence. Between advance and decline in art*, Allworth Press, Nueva York, 2000.

KUSPIT, Donald: *El fin del arte*, Madrid, Akal, col. Arte contemporáneo, 2006.

LACAN, Jacques: *Escritos 1*, [Traducción Tomás Segovia; Armando Suárez] Madrid, Biblioteca nueva, 2013.

LACAN, Jacques: *Escritos 2*, [Traducción Tomás Segovia; Armando Suárez] Madrid, Biblioteca nueva, 2013.

LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal: *Hegemonía y Estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid, Siglo XXI, 1987.

LARRAÑAGA, Josu, FERNANDEZ POLANCO, Aurora (EDS.): *Las Imágenes del Arte, Todavía*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2006.

LARRAÑAGA, Josu (ed): *Arte y política*, Madrid, editorial complutense, 2010.

LYOTARD, Jean-François: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 2003.

LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*. Informe sobre el saber, Madrid, Catedra, 2006.

LYOTARD, Jean-François: “Los derechos de los otros”, en S. Shute y S. Hurley (eds.), *De los derechos humanos. Las conferencias Oxford Amnesty de 1993*, Madrid, Trotta, 1998.

LUXEMBURGO, Rosa: *La acumulación del capital*, [traducción, Raimundo Fernández O.] Barcelona, Orbis, 1985.

MARCUSE, Herbert: *El fin de la Utopía y el problema de violencia*. Conferencia en Berlín, julio de 1967 publicado en cinco conferencias, Boston, 1970.

MARCHÁN FIZ, Simón: *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich: *La Genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

OSBORNE, Peter: *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2010.

PLATÓN: *La República*. Introducción de Manuel Fernández-Galiano, Traducción de José Manuel Pavón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid, Alianza, 2000.

RIVERA GARCÍA, Antonio (ed.): *Schiller, Arte y Política*. Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.

ROCKHILL, Gabriel y WATTS, Philip (eds.): *Jacques Rancière: history, politics, aesthetics*. Durham, Duke University Press, 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *Adiós a la estética*, Madrid, Antonio Machado libros, 2005.

SCHILLER, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Die Hören, 1795-1796. Trad. Jaime Feijoó y Jorge Seca, Cartas sobre la Educación estética del hombre. Edición Bilingüe. Barcelona, Anthropos, 2005.

SLOTERDIJK, Peter: *Normas Para El Parque Humano*, Madrid, Siruela, 2000.

TIQQUN: *Teoría del Bloom*. España, Melusina editores, 2005.

TIQQUN: *Introducción a la guerra civil*, España, Melusina editores, 2008.

VV. AA.: *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

VV. AA.: *Playgrounds : reinventar la plaza*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014.

VV. AA.: *Mínima resistencia: entre el tardomodernismo y la globalización, prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90: colección 4*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014.

VV. AA.: *Nuevos realismos, 1957-1962: estrategias del objeto, entre "readymade" y espectáculo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

VV. AA.: *Principio Potosí: ¿cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

VV. AA.: *Versiones del sur. Heterotopías: medio siglo sin lugar*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

VV. AA.: *Il Palazzo Enciclopedico, The Encyclopedic Palace / 55ª Esposizione internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia*, [curatore, Massimiliano Gioni]. Venice, Marsilio, 2013.

VV. AA.: *ILLUMInazioni*, 54ª Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia [direttore, Bice Curiger], Venezia, Marsilio, 2011.

VV. AA.: *Fare mondi = Making worlds*, 53ª Esposizione internazionale d'arte [direttore, Daniel Birnbaum; catalogo a cura di Daniel Birnbaum, Jochen Volz]. Milano, Marsilio, 2009.

VV. AA.: *Art & agenda: political art and activism*, Berlin, Gestalten, 2011.

VV. AA.: *Documenta magazine 2007 /* [herausgeber, Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel; Leitung, Georg Schöllhammer], Köln, Taschen, 2007.

VV. AA.: *Documenta (12ª. 2007. Kassel, Alemania)* [herausgeber, Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel; Redaktionsleitung, Isabella Marte]. Köln, Taschen, 2007.

VV. AA.: *Documenta (13): catalog /* [artistic director, Carolyn Christov-Bakargiev], Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.

VV. AA.: *Forget fear /* edited by, Artur Zmijewski and Joanna Warsza ; 7th Berlin Biennale for Contemporary Art, Cologne, W. Köning, 2012.

VV. AA.: *Mom, am I barbarian? 13th ISTANBUL BIENNIAL/* [artistic director, Fulya Erdemci] Istanbul, Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2013.

VV. AA.: *Untitled 12 th ISTANBUL BIENNIAL/* [artistic director, Adriano Pedrosa Jens Hoffmann] Istanbul, Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj: "The lesson of Rancière", Post-facio a *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. London/New York, Continuum, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj: *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, S XXI, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj: *Arte, ideología y capitalismo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008.

ZWEIG, Stefan: *El misterio de la creación artística*, Madrid, Sequitur, 2007.

Revistas / Publicaciones

WALTER BENJAMIN. *ATLAS/CONSTELACIONES*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2014.

BRUMARIA 2 *Prácticas Artísticas, Estéticas y Políticas*. Madrid, Editorial Brumaria, 2002.

BRUMARIA 5: *Arte: la imaginación política radical*, Madrid, Editorial Brumaria 2005.

BRUMARIA 8: *Arte y Revolución*, Madrid, Editorial Brumaria (edición bilingüe), 2007.

BRUMARIA 9: *¿Modernidad? ¡Vida! Documenta 12*, Madrid, Editorial Brumaria (edición bilingüe), 2007.

BRUMARIA 12: *Arte y terrorismo. Art and terrorism*, Madrid, Editorial Brumaria (edición bilingüe), 2008.

BRUMARIA 13: *Deconstruyendo las instalaciones. Deconstructing installation art*, Madrid, Editorial Brumaria (edición bilingüe), 2009.

BRUMARIA (ed.): *El arte no es la política, la política no es el arte*, Madrid, Editorial Brumaria 2015.

BRUMARIA (ed.): *Revolution & Subjectivity*, Madrid, Editorial Brumaria 2011.

BRUMARIA (ed.): *Un modo de organización alrededor del vacío. Works #3 Expanded violences, Vol.1, Seminario 22. R.S.I. Jacques Lacan*, Madrid, Editorial Brumaria 2011.

BRUMARIA (ed.): *Un modo de organización alrededor del vacío. Works #3 Expanded violences, Vol.2, Seminario 22. R.S.I. Jacques Lacan*, Madrid, Editorial Brumaria 2011.

CRUCE. *Arte y pensamiento contemporáneo*. Revista nº 2, publicada en febrero de 1995. Madrid, CRUCE, 1995.

CRUCE. *Arte y pensamiento*. Revista nº 3, publicada en febrero de 1996. Madrid, CRUCE, 1996.

CONCINNITAS 10: *Arte, Cultura y Pensamiento*. Revista do instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Sheila Cabo Geraldo Editora, 2007.

HAL Foster: *Representation of violence. Violence of Representation*, Nueva York, Trans, vol. 2, 1997.

FUKUYAMA, Francis: *The end of history and the last man*, artículo publicado en el periódico de asuntos internacionales *The National Interest*, Chicago, 1992.

GERARDO Mosquera, "Sobre Arte, Política y milenio en América Latina", en *Strategies for survival-now! A Global Perspective on ethnicity, Body and Breakdown of Artistic Systems*, Suecia, 1989.

VVAA: *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Ediciones Metales pesados, 2008.

ZEA, Leopoldo: "*Paz: A lo Universal por lo profundo*", Universidad Nacional Autónoma de México, Artículo publicado en *Cuadernos Americanos* 2, núm. 26, México 1991.

Ensayos/ capítulos de libros

AGAMBEN, Giorgio: "La inmanencia absoluta", en VV. AA.: *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, 2007, págs. 481/522

ALTHUSSER, Louis: "La transformación de la filosofía", en VV. AA.: *Filosofía y lucha de clases*, Madrid, Akal editores, 1980, págs. 7/41.

ARENDT, Hannah: "Pensamientos sobre política y revolución. Un comentario". Entrevista de Hannah Arendt con el escritor alemán Adalberto Reif. La entrevista tuvo lugar en el verano de 1970. El original alemán fue traducido al inglés por Denver Lindley. Disponible en: <https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2015/02/hannah-arendt-pensamientos-sobre-polc3adtica-y-revolucic3b3n.pdf> (consultada el 25 de mayo de 2015).

HEIDEGGER, Martin: "De la esencia de la verdad" Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón, Lecciones del semestre de invierno de 1931/32 en la Universidad de Friburgo. Editorial Herder, Barcelona, 2007, págs. 151/171.

KOJEVE, Alexandre: *La Dialéctica Del Amo Y Del Esclavo en Hegel*, Buenos Aires, La Pléyade, 1982, págs. 9/37.

LACAN, Jacques: "El saber del psicoanalista" Clase 2 - 2 de Diciembre de 1971, Texto extraído de "El saber del psicoanalista" (Charlas de Jacques Lacan en Ste. Anne, 1971-1972), publicación de ENAPSI, sin mención de traductor ni de fecha, Buenos Aires, Argentina.

LYOTARD, Jean-François: "Los derechos de los otros", en S. Shute y S. Hurley (eds.), De los derechos humanos. Las conferencias Oxford Amnesty de 1993, Madrid, Trotta, 1998.

VV. AA: "Gilles Deleuze, Bartleby o la fórmula", Extraído de VV. AA., *Preferiría no hacerlo*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2a edición, 1ª reimpresión: febrero 2009. págs. 57-92.

ŽIŽEK, Slavoj: "La violencia como síntoma" en *La suspensión política de la ética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2005, págs. 189/217.

