

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Dispositivo doctoral para una escritura situada: hegemonía y
significante vacío en el arte del acontecimiento**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Antonio Gómez Delgado

Directores

Rut Martín Hernández
Daniel Lupión Romero

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Dispositivo doctoral para una escritura situada: hegemonía
y significativo vacío en el arte del acontecimiento.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Antonio Gómez Delgado

Directoras

Rut Martín Hernández

Daniel Lupión Romero

Madrid, 2021

*A mi madre y mi padre,
a Jesús,
a Rut,
a Jose,
a Adrián,
a Daniel,
a mi hermano
y a Diego.*

Índice

Resumen/Abstract..... 15

Parte I. Prolegómenos

1.	Introducción	20
2.	Prólogo I. Textos para un lector ausente. Escritura doctoral fuera de la Academia y dentro de Google.....	34
3.	Prólogo II. Escribir sobre el acontecimiento, ¿es posible? / Revisando un concepto que nunca aterriza.....	37
4.	Prólogo III. Dentro y fuera de lo posible. Situar la tesis como dispositivo instituyente	47
	4.1 Escritura y ficción	47
	4.2 Escritura en el umbral. Acontecimiento y situación. Institución y lo que está por venir.....	61
	4.3 [Proyecto 1.º: <i>Cuarto SEMI amueblado</i> , de DosJotas. Conversación con Susi Blas	72
5.	Prólogo IV. Escribir lo que nos pasa.....	91
	5.1 El proyecto editorial <i>Alexia</i>	91
	5.2 Escritura automática. El borrador.....	93
	5.3 La filosofía «expandida» o «pirata».....	98
	5.4 [Proyecto 2.º: <i>Desterrada 1.0-Oh Fortuna</i> , por Mama Lynch y Augurio.	102
	5.5 [Proyecto 3º: Nuestra representación vacilante.....	106
6.	Prólogo V. El acontecimiento no es revolucionario.....	118
	6.1 La muerte de Fidel Castro en mi dispositivo doctoral / Escritura de lo imprevisto	118
	6.2 Hannah Arendt. Comienza la narración	125
	6.3 [Proyecto 4.º: «NOSOTROS», por Alberto Omiste / Diario de un gestor cultural en Lavapiés	132
7.	Prólogo VI. Ignorar para conocer.....	159
8.	Prólogo VII. El conocimiento científico como la política / conocimiento narrativo como <i>lo político</i>	173

8.1 Neoliberalismo y democracia	173
8.2 Neoliberalismo, la Academia y la disciplina.....	180
8.3 Reactivación de <i>lo político</i> como acontecimiento.....	186
8.4 [Proyecto 5.º: «Pedagogías bizarras»	189
8.5 [Proyecto 6.º: «¿Cómo burlar el Plan Bolonia?»	193

Parte II. ¿Por qué los significantes vacíos son tan importantes para el arte del acontecimiento?

1. Introducción II.....	221
2. Sin estado de cuestión. Situando a Maurizio Lazzarato	225
2.1 Acontecimiento y política en las sociedades del control capitalista	227
2.2 William James y Gabriel Tarde desde la perspectiva de Lazzarato	228
2.3 La representación en lazzarato	236
2.4 Viraje hacia el posfundacionalismo / Acontecimiento y discurso	247
2.5 El acontecimiento de las demandas equivalentes.....	254
2.6 Demandas populares frente a demandas democráticas / Breve inciso sobre el arte colaborativo.....	267
2.7 15M. Acontecimiento y representación	272
3. El paradigma del acontecimiento en Ernesto Laclau. ¿Por qué el significante vacío es tan importante para el arte del acontecimiento?.....	281
3.1 El acontecimiento del significante vacío.....	286
3.2 ¿Cómo funciona el significante vacío en el acontecimiento? 15M y la Cultura de la Transición.....	295
3.3 Más Cultura de la Transición. Caso práctico con #PARLEM	302
4. El acontecimiento como reactivación de <i>lo político</i> frente a la sedimentación de la política... 306	
4.1 <i>Lo político</i> en Jorge Alemán	309
4.2 <i>Lo político</i> en Chantal Mouffe	314
4.3 La política como la sistematicidad del arte contemporáneo y <i>lo político</i> como arte del acontecimiento.....	317
4.4 La movilización de Brasil de 2013 y la Bienal de São Paulo de 2014.....	323

4.5	¿Y la lectura posmarxista? La importancia de lo contingente	331
4.5.1.	<i>La democracia del símbolo</i> . La obra de Leandro Erlich que nos catapult hacia la representación.....	331
4.5.2	<i>Los álbumes</i> de Luis Jacob y la democracia radical	343
5.	En los límites de la metáfora reside el acontecimiento / El problema del afecto en el lenguaje, lenguaje en el afecto.....	358
5.1	Deconstruir el afecto / El afecto desde el discurso, ¿es posible?	360
5.2	El lenguaje en la construcción hegemónica / ¿Por qué la lógica de la equivalencia (articulatoria) es la que hace posible el acontecimiento?.....	369
6.	Comentarios finales.....	380
	Referencias.....	390
	Libros y trabajos académicos.....	390
	Artículos y entrevistas	399
	Material audiovisual y otras fuentes	411
	Obras artísticas.....	413
	Índice de figuras.....	415

Resumen/Abstract

Dispositivo doctoral para una escritura situada: hegemonía y significativo vacío en el arte del acontecimiento.

Denominar la presente tesis como *dispositivo doctoral* se debe a su objeto de estudio y la situación y experiencias de quien lo aborda. Investigar un arte del acontecimiento teniendo como modelo los movimientos pos-socialistas de los dosmiles o nuestro particular 15M, nos fuerza a trasladar toda esa potencia acontecimental a una escritura que cuestiona los marcos donde se inscribe. Por ello la redacción del presente documento se ha concebido como un proceso, como un *hacer* tesis doctoral y un *pensar desde el hacer*. La naturaleza «subjetiva» de dicho proceso nos sitúa en una escritura precaria, siempre incompleta, que apela más a unos criterios personales, afectivos y contingentes que a una verdad objetiva y constatable. Así, la decisión de abordar la tesis doctoral como *escritura acontecimental* es un gesto político que desborda los marcos de producción de un saber científico evaluable.

Dicho esto, El dispositivo se divide en dos partes. 1º) Un prolegómenos donde abordamos nuestro objetivo de estudio desde distintos registros literarios, así como determinados dispositivos y eventos en el espacio de gestión cultural autogestionado El Cuarto de Invitados. La experimentación con la narración, el diario, el ensayo o el género epistolar dan cuenta de una profunda preocupación por el proceso de búsqueda de una metodología acorde al mismo acontecimiento como lugar imposible. 2º) Bajo el título ¿Por qué los significantes vacíos son tan importantes para el arte del acontecimiento? en la segunda parte se aborda el arte del acontecimiento bajo la perspectiva posfundacional de Ernesto Laclau. Si bien la declaración de Lazzarato “lo que necesitaríamos sería un arte del acontecimiento” nos sirve de detonante, el rumbo de la investigación nos lleva a dejar de concebir el acontecimiento como algo que surge *ex nihilo* y sin agarre coyuntural con la realidad dada y considerarlo como un elemento que tiene la impronta del territorio donde aparece.

Las nociones que maneja el politólogo argentino son muy fructíferas al articularlas con la crítica cultural ya que revela que nuestra creatividad, nuestros procesos artísticos,

culturales y de producción de conocimientos y sentido no proceden de ningún elemento trascendente o ninguna inspiración genuina exterior a ellas mismas, sino que son procesos que, llegando incluso a ser acontecimentales, se encuentran marcados por la coyuntura de la que emergen. Además, nos enseña que tanto los acontecimientos sociales como los artísticos anteceden a la captura del significante. En este sentido el presente dispositivo doctoral se instala en la antesala de toda representación política, y de ahí, su escritura.

Palabras clave: Acontecimiento, escritura doctoral, dispositivo doctoral, hegemonía, significante vacío, arte contemporáneo.

Doctoral dispositive for situated writing: hegemony and empty signifier in the art of the event.

Denominating this thesis as a *doctoral dispositive* is due to its object of study and the situation and experiences of the writer itself. Investigating an art of the event having as a model the post-socialist movements of the 21st century or our particular 15M, forces us to transfer all that eventual power to a writing that questions the frames where it is inscribed. For this reason, the writing of this document has been conceived as a process, as the *making* of a doctoral thesis and the *thinking from doing*. The "subjective" nature of this process places us in a precarious writing, always incomplete, which appeals more to personal, affective and contingent criteria than to an objective and verifiable truth. Thus, the decision to approach the doctoral thesis as *event writing* is a political gesture that goes beyond the production frameworks of assessable scientific knowledge.

With that said, the device is divided into two parts. 1 °) A prolegomenon where we approach our object of study from different literary registers, as well as certain dispositives and events in the self-managed cultural management space The Guest Room. The experimentation with the narrative, the diary, the essay or the epistolary genre reveals a deep concern for the process of searching for a methodology according to the same event as an impossible place. 2 °) Under the title Why are empty signifiers so important for the art of the event? In the second part, the art of the event is approached from the post-foundational perspective of Ernesto Laclau. Although Lazzarato's statement "what

we would need would be an art of the event" serves as a trigger, the direction of the investigation leads us to stop conceiving the event as something that arises ex nihilo and without conjunctural grip with the given reality and to consider it as an element that bears the imprint of the territory where it appears.

The notions that the argentinian political scientist handles are very fruitful when we articulate them with cultural criticism since it reveals that our creativity, our artistic, cultural and production processes of knowledge and meaning do not come from any transcendent element or any genuine inspiration outside of themselves, rather, they are processes that, even becoming eventual, are marked by the situation from which they emerge. Furthermore, he teaches us that both social and artistic events precede the capture of the signifier. In this sense, the present doctoral dispositive is installed in the anteroom of all political representation, and hence, its writing.

Keywords: Event, doctoral writing, doctoral dispositive, hegemony, empty signifier, contemporary art.

Parte I. Prolegómenos

1. Introducción

Cuando leí la frase «lo que necesitaríamos sobre todo es un arte del acontecimiento» en el artículo de Mauricio Lazzarato ya habían pasado dos años del 15M. El enunciado del filósofo italiano seguía siendo prometedor por dos motivos: en primer lugar, porque entre tanta tertulia televisiva era capaz de agarrar la potencia original de aquel acontecimiento y, en segundo lugar, porque funcionaba como un pequeño manifiesto que vinculaba directamente nuestros saberes en la Facultad de Bellas Artes con aquel suceso.

Si con el 15M pudimos señalar las fisuras invisibles de todo un sistema sociocultural, político y económico, cabría preguntarse qué tipo de dispositivos artísticos serían esos que Lazzarato alumbraba como acontecimentales. ¡Un arte del acontecimiento! «Un arte de las posibilidades de existencia» (Lazzarato 2008). ¿Sería el arte del acontecimiento una práctica artística que, al igual que los acontecimientos sociales, pudiera desplazar un sentido y sus significantes que se daban por naturalizados?

Sobre este contexto nos preguntamos por aquel arte del acontecimiento que el pensador italiano enunció entre exclamaciones. Inevitablemente, hemos utilizado como objeto de estudio y detonante el cauce que ha tomado el movimiento social 15M al ser un acontecimiento en el que nos hemos visto particularmente involucrados. ¿Qué es lo que nos enseñan acontecimientos sociales como lo ocurrido en Sol? ¿Qué elementos y experiencias mantenidas en el seno del acontecimiento social podemos trasladar a una teoría estética? ¿Es un arte del acontecimiento aquello que se desensambla del poder institucional, de la realidad discursiva o del arte contemporáneo del capitalismo financiero?¹ O, lo que es más importante, ¿nos será posible, en esa localización externa, señalar el arte del acontecimiento sin llegar a disolver esa misma exterioridad, o estamos tal vez ante una mistificación y exotización más de las que el arte ha generado desde el Romanticismo?

Este estudio no propone la existencia de un estilo o tendencia del arte del acontecimiento posquincemayista, no es un glosario de dispositivos acontecimentales ni, mucho menos,

¹ Véase: Badiou, Alain (2014): «Las condiciones del arte contemporáneo». En *El arte no es política / La política no es arte*. Madrid: Brumaria.

se pretende sintonizar el arte del acontecimiento con la sublevación;² en lugar de ello proponemos una lectura del acontecimiento más abierta que pueda abarcar formas de producción y consumo que tengan que ver con la dimensión del «aparecer» (Manrique y Quintana 2016). Es decir, hacer un uso acontecimental del medio artístico supone valorar la imposibilidad de nombrar y digerir la experiencia en el momento en el que aparece, y estudiar la apertura de un imposible y de las nuevas posibilidades de vida que encierra. El acontecimiento supone la sorpresa, lo que jamás se ha predicho, programado, ni tan siquiera verdaderamente decidido. Por esta paradoja no sabremos mostrar ninguna prescripción ni hoja de ruta para que el acontecimiento aparezca.

La dirección que toman los planteamientos de Lazzarato (2003), como muchas de las representaciones mediáticas de la acampada y las marchas³ que anudaron todo el país, no han hecho justicia a la potencia emancipadora que aún guarda la representación y lo que podemos llamar como «el mundo de la significación». Por este motivo, la noción de acontecimiento que hemos manejado, si bien ha comenzado con la declaración de Lazzarato, ha dejado de concebirse como un elemento *ex nihilo* y sin agarre coyuntural con la realidad dada, sino como teniendo una impronta con el territorio donde aparece. En este sentido, la perspectiva hegemónica de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe ([1987] 2015) ha sido clave para abordar un estudio del arte acontecimental como evento extraordinario situado en una historia contextual y una realidad ordenada discursivamente. Así, el acontecimiento que hemos querido manejar desde la teoría hegemónica que sostiene Laclau tiene que ver con una articulación contingente de demandas insatisfechas que desplazan el centro de la estructura discursiva y que, por lo

² Al respecto, la exposición transdisciplinar titulada *Sublevaciones en El Museo* de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF) (Buenos Aires), curada por el filósofo e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman (1953), presenta una muestra que podría, en un principio, entenderse como un conglomerado de dispositivos acontecimentales. No obstante, con más de doscientas cincuenta obras entre pinturas, dibujos, grabados, fotografías, películas y documentos varios, la exposición funciona como un glosario del que nos queremos alejar. Las obras de los múltiples artistas señalaban –quizás «representar» sea una palabra más adecuada– en distintos momentos históricos los acontecimientos políticos y las emociones colectivas que conllevan los movimientos de masas en lucha. Al contrario de lo que pretendemos realizar en esta presente investigación, el ejercicio propuesto por Huberman cae en la representación al mostrar los desórdenes sociales, la agitación política, la insumisión, las revueltas y las revoluciones de todo tipo.

³ Nos referimos a las mareas que se sucedieron en todo el territorio español en defensa de la sanidad y la educación pública.

movimiento horizontal de **científicos de universidades y organismos de investigación**, que defienden la importancia de las políticas de I+D+i y rechazan el "desmantelamiento del sistema público de investigación".

tanto, cambian la realidad. ¿En qué nos pueden ayudar para el ámbito artístico estos procesos que se desarrollan en el plano estrictamente político? ¿Puede funcionar una obra de arte como un reclamo político comparable a la demanda insatisfecha que maneja Laclau? Las nociones que maneja el politólogo argentino son infinitamente fructíferas al articularlas con la crítica cultural, ya que nos enseña un camino del que no hay vuelta atrás. Nos revela que nuestra creatividad, nuestros procesos plásticos, culturales y de producción de conocimientos y sentido no se basan en ningún elemento trascendente o ninguna inspiración radicalmente genuina exterior a ellas mismas, sino que son procesos que, llegando incluso a ser acontecimentales, se encuentran sobredeterminados.

Sumado a ello, sería un error adaptar todo el paquete de herramientas conceptuales que maneja la compleja teoría discursiva de *La razón populista* (Laclau [2005] 2016a) a una «supuesta» teoría estética acontecimental, no siendo nuestra intención sino trasladar únicamente aquellos conceptos que nos han servido para acercarnos a una estética del acontecimiento. Tanto el significante vacío (2016a: 94) como el antagonismo (2016a: 110) han sido herramientas conceptuales ineludibles para tener –«rozar» sería una palabra más adecuada– una comprensión del *arte del acontecimiento* que sea capaz de morder la realidad discursiva.

A partir de ahora haremos un recorrido por el camino narrativo que se ha ido desarrollando en la tesis doctoral mediante una metodología que se fue formulando en el mismo proceso de escritura. Esta manera de (des)ordenar obedece a la contingencia que envuelve toda investigación, sumado a la naturaleza escurridiza de nuestro objeto de estudio y a los encuentros y desencuentros casuales con obras y textos de aquí y de allá. Advertimos que hemos rechazado que el hilo conductor sea la objetividad derivada del propio acontecimiento como concepto; objetividad de la que, por otra parte, carece, y a la que, al mismo tiempo, el propio acontecimiento siempre subvierte.

[...]

Más allá de un *evenwork* de Brian Holmes, de la *máquina* de Gerald Raunig, del *artivismo* de Lazzarato o del movimiento afectivo –casi erótico– de Bifo,⁴ vamos a entender que el arte del acontecimiento no solo se circunscribe en este tipo de artefactos sociales, vinculados con la acción, el activismo, así como la cooperación y coproducción junto a determinados agentes heterogéneos, sino que lo hemos enfocado también desde un ámbito artístico de quietud, donde la contemplación y el ensimismamiento siguen manteniendo voluntad emancipadora. De esta manera, creemos que los espacios expositivos, los dispositivos de autor o la contemplación aún pueden ser detonantes de un acontecimiento que, aun siendo menos ruidoso, sea capaz de incorporar a la escena política formas de vida antes impensables. En este sentido, compartimos la postura estética del pensador y

⁴ Estos cuatro pensadores han estado involucrados con los acontecimientos y movimientos sociales, y cada uno ha planteado distintas y posibles maneras de acercarnos al arte del acontecimiento. Sin ir más lejos, el propio Lazzarato plantea su noción de artivismo mediante una renovada revisión de Duchamp. El italiano resignifica la noción de *ready-made* hasta darle una pátina acontecimental alejada del mundo del arte que nos puede interesar. El *ready-made* como técnica que desubjetiviza y, a la vez, produce una nueva subjetividad al suspender las costumbres, las normas y sus significaciones sociales. Tanto Lazzarato como Duchamp hablan de llevar el arte a un ámbito vacío, «vacío de todo hasta tal punto que hablé de anestesia completa» (Duchamp cit. en Lazzarato, 2015: 32). Para que emerja una nueva significación y se produzca algo nuevo –explica Lazzarato– «hay que pasar por ese punto ciego que libera las posibilidades. Y, a partir de ese punto vacío, de ese punto de sinsentido, ya no se ve la misma cosa, ya no se entiende lo mismo» (2015: 32). El *ready-made* es para el filósofo un encuentro en un determinado momento y la huella de su acontecimiento. También la noción de *evenwork* de Brian Holmes, donde parece sustituir la palabra «acontecimiento» por algo mucho más asequible: «evento». Sin embargo, pese a que lo sitúa en el plano de una cultura izquierdista, Holmes propone una visión del evento que raya la noción de acontecimiento, que también nos es interesante. Un evento es una ruptura en un «flujo normalizado de experiencias», «son momentos en los que el mapa de la subjetividad se pone a prueba y puede ser transformado» (Holmes, 2013). A su vez, Marcelo Expósito mantiene en todo momento los movimientos sociales como garantes de acontecimientos que también son trasladables al ámbito artístico: «Lo que nos importa en el arte al igual que en todo movimiento transformador es producir acontecimientos que condensen los procesos de cooperación preexistentes detonando a continuación el poder del cambio colectivo» (Expósito, 2014). Por otra parte, Gerald Raunig propone maquinarias instituyentes como organizaciones revolucionarias que no clausuren en el poder estatal (Raunig, 2008). A través de Félix Guattari, la noción maquina establece un flujo de deseo permanente como agenciamientos cuyas partes no se imaginan aisladas las unas de las otras. Toma como ejemplo el Euro MayDay como acontecimiento que renueva las tradiciones revolucionarias del Primero de Mayo, haciendo una dicotomía entre el paradigma de la representación y el paradigma del acontecimiento tal y como lo propone Lazzarato. Por último, bajo nuestro punto de vista, el que lleva más al límite la posición afectiva para acercarse a los acontecimientos sociales como el 15M es Berardi Bifo. Las movilizaciones masivas en Inglaterra, Túnez, Egipto, España, etcétera, tienen en común la voluntad de reactivar la solidaridad y la dimensión física de la comunicación social. Con Bifo la dimensión erótica del cuerpo fue el elemento aglutinante de este tipo de movilizaciones que iban más allá de la idea revolucionaria. Una sublevación colectiva –explica Bifo– es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico. La experiencia de una complicidad afectuosa entre los cuerpos que es capaz de reactivar las condiciones emocionales y afectivas (Bifo, 2014). Creemos que estos planteamientos no incorporan sin embargo el paradigma de la representación como momento ineludible para el cambio social efectivo y permanente. El acontecimiento situado que vamos a tratar, a través de Ernesto Laclau, rinde cuenta de la aporía que presenta siempre toda representación y la noción de hegemonía en la que inevitablemente el propio acontecimiento incide; una hegemonía que nace siempre agujereada por lo Real, que siempre es fallida e inestable y que nunca podrá ser circular como el capital.

filósofo Jacques Rancière⁵ en la cual la capacidad política de una obra de arte no estaría determinada por su contenido, sino por inscribirse en un orden simbólico y cultural específico que proponga una ficción que, en principio imposible, sí abre la posibilidad de imaginar nuevas formas de vida (Rancière 2014: 67). Dicho esto, somos conscientes que «ningún gesto aislado, intervención individual u obra de arte única tiene la capacidad por sí sola de producir transformaciones profundas y perdurables» (Expósito 2014 19); sin embargo, desde esta tentativa doctoral no menospreciamos el poder de una cerilla ni de un temblor de labios, ya que es en las cosas pequeñas donde podemos hallar el origen de un incendio.⁶

El arte del acontecimiento, que hemos perseguido a lo largo de esta investigación, no puede ser un paradigma, sino una visión alegre y desenfadada del arte desanclado de toda catalogación y elemento apriorístico. El arte del acontecimiento no tiene dentro de sus prioridades generar belleza, imitar la realidad o inventar otros universos, sino interpelar a los vacíos, a las exclusiones y a las discrepancias del mundo que nos ha sido legado. De esta manera, el estudio de un arte acontecimental no debiera definirse por una objetividad constatable, sino arropado por las experiencias personales, conversaciones con compañeras y encuentros con determinados dispositivos que han empujado a investigar esta nominación necesaria para comprender cómo entra en juego la crisis de la representación, la idea de una emancipación «emancipada» de la idea revolucionaria, así como las posibles articulaciones entre las ciencias políticas y el arte.

⁵ Véase: Rancière, Jacques (2014): El reparto de lo sensible. Estética y política. Buenos Aires: Prometeo.

⁶ Véase: Poemario de Julio Rodríguez titulado Tierra Batida. Las pequeñas cosas en línea: <http://apologadelaluz-jorgeespina.blogspot.com/2015/02/julio-rodriguez-tierra-batida-poemas.html> (11/03/2020)

Por otro lado, hemos concebido el 15M como un potente movimiento que hizo frente al significativo vacío⁷ de la Cultura de la Transición (CT),⁸ pero somos muy conscientes de que en el proceso de la tesis emergieron las huelgas feministas como un nuevo paradigma que podría dar la vuelta no solo a la CT, sino al propio capitalismo. Para el que escribe, y el momento en el que lo hace, es evidente que el 15M, como acontecimiento puntual emancipador, no ha logrado una ruptura con la subjetividad neoliberal. Sin embargo, el movimiento feminista y las huelgas que se han ido desarrollando a la par que la redacción de esta tesis ofrecen una nueva vía esperanzadora, puesto que es un movimiento que, en líneas generales, no pretende ocupar un espacio de poder, sino convencer de la verdadera realidad que esconde ese mismo espacio de poder: una naturaleza sistemática que podemos concebir como carnívora, productora de precariedades y de deudas extensivas. El movimiento feminista español está siendo de una potencia creadora incombustible, porque no permite cristalizarse en las instituciones. Su apertura constante impide ser agarrado por la política representativa ordinaria, como bien ocurrió con el 15M. Es más, el movimiento está siendo capaz de reconducir la hoja de ruta y las estrategias de la política institucional. Pese a estas evidentes manifestaciones, la presente investigación se centrará en el 15M como acontecimiento que por primera vez pone contra las cuerdas uno de los significantes vacíos, como es la CT, que con más firmeza ha construido nuestra objetividad nacional, es decir, un significante que afianza el carácter de constructo de lo que se entiende por realidad.

En este escenario donde habitamos nos hemos preguntado por el valor acontecimental del arte contemporáneo. Como hemos dicho, lo hacemos desde la emergencia de estos

⁷ Para no repetir en exceso, en el capítulo «El acontecimiento del significante vacío», de la «Sección 3», definimos qué es y cómo funciona el significante vacío. Brevemente, el significante vacío es el elemento lingüístico que es lanzado más allá de las diferencias de todo un sistema discursivo. La exclusión es lo que funda el sistema como tal –la misma objetividad– armando su sentido. Esta es la tesis principal del proceso hegemónico que sostiene Ernesto Laclau: el momento de emergencia en el cual un significado se hace cargo de representar algo que lo excede mediante un proceso abierto, necesariamente vacío, ficcional y investido en su más plena contingencia. De ahí el interés que nos despierta el complejo funcionamiento del significante vacío para lograr atrapar el arte del acontecimiento sin llegar a disolver su singularidad acontecimental. Nosotros, junto con Laclau, también pensamos que el significante vacío es el resultado de la presencia de algo incalculable.

⁸ Hemos entendido la expresión «Cultura de la Transición» (acuñada por el periodista Guillem Martínez) como el significante vacío que aglutina en torno a sí misma la cultura española posterior al franquismo, una cultura consensuada y vertical que ha actuado, desde los años ochenta, como el paradigma cultural unificador de conciencias políticas y sociales, como el único marco posible de realidad durante décadas. Se profundizará en el capítulo «¿Cómo funciona el significante vacío en el acontecimiento? 15M y la Cultura de la Transición».

movimientos multitudinarios, pero también de las lecturas que durante el transcurso de la investigación han ido apareciendo. De esta manera, la redacción se ha elaborado como un proceso, como un *hacer tesis doctoral* y un *pensar desde el hacer*.⁹ La naturaleza «subjetiva» de este proceso nos sitúa en una escritura precaria, siempre incompleta, que apela más a unos criterios personales, afectivos y contingentes que a una verdad objetiva y constatable. Dicho esto, advertimos que, aunque nuestra inestabilidad sea estructural, ello no implica que nuestra escritura sea inestable. Creemos que la decisión de abordar la tesis doctoral como escritura acontecimental es un gesto político que esperamos sea considerado conforme a la noción de dispositivo, y no solo como producto de un saber científico evaluable. Según la revisión de Giorgio Agamben, este término de origen foucaultiano «parece referirse a un conjunto de prácticas y mecanismos (conjunto lingüístico y no-lingüístico, jurídico, técnico y militar) que tienen el objetivo de hacer frente a una urgencia y lograr un efecto más o menos inmediato» (Agamben 2015: 17). La presente investigación doctoral se inscribe bajo esta noción en la medida en que crea sus propias reglas e intenta liberar «lo que ha sido capturado» (2015: 27) bajo otro dispositivo que podemos denominar como «la Academia»¹⁰ en el sentido más férreo de institucionalización de saberes y prácticas de unas disciplinas concretas. El dispositivo doctoral asume el control de los modos de enunciación y acercamiento a unos saberes difícilmente capturables por reglas epistemológicas que conciernen a los saberes útiles, concluyentes, evaluables o mensurables propios de este tipo de tesis doctorales. De esta manera, tal y como nos han enseñado los movimientos sociales en los cuales nos apoyamos (y otras investigaciones doctorales que han abierto este mismo espacio en el que escribimos), este dispositivo doctoral no se adapta a una subjetividad dada o una manera naturalizada de investigación doctoral, sino que se posiciona políticamente frente a unos significados que han cristalizado en unas prácticas presumiblemente objetivas que eliminan la potencia emancipadora que siempre nos brinda abordar un objeto de estudio en nuestros propios términos. La tensión que aquí presentamos la abordaremos

⁹ Visto en la introducción del trabajo fin de máster de África Ruiz Pino *Fórmula áur[e]a* (2018). En línea: <https://www.ucm.es/arteinvestigacion/africa-ruiz-pino> (12/09/2019)

¹⁰ En lo que resta de dispositivo doctoral hemos manejado una concepción de Academia muy violenta, que en absoluto se corresponde con la realidad. Somos conscientes de que han surgido investigaciones, TFM y tesis doctorales que han cuidado de abrir el campo metodológico al mismo tiempo que también respetaron las reglas de juego. Por lo tanto, prometemos que nuestra ingenuidad es disfrazada y que el lector/espectador es libre de seguir o no nuestro juego.

extensamente en los prolegómenos, sin embargo podemos rescatar los planteamientos de Agamben donde incide en llamar dispositivo a

cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no solo las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etcétera, cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y –por qué no– el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que miles y miles de años atrás un primate – probablemente sin darse cuenta de las consecuencias a las que se exponía– tuvo la inconsciencia de dejarse capturar (Agamben 2015: 23) [la cursiva es mía].



Fig. 1: Pintada en Lavapiés de Neorabioso (2019). Actualmente eliminada. Fotografía de r2hox en Flickr.

Este autodenominado dispositivo doctoral se divide en dos partes:

1º] Un prolegómeno que expone ampliamente la metodología empleada y la encrucijada en la que se mueve esta investigación por dos problemas fundamentales. En primer lugar, debido a la naturaleza esquiva de nuestro objeto de estudio respecto al análisis objetivo y académico, y, por otro, la inscripción de la presente investigación en unas normas basadas en una supuesta neutralidad valorativa. Frente a esta paradoja hemos querido dar un enfoque no clausurado¹¹ en una tesis doctoral que asume la imposibilidad inicial de definir el arte del acontecimiento y la necesidad de asumir el riesgo y el fracaso de quien escribe e investiga desde la incertidumbre. Una prueba de la escritura flotante, podríamos decir que acontecimental en su desarrollo, es la ausencia de índice durante todo el proceso de escritura. También quisiéramos advertir que estos prólogos que abren la investigación quieren situar al lector en una localización que escape de los tiempos apresurados que impone la administración universitaria, repleta de formularios, aplicaciones de seguimiento, puntos curriculares e intrincadas burocracias que impiden lecturas sosegadas. De esta manera, los prólogos intentan situar al lector académico, habituado a una exigencia estilística y a una ritualidad burocráticamente anhelante de perfección y rigor, en una lectura extraña (y extrañada) que genere cierta incomodidad en su propia lectura de *tesis doctoral*.

Por otra parte, como miembro y fundador del espacio auto-organizado El Cuarto de Invitados (ECI), he realizado la tesis doctoral sin habitar ~~la institución~~ la Academia, factor que ha ayudado a desvincularme de una estructura «indexada» que repercute, indudablemente, en un tipo de escritura situada en los convencionalismos del saber científico.

[O eso me gustaría pensar- me digo-. En realidad desvincularme de la Universidad durante la escritura no ha sido en absoluto el acto romántico que tenía en mente.]

¹¹ Es cierto que en la segunda parte hemos realizado una interpretación del acontecimiento articulada con las nociones de significante vacío, antagonismo y demanda insatisfecha que, a modo de rúbrica, han permitido firmar la nominación del arte de acontecimiento en una teoría académica más que sostenible. Permítanme recordar ahora el significado de rúbrica: trazo o conjunto de trazos que se añaden al nombre al firmar y que individualizan la firma de cada persona; por extensión, firma de una persona.

[—¿Por qué? ¿Qué tiene que ver tu casa y lo que allí sucedía con esta tesis doctoral?

Coge aliento.

-Permítanme desarrollar.

ECI es una casa habitada que ha funcionado a su vez como un espacio auto-organizado independiente sin ánimo de lucro en el corazón de Lavapiés (Mesón de Paredes, n.º 42, plaza Nelson Mandela). Como licenciadas en Bellas Artes, llevamos desde finales de 2015 gestionando actividades culturales de distinta índole¹² para investigar las posibilidades acontecimentales que podría albergar un espacio independiente. Es pertinente señalar la importancia de este espacio experimental como un laboratorio móvil (Holmes 2006), ya que todo lo que ha acontecido en sus cuatro paredes ha determinado buena parte del desarrollo de este dispositivo doctoral.

Desde un principio entendemos la auto-organización y la naturaleza alternativa de los espacios «independientes» como entidades integrantes de la estructura discursiva instituida existente, con la vocación de trascender los márgenes de lo pensable y de lo factible. De esta manera, la «crítica institucional» que nosotras¹³ planteamos no señala la «institución arte» como un enemigo a batir, como hiciera el antagonismo clásico, sino como una entidad hegemonizada con la que hay que

¹² Desde el 2014 al 2017 focalizamos nuestra gestión sin ningún tipo de ayuda pública ni privada. Pese al insuficiente soporte económico se realizaron numerosas exposiciones, mesas redondas, talleres y eventos públicos con compromiso cultural. Entre ellas cabe destacar exposiciones comisariadas por profesionales como Óscar Alonso Molina, Susi Blas, Javier Díaz Guardiola, Javier Castro o Semíramis González junto con artistas como DosJotas, Blanca Gracia, Raúl Díaz, Germán Gómez, Julio Falagán, Hatsuko, Abdul Vas, Olga de Dios, Carol Caicedo, Concha Martínez Barreto o Isidoro López Aparicio, entre otros. Además, se han realizado mesas redondas públicas con galeristas y agentes como Raquel Ponce y José Robles (Ponce+Robles), el director de la Fundación Picasso y responsable de la filial del Pompidou en Málaga y del Museo Estatal de San Petersburgo en la misma ciudad, José María Luna, José Antonio Mondragón como artífice de Art&Breakfast en Andalucía y de We Are Fair en Madrid, coleccionistas como Fernando Centenera y periodistas vinculadas a los medios artísticos como Belén Palanco. Por otra parte, los miembros de El Cuarto de Invitados hemos participado en talleres y comunicaciones en espacios institucionales (Universidad Rey Juan Carlos y Complutense, de Madrid) y en espacios alternativos independientes (Cruce, La Quinta del Sordo o La Ingobernable, entre otras).

¹³ En ocasiones utilizo el plural, otras veces el singular. De la misma manera, lo mismo ocurre con el género. He optado por no decantarme por ninguno en concreto. En esta ocasión, por ejemplo, al hablar de ECI creo que refiriéndome a nosotras mismas en femenino simplemente somos más eficaces al describir la gestión cultural de cuidados que construimos en lo que fue mi casa.

mantener una relación dialéctica. Al respecto, lo que se deseó fue mantener una crítica institucional propositiva para fraguar colectivamente una «nueva» u «otra» institucionalidad que desplace el monopolio de los enunciados culturales que mantiene desde la Transición. Creíamos que la naturaleza de corte procesual, experimental y contingente de nuestra praxis debía estar fundamentada en la consolidación de lazos, en la cercanía afectiva y la escucha para evitar, en la medida de lo posible, una comunicación unidireccional más propia de la administración y el aparato burocrático. En suma, una postura «independiente» y alternativa (que pueda servir como apoyo de aquella macrogestión cultural que pretende ser abierta y porosa) para favorecer y hacer posible la enunciación cultural desde el conjunto del cuerpo social, desde lo micropolítico, lo íntimo y lo que se mantiene invisibilizado. Desde un primer momento, identificamos el espacio como una maquinaria capaz de albergar la contingencia y la apertura de los mismos acontecimientos que tenemos en mente. Tanto el espacio como las prácticas mantenían una apuesta sin garantías de éxito, asumiendo esta como premisa ineludible frente a una idea de éxito neoliberal que, después de la Universidad, nos atenazaba con tanta fuerza. Creemos que nuestro espacio experimental comparte –o así lo ideamos– con los movimientos sociales y los acontecimientos políticos un devenir impredecible propio de toda la maquinaria móvil, finita y vulnerable; aquellas que no tienden a situarse del todo, ni a catalogarse en significados estables, es decir, a institucionalizarse. De esta manera, hemos hecho que la desburocratización, la movilidad, el carácter familiar, de cuidados y la intimidad del hogar hayan sido pilares en nuestra gestión cultural. Este posicionamiento nos ha diferenciado de la institución basada en (la política de) la administración de las cosas, de las personas y, más importante, de los mismos significados. Dicho esto, y para responder por fin a su pregunta, para documentar lo que ha acontecido en ECI hemos recurrido a multitud de registros literarios con la intención de no caer en las explicaciones de verdad y objetividad impropias de un espacio *casero*. Hemos utilizado la escritura y su proceso como un *andar por casa* para que el acontecimiento no se explique, sino que se experimente. No obstante, en todo momento somos conscientes de que este salto dificulta la labor científica y análisis riguroso del tribunal, pero creemos fervientemente en otras posibilidades de abrir la investigación doctoral hacia otros planos del conocimiento: aquellos que no se encuentran regulados por las

verdades absolutas, sino por las experiencias que emanan de la ficción, los afectos, la corporalidad y las propias palabras; es decir, los caminos naturales donde avanza la lógica acontecimental que tenemos en mente. De esta manera, en los prólogos que siguen (y los proyectos que rescatamos desarrollados en ECI) la ficción, la narración, el borrador y el registro epistolar se establecen como formas retóricas que asumen la contingencia como premisa inequívoca para que el acontecimiento tenga la posibilidad de *aparecer*. Es en estos tanteos alrededor del arte del acontecimiento, desde una localización donde somos vulnerables como investigadores, donde hemos abordado nuestra investigación.]

2º] Por otra parte, advertimos que no hemos desechado el saber científico, sino que lo hemos utilizado como un ingrediente más del dispositivo doctoral. Las investigaciones doctorales que han recurrido solo y exclusivamente a la narración y a la imagen para alejarse de la Academia han pecado en ocasiones de forzar los límites de lo que es propiamente novelesco a la hora de introducir elementos de rigor como citas y análisis filosóficos/estéticos complejos. Por ello, la segunda parte, «¿Por qué los significantes vacíos son importantes para el arte del acontecimiento?», corresponde al cuerpo principal de la investigación, donde proponemos una hipótesis a modo de pregunta: ¿En qué medida los significantes vacíos de la teoría hegemónica que manejan Ernesto Laclau y Chantal Mouffe pueden ser la clave para comprender dónde actúa el acontecimiento? En una clara analogía con uno de los textos más famosos del politólogo argentino,¹⁴ hemos optado en esta segunda parte por ceñirnos a una escritura más académica, jerárquica y referencial para intentar agarrar una noción de dispositivo acontecimental que logre una articulación académicamente más verosímil. No se trata de hacer un trasvase de toda la teoría populista como un paquete al completo, sino de desmembrar ciertas nociones que maneja la postura posfundacional y posmarxista de ambos pensadores: el *significante vacío*, el *discurso*, el *antagonismo*, así como el movimiento ontológico y la noción de *demanda insatisfecha* que presenta Laclau, donde la retórica y los afectos juegan un papel esencial. Pensamos que esta manera de entender *lo político* –a partir de ahora siempre en cursiva– como un fundar fallido, incompleto y contingente puede ser una acertada

¹⁴ Véase: “¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?”. En *Emancipación y diferencia*, 69-86. Buenos Aires: Ariel.

formulación para comprender tanto el resultado de un acontecimiento como el 15M – asunto del que no se ocupa este dispositivo doctoral– como lo que realmente remueve o descentra todo acontecimiento social, político y estético. Dicho muy deprisa, y utilizando una terminología que será más familiar según avance la investigación, creemos que el acontecimiento se hace cargo de movilizar la vacuidad del *significante vacío* que organiza, siempre de manera precaria y fallida, la totalidad de la objetividad social. Es decir, el discurso y, por ende, la misma realidad que habitamos.

Por último, damos el pistoletazo de salida advirtiendo también que la dicotomía que ha mantenido cierta crítica institucional entre un *dentro/fuera* nos puede resultar ineficaz. El arte del acontecimiento no tiene por qué encontrarse en el mundo del arte que gira alrededor de las comunidades nómadas o activistas (Fraser 2014:125), ni mucho menos comunidades «militantes» (Holmes 2018); tampoco necesariamente se encontrará en los mundos artísticos que aspiran a existir fuera de todo parapeto institucional. El asunto, intuyo, es mucho más complejo.

2. Prólogo I. Textos para un lector ausente. Escritura doctoral fuera de la Academia y dentro de Google

Aprovecho la incertidumbre que produce todo acontecimiento al arremeter contra lo establecido para así convocar a una comunidad de lectores que deseen ir hacia otro tipo de investigación doctoral en Bellas Artes.

La creciente burocratización de la gestión académica nos obliga a sospechar de nuestro avance hacia un tipo de sociedad regimentada en la cual la concentración del poder administrativo pasa a ser casi total. ¿Tanto? No lo creo. A estas alturas, somos conscientes de que la burocratización también genera resistencias por parte de aquellos conocimientos que sufren sus efectos: «Por eso, como dijo alguien en una asamblea en Sol: Prisa y definición son nuestros enemigos»» (Fernández-Savater 2012: 51)

Estos prólogos deben entenderse como textos que anteceden al logos. Puede ser el borrador, un ensayo de una obra de teatro o un boceto donde todo entra y cabe. Como explicó el compañero Javier Cruz (Cruz 2013) en su TFM, el prólogo podía ser algo necio o sin pretensión de rigor, pero, sobre todo, era un actor que salía antes de la representación en la comedia griega para recitar un resumen de lo que se iba a ver. De la misma manera, podemos entender estos prólogos no como una forma de introducir nuestro objeto de estudio, sino como el método para abordarlo; una danza preparatoria que eternamente pospone el momento de zambullirse en las aguas que rodean este naufragio. Una balsa a la deriva. Eso es. Todo nuestro edificio se encuentra atravesado por «una viga de inmanente imposibilidad, fracaso o inconsistencia».

[El entrecomillado es una auténtica profanación de un texto de Slavoj Žižek. De otro prólogo que antecede al ensayo *Contra la tentación populista* (2019). Página diez. En él, coherentemente, habla de otros prólogos, los de Immanuel Kant. Busco un poquito de aquí y de allá. Al parecer, según el esloveno, todo comienza con Kant.

¡Qué jaleo! Demasiado para esta tesis doctoral. Vuelvo sobre mis pasos, pero no sin antes introducir una cita a pie.¹⁵

Sigo.]

Advertimos también que quien escribe se encuentra acompañado por múltiples voces, experiencias y (des)afecciones que fomentan una escritura plural. Se localiza en una efervescencia que mezcla contenido político, historias, viajes, citas, relatos, notas de lectura, correspondencia epistolar y fragmentos de diario producidos durante estos cinco años. La contaminación de géneros y textualidades provoca efectos que nos han parecido interesantes para abordar nuestro objeto de estudio, más allá del rigor que se presupone en este tipo de investigaciones doctorales.

En *Cinco prólogos para libros no escritos*, Friedrich Nietzsche ([1872] 2015) indaga en el género apócrifo,¹⁶ muy explotado por Borges, Piglia, Virginia Woolf o Vila Matas, entre otros, en el que lo ficcional da paso a otra verdad. O, mejor dicho, una verdad que es instituida ficcionalmente. Estos prólogos aparecen como dardos que punzan en todas direcciones, provocaciones en ocasiones contradictorias, duales, bidireccionales, lanzados al corazón del cientifismo implacable en nuestras tesis doctorales en BBAA.

[Googleo a la espera de encontrar el libro en PDF y a ser posible en formato .txt. Las imágenes escaneadas dificultarían el trabajo. Lo encuentro rápido. Busco en el PDF la palabra «acontecimiento». Aparece tan solo una vez y no me sirve. Busco «vacío». Lo mismo. En cambio, la palabra «verdad» aparece treinta y cinco

¹⁵ Leo: «Todo comienza con Kant, con su idea de la constitución trascendental de la realidad. De algún modo, se puede decir que es solo con esta idea de Kant que la filosofía alcanza su terreno propio. Antes de Kant, la filosofía era percibida como una ciencia general del ser en tanto que ser, como una descripción de la estructura universal de la realidad entera, sin que hubiese una diferencia cualitativa frente a las ciencias particulares. Fue Kant quien introdujo la diferencia entre la realidad óptica y su horizonte ontológico, la red de categorías a priori que determina el modo en que entendemos la realidad, la forma en que esta se nos aparece como realidad». <https://latrivial.org/el-pensamiento-de-slavoj-zizek-idealismo-aleman-materialismo-de-lo-real-repetir-zizek-de-kant-a-hegel-desde-lacan/> (03/03/2020)

¹⁶ Véase Macedo Rodríguez, Alfonso (2007): «El cruce de géneros literarios en dos obras de Ricardo Piglia». En *Revista Xihmai*, 4(2). Disponible en línea: <http://www.lasallep.edu.mx/xihmai/index.php/xihmai/article/view/76/51> (22/10/2019)

veces. Algo muy propio de aquellos tiempos –me digo. Encuentro el título del segundo prólogo, «Pensamientos sobre el porvenir de nuestros establecimientos de enseñanza», y decido sacarle provecho. Es un texto muy premonitorio. Tras varias horas, decido no introducir el género neutro en las citas del alemán. Recojo y, después, escribo:]

La presente investigación en BBAA está destinada a lectores tranquilos

que no se ven todavía arrastrados por la prisa vertiginosa de nuestra atropellada época y que no sienten todavía el servil placer idólatra de tirarse bajo sus ruedas; esto es, a hombres que no están todavía habituados a sopesar el valor de cada cosa según el tiempo ganado o perdido con ella (Nietzsche 2015: 9).

El lector del presente documento

tiene que poseer tres cualidades. Tiene que ser tranquilo y leer sin prisa. Tiene que abstenerse de intervenir a cada momento él mismo y de hacer valer su «cultura». No debe, por último, esperar al final, a modo de resultado, nuevos programas. No prometo ni programas ni nuevos planes de estudio para los institutos y las demás escuelas (2015: 8).

3. Prólogo II. Escribir sobre el acontecimiento, ¿es posible? / Revisando un concepto que nunca aterriza

*Un acontecimiento no es lo que de él podamos ver o saber,
sino aquello en lo que de él deviene (y de inicio por nosotros)*

(Certeau cit. Rivero 2013)

Antes de nada, debemos saber que un acontecimiento irrumpe en lo posible de un orden dado. Este orden dado es lo que Alain Badiou denomina como la *situación* (Laclau 2016b: 69). Hay cuatro características fundamentales para el acontecimiento que vamos a tratar: es indecible, está materialmente situado (no es *ex nihilo*), es productivo y es imposible. Estas cuatro características pivotan alrededor de la concepción ontológica que se aleja de la «metafísica de la presencia», aquella que abogaba por una concepción sustancialista y esencialista del ser. Así, sin detenernos, adelantamos que la postura posfundacional que adoptaremos progresivamente en este dispositivo doctoral acepta la mediación discursiva como única manera de llegar a la realidad. Las implicaciones que de esto se derivan, como veremos, en el ámbito artístico y la crítica cultural son absolutamente cruciales. Podemos encontrar una perfecta síntesis de estas cuatro categorías del acontecimiento en el artículo de José Enrique Ema López «Lo político, la política y el acontecimiento» (2007). Todas estas consideraciones le permiten a Ema caracterizar la acción política como acontecimiento en una tensión entre la sedimentación de la política –la situación–, cuya objetividad esconde su contingencia y su violencia por un proceso de reiteración de los significados que la constituyen, y la reactivación –gracias a *lo político*– que deconstruye dicha objetividad revelando su origen no esencial ni positivo. Todas estas consideraciones le permiten a Ema caracterizar la acción política como acontecimiento. De esta manera,

reconocemos la producción de una ruptura o una discontinuidad con un orden determinado para orientarse hacia la producción de otro. Lo que hace propiamente político al acontecimiento es la ausencia de un fundamento necesario para su emergencia. Se trata, por tanto, de una situación indecible, una situación que no puede recurrir a una regla o un agente exterior para fundamentar su producción, ni tampoco a la expresión de una lógica interna. Así, entendemos el acontecimiento como instituyente de subjetividades, lugares y reglas (es decir, de un contexto de constricciones y posibilidades

semióticas y materiales de acción y de las propias condiciones de inteligibilidad del acontecimiento). Consideramos, por tanto, la acción política como la producción de un acontecimiento imposible, porque en unas condiciones dadas lo que el acontecimiento político produce no es esperado, ni esperable (López 2007).

Esta concepción del acontecimiento nos supone la primera piedra del camino. ¿Cómo hablar o analizar lo que se encuentra radicalmente fuera de nuestro mundo posible? De la misma manera, el subtítulo de este segundo prólogo está referido al libro *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, de Jacques Derrida, Gad Sussana y Alex Nouss (2006), que fue el título de un seminario en el Centro Canadiense de Arquitectura el 1 de abril de 1997. Recoge tres intervenciones sobre el acontecimiento, de las cuales la última, «Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento», es la respuesta con la que interviene Derrida en este seminario. Nosotros retomamos este título modificado, a propósito de este dispositivo doctoral que asume la imposibilidad de su objeto de estudio.

Repasaremos brevemente las tres primeras características para detenernos en la noción de imposibilidad, que atraviesa el mismo acontecimiento y –creemos– esta misma tesis doctoral.

Primero. ¿Qué supone la indecidibilidad del acontecimiento?:

Lo indecible no es meramente la oscilación o la tensión entre dos decisiones; es la experiencia de aquello que, aunque heterogéneo, extraño al orden de lo calculable y de la regla, aún está obligado –es de obligación de lo que debemos hablar– a rendirse a la decisión imposible, a la vez que toma en cuenta la ley y las reglas. Una decisión que no pasara a través de la dura prueba de lo indecible no sería una decisión libre, sería solamente la aplicación o el despliegue programable de un proceso calculable (Derrida 1997: 57).

El auténtico salto radical, el vacío al que nos aboca el acontecimiento, es la auténtica discontinuidad con la situación y el orden de cosas dado. Para este salto al vacío no hay fundamento último.¹⁷ Esto nos ayuda a entender la contingencia de toda estructura y de

¹⁷ Ernesto Laclau recogerá este mismo concepto de indecidibilidad para explicar la dimensión necesaria e imposible de toda clausura hegemónica. La necesidad de clausurar la estructura discursiva para que exista sentido y la imposibilidad de hacerlo sin fisuras, siempre precaria e inestable. La investidura radical de un signifiante vacío como diferencia totalizadora del discurso siempre será necesaria, contingente y no tendrá fundamentos últimos. Cualquier nombre puede adquirir el rol aglutinante del signifiante vacío. Explicaremos esto más adelante en la segunda parte del dispositivo.

toda objetividad que, sin duda, atañe a la siguiente característica: nuestro acontecimiento se encuentra materialmente situado. Como sujetos nos inscribimos dentro de una estructura que se encuentra incompleta y fallida. El acontecimiento no ocurre en un vacío *ex nihilo*, sino que cabalga entre un trasfondo de construcciones concretas, se encuentra en una historia contextualizada con un campo de poder determinado que re-configura, re-crea, re-construye... En donde el *re-* señalaría su carácter situado. El acontecimiento, visto así, no es una novedad absoluta, sino que pone en tensión lo posible dentro de una situación dada y lo imposible que la desborda. De la misma manera, brevemente, podemos decir que el acontecimiento no irrumpe nunca en un orden social perfectamente suturado. Volveremos más tarde sobre este asunto al abordar el significativo vacío.

Antes de valorar el acontecimiento como imposibilidad, también cabe destacar su potencia creativa como evento de ruptura con la situación dada. El acontecimiento es productivo en la medida en que no es la expresión de unas condiciones dadas, sino que crea otras. En este sentido, el acontecimiento no puede darse de acuerdo a alguna regla interna; si fuera así no podríamos hablar de novedad que rompa con el orden anterior.

Nosotros aquí, tan pronto, hemos querido enfatizar la imposibilidad que guarda todo acontecimiento y la relación que guarda con nuestra metodología –que se piensa desde el hacer/escribir, y que aborda el arte del acontecimiento no como un «arte de lo posible», sino como «un arte de lo imposible». Veamos.

En la intervención de Derrida podemos acercarnos a una idea que en un principio puede resultar compleja por la presunta incompatibilidad de significados que nos obliga a pensar de otra manera. Derrida propone acercarnos al acontecimiento desde un imposible-posible que, dicho sea de paso, resulta el *impasse* que mantiene esta investigación doctoral. Para acercarnos a nuestro objeto de estudio nos hemos visto obligados a sobrepasar los límites retóricos de una investigación doctoral ordinaria. Nuestro ánimo de buscar un nuevo registro viene estimulado por la propia singularidad de todo acontecimiento, sumado esto a lo que creemos es un reclamo unísono en nuestras facultades: el de no sabernos filósofos, psicólogos, politólogos ni historiadores, sumado a nuestro deseo de ser habitantes de unos departamentos que deberían contemplar la posibilidad de acceder a sus objetos de estudio con las herramientas conceptuales de otros campos del saber, pero, al mismo tiempo, evitando una disciplinaridad tal que actúe como gobierno y veto. Dicho esto, advertimos que en esta investigación hemos visto la absoluta necesidad de crear el propio suelo que pisábamos. No obstante, a lo largo de la

investigación sí se describen determinadas prácticas artísticas que creemos que convergen de algún modo con la lógica acontecimental. Nuestro estudio no se ha contemplado en ningún caso como un inventario de prácticas acontecimentales (o no solo), sino que las hemos querido abordar asumiendo que dichos acontecimientos, inapropiables en su singularidad, no pueden ser atrapados por un análisis logocéntrico. De esta manera, ¿no sería esta metodología precipitada por la escritura, que tantea, que titubea, que prueba, que asume la ausencia de timón o que palpa los contornos de algo en la oscuridad –una metodología, al fin, performativa, automática, procesual... en constante envite con modelos que imponen una hoja de sentido prefijada de antemano? ¿No sería esta la metodología idónea teniendo en cuenta la propia lógica de todo acontecimiento, como un evento que –parafraseando a Derrida– es preciso que jamás sea predicho, programado ni siquiera verdaderamente decidido?

Ahora bien, ¿se puede decir acontecimiento? ¿Qué es esa imposibilidad posible que nos ha obligado a instalarnos en una escritura extraña, automática, afectada o monstruosa? La aparente contradicción que nos plantea Derrida (2006) parece un juego retórico, pero en realidad nos obliga a romper con la dicotomía positivo-afirmativa. En este juego de espejos que supone la extraña paradoja de la imposibilidad *impossible* de decir el acontecimiento, nos advierte Derrida, es preciso hablar del acontecimiento como un imposible que no es solamente lo contrario de lo posible, sino que es también la condición o la ocasión de lo posible; es decir, un im-posible que es la experiencia misma de lo posible. Para ello –nos dice Derrida– es preciso transformar el pensamiento, o la experiencia, o el decir de la experiencia de lo posible o de lo imposible.

Una cierta posibilidad imposible viene a ser, por tanto, la imposibilidad dentro de la posibilidad. Esto es para Derrida que la posibilidad de que advenga el acontecimiento se enuncie como imposible. Para el discurso histórico ello significa que el acontecimiento, ya sea en su antes o en su después, se enuncia también de esta forma. Para asentar en tierra firme esta encrucijada filosófica o trabalenguas retórico, Derrida lo ejemplifica a partir de la hospitalidad, del perdón, el don y la invención. Tan solo nos detendremos en el último por el dominio que habitamos, pero es importante resaltar aquí en cuanto al don y al perdón que, como decires, deben anunciarse como imposibles y deben desafiar todos los decires teóricos, cognitivos, todos los juicios del tipo «esto es aquello». ¿Nos ocurrirá lo mismo con el arte del acontecimiento? ¿Podríamos entender, en contraposición al arte del acontecimiento, un arte contemporáneo fuertemente codificado, enmarcado o

predeterminado? Para Derrida es preciso que el don no aparezca como tal para que tenga lugar. Jamás se sabrá si tiene lugar. Jamás nadie podrá decir, con un criterio de conocimiento satisfactorio, «tal don ha tenido lugar», o bien «yo he dado», «he recibido». Para que el don ocurra ha de ser por sorpresa, «como venida del otro, esto es, debe desbordar el círculo económico del intercambio» (Nava 2013).

En lo que concierne a la hospitalidad, el arribante no constituirá acontecimiento sino allí donde no somos capaces de acogerlo. Debe ser algo que cae sobre nosotros, ya que el acontecimiento, como sorpresa absoluta, debe caer encima, sin verlo llegar; nunca se encontrará en el horizonte de la espera, de lo previsible que nos dé la facultad de estar prevenidos. Como decíamos, *un acontecimiento predicho jamás es un acontecimiento*.

La invención, por último, es la que más nos interesa desarrollar aquí, por encontrarnos en un espacio de creación. Derrida nos explica que, si la invención es posible, no es una invención. Si soy capaz de hacer ocurrir «eso», el acontecimiento, lo que ocurre ahí, no interrumpe nada, no es una sorpresa. Las invenciones en un campo epistemológico determinado, en una episteme o paradigma, sí son posibles en una estructura de conocimiento dada, no inventan nada precisamente porque son posibles. Un acontecimiento –insiste de nuevo Derrida– debe ser excepcional, fuera de regla. Desde el momento en que hay reglas, normas y, por consiguiente, unos criterios para evaluar esto o aquello, lo que ocurre o no ocurre, no hay acontecimiento. En este sentido, Derrida explica que este tipo de *descubrimientos*

no hace sino desplegar, explicitar un posible, una potencialidad que está ya presente; por lo tanto, no hace acontecimiento. Para que haya acontecimiento de invención es preciso que la invención aparezca como imposible; lo que no era posible llegue a ser posible. Dicho de otro modo, la única posibilidad de la invención es la invención de lo imposible (Derrida *et al.* 2006: 93).

Por consiguiente, con lo dicho hasta el momento advertimos que el arte del acontecimiento que vamos a tratar lo manejamos como el don o el perdón o la invención de la que habla Derrida. Serán hechos que, si los hay, estarán investidos por el abismo de la incertidumbre y, de la misma manera, desafiarán el campo de juego en el que se inscribe esta tesis doctoral. Por otro lado, si todo esto que concierne al acontecimiento de la invención, del don y de la hospitalidad solo llega como un imposible, no quiere decir que no ocurra, que no llegue; lo que quiere decirnos Derrida es que el «decir» de esos acontecimientos queda desarmado por la imposibilidad misma. Nos acercamos a la

imposibilidad de nuestro objeto de estudio en una investigación que asume desde este primer prólogo el fracaso de su análisis; que debe, en primera instancia, quedar desarmada, fragmentada, con un acercamiento a la escritura del acontecimiento atravesada por esa imposibilidad. Creemos que mantenernos en la imposibilidad de abordar nuestro objeto de estudio supone comprender esta investigación como la *Crónica de una muerte anunciada*.¹⁸

¿Cómo escribiremos sobre el arte del acontecimiento, si tenemos en cuenta su imposibilidad en esta investigación doctoral, si tenemos en cuenta que «decir un acontecimiento aquí, no sería decir un objeto que fuese el acontecimiento, sino decir un acontecimiento que el decir produce» (Derrida 2006: 103)? ¿Cómo escribir sobre el arte del acontecimiento desde un lugar sin metodología, sin reglas, sino transitando el síntoma del lenguaje y del pensamiento que el propio acontecimiento produce? El acontecimiento pertenece a la estructura del secreto. «No el secreto de lo privado, lo clandestino o de lo escondido, sino el secreto como lo que no aparece. Más allá de todas las verificaciones, de toda estructura lingüística, todo discurso y saber» (2006: 101), Derrida nos explica que el acontecimiento transita un espacio que «nadie domina, que ninguna conciencia, que ningún sujeto consciente puede apropiarse o dominar» (2006: 101). El acontecimiento, en su plena singularidad, se desborda y se presenta como síntoma, un síntoma que muestra lo que no se dice; es el lenguaje del cuerpo que hay que saber escuchar.

Nombrar el acontecimiento supone moverse en los estrechos márgenes del lenguaje constativo, del saber reglado que enuncia o se refiere a, que describe, que hace saber,

¹⁸ No me resisto a transcribir la muerte de Santiago Nasar, el personaje de Gabriel García Márquez que tenía un talento casi mágico para los disfraces:

Empezaban a desayunar cuando vieron entrar a Santiago Nasar empapado de sangre llevando en las manos el racimo de sus entrañas. Poncho Lanao me dijo: «Lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda». Pero Argénida Lanao, la hija mayor, contó que Santiago Nasar caminaba con la prestancia de siempre, midiendo bien los pasos, y que su rostro de sarraceno con los rizos alborotados estaba más bello que nunca. Al pasar frente a la mesa les sonrió, y siguió a través de los dormitorios hasta la salida posterior de la casa. «Nos quedamos paralizados de susto», me dijo Argénida Lanao. Mi tía Wenefrida Márquez estaba desescamando un sábalo en el patio de su casa al otro lado del río, y lo vio descender las escalinatas del muelle antiguo buscando con paso firme el rumbo de su casa.

—¡Santiago, hijo —le gritó—, ¡qué te pasa!

Santiago Nasar la reconoció.

—Que me mataron, niña Wene —dijo.

Tropezó en el último escalón, pero se incorporó de inmediato. «Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas», me dijo mi tía Wene.

Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina (García Márquez 2004: 125).

en definitiva, que informa de lo que pasa en un régimen mensurable. En este caso se trata de un decir «el acontecimiento», de referirnos a él; problemáticamente, ya que se trata de un decir atravesado por la estructura del lenguaje. Es un decir que siempre precede al acontecimiento. Admitimos que esta sería la vía predilecta para una investigación doctoral,¹⁹ pero estamos dispuestos a asumir el riesgo de transitar la vía performativa que, siendo aún insuficiente, puede permitirnos abordar nuestro objeto de estudio con una densidad distinta. Podemos decir que hemos elegido un tipo de método que no solo pondrá en movimiento algo dentro del campo semántico, sino que motivará «una sacudida, un choque, un desplazamiento de fuerza que pueda ser comunicado: entendámonos, propagado, transmitido» (Derrida 1998).

Desde aquí advertimos de que no vamos a caer en el juego de clausurar el acontecimiento en el análisis constataivo. Caer en enunciaciones de «escribir acontecimiento», en este «nombrarlo», sería entrar en el juego de la representación, de la información y del análisis de un imposible. Nos explica Derrida que, con la mediatización de los acontecimientos, mostrados en directo, inmediatamente todo lo que ocurre queda filtrado por subjetividades del medio informativo que, a su vez, producen nuevos acontecimientos de manera performativa, no constativa. «De manera naturalmente no dicha, no confesada, no declarada, se hace pasar un decir del acontecimiento, un decir que hace el acontecimiento por un decir del acontecimiento» (2006: 89). O, dicho de otra manera, la información mediática muestra acontecimientos que, en su recepción, es atravesada subjetiva e ideológicamente, disfrazada de información objetiva que pretende enunciar, describir y contar el acontecimiento y, sin embargo, producen otro nuevo. *La crónica de una muerte anunciada* no es más que eso: una crónica que anuncia y, a la vez, acomete. ¿Nos ocurrirá lo mismo que en el relato de Gabriel García Márquez? En la famosa novela del colombiano se narra, bajo un registro que, además de proceder del realismo mágico, tiene tintes de crónica periodística, la imposibilidad de acceder a conocer la verdad. A

¹⁹ En este aspecto, la exposición transdisciplinar titulada «Sublevaciones» en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF, Buenos Aires), curada por el filósofo e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman (1953), presenta una muestra que podría entenderse como un conglomerado de dispositivos acontecimentales. No obstante, con más de doscientas cincuenta obras entre pinturas, dibujos, grabados, fotografías, películas y documentos varios, la exposición funciona como un glosario del que nos queremos alejar. Las obras de los múltiples artistas señalaban –quizás «representar» sea una palabra más adecuada– en distintos momentos históricos los acontecimientos políticos y las emociones colectivas que conllevan los movimientos de masas en lucha. Al contrario de lo que pretendemos realizar en esta presente investigación, el ejercicio propuesto por Huberman cae en la representación al mostrar los desórdenes sociales, la agitación política, la insumisión, las revueltas y las revoluciones de todo tipo.

pesar de la minuciosa investigación, nunca se explica un aspecto fundamental de la historia: ¿cómo no se pudo evitar que Santiago Nasar muriera? El lector se encuentra en la particular situación donde busca una verdad absoluta que nunca es revelada. El libro comienza anunciando que ha muerto Nasar, comienza informando sobre el acontecimiento que sucederá después, al finalizar el relato. Anuncia algo que es irreductible a la apropiación mediática, a la investigación y digestión periodística. La muerte de Nasar es un acontecimiento singular que ningún saber o información puede reducir ni neutralizar. Su muerte anunciada puede entenderse como un perfecto enunciado performático, ya que no solo muestra y da a conocer un hecho, sino que también lo produce. Podríamos decir que el anuncio de su muerte es el auténtico asesino; no solo informa, sino que performáticamente, lo mata: «Del acontecimiento lo que no se reduce tal vez a ningún decir. Es lo indecible: los muertos, *por ejemplo*, los muertos» (Derrida 2006: 106).

Podemos encontrar ejemplos similares de enunciados presuntamente constatativos de acontecimientos que, sin embargo, en la maquinaria mediática –maquinaria a veces de fango– activan performáticamente un acontecimiento. ¿No sería este el pan nuestro de cada día del ejercicio periodístico en base al zasca del año que acuña una posverdad galopante en nuestros informativos diarios? Léase posverdad, léase politización de la información, léase también el poder acontecimental de la maquinaria publicitaria. Nuestra vigilancia –nos advierte Derrida– debe recaer también sobre las enormes máquinas de información. Al respecto, Lazzarato explica que

la publicidad constituye la dimensión espiritual del «acontecimiento», que la empresa y las agencias de publicidad inventan mediante la utilización de imágenes, signos y enunciados, que se tienen que realizar en los cuerpos –recordad a Santiago Nasar, empapado de sangre mientras lleva en las manos el racimo de sus entrañas–. La dimensión material del acontecimiento, su realización, tiene lugar cuando las maneras de vivir, de comer, de tener un cuerpo, de vestirse, de habitar, etcétera, se encarnan en un cuerpo: se vive materialmente en medio de las mercancías y los servicios que se adquieren, en las casas, entre los muebles, con los objetos y los servicios que se toman, como posibles, de los flujos de información y de comunicación en los que estamos inmersos (Lazzarato 2003).

Por otra parte, el arte ha sabido también aprovechar este torrente informativo/desinformativo, de rabiosísima actualidad, como estrategia artística de gran potencial. Pensemos en cómo Oscar Masotta revolucionó el mundo del arte realizando

happenings y *antihappenings* en los que el público se convierte en elemento activo. Personaje contradictorio, Masotta reflexionó sobre este fenómeno performativo que supone *decir* el acontecimiento. Ejemplos: suyo es *Happening para un jabalí muerto* (1966), una obra seminal y fundamental del grupo Arte de los Medios, formado por Masotta, Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari. Pasar, no pasó nada, pero la prensa no lo entendió así. El grupo se encargó de difundir un dossier de prensa con fotos trucadas incluidas de un grupo de personas; hacían ver que participaban en el entierro de un jabalí. En realidad, fue una acción que nunca había ocurrido. Dieciséis diarios mordieron el anzuelo y lo publicaron como cierto. La obra no trataba de comprobar si el código deontológico del periodismo funcionaba, sino de la capacidad de crear acontecimientos a través de los medios de comunicación. Eva Longoni, comisaria de la exposición «Oscar Massota. La teoría como acción» (MUAC, México, 2017 / MACBA, Barcelona, 2018), nos explica que «hoy la posverdad es una idea bastante extendida, pero en el 66 era muy anticipatoria de la actual deriva» (Farré 2018).

Aun siendo conscientes de la ambigüedad y peligros que implica el reconocimiento explícito de esa capacidad performativa que se detecta de un modo creciente en el imperio de la posverdad, apostamos por seguir con una metodología que tenga en cuenta esta dimensión del «aparecer» donde el decir no consiste en hacer saber, en contar algo, analizar, describir, etcétera, sino en hacer ocurrir mediante la palabra; es donde queremos situarnos en este dispositivo doctoral. Su escritura procesual surgirá siempre y cuando el decir el acontecimiento desborde la dimensión de la información, del saber, de la cognición... En definitiva, un decir el acontecimiento que se comprometa con un *no saber*. Pero no saber ¿el qué?, Un *no saber*

de algo que no es simplemente relativo a la ignorancia, sino a otro orden que ya no pertenece al orden del saber. Un no saber que no es una deficiencia, que no es simplemente oscurantismo, ignorancia, no-ciencia. Simplemente es algo heterogéneo al saber. Un decir-el-acontecimiento, un decir que hace el acontecimiento más allá del saber. Ese decir lo encontramos en muchas experiencias en las que finalmente la posibilidad de que advenga tal o cual acontecimiento se anuncia como imposible (Derrida 2006: 91).

Para terminar este prólogo, podemos asumir que abordar el arte del acontecimiento como objeto de estudio nos aboca a cierto fracaso: el de sabernos dentro de una imposibilidad. Esta experiencia de lo imposible va a condicionar «la acontecibilidad del acontecimiento»

y nuestra escritura afectada al respecto. Lo que importa es el borrador abierto frente al texto definitivo cerrado. Durante estos prólogos nos vamos a mantener en un hilo flotante, esto es, «desafiar todos los decires teóricos, cognitivos, todos los juicios del tipo: esto es aquello» (Derrida 2006: 93).

Dentro de un momento no podrá dejar de intervenir un cierto concepto de escritura para transformarse, y acaso para transformar, la problemática. Una escritura del acontecimiento que aquí defendemos, performativa y procesual, que lidia con las palabras del inagotable Walter Benjamin: «La mitad del arte de narrar radica, precisamente, en referir una historia libre de explicaciones» (Benjamin 1999: 113).

Comienza la escritura.

4. Prólogo III. Dentro y fuera de lo posible. Situar la tesis como dispositivo instituyente

4.1 Escritura y ficción

Todas las épocas pueden definirse por algunas de sus ideas dominantes. La democracia sería la de nuestro presente. Pero ¿cómo nacen?, ¿cómo crecen esas ideas en el pensamiento colectivo? Hay distintos modos de analizar ese problema. Valéry decía: «La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias». ¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizás ese sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad

(Piglia, R 2014)

Cuando hablamos de un acto instituyente –y aquí comienzo utilizando un término que va a ser recurrente en nuestra discusión– nos referimos al término que maneja Gerald Raunig (2006) en el cual, a través de la crítica de Foucault, interpreta el *no dejarse gobernar* no como una maniobra de elusión y rechazo, sino como una criticidad que no se sitúa en el plano de «un gran afuera», como hiciera el antagonismo clásico. Raunig entiende el acto instituyente como una postura que no se actualiza «solo como crítica fundamental a las instituciones –la Academia en nuestro caso–, sino como proceso instituyente permanente». Sería no un estar «frente a», sino abordar la crítica como «compañero y adversario». Una crítica que, en palabras de Foucault, busca la «manera de dudar de ellas, de recusarlas, de limitarlas, de encontrarles una justa medida, de transformarlas, de buscar un escape de esas formas de gobernar o, en todo caso, un desplazamiento a título de reticencia esencial» (Foucault 1995). Aceptamos esa ambivalencia como una estrategia

que permanece siempre alerta, que siempre mira de reojo porque sospecha a la vez que participa no desde un lugar desamparado e individualista, sino desde la misma institucionalidad.²⁰ Por otra parte, abordamos también esta postura crítica teniendo en cuenta el camino abierto que dejaron determinadas prácticas artísticas que no hacían crítica institucional dentro del ámbito artístico,²¹ sino más bien a rebufo de los últimos movimientos sociales que sacudieron nuestras aulas y, con ello, de la coreada falta de representación que alude a su falla, no solo en las instituciones, sino en su aglutinamiento en estructuras que no valían ya para comprender lo que iba a suceder. Una «democracia que está por venir», algo que, inevitablemente, pasaba por la propia Universidad. En este sentido, podemos citar el famoso texto de Derrida *La Universidad sin condición (gracias a las Humanidades, lo que podría tener lugar mañana)*²² (Derrida 2010). Esto nos ayudará no solo a comprometer la investigación doctoral en Bellas Artes, sino a la propia escritura que linde con la ficción y lo literario como estrategias necesarias para poder

²⁰ Es importante mencionar la acertada reflexión de Andrea Fraser en *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (2005). Desde un enfoque claramente posestructuralista comprende la institución como algo que abarca incluso al mismo campo simbólico que compartimos:

Pero del mismo modo que el arte no puede existir fuera del campo del arte, tampoco nosotros podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, curadores, etcétera. Y lo que hacemos fuera del campo, en la medida en que permanezca afuera, no puede tener efecto dentro del mismo. Por tanto, si para nosotros no existe un afuera, ello no se debe a que la institución sea perfectamente cerrada, que exista como dispositivo de una «sociedad totalmente administrada» o que haya crecido en dimensión y alcance hasta abarcarlo todo. La inexistencia de un afuera se debe a que la institución está dentro de nosotros mismos, y no podemos escapar de nosotros mismos (Fraser 2005: 282).

²¹ Al respecto, cabe resaltar lo que lucidamente entiende Gerald Raunig por práctica instituyente dentro de las diferentes olas de crítica institucional:

Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel Broodthaers (entre otros nombres) empezaron la primera ola de crítica institucional, para saltar inmediatamente a la segunda con proyectos de ramificaciones múltiples, firmados con los mismos nombres, en los últimos años ochenta y durante los noventa. De este modo, la crítica institucional no debería fijarse al ámbito del arte ni a sus reglas cerradas, sino que tiene que desarrollarse más ampliamente junto con los cambios sociales, sobre todo encontrando y estableciendo alianzas con otras formas de crítica dentro y fuera del ámbito del arte, tal y como estas se dan contra las relaciones actuales o a partir de sus procesamientos. Con el trasfondo de tal intercambio transversal de formas de crítica, pero también más allá de la imaginación de espacios libres de institución y de dominio, la crítica institucional debería reformularse como actitud crítica y como práctica instituyente” (Raunig 2006).

²² Véase: Derrida, Jacques (2010): *La Universidad sin condición*. Madrid: Minima Trotta. Texto en línea: <https://www.ses.unam.mx/curso2010/pdf/M3S1-DerridaJacques.pdf> (12/12/2020)

abordar el paradigma del acontecimiento.²³ Ser eficaces en nuestro ámbito no debe suponer amparar la verdad y la realidad, sino desmembrarla.²⁴

Pensar y escribir sobre lo artístico después de aquellos movimientos sociales supone enfocar toda incisión teórica hacia una suerte de contingencia que rompe un horizonte de sentido programado. La importancia está en «el sentido del sentido», nos volvería a decir Derrida; animándonos a concebir la Universidad como un lugar en el que nada está al resguardo de ser cuestionado, con derecho a poder decirlo todo, aunque sea como ficción, pero, sobre todo, entender la Universidad y la profesión del docente como un acto o ejercicio de fe, de un «como sí» condicional, que sea capaz de abrazar lo impredecible que siempre porta un hecho acontecimental. A continuación, Derrida:

Porque lo que querría intentar con ustedes es algo aparentemente imposible: encadenar este «como si» al pensamiento de un acontecimiento, es decir, al pensamiento de esa cosa que quizá ocurre, que se supone tiene lugar, que encuentra su lugar –y que le ocurriría aquí, por ejemplo a lo que se denomina el trabajo–. Se cree en general que, para ocurrir, para tener lugar, es preciso que un acontecimiento interrumpa el orden del «como si» y que, por consiguiente, su lugar sea lo bastante real, efectivo, concreto para desmentir toda la lógica del «como si». ¿Qué pasa entonces cuando el lugar mismo se torna virtual, liberado de su arraigo territorial (por ende, nacional) y cuando está sujeto a la modalidad de un «como si»? (2010: 30).

Un *como si* que se nos antoja como una modalidad muy apropiada a lo que comúnmente se vienen denominando las obras de arte, las bellas artes.²⁵ Encadenar este *como si* a las

23 Véase: Rancière, Jacques (2014): “Política de la ficción”. En *Revista de la Academia*, (18), 25-36. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

24 Al respecto, Piglia de nuevo nos sitúa en la adversidad de la investigación literalizada y ficcional en la que nos queremos instalar:

La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas, responsabilidades, necesidad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción aparece asociada al ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, el azar, lo que no se puede enseñar, en última instancia se asocia con la política seductora y pasional de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera. Lo que impide a la ficción desarrollarse en el interior de esa escritura de la verdad (Piglia 2017: 69).

Este desplazamiento que provoca la ficción deliberada en la verdad no es otra cosa que un movimiento en el campo discursivo en el que más adelante nos adentraremos abordando la noción de hegemonía de Ernesto Laclau.

25 «Pero, siguiendo el sentido común, ¿no puede decirse que la modalidad del “como si” parece apropiada a lo que se denomina las obras, especialmente las obras de arte, las bellas artes (pintura, escultura, cine, música, poesía, literatura, etcétera) más también, en grados y según estratificaciones complejas, a todas las idealidades discursivas, a todas las producciones simbólicas o culturales que definen, en el campo general

artes pasaba inevitablemente por la lógica acontecimental que interrumpe y nos cita con algo que está siempre por venir y nunca termina de consolidarse plenamente. Derrida lo intenta. Intenta nombrar al acontecimiento en ese *como si* lleno de posibilidades y lo hace, a sabiendas de que toda representación –y este es un testigo que recoge la teoría hegemónica de Ernesto Laclau– siempre será fallida, es decir, necesaria e imposible.

Un acontecimiento que «sin acaecer necesariamente mañana, estaría quizás, decimos bien quizás, por venir: por la Universidad, por pasar y por ocurrir por ella, gracias a ella, en lo que se denomina la Universidad» (2010: 31). En este *impasse* Derrida se detiene. Hay algo «aparentemente imposible» al encadenar el acontecimiento en la investigación artística al campo académico de las humanidades si no es con la ficción. De esta manera, otra tentativa más para replantear esta investigación del arte acontecimental y su posible escritura desviada de la academia nos obliga a distinguir las dos acepciones que tiene la noción de ficción en el pensamiento de Derrida. En la extensa entrevista titulada *Esa extraña institución llamada literatura* (1989), nos explica que la ficción que encadena acciones y que repite lo existente es incapaz de inventar nada. Se refiere a aquellas ficciones que se quedan en –digámoslo muy rápido de momento– un plano óptico; aquellas que emergen en un contexto de enunciación cuyo contrato común está determinado por normas y convenciones consensuadas. Son ficciones que no inventan nada porque son repeticiones de lo institucionalmente dado, por lo que serían ficciones que podrían incorporarse fácilmente al discurso hegemónico. En la terminología política que maneja Ernesto Laclau anda muy cerca su noción de *demandas democráticas*, aquellas que sí son asequibles para el saber de la situación dada. Retomaremos más tarde esta cuestión. Antes decir solamente que este tipo de demandas no son portadoras en principio de ningún cambio social emancipatorio, sino que actúan como solidificadoras de una formación hegemónica de poder en expansión.

[Abro paréntesis. Busco ficción en algunos textos de Ernesto Laclau y me encuentro con otro asunto más relevante. Prescindo de abrir otra cita a pie de página y me propongo volver a este tipo de enunciado que se asemeja a una *voz en off*. La ficción, tal y como la estamos abordando, también entra en el campo del

de la Universidad, las disciplinas así llamadas de las humanidades –e incluso las disciplinas jurídicas y la producción de las leyes, pero asimismo cierta estructura de los objetos científicos en general?» (Derrida 2010: 29).

lenguaje. Suele decirse que el lenguaje funciona en el orden de la paráfrasis y la polisemia. El primero da cuenta de la estabilidad y de la mismidad. Todo decir se asienta en unos convencionalismos y unos significados estabilizados que hacen posible en sentidos que se repiten y se sedimentan. Se trata de lo decible, de la estructura que ordena el sentido y que hace posible una comunicación clara, objetiva y sin ambigüedades. La paráfrasis constituye «la matriz del sentido» (porque sin ella todo sería un flotamiento impreciso de significados que harían imposible ningún tipo de discurso. Sería el pensamiento esquizo). En cambio, la polisemia se asienta en los procesos de cambio y apertura de significados, de sus dislocaciones y variaciones. La polisemia es lo que hace posible que exista el momento de *lo político* y del disenso, ya que hace posible la multiciplidad constitutiva del lenguaje, su apertura constante hacia nuevos posibles y su capacidad de mostrar –y aquí el denominado giro lingüístico sigue siendo primordial– lo que se mantenía invisibilizado. En este aspecto, la ficción, tal y como la entiende Derrida, es el elemento indispensable para el conflicto y la contradicción en el centro mismo del discurso, es decir, de la realidad. La ficción y la polisemia se adhieren al lenguaje para dotarlo de esa dimensión imposible que da lugar al equivoco, a la falla y al cuestionamiento de la propia objetividad. Cierro paréntesis.]

¿Qué serían las ficciones que abren acontecimientos? Serían ficciones que –siempre según Derrida– se articulan entre el «azar» y la «necesidad», «producen la novedad de un acontecimiento» en el propio lugar.²⁶ Serían ficciones que crean cierto «desorden». Un desorden que la escritura introduce en(tre) el sujeto y su experiencia. Una experiencia que, justamente, ya no puede ser llamada, sin más, exclusivamente «suya», y que «arrastra consigo un momento de desapropiación y desidentificador» (Manrique y Quintana 2016: 78). Una ficción que viene atravesada por la contingencia y la necesidad que propicia la posibilidad de que algo inusitado, por fin, pueda ocurrir. Son ficciones que abren campos de posibilidades. Algo que afectaría a los límites mismos del campo académico de las humanidades. Derrida nos insiste en el carácter literario de la investigación, en las

²⁶ Visto en: Puentes, Freddy (2013): «El libro, la lectura, la literatura, a partir de Jacques Derrida». En *Revista Latinoamericana de Ensayo*, XXIII. En línea: <https://critica.cl/literatura/el-libro-la-lectura-la-literatura-a-partir-de-jacques-derrida> (20/09/2018)

«relaciones con la ficción» y la fuerza performativa del «como si» que se inscriben «más acá y más allá de los departamentos de humanidades» cuyas investigaciones (¿acontecimentales?) no deberían formar parte de lo controlable ni transitar el trazado de lo posible. La *Universidad sin condición* sería, pues, la institución donde reverbera tan solo la capacidad para volver a «creer», trayéndonos de nuevo el magma de las plazas al recordar una de las más conocidas y utópicas pancartas del mayo francés que fue imitada en España: «Seamos realistas, pidamos lo imposible».

Por último, la extraña manera que tiene el filósofo de terminar su comunicación nos parece el escenario idóneo para fondear nuestra barca. Somos conscientes de que hemos presentado unos textos muy trillados ya por la Academia, y nuestra postura ha sido bastante adolescéntrica, casi idolatrante con el filósofo. Algo propio de quien por primera vez se sumerge en este tipo de textos. No nos disculparemos por ello. Es más, la inmensa necesidad de cualquier doctorando por ratificar sus propios pensamientos bajo grandes nombres posiblemente sea un lastre de la Universidad *condicionada* de la cual Derrida se aleja:

¿Cómo justificar semejante profesión de fe? ¿Acaso podría yo hacerlo en principio, aunque tuviera tiempo para ello? No sé si lo que estoy diciendo es inteligible, si tiene sentido. De lo que se trata, en efecto, es del sentido del sentido. Lo que no sé, sobre todo, es cuál es el estatus, el género o la legitimidad del discurso que acabo de dirigirles a ustedes. ¿Es académico? ¿Es un discurso del saber en las humanidades o acerca de las humanidades? ¿Es únicamente saber? ¿Únicamente una profesión de fe performativa? ¿Pertenece al adentro de la Universidad? ¿Es filosofía o literatura?, ¿o teatro? ¿Es una obra o un curso, o una especie de seminario? Tengo naturalmente algunas hipótesis al respecto, pero, finalmente, ahora son ustedes, otros también, quienes han de decidir. Los firmantes son asimismo los destinatarios. No los conocemos, ni ustedes ni yo. Pues les dejo imaginar las consecuencias de ese imposible del que hablo, si llegase quizá a ocurrir un día (2010:77).

Y añade, imperial: «Tómense su tiempo, pero dense prisa en hacerlo pues no saben ustedes lo que les espera» (*ibidem*).

[...]

[Cuando llegó a mí la publicación *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (2013) ya tenía redactadas unas noventa mil palabras de este dispositivo doctoral. Ahora, en esta voz en *off*, quisiera hacer un inciso para valorar dicho encuentro. Al fin y al cabo, fue un acontecimiento. Y quisiera aportar mi granito de arena a dicha publicación en relación con la ficción arriba planteada.

En la publicación, escrita por el grupo Investigación, Arte, Universidad, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, no se mencionó la ficción, a pesar de que los textos agrupados indagaran en los problemas que atañen a la investigación artística desde los formatos que impone la Academia.

Selina Blasco, la editora del volumen, señala al inicio: «Somos conscientes de la cantidad de literatura que ha generado el asunto. No hay universidad que se precie, museo o revista científica de la actualidad que no ponga su grano de arena en esta descomunal obra» (Selina 2013:7).

He aquí mi granito.

Este debate en torno a la investigación en bellas artes no ha determinado mi objeto de estudio —o no lo hizo de manera directa—, sino, más bien, la propia escritura. Una escritura a la que enfrentarnos abriendo multitud de interrogantes que aparecen, en última instancia, al reclamar no solo la materialidad del cuerpo, sino también del propio lenguaje.²⁷ Creemos que corporalizar el texto supone mantener un horizonte de sentido que se va dibujando en el propio proceso de escritura. La escritura procesual, y en ocasiones automática, evade los convencionalismos que, dicho muy rápido, podríamos llamar como institucionales. No obstante, no podría obviar, bajo esta «tentativa» experimental, que este tipo de investigaciones se entienden como «prácticas que se mantienen al margen de los límites y los resultados predeterminados: contra la institución, pero dentro de ella» (Ribalta

²⁷ Esta es la tesis que desglosa Carlos A. Manrique en un precioso ensayo titulado *Escritura, cuerpo y acción: apuntes sobre la relación entre literatura y política en Derrida, Rancière y César Vallejo*. Este texto bien nos puede aportar diferentes maneras de afrontar el texto de investigación en Bellas Artes que se encuentren, de una manera u otra, envueltas en la pregunta que lanza Manrique: «¿Qué es lo que hace que ciertos eventos o actos de lenguaje puedan tener un mayor potencial de transformación que otros?». De la misma manera, podríamos preguntarnos por la capacidad acontecimental de ciertos eventos artísticos frente a otros.

2018). ¿Sería nuestra escritura una tentativa?²⁸ La tentativa de situarnos en el umbral de una situación dada, pero empujando sus límites.

Mantenernos en el umbral. Sí. Pero ¿de qué?

Con riesgo de caer en los tópicos y abstracciones inefables propias de otros estudios de las humanidades, que, por otra parte, nadie nos pide en bellas artes,²⁹

²⁸ Utilizo la palabra tentativa recogiendo el testigo del educador, escritor y cineasta francés Fernand Religny, que refería la actividad en el contexto institucional educativo. Una tentativa experimental que, en el umbral de lo institucional y lo que se encuentra fuera, el pedagogo entendía como una enseñanza escurridiza que practicaba el arte del vagabundeo, evitando así, en una flexibilidad de cartílago, los discursos vertebrados de las narrativas lineales y sus posiciones de poder. Una pedagogía errante y nómada, entendida en el sentido que nos propuso Michel Maffesoli en su ensayo *El nomadismo. Vagabundeos Iniciáticos*:

la vida errante se encuentra entre esas nociones que, además de su aspecto fundador de todo conjunto social, traduce convenientemente la pluralidad de la persona y la duplicidad de la existencia. Expresa también la revuelta, violenta o discreta, contra el orden establecido, y da una buena clave para comprender el estado de rebelión latente en las jóvenes generaciones, cuya amplitud apenas comienza a entreverse, y de la cual no se han terminado de evaluar sus efectos (Véase: Planella, Jordi (2012): «Fernand Deligny: pedagogía y nomadismo en la educación de las “otras infancias”». En *Revista d'Història de l'Educació*, Universitat Oberta de Catalunya. Disponible en línea: <file:///C:/Users/gerar/Downloads/Dialnet-FernandDeligny-4385787.pdf>

²⁹ Aurora Fernández Polanco rescata un pequeño fragmento de una compañera doctoranda que incide directamente en la problemática a la que nosotras mismas nos lanzamos en nuestras investigaciones, que pecan, en ocasiones, de abordar explicaciones demasiado vacuas o trascendentales. Cito:

Para finalizar, quiero dar cuenta, con una escritura casi automática, del modo de trabajar que he venido proponiendo a todas, a todos los que han realizado conmigo su investigación académica. Ya fueran artistas o historiadores del arte. Intento con ello «mostrar» en trazo grueso un proceso en el que me siento a su vez acompañante: Vemos una imagen, un dibujo, un fragmento de vídeo en YouTube; leemos en Sebald la descripción del viaje de Kafka en unas cuantas pinceladas, escritas y visuales también. Damos un paseo por una gran exposición de arte, uno de estos eventos pensados como comunicación visual donde se mezclan cuadros de Courbet con vídeos y fotografías de guerra. Nos hacemos con una experiencia sensible de las cosas. Nos hacemos una imagen de esa experiencia. Óptica, pero también táctil, lo sabemos después del Alois Riegl leído por Walter Benjamin: lo óptico nos acomoda en la contemplación, lo táctil en el hábito, en la percepción distraída. Hay algo en común entre todas estas imágenes que nos inquietan y acompañan hace tiempo. Lo intuimos. Un posible tema de investigación asoma la cabeza. Leemos, leemos mucho, libros, pero sobre todo ahora, en Internet —vuelta a la percepción distraída—, tomamos notas, nos saltan a la vista fragmentos poderosos. Tratamos de describir la potencia de esa intuición, lo que hemos creído ver, lo que ponemos nosotros, divagamos un poco, dialogamos con ella. En seguida vamos necesitando de otras imágenes. Hacemos un pequeño borrador. Chocamos con un concepto que nos pide un contexto, una genealogía o una adhesión. Decimos las cosas con «alguien» que nos afianza en lo dicho. Citamos. De este modo creemos poder huir de las generalizaciones abusivas, cuando el texto se convierte por un rato en manifiesto, cuando comienza la proclama o lo universal se cuela sin darnos cuenta. ¡Momentos de riesgo!: los tópicos se hacen demasiado presentes, las ideas repeticiones casi mediáticas («vivimos en un mundo lleno de imágenes», o «el arte expresa lo inefable», o «¿quién es esa que veo en el espejo?»). Caemos en los peligros de la definición (que nadie nos pide), de la afirmación universal de un estado de cosas, de problemas demasiado abstractos, casi vulgares. No sois —dicen siempre en los tribunales— filósofos, ni sociólogos, economistas, biólogos, historiadores, físicos, psicoanalistas, teólogos. Nuestro mundo no es el concepto, la metafísica, mucho menos la ontología. Amigos del

me limito a decir que podemos situarnos en el umbral de lo existente y de lo que está por venir. Desde aquí la investigación, y su escritura, se mantendrá alejada de una idea concluyente y de una emancipación emparentada con la tabula rasa que siempre declaró la idea revolucionaria. No obstante, desde esta premisa, nos es inevitable mantener un diálogo con los formatos académicos si queremos cuestionarlos. Tendremos que habitar la paradoja y, con ella, nublar de incertidumbre todo horizonte pronosticado.

Me detengo. ¿Cómo trasladar ese seísmo acontecimental a una escritura doctoral? El acontecimiento nos estalla en la cara si pretendemos aceptar su sentido lineal y literal, su objetivo singular. Reducir la apertura instituyente de un acontecimiento a algo mensurable sería como reducir el efecto de un sueño a un contenido manifiesto.]

detalle, más bien. Donde algunos dicen que habita el diablo, o el «buen dios», como recuperó Aby Warburg. Volvemos a la imagen, por un momento nos preocupa su génesis. ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Dónde? Pero en seguida se impone el demonio de la analogía (Mallarmé: «¿Cantaron acaso en vuestros labios desconocidas palabras, jirones perversos de una frase absurda?»). Salvados: gracias a que se desata en nosotros la pasión del coleccionista, comenzamos a traer a la escritura (¡qué decir a nuestras clases!, la palabra es más venal, más loca) un montón de referencias (Internet nos ayuda, en este sentido). Desplegamos la colección, algunos literalmente, en mesas, en blogs, *power points* o, como me ha ocurrido varias veces, en grandes paneles pegados en la pared del seminario de Historia donde se cruzan imágenes, pequeños textos, diagramas incomprensibles, direcciones web. Acotamos el marco que nos dictan nuestras pesquisas.

Comienza la escritura (Polanco 2013: 114).

[...]

Durante toda la investigación he coqueteado con la literatura argentina. La leía sin compromiso y, finalmente, sin querer, se ha ido colando por esta investigación doctoral. Asumimos el riesgo de este atrevimiento que, no obstante, como verán a continuación, tiene unas correlaciones con nuestro objeto de estudio que nos han parecido realmente sorprendentes.

Para empezar, si tuviera que escoger un libro para copiar un modelo narrativo y ficcional en este dispositivo doctoral sería *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia (1980). Naturalmente, es de Buenos Aires, como Ernesto Laclau, y tanto en la literatura del primero como en la teoría política del segundo se aprecia cierta costumbre argentina: la de suspender el relato dominante de una dictadura que, en ocasiones adquiriría la imagen de ficción criminal policiaca y paranoica. Se trata de una literatura donde la metaficción asoma con fuerza –no podía ser de otra manera desde este enfoque posestructuralista. En el ámbito literario, Piglia es uno de sus mayores artífices. Hay en *Respiración artificial* una proliferación de géneros en un montaje de textos que van desde el relato policial, la historia, la novela filosófica, el ensayo, el género epistolar, la cita (constante), la parodia, el género utópico y hasta la poesía se entremezclan generando una abigarrada reflexión al límite del propio texto. *Respiración artificial* nos enseña la diferencia entre el que cita y el copista: este último se encuentra atravesado por palabras que le son ajenas y que ni siquiera comprende; en cambio, en la cita existe cierta *iterabilidad* derridiana. Toda la estructura de la novela es la estructura misma de una cita –entre el tío, Maggi, y el sobrino, Renzi– que, como tal, no da lo que promete, sino siempre otra cosa, es siempre una cita fallida. Como le escribe el sobrino al tío: «¿Pensaste que nunca nos vimos, que no nos conocemos, que esta es en realidad una cita entre dos desconocidos?» (81-82). La cita remite a un *entre* y a un *desconocimiento*. «La cita es el intersticio en el que la lengua y la historia se fisuran para dar lugar a un agujero del saber, esto es, la apertura aún posible a la experiencia del sentido» (García 2016). O, dicho de otra manera, Piglia expone la imposibilidad de narrar los «hechos reales» y, como la ficción, actúa como anestesia y atenuante de nuestra constante incapacidad para nombrar el acontecimiento. Me gustaría pensar que, en el encuentro con una obra de arte, algo de esta dimensión entra en escena para preguntarnos: ¿Y ahora qué digo? Al respecto, Carlos Jiménez, en el encuentro con la obra de Dora García, se sinceraba así:

¿Y ahora qué digo? Es la pregunta que suelo hacerme cuando una exposición o una obra de arte sobre la que debo o quiero escribir me asombra. Como me asombró la exposición de Dora García en el Museo Reina Sofía, sobre todo por su inquietante exploración de las relaciones entre la palabra y la escritura. Unas relaciones que obviamente me conciernen y que desde luego obran en el seno de mi pregunta sobre qué decir, cuya aparente trivialidad en realidad encubre el carácter problemático de dicha relación. Porque se trata de una pregunta que, aunque formulada en el terreno del habla, está sin embargo solicitada por el deseo o la demanda de escribir algo sobre un acontecimiento para el que, en principio, no se encuentran las palabras. Unas palabras que habrán de hallarse en el arduo ejercicio de la escritura sin que, en el momento de esbozar la respuesta a la pregunta por el qué decir, dicho hallazgo anule la primacía del decir sobre el escribir, de la lengua sobre el lenguaje, de *la voix* sobre *la lettre*. Ni tampoco el entrelazamiento de la voz –como modo o modulación singular del pensamiento– con la generación de la escritura donde en definitiva habrán de resolverse el asombro, la perplejidad, la fascinación o simplemente los deseos de comprender o de comunicar, que son los motivos habituales de la escritura (Jiménez 2018).

¿Y ahora? ¿Qué digo? El seísmo que provoca el acontecimiento nos puede habilitar para pensar en la propia desestructurabilidad de la estructura. El acontecimiento, como veremos más adelante, produce un descentramiento del centro. Un centro cuya función sería la de orientar, equilibrar y organizar la coherencia de la estructura y, a su vez, limitar el juego de desplazamientos al interior de la misma. El centro entendido como posibilidad de juego que lo abre, lo hace posible, lo organiza y al mismo tiempo lo cierra y lo limita (o, por lo menos, lo intenta).

[En estos coqueteos con la metafísica «que nadie me pide» consigo distraerme. Abro Internet y leo titulares acerca del ecofeminismo, sigo el hilo y doy con Yayo Herrero para seguir con el cataclismo del cambio climático. Me estreso, cierro ventanas y busco a Darío Sztajnszrajber con la esperanza de solventar rápidamente estas ideas donde patino con la facilidad de un principiante sobre el hielo. En YouTube cliqueo un vídeo titulado *Deconstruir como una manera de conocer*.³⁰ Lo escucho, aumentando la velocidad de reproducción mientras leo mails y otras

³⁰ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=Kvdp9teCI14> (16/08/2019)

banalidades, hasta que parece decir algo digno de incorporar a la investigación sobre el arte del acontecimiento. Detengo, rebobino, ralentizo la velocidad hasta que Sztajnszrajber –haciendo honor al sonido en español de su apellido– parece que repite las mismas palabras en absoluta embriaguez. Transcribo libremente y a toda prisa lo que me parece un resumen perfecto de lo que significa deconstruir:

Se suele cuestionar a la deconstrucción como un modo de pensar que desarma pero que no propone. ¿Pero qué es deconstruir? ¿Es cierto que se vuelve imposible el avance del conocimiento desde una perspectiva deconstruccionista? Deconstruir es abrir todo aquel concepto que se presenta como último y definitivo, desestabilizar el sentido común, evidenciar el carácter arbitrario de toda certeza. ¿No será necesario siempre este movimiento para que irrumpa lo nuevo?

No es que uno nace y sale a buscar a conocimiento. Uno nace codificado, investido de una serie de construcciones identitarias y lo único que hacemos es tratar de sacárnosla de encima. Por eso para mí la clave de la filosofía es la deconstrucción, porque nacemos en ambientes que están hiperconstruidos y que en general ocultan su carácter de constructo. Deconstruir significa poner en cuestión aquellas verdades que nos rodean, que no se nos muestran como verdaderas construidas, es decir, hijas de una historia, de una cultura, de unos intereses, hijas del poder. Conocer no es avanzar en el sentido purista de que no hay nada y voy avanzando hacia el conocimiento. Para mí, conocer siempre es un proceso de desidentificación. Me tengo que sacar de encima aquello que, sin darme cuenta, me está estructurando. Se habilita ahí, finalmente, cuando me puedo sacar de encima esas codificaciones; cuando empiezo a visualizar algo diferente. Lo diferente irrumpe cuando me saco de encima lo que me ensimisma. Lo que me hace ser yo mismo. El principal obstáculo para el avance de todo saber soy yo. No esta fuera, está dentro, son mis propios dogmas, limitaciones, mis formas de comprender las cosas; es el principal escollo, porque es donde uno se ancla.

[...]

Aviso:

Si algún ávido lector quiere más acerca del posestructuralismo, les puedo invitar a una lectura muy amable que nos trae María Virginia Morales. Su artículo «Discurso, performatividad y emergencia del sujeto: Un abordaje desde el postestructuralismo» (2014) ofrece, en nuestra humilde opinión, un resumen acertado que, en este caso, «sí da lo que promete». De la misma manera, podrían revisar el famoso texto de Derrida *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas* (1966), considerado como precursor del posestructuralismo para algunos, así como la serie de ensayos escritos por el francés en 1972 bajo el

título *La diseminación*. Después, el famoso texto de Ernesto Laclau *¿Por qué los significantes vacíos son tan importantes para la política?*, un ensayo crucial para entender el desarrollo posmarxista a partir de Gramsci y la teoría hegemónica en la que vamos a situar nuestro acontecimiento.

Tal y como nos ha explicado Darío, la posibilidad de que irrumpa algo nuevo reside en ser conscientes del carácter arbitrario de toda certeza. Apostar por una escritura automática podría caer en la imprecisión del pensamiento esquizo, o el de una escritura dadaísta, arbitraria, que no lograra establecer ninguna conexión con el marco doctoral donde nos inscribimos. De esta manera, pensamos que sería una ingenuidad por nuestra parte tomar como modelo de investigación algo que renunciara a agarrar la realidad. Desde nuestra tentativa doctoral nos será imposible obviar a quién nos dirigimos en este texto que, bajo la auto-nominación de «dispositivo», pretende asaltar la hegemonía académica sin ser un antagonismo imposible de digerir.]

4.2 Escritura en el umbral. Acontecimiento y situación. Institución y lo que está por venir

Una no se dirige hasta el límite para tener una experiencia emocionante, o porque el límite sea peligroso y sexy, o porque eso nos lleve a una excitante proximidad al mal. Una se interroga sobre los límites de los modos de saber porque ya se ha tropezado con una crisis en el interior del campo epistemológico que habita. Las categorías mediante las cuales se ordena la vida social producen una cierta incoherencia o ámbitos enteros en los que no se puede hablar. Es desde esta condición y a través de una rasgadura en el tejido de nuestra red epistemológica que la práctica de la crítica surge, con la conciencia de que ya ningún discurso es adecuado o de que nuestros discursos reinantes han producido un impás. En efecto, el propio debate en el que el punto de vista fuertemente normativo declara la guerra a la teoría crítica puede haber producido precisamente esa forma de impás discursivo del que surge la necesidad y la urgencia de la crítica.

(Butler, Judith 2001)

Ya sabemos que la investigación artística no se condensa en un tipo de saberes fácilmente catalogables; ni siquiera, en la mayoría de los casos, se encuentra anclada a la urgencia de producir (un) conocimiento objetivo. En los nuevos formatos de investigación así denominados por el *Journal for Artistic Research* (JAR) y el *Research Catalogue* (RC), el concepto de investigación no tiene necesariamente que desembocar en un resultado, ni tampoco seguir la pauta hoja de ruta que comienza con una hipótesis. En este aspecto, Helena Grande señalaba que la investigación artística asume los parámetros y reglas tradicionales del ámbito científico convencional, mientras que, al mismo tiempo, los pretende cuestionar y redefinir: «Las nuevas formas de representación de la investigación no atañen exclusivamente al desarrollo de un formato que pueda ser considerado científico académico, sino al propio cuestionamiento de asuntos relacionados con la metodología, la epistemología o la ontología en la investigación que se dan en otras áreas del conocimiento» (Grande 2013: 92). Se trataría de un conocimiento de carácter escurridizo y cuya naturaleza divergente evita que sea fácilmente mensurable en términos de mercado.

No nos valdría, por lo tanto, según esta ortodoxia, premeditar una cosa absolutamente arbitraria. Ya hemos señalado que aquí no nos valdría para nada. Medir las fuerzas con el

poder instituido es clave para intentar cambiarlo; de lo contrario, caeríamos en una ilusión de originalidad. He de ser precavido.

Podemos buscar más interlocutores en nuestra investigación que alimenten nuestra historia. Vila-Matas nos diría que «la voz propia surge de todo lo que está detrás. Lo contrario es la ocurrencia del castizo» (Vila-Matas 2016b), una estrategia creativa que bebe de la necesaria relación con lo instituido, con lo que ya se encuentra dado; es necesario saber tener presente desde dónde se parte.

—Yo trabajo bastante con todo mi pasado [nos explica Matas]. También con el pasado de la literatura, a pesar de que no recuerdo nada. Y, si casualmente invento algo nuevo, lo hago porque surge de la combinación de lo que he hecho, lo que demuestra que de inventar algo nuevo nada de nada. Lo ideal quizás sea lo que hacía John Cage, que sintonizaba veinte emisoras de radio al mismo tiempo y con todos los sonidos mezclados componía una nueva música. Él decía que era «radicalmente no original». Yo he trabajado con citas por mil motivos, pero a la larga ha predominado la conciencia de saber que no hay nadie original, y de alguna manera he combinado textos y fragmentos de otros para encontrar otras posibilidades a los textos. No es que quiera justificar las citas, eso sería absurdo cuando estas cada vez tienen más peso en mi trabajo. Algún día escribiré una novela sobre un archivero de citas, ya verás. Creo que todo sale de algo, no de la nada. Y si todo sale de algo, lo voy recogiendo, combinando y van saliendo los libros.³¹

—¿Como un parásito?

—Sí. Prefiero hablar de mí y me defino como parásito. Soy de los que creen que hay que llegar a la edad madura con todas las cimas escaladas y todas las dudas dominadas. A fin de cuentas, de mi parasitismo ha salido nada menos que mi voz propia. Entre citar o no citar prefiero lo primero, porque lo segundo, la actividad de los que creen que no citan, es penosa, ya que repiten lo ya dicho por otros sin saberlo, con lo cual lo suyo en realidad vienen a ser patético, solo ocurrencias de barra de bar ibérico, o de *tuit*.

—¿Citar es una forma de reconocer y partir de la derrota de que ya está todo dicho? ¿Que no podemos salir de la política del Congreso de los Diputados o las tertulias de debate televisivo, de la literatura de *best seller* de verano, inmortalizadas en *selfi*, de lo que ya se encuentra codificado y forma parte indisoluble de nosotras mismas?

³¹ Reinterpretación de la entrevista de Leticia Ybarra y Carlos Barragán a Enrique Vila-Matas. Disponible en línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/a97f068d-3973-4813-a4a5-3915187d7158/enrique-vila-matas-entrevista> (03/07/2017)

–Bueno, esa es la gran pregunta que intento responder siempre con lo que escribo. Suelo citar aquello que cuenta Macedonio Fernández en *Museo de la Novela de la Eterna*. Dios está creando el mundo y alguien le dice: «No te molestes que ya está todo hecho», y contesta: «Sí, ya lo sé, pero, por favor, dejadme empezar». Se trabaja sobre lo ya hecho, pero si nos preguntamos lo que se ha hecho... ¡es mínimo! Las posibilidades de la novela se han explotado un diez por ciento. En realidad, todo está por hacer.

–Sería como avanzar en dos direcciones al mismo tiempo, entre lo que se escapa al lenguaje y su repetición. En paralelo y entrelazándolas. La noción de iterabilidad de Derrida (sí, otra vez) nos viene muy a cuento aquí. La apelación constante a la cita previa, a la práctica ineluctablemente reiterativa y referencial que mantiene el efecto performativo del lenguaje. Lo que vino a decirnos la iterabilidad es que la apelación a una norma implícita en todo enunciado trae consigo un pequeño desplazamiento, una vía de escape que posibilita la ruptura; es decir, la repetibilidad se convertía en iterabilidad. ¿Es por ello, quizás, que me encuentre tergiversando las citas, tan importantes en cualquier investigación doctoral? Se trata de una repetición alterada por el contexto determinado que hace que el significado no sea ni completamente definible ni determinable. No hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto, diría Derrida. Esto hace que todo enunciado se derrame, se disemine por las grietas que siempre tienen tanto la estructura discursiva como la intencionalidad del hablante. Judith Butler lo expone así:

En virtud de esta misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de las construcciones, como aquello que escapa a la norma o que la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitiva de la norma. Esta inestabilidad es la posibilidad desconstituyente del proceso mismo de repetición (Butler [1993] 2008: 29).

–Este sería el verdadero desafío. Ser como un funambulista que, entre el inminente abismo y la cuerda, transita dos espacios a la vez. Uno tendría que ver con la polisemia y el otro con la sedimentación. Viajar en la avioneta de Margot que volaba gracias a una serie muy extraña de equilibrios y fuerzas y tenía algo de metáfora literaria. Después de todo, quien escribe con sentido del riesgo anda sobre un hilo y, además de andar sobre él, tiene que tejerse un hilo propio bajo sus pies. Cada vuelo lleva consigo la posibilidad de caída; cada libro, y también cada investigación artística, debería tener la posibilidad del fracaso. Es como cuando Janine Antoni cruzaba en cuerda la línea de horizonte azul del océano de su infancia en las Bahamas o recorría de nuevo la cuerda de cáñamo para caer una y otra vez sobre la misma pero deshilachada. Vuelta a empezar.

–Hace relativamente poco tiempo, leí en unos *tuits* algo acerca de la novela como «máquina que se discute a sí misma, comprendiendo, comprendiendo... posponiendo el

juicio tanto como le sea posible», y acerca de la escritura como exploración –de lo que uno no entiende, lo que le descoloca, lo que no se deja ordenar. Me interesa mucho esta visión de la novela como indagación incansable de las posibilidades de una situación dada. El repaso de las incontables posibilidades que ofrece el robo de la cita y su asedio –sucesivo, alternativo, constante, cumulativo– recuerda al tanteo o ensayo con que el ciego, mediante sucesivos toques de su bastón, va esbozando una visión imaginada, abriéndose paso en una ruta verosímil, no verificada, que me parece forma parte del patrimonio común del investigador y el narrador.



Fig. 2: Antoni, J. (2003). *To Draw a Line*. Brazil: Inhotim Collection. Fotografía de Paula Court. Instalación realizada con 4000 libras de fibra de cáñamo en bruto, 120 pies de cuerda de cáñamo hecha a mano empalmada en 1200 pies de cuerda de cáñamo hecha a máquina, 2 carretes de acero reciclado, 140 lingotes de plomo con un peso total de 13,300 libras, 2 rampas de acero con una inclinación del 20%, 4 de acero y caucho calzos laminados.

–¡Desde luego! Al citar hay una X misteriosa en lo más profundo del lenguaje, más allá de la articulación lingüística, de las leyes de la gramática y del sistema APA; es un efecto del propio exceso del lenguaje. «Citar mal puede desmenuzar la textualidad». Por ello creo que existe cierta ambivalencia entre la figura del narrador y del investigador. Mi idea era explotarlas en esta tentativa doctoral. Aunque establecer un puente sólido entre la objetividad de la situación dada y la fantasía que lanza el acontecimiento es más complicado. ¿O no?

–¿Qué tiene que ver esto con los acontecimientos sociales del 2011 y los que tendrán lugar mañana? Pues escúchame, creo que existe cierta sintonía, ya que tanto en el terreno cultural como social existe una tensión entre la ficción y la realidad; esta se pone de manifiesto en la medida en que se desplaza el sentido común. En la medida en que se desplaza un centro y se remueve la objetividad con la que construimos la realidad. Es más, de hecho, creo que la cita errónea, su asedio, remueve el pasado. Como bien dices, cuando uno crea algo lo hace a través de ese parasitismo. T. S. Eliot, ese gran conservador, fue quien claramente formuló por primera vez este vínculo entre nuestra dependencia con la tradición y nuestra capacidad para crear. Te la transcribo a continuación:

El sentido histórico supone una percepción, no solo de la cualidad del pasado de ser pasado, sino de su presencia; el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no únicamente con su propia generación en los huesos, sino con la sensación de que la totalidad de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella la totalidad de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo [...]; ningún poeta, ni artista de ninguna disciplina, tiene un sentido completo por sí solo. Su importancia, su reconocimiento, es el reconocimiento de su relación con los poetas muertos y los artistas. No se puede valorar por sí solo; se lo debe colocar, para contrastarlo y compararlo, entre los muertos [...]. La necesidad de que se ajuste, de que se adhiera, no es unilateral; lo que ocurre cuando se crea una obra de arte nueva es algo que les ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la han precedido. Los monumentos existentes forman un orden ideal entre ellos, que es modificado por la introducción de las nuevas (las realmente nuevas) obras de arte. El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; para que el orden persista después de que la novedad sobrevenga, todo el orden existente debe ser, aunque sea ligeramente, alterado; y así, las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte hacia el todo se reajustan; y esto es conformidad entre lo viejo y lo nuevo [...], el pasado debería ser alterado por el presente tanto como el presente es dirigido por el pasado. Y el poeta que es consciente de esto será consciente de las grandes dificultades y responsabilidades (Žižek 2014: 123).

–Cuando leo las palabras de Eliot comienzo a pellizcar la noción de arte del acontecimiento que tan solo, de momento, llego a intuir. No hay contenido genuino

alguno, pero al aparecer en la iterabilidad de lo repetido se añade algo nuevo que parecía imposible en un orden existente que se entendía como completo. Recuerden esto cuando hablemos de la sedimentación y la reactivación de la política de la que habla Ernesto Laclau y del carácter sobredeterminado de todo acontecimiento, que explicaremos profundamente en la segunda parte de este dispositivo doctoral.

¿Cómo podríamos trasladar esta articulación atávica entre pasado y presente al plano político? Las reflexiones de T. S. Eliot tienen en el punto de mira la creación artística, pero pensamos que puede encontrar acomodo en el plano de los movimientos sociales y las demandas que estas lanzan al poder instituido. O, dicho de otro modo, en la manera en la que un acontecimiento social está entre dos temporalidades o dos espacios, a saber: lo instituido (el pasado), y lo que se encuentra aquí y ahora en el magma del acontecimiento (presente). Así en el artículo de Adrià Porta Caballé y Luis Jiménez Isac en *CTXT.es* (2016), donde, en plena efervescencia de Podemos, se desechaba la falacia de un posicionamiento dicotómico de un extremo a otro en el cual habría que elegir entre

ser radicales o mayoritarios, dar miedo o ser amables, burocratizarnos en el partido y en las instituciones o fluir con la calle y los movimientos sociales, plantar cara a los poderosos o seducir a las mayorías, elegir entre los imprescindibles y los que faltan, atraer a los abstencionistas o a quienes han sido votantes del PSOE, adaptarnos a la sociedad en la que vivimos y a sus consensos presentes o no parecemos a ella con la finalidad de poder cambiarla, tratar con dureza al PSOE –tanto Caballé como Isaac eran miembros de la Secretaría Política y el Área de Discurso de Podemos– o asimilarnos al mismo, politizar el dolor o poner una sonrisa a todo lo que le pasa a nuestro pueblo, hacernos cargo del sufrimiento social o prestar atención también al goce que sobrevive, defender a los desposeídos y a las clases populares o crear horizontes políticos de cambio que sean amables para los sectores medios, elegir entre el verdadero populismo o la administración, vigilar la retaguardia o atender a la vanguardia, habitar el antagonismo social o anestesiarse la conflictividad, ser irreverentes o dóciles y domesticados, régimen o ruptura, rock duro o pop, Bruce Springsteen o Coldplay. Sin embargo, esa serie de dicotomías esconde una realidad más compleja en la que, desde nuestro punto de vista, no hay que elegir entre alternativas excluyentes, sino articular diferentes opciones en un todo nuevo para ampliar los horizontes de lo posible. ¿Radicales o mayoritarios? Ambos, porque sabemos que no ha habido nada más radical en nuestro país y con mayor capacidad de interpelar a diferentes sectores como el 15M. ¿Calle o instituciones? Las dos. ¿Cómo es esto posible? Articular es lo contrario a yuxtaponer. Si yuxtaponer consiste en juntar elementos que, o bien podemos sumar estáticos, o bien se excluyen mutuamente, pero en ningún caso se mezclan ni se manchan los unos de los otros; articular, por el contrario, consiste en establecer una relación tal entre elementos que su identidad es modificada como resultado de la práctica articularia (Caballé e Isac 2016).

—¿Acaso no tiene la misma problemática la ocupación artística? Ya sea en la intimidad del estudio o en el acompañamiento de actividades más grupales, colectivas, urbanas, etcétera, y por no hablar del arte «pretendidamente» político en el que incidiremos luego. ¿No existe siempre un diálogo con lo que ya se encuentra dado? ¿Podríamos imaginar una manera de estar en el mundo de la representación y en el paradigma del acontecimiento sin yuxtaponer ningún plano sobre otro? Volviendo al principio, es en esto mismo en lo que se basaba el proceso instituyente permanente que describía Gerald Raunig. Será en esta misma encrucijada donde situemos el paradigma del acontecimiento que nos interesa. Un acontecimiento que dialoga con el contexto en el que aparece, pero, al igual que hicieron los movimientos sociales que aparecen en España a partir del 2008, rebasa las capacidades de canalización de los marcos institucionales existentes.

—Nos vamos acercando. Me gustaría dar otro punto de vista.

—¿Sí? ¿Cuál?

[Se oye la televisión de fondo. Hablan de un tuit de Iñigo Herrejón: La hegemonía se mueve en la tensión entre el núcleo irradiador y la seducción de los sectores aliados laterales. Afirmación- apertura. Me distriago de mi escritura. Ya no solo estamos Rocio y yo hablando por teléfono. Aquí hay más gente]

—La apertura instituyente autónoma emerge sobre un plano horizontal. Si este plano de la política es librado en sí mismo sería incapaz de lograr un cambio histórico a largo plazo, a menos que sea complementado por la dimensión vertical de la «hegemonía», es decir, por una transformación radical del Estado. La autonomía ombliguista conduce, tarde o temprano, al agotamiento y la dispersión de los movimientos de protesta. Pero la hegemonía, si no es acompañada de una acción de masas al nivel de la sociedad civil, conduce a una burocratización y a una fácil colonización por parte del poder corporativo de las fuerzas del *statu quo*. En relación con esto, Laclau nos advierte de que «avanzar paralelamente en las direcciones de la autonomía y de la hegemonía es el verdadero desafío para aquellos que luchan por un futuro democrático» (Laclau 2015).

Si seguimos esta estrategia política evitaremos inventar nuestro propio campo de juego, que ignora el terreno donde se quiere participar. ¿No ocurre lo mismo en nuestras investigaciones doctorales? Tal y como nos insinúa Lila Insua Lintridis, «esta actitud, que

a veces se vanagloria de ser sincera y honesta, en el fondo esconde una aproximación naif cuando no ignorante».³²

Por lo tanto, siguiendo con Porta Caballé y Jiménez Isac,

fetichizar «la calle» supondría, en nuestro caso, remitirse al repliegue identitario de siempre: ser una fuerza de resistencia con ninguna posibilidad de la transformar el Estado. Obviar la sociedad civil como espacio fundamental de transformación sería condenarnos a la burocratización y la inoperancia. Hay que hacer hincapié, por tanto, en la necesidad de avanzar de forma paralela en ambas direcciones.

Nos va a ser imposible no habitar la paradoja y ser conscientes de que la iterabilidad supone amoldarse a la Academia donde nos inscribimos, mientras desplazamos sus límites impuestos.

–Las posibles articulaciones entre arte y política, entre acontecimiento social y arte del acontecimiento, incluso entre esta tentativa y la Academia entran a escena. Habitar la paradoja que presenta esta tentativa doctoral nos aboca a la incertidumbre que el funambulista tiene sobre la cuerda. Por un lado, entender este proceso como un acto instituyente supone comprender el carácter situado de esta investigación artística en el marco de una Academia que se quiere rebasar. Por otro lado, bien puede considerarse el acto de resistencia que nos pedía Hito Steyerl (2010). ¿Una resistencia que pasaría por un posicionamiento en la escritura que de alguna manera desestabilizase las formas ordinarias que tuviera esta de inscribirse, una y otra vez, en el mundo? Una manera que vendría a renunciar al gesto demasiado fácil de «aplantar una araña», quiero decir, de crear obras de arte (o investigaciones) que solo se dedican a repetir fórmulas ya archivadas. Un acto de resistencia que no solo practican activistas y artistas, sino también ciertos críticos, pedagogas, periodistas, carpinteros o directores de museos con una clara

³² En este sentido, Insúa Lintridis nos muestra en la publicación cómo aceptar las «reglas del juego» ha de ser no solo un procedimiento necesario en la investigación –de la investigación– doctoral en bellas artes, sino una tradición necesaria y útil para la divulgación y el compromiso científico:

Este es el sentido de las citas, activarlas en nuestras poéticas, en nuestras investigaciones, por eso es importante seguir las normas, citar correctamente, saber quién es el autor, en qué editorial publicó, la ciudad, el año, la traducción que manejamos. Seguir por tanto el consenso, en las publicaciones académicas, supone cumplir con las reglas del juego, tener una carta de navegación común para poder acudir a los datos en su propio contexto, continuar los procesos de pensamiento iniciados por otros, ampliar nuestro campo de estudio. Dialogar con ellos. Tratamos, por defecto, de un investigador individual, como ha sido siempre la tradición. Sin embargo, sería el momento de intentar transitar espacios en los que los grupos de investigación cobren mayor protagonismo, ampliar el espectro de interlocutores supondrá un cambio para los procesos de investigación. Ni el científico ni el artista están siempre solos en su taller o laboratorio. En su lugar podría tener cabida un aprendizaje cooperativo y estratégico que amplíe el marco del diálogo entre director-doctorando a un número mayor de participantes, lo que enriquecerá el proceso de investigación.

posición política que, en definitiva, evitan las fórmulas espectaculares que siempre promete una retrospectiva de Jeff Koons.³³

–En nuestro deseo de situar nuestra investigación, hemos pensado necesario advertir al lector para que se desplace junto con nosotros en estos prolegómenos que más bien se han convertido en un manifiesto lleno de intenciones. Para terminar esta primera parte, podemos amablemente volver a rescatar la aguda mirada de Steyerl con las prácticas de resistencia en la investigación artística que tanto tienen que ver con lo expuesto anteriormente. Steyerl asegura que en la investigación artística

chocan dos elementos: una reivindicación de especificidad colisiona con una reivindicación de singularidad. ¿Qué significa esto? Un aspecto del trabajo reivindica participar de un paradigma general, dentro de un discurso que se puede compartir y que está confeccionado de acuerdo con determinados criterios. En la mayoría de las ocasiones, procedimientos científicos, legalistas o periodísticos de verdad subyacen a este método de investigación. Estas metodologías están dominadas por relaciones de poder, tal y como muchos teóricos han demostrado (Steyerl 2010).

–Hablamos entonces de un «paradigma general» donde la investigación sigue una metodología que reivindica la especificidad. Un método que entra con facilidad dentro de un orden discursivo dado, es decir, hegemónico. Por esta razón se puede compartir con facilidad, incluso como una información binaria a modo de bit. Este discurso institucionalista, el que mantiene el discurso hegemónico dominante, se encuentra ensamblado con férreas relaciones de poder.

–Este tipo de investigaciones artísticas –nos cuenta Steyerl–, en muchos casos, hacen también una reivindicación de singularidad. Crean determinada organización artística, que reivindica ser relativamente única y produce su propio campo de referencias y su propia lógica. Esto la dota de cierta autonomía y, en algunos casos, de una veta de resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento. En otros casos, esta singularidad supuesta no hace sino dar una pátina seductora a un estudio cuantitativo o, por utilizar una célebre expresión de Benjamin Buchloh, crea «una estética de la administración»:³⁴

³³ En una entrevista en *El País* a Benjamin H. D. se le pregunta: «¿Le preocupa la búsqueda permanente de espectáculo de algunas instituciones?», a lo que responde: «Si eres un director de museo y solo te riges por los resultados, la mejor opción sería traer una exposición de Koons detrás de otra. Por suerte, hay directores que aún se resisten. Resistir es una decisión política» (Buchloh 2016).

³⁴ Es oportuno retomar la muy conocida descripción de arte conceptual de Benjamin Buchloh con su noción «la administración de la estética». Pese a que dirige su enfoque al arte conceptual, «su supergerente

Mientras que los métodos específicos generan un terreno compartido de conocimiento (que, por consiguiente, está atestado de estructuras de poder), los métodos singulares siguen su propia lógica. Aunque puede que esto evite la reproducción de estructuras existentes de poder/saber, también crea el problema de la proliferación de universos paralelos, cada uno de los cuales habla su propio lenguaje intraducible. Las prácticas de investigación artística con frecuencia participan de ambos registros, tanto de lo singular como de lo específico: hablan varios lenguajes a la vez.

De esta manera, cabría imaginar un cuadrado semiótico que, a grandes rasgos, cartografiaría las tensiones que se hacen patentes en la transformación de la investigación artística en una disciplina académica y/o económica. Este esquema es desde luego engañoso, dado que habría que dibujar uno nuevo para cada punto de vista singular que se investiga. Pero muestra las tensiones que enmarcan y a la par socavan la institucionalización de la investigación artística (Steyerl 2010).

—Así, junto con Steyerl, proponemos habitar dos lugares paralelos al mismo tiempo y de nuevo; me pregunto cómo podría ser capaz de enlazar esta idea con el presente dispositivo doctoral que se ensambla en el cuadro semiótico disciplinar de la academia, pero al mismo tiempo intenta desplazar su centro. Tener en cuenta la «perspectiva del conflicto» nos da cuenta del factor reivindicativo que nuestra escritura lanza como reclamo al jurado y a la academia. Una reivindicación del «como si» que bien podríamos trasladar, por su naturaleza arrojadiza, como una demanda insatisfecha. Es decir, ¿podríamos aplicar a las investigaciones artísticas de resistencia —en su total amplitud de tentativas expositivas, textuales, performativas, doctorales...— la noción de demanda social?

—Pero esto... ¿me lo estás contando por teléfono o lo estás escribiendo?

distinción es quizá más pertinente ahora que la crítica institucional es literalmente ejercida por administradores estéticos: quienes dirigen los museos, organizan exposiciones, etcétera» (Sheikh 2006). Mientras que, por otro lado, la elocuente tesis del historiador de arte alemán deriva en la actualidad en lo que se conoce como el «vernáculo de la administración», que

convierte en mercancía los mecanismos del trabajo inmaterial y de la producción posfordista, para que estén al servicio del mercado del arte y del museo: tal acción remueve el arte del ámbito de la lucha política. Esta estrategia, que Buchloh asocia a la versión de arte conceptual de José Kosuth, conserva la autonomía y la especialización del arte, mientras minimiza la maquinaria capitalista de administración y la comercializa como un nuevo producto artístico (Zepke 2006).

4.3 [Proyecto 1.º: *Cuarto SEMI amueblado*, de DosJotas. Conversación con Susi Blas

Cuarto SEMI amueblado fue el dispositivo artístico de DosJotas que, comisariado por Susi Blas, por un lado, perfiló una hoja de ruta para desvincularnos de todos aquellos discursos de poder que emanaban de la institución, mientras que, por otro lado, traía al espacio expositivo la noción de demanda social –en este caso habitacional– que sacudía el centro de Madrid.

Para este dispositivo, DosJotas recurrió a una acción múltiple que supo cómo armonizar la constante dicotomía arte/vida. En un primer momento se pusieron anuncios en la calle y en distintas webs inmobiliarias para alquilar El Cuarto de Invitados, el salón de nuestra casa de 22 m², a un precio desorbitado de 2.200 euros, «haciendo hincapié en el cambio y subida de precios que se está dando en el barrio de Lavapiés», explicaba Susi en la nota de prensa. A su vez, en las redes sociales se colgó un vídeo promocional del alquiler con una estética y una edición que imitaba aquellos anuncios que cuelgan las empresas inmobiliarias reales. Por último, en el interior de la habitación se situaron dos literas dobles, muy sucias, que hacían referencia a las «camas calientes», un ejemplo de precariedad habitacional que, en silencio y en la sombra, se muestra como algo tan cotidiano como oculto aquí en Lavapiés.

Todas las acciones de promoción en anuncios web y acción urbana comenzaron una semana antes de abrir el espacio al público, generando una expectación extraña al tratarse tan solo de un simple inmueble en alquiler. Los interesados, a través de las páginas inmobiliarias, escribían para pedir información y pedían cita para ver el espacio. Pero tras las frías respuestas de DosJotas recalando las injustas condiciones –no tenían derecho a cocina ni a baño y las literas no se podían mover–, casi todos desestimaron la posibilidad de venir a verlo.

Al final, toda la expectativa habitacional real de aquellos que buscaban cobijo era, tan solo, una obra de arte contemporáneo que se abría sobre una promesa rota. Parece que en el *Cuarto SEMI amueblado* el arte y la vida finalmente se identificaron como la misma empresa. Aunque tras el rocambolesco artificio

publicitario no se consiguió juntar a los espectadores del arte contemporáneo con los posibles arrendatarios.

Las peculiaridades de la propuesta de DosJotas eran varias. En primer lugar, la gran implicación política con el propio contexto donde se ubicaba: en el barrio de Lavapiés, inmerso en una aguda gentrificación. En segundo lugar, la imposibilidad de trasladar aquel dispositivo a otro espacio institucional (museo, galería, feria, centro cultural, etcétera). Y, por último, de gran importancia para el caso que nos ocupa, el dispositivo de DosJotas se movía en la contingencia; la posibilidad acontecimental existía sin necesidad de manifestarse o exteriorizarse, se encontraba latente en todo momento. Por ello, todas las reflexiones salieron durante o después de la vida que tuvo *Cuarto SEMI amueblado* en ECI.

Por otro lado, es interesante revisar lo sucedido bajo las reflexiones de Rosalyn Deutsche en su influyente ensayo *Agorafobia* (1996), donde profundizaba sobre la democratización de la esfera pública basada en el antagonismo y el conflicto constante y el duro cuestionamiento sobre estética relacional que señala Claire Bishop en *Antagonismo y estética relacional* (2004). En este último, Bishop apela a la escasa pertinencia política en los dispositivos culinarios de Rirkrit Tiravanija. En ellos, según Bishop, no hay fricción, producen comunidades cuyos miembros se identifican unos con otros porque tienen algo en común. Pese a ofrecer una buena forma de comunicación alrededor de una mesa, «no es en sí ni de por sí representativa de la democracia». Sería, más bien, un «arte Nokia» que produce relaciones interpersonales dentro de un consenso. Efectivamente, el auténtico disenso o el antagonismo que haría saltar por los aires la bondadosa armonía «progre» del dispositivo de Tiravanija podría haber venido por la extrañeza de unos sujetos ¿participantes? que realmente acudieran buscando comida y asilo, tal y como pasó el día de la inauguración en *Cuarto SEMI amueblado*, en el cual ambos públicos chocaron desde un principio por su unión singular con el «cuarto». Unos acudían como espectadores a un espacio expositivo pretendidamente independiente, mientras que otros acudían buscando un lugar en el que vivir. Al contrario de lo que pudiera ocurrir en la bienintencionada comilona de Tiravanija, donde, a pesar del discurso «en favor de la obra abierta y la liberación del espectador», la estructura de la obra limita de antemano el efecto y se apoya en el hecho de que sucede en una galería, para diferenciarse del mero entretenimiento.

La microtopía de Tiravanija abandona la idea de transformar la cultura pública y reduce su campo de acción a los placeres de un grupo privado cuyos integrantes se identifican como «asistentes a muestras de arte» (Bishop 2004).

Obviamente, todos teníamos expectativas y opiniones al respecto, y mucha curiosidad: ver si el cuarto se alquilaba, ver cómo se valoraba desde el mundo real y desde el mundo del arte, ver si afectaba a los ocupantes de la plaza, comprobar si tenía más vida en la virtualidad o en las calles a través de la cartelera física. Estábamos abiertos a recibir lo que ocurriera tan solo generando un marco acotado en el que la incertidumbre se leía en positivo. Esta es la razón por la que también renuncié a tener un ensayo escrito para la inauguración. Me parecía absurdo escribir sobre una obra que aún desconocía, de la que como mucho teníamos un título, un arranque y las reglas de un juego del que desconocíamos tanto a los jugadores como las partidas.

Que el proyecto de DosJotas pasara por ECI supuso un antes y un después. Nos ayudó a entender qué dispositivos artísticos serían más eficaces para desvincularnos de los espacios institucionales, donde el hueso de su estructura oprime todo devenir. En *Cuarto SEMI amueblado* no se produjeron grandes acontecimientos: no hubo una manifestación en la plaza, no se produjo un estallido social en el barrio, no sacudió los medios de comunicación, en los bares se seguía sin saber qué significaba gentrificar un barrio ni tampoco irrumpió en la crítica del arte contemporáneo. Lo que sí ofreció esta propuesta fue la posibilidad, latente, de que algo pudiera ocurrir. Los dispositivos artísticos acontecimentales no prometen el acontecimiento, solo su posibilidad.

Ante la avalancha de ideas, decidimos mantener una conversación con Susi Blas que se desarrolló por mail durante varias semanas:

ANTONIO GÓMEZ: Aquella primera reunión que tuvimos para saber qué habíais pensado hacer en ECI fue el momento en el que nos dijisteis que ibais a alquilar el salón de nuestra casa. Todos comenzábamos a elucubrar el proyecto, sus límites formales, a abrir conjeturas, valorar posibilidades y articulaciones entre la obra y la singular naturaleza del espacio como formato expositivo. De esta

manera nos dimos cuenta de que con *Cuarto SEMI amueblado* las particularidades del espacio eran aprovechadas al máximo.³⁵

¿Recuerdas, Susi, aquella primera cita, casi un mes antes de inaugurar, para poner a punto el proyecto? Desde un principio hemos pretendido alejarnos de las lógicas de la galería y del hueso de la institución; creo que son este tipo de cercanías las que anuncian unas relaciones distintas donde el trabajo se desarrolla de manera horizontal. ¿Cómo ha sido tu experiencia en el comisariado de *Cuarto SEMI amueblado*? ¿Crees que esta horizontalidad en la producción enriquece también a la obra?

SUSI BLAS: Cuando recibí el testigo comisarial y analicé las características de vuestro espacio y el modo en que lo gestionabais (con esa «horizontalidad» tan poco habitual incluso en otros entornos colaborativos), decidí «trabajar a favor» de esas características: un espacio doméstico, carente de reglas fijas, sin un organigrama jerárquico en sus modos de operar y que en su punto de partida se arriesgaba a sumergirse en «la cadena de resurrecciones» que generarían los agentes elegidos no por vosotros, sino por los eslabones de esa red de comisarios.³⁶

La elección de DosJotas partió del análisis de las oportunidades que este contexto me brindaba. Iba a trabajar desde un ámbito conocido («mi barrio», del que conozco problemáticas y en el que tengo muchas huellas emocionales) y con un artista que también ha investigado y sentido estas calles en diversos proyectos de arte urbano. Me emocionaba pensar que las tres partes (artista, comisaria y organizadores) fuéramos vecinos del contexto. Para mí, este hecho añadía un enorme valor a la propuesta. De este modo, renunciábamos a la idea de rellenar un contenedor, de «colgar lo que fuera» en esas paredes e hicimos del cuarto mismo la pieza: un pedazo de vida, de contradicciones, de emociones. El cuarto como motor de pensamiento, porque quizá hablando de ese cuarto y de las

³⁵ Desde un primer momento hemos considerado El Cuarto de Invitados como un proceso experimental donde lo público/privado, espectador/invitado nos empujaba a redefinir formas alternativas de entender el espacio expositivo convencional y, a su vez, pensar en nuevas formas de exponer y trabajar alrededor del arte que no pasen por un beneficio económico, sino que se centren en primera instancia en un beneficio cultural. (Todo esto sin grandes pretensiones. ¡No olvidemos que estamos en el salón de nuestra casa!).

³⁶ En un principio la política de apertura de El Cuarto consistía en una cadena sucesoria donde se invitó a que los comisarios fueran pasándose el testigo, eligiéndose unos a otros y abriendo así el círculo de personas que participan en ECI.

posibilidades de habitarlo era el mejor modo de hablar del barrio entero y de la ocupación que de él hacen cada día nuestros cuerpos.

Recuerdo el día en que DosJotas y yo os presentamos la idea como un momento de tensa emoción, porque sabíamos que aceptar el reto os supondría riesgos e incomodidades cotidianas. Os suponía «vivir dentro de la obra» de algún modo y asumir inconvenientes como las continuas llamadas y visitas de los posibles alquiladores, e incluso aceptar la posibilidad de que la habitación fuera ocupada por un extraño en cualquier momento.

Creo firmemente que esta obra no podría haberse realizado en ninguna institución ni en ningún espacio privado convencional, entre otras razones, porque exige alquilar el espacio de un modo real y en el contexto de mercado inmobiliario real. Esta exigencia obviamente reduce/invalida las posibilidades de ejecutarse en un museo, sala de arte o galería, donde sería una mascarada. La crudeza y la autenticidad con las que la pieza se inscribe en la realidad la dota de un enorme valor, y la convierte en una verdadera pieza relacional por su sincera inserción en la vida y en sus problemáticas económicas y sociales. En este caso, el respaldo de una institución con el poder de sus departamentos curatoriales, de coordinación y de comunicación debilitaría la pieza, domesticándola para una minoría.

A. G.: Efectivamente. Convivir con la obra suponía una unión un tanto perversa de arte/vida, añadiendo cierta incertidumbre por la posibilidad de que realmente fuera alquilado, algo que se mantuvo latente durante los dos meses que duró el proyecto.

Por otro lado, los márgenes entre artistas, comisarios y gestores culturales quedaron trenzados de una manera muy natural; hasta casi replantearnos los roles que tenía cada uno. Este factor, de suma importancia y que se ha repetido en todos los comisariados que han entrado en ECI, se da al concebir todo el proyecto como algo común que nos vincula a todos y todas por igual, sin propietario definido.

S. B.: Fue un reto explorar si era posible concebir proyectos y trabajarlos en común, desde dinámicas de equipos de trabajo distintas, por ejemplo, repartiendo tareas según las preferencias o capacidades, o intercambiando los roles en determinados momentos.

Desde hace unos años la experiencia de comisariar está adquiriendo para mí un carácter muy distinto al canónico. Sin eludir mis responsabilidades cuando se me encomienda un comisariado, trato de rehuir la idea de decir cómo hay que hacer

las cosas y de «enseñar a los demás lo que está bien o es apropiado» antes de hablar y de decidir con el resto de agentes. Y en este caso, siendo de distintas generaciones, lo que no me hubiera agradado es aparecer como alguien que conoce cómo se hacen las cosas en el sistema y viene a «educaros». Mi intención era facilitar encuentros y sincronizar afectos, ya que las condiciones eran idóneas para ello, y estoy orgullosa de haber conseguido muchas de esas pretensiones colaborativas inventándonos nuevos hábitos entre todos.

Y en la relación artista-comisaria, este trabajo fluido también se generó desde el primer momento. A los dos nos resulta sencillo aportar y descartar ideas de forma colectiva por el bien del proyecto. Viéndolo con retrospectiva, considero que mi principal función fue la de mantener la calma en la incertidumbre y señalar grietas por las que colarnos, poco más.

A. G.: Por otro lado, la gentrificación fue un tema que DosJotas ya trabajó en Espacio Trapézio.³⁷ En nuestro caso, el enclave en el barrio de Lavapiés ofrecía una oportunidad de oro para seguir subrayando el desmantelamiento de aquellas formas de vida, digamos de manera brusca, más autóctonas. ¿Cómo ha sido traer el mismo objeto de estudio que se desarrolló previamente en Espacio Trapezio a un lugar tan distinto como es ECI?

S. B.: DosJotas asumió el reto con madurez y me presentó dos posibilidades que terminamos fusionando. La primera abordaba la creciente gentrificación de Lavapiés y las consecuencias que genera: el encarecimiento del alquiler y de los servicios básicos, los cambios/expulsión de población y la aparición de nuevas formas de ocio para la población pudiente entrante. Y la segunda se adentraba en la persistente existencia de camas calientes para que los emigrantes descansen por turnos y lo que este fenómeno significa.

En definitiva, el proyecto hablaba de la convivencia secreta pero asumida de dos universos: el de los nuevos vecinos *hipsters* deseosos de explorar un barrio lleno de coloridas ofertas de ocio y el de los «inmigrantes ilegales» que deambulan por las calles ocultando su identidad hasta la ansiada hora de su turno de descanso.

El alquiler del cuarto que, sin derecho a baño ni cocina, se ponía en alquiler a un precio desorbitado, sin pudor, presentaba todas las contradicciones de ese choque de universos con el que convivimos los vecinos del barrio que, de un modo u otro, pertenecemos a ambos como integrantes y como observadores. La elevación del

³⁷ Véase <http://espaciotrapezio.org/exposiciones/2015/Gentrificacion> (12/07/2018)

precio del alquiler permitía, además, en el momento en el que la pieza era en sí misma «un obra de arte», analizar los precios de las obras de arte e introducir una nueva comparativa: la que hermanaba el mundo del arte y el del mercado inmobiliario, y los discursos que sustentan a ambos y las ideologías y narrativas que acarrear.

A. G.: Para mí, la idea de que una obra de arte pudiera ser un servicio pragmático habitacional para aquellos que realmente buscan cobijo dio situaciones un tanto kafkianas. Podemos decir que con *Cuarto SEMI amueblado* también se desveló –sobre todo en la inauguración– el fuerte contraste entre las clases sociales interesadas en el arte contemporáneo y las personas que llamaban desde la plaza Nelson Mandela pidiendo información por el inmueble.

S. B.: Y a ello habría que sumar las decisiones estratégicas, que tomamos colectivamente, como «inaugurar el proyecto» durante la semana de ARCO, que generaron grotescas situaciones: por ejemplo, comprobar cómo el precio de alquiler que en el «mundo real» parecía un abuso se convertía en «una obra barata» en el contexto del arte contemporáneo.

A. G.: También fue muy grotesco ver cómo los mismos sujetos afectados por una precariedad habitacional se sentaban en la plaza Nelson Mandela esperando su turno para dormir y, mientras tanto, los que se acercaron a la obra podían observarlos desde el balcón del cuarto. Me parece que esa posición intencionalmente distanciada del proyecto no hacía otra cosa más que acentuar aquella dicotomía del *ellos/nosotros*. Una manera de definir los recortes de los espacios que indagaba en las maneras de estar juntos o separados. Me ha parecido siempre una visión muy paternalista aquella donde se sostiene que la transformación social solo podría cumplirse de manera mediata a través de los intelectuales concebidos como sujetos dialécticos que interactúan con la clase, la masa o, en este caso, con la inmigración. Esta era la tesis que mantuvo Theodor W. Adorno, que de alguna manera se pone sobre la mesa al evidenciar con cierto desparpajo ese choque de realidades o mundos.

Me interesan personalmente las posibilidades que mantienen siempre los formatos expositivos a la hora de fomentar un pensamiento crítico desde aquella esfera escindida de la vida que supone el cubo blanco, frente a la potencia de aquellas prácticas más activistas que se desencadenan como maquinarias revolucionarias cercanas al estallido social. Parecen formatos antagónicos, aunque es cierto que tanto en la soledad y quietud de la sala de exposiciones como

en las calles y en las plazas nuestro cuerpo deja que sea afectado y logra estremecerse.

Me pregunto si en ningún momento se pensó hacer algo directamente con los emigrantes, acercarlos a la propuesta artística de alguna manera. Juntar ambos mundos.

S. B.: Todas las posibilidades fueron estudiadas, pero fue clave no forzar ni «guionizar» el proyecto, incluyendo, por ejemplo, de un modo anecdótico o testimonial a los emigrantes del barrio que duermen en las camas calientes.

Éramos muy conscientes de que no estábamos hablando para ellos y de que organizar unas jornadas con los emigrantes sería una pantomima. Porque la obra se adentraba también en las contradicciones que conlleva «fabricar cultura», buscaba auto-analizarnos. Sabíamos que el discurso se desenvolvía en una esfera muy minoritaria, y que trabajar con los colectivos aludidos hubiera implicado un trabajo más profundo, de escucha de los colectivos, y no limitarlo a una actividad complementaria «de cara a la galería», nunca mejor dicho.

Esa sinceridad a la hora de afrontar el proyecto fue clave. A DosJotas y a mí nos gustó estar en sintonía con vosotros, ya que permitisteis que la obra tuviera una vida propia sin aderezos. En su crudeza, y sin pertenecernos a ninguno, ella misma se erigía en protagonista y exponía las contradicciones que todas las partes (artista, organizadores y comisaria) estábamos teniendo durante su puesta en marcha, pues antes que nada revelaba el lugar de privilegio desde el que hablábamos, aunque lucháramos por no adoctrinar.

A. G.: Así es, desde un principio el acto artístico consistía en generar un espacio donde se pudieran dar nuevas relaciones y que abrieran la posibilidad de una investigación más amplia –tanto del propio proyecto como del propio espacio. Esto dio la posibilidad de que ocurrieran cosas impredecibles que no pudimos frenar. Parece que desde un primer momento todo el dispositivo ha devenido expresivo en sí mismo.

Siempre que he explicado qué era ECI, yo personalmente he insistido en la acepción que le diera Félix Guattari al concepto de *máquina* como un elemento móvil y mutable que tiene conciencia de finitud, precariedad, destrucción y muerte, en clara oposición a lo que generalmente entendemos como estructura, asociada al sentimiento de eternidad e inmutabilidad. Existe un devenir nómada

en estos modos de exponer el arte contemporáneo alternativos al mercado y a la institución. Esto
es algo que sin duda se ha potenciado con la propuesta de DosJotas.]



Fig. 3: 2jotas (2017): Cuarto SEMI amueblado. Instalación. Madrid: El Cuarto de Invitados. Exposición y coloquio con Susi Blas, 2Jotas, el colectivo El Cuarto de Invitados y publico asistente.

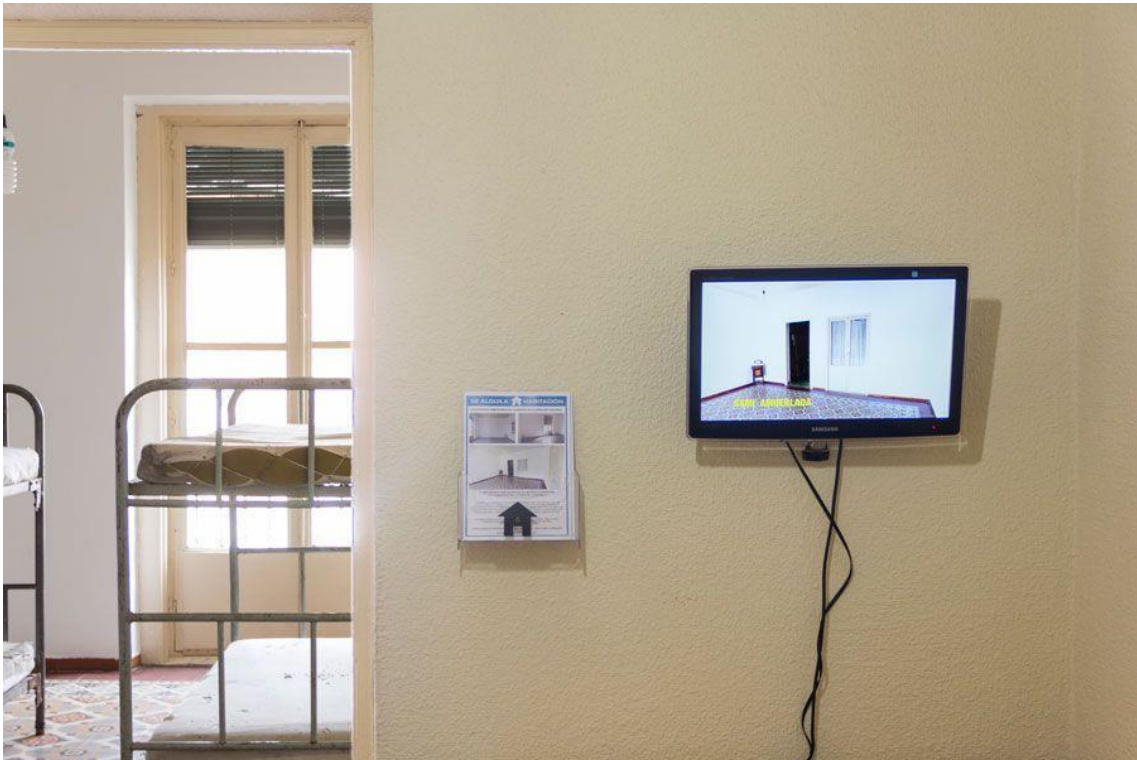


Fig. 4: 2jotas (2017): Cuarto SEMI amueblado. Instalación. Madrid: El Cuarto de Invitados. Detalle del vídeo promocional e instalación con literas.

[...]

Hola Daniel:

En primer lugar: eché un vistazo rápido a la tesis de Loreto Alonso que me recomendaste. Su noción de *invertibrado* sin duda va parejo al estudio que hace Gerald Raunig sobre el Euro MayDay como *máquina* (Guattari). Lo cierto es que existen muchas correlaciones entre lo *invertibrado* que propone Alonso y los acontecimientos sociales que tanto nos han interesado. De momento, me atrevo a decir que esta escritura y su encrucijada tienen mucho de invertibrada. ¿O acaso no es material voluble, distraído y plástico?

Me vino muy bien la charla del martes. Dijimos ideas estupendas alrededor del centro invencible de una sobremesa, después de una copiosa comida en el jardín. Hablamos largo y tendido de las investigaciones doctorales en bellas artes, sobre la dificultad de aceptar el arte sin mensaje y de nuestro interés por aquello que se mantiene indefinido. Como esta investigación doctoral y una escritura que alegremente denominamos como dispositivo. Ese fue el término que empleamos. Dispositivo. En el amplio sentido que le dio Foucault.

En fin... Hablamos mucho aquella tarde. Una conversación que parecía tener más contenido del que cabe en las horas comunes. Tal vez hay un deseo compartido, del que no son ajenas algunas comunidades universitarias, de buscar lo nuevo y creer que algo puede ser relatado fuera de los márgenes del academicismo que tanto nos pesa. Buscar un registro inesperado lo bastante dúctil para entrar dentro del canon exigido sin llegar a romperse. Que sea capaz de amoldarse a las normas y reglas de juego mientras que, al mismo tiempo, pueda ofrecer una tensión lo bastante subversiva como para empujar los límites. ¡Mira! He aquí una breve definición de ductilidad que he sacado de manera desvergonzada de Wikipedia:

La **ductilidad** es una propiedad que presentan algunos materiales, como las aleaciones metálicas o materiales

asfálticos, los cuales bajo la acción de una fuerza, pueden deformarse plásticamente de manera sostenible sin romperse, permitiendo obtener alambres o hilos de dicho material. A los materiales que presentan esta propiedad se les denomina *dúctiles*. Los materiales no dúctiles se califican como frágiles. Aunque los materiales dúctiles también pueden llegar a romperse bajo el esfuerzo adecuado, esta rotura solo sucede tras producirse grandes deformaciones.

Por otro lado, he encontrado cosas que quisiera comentarte. Acabo de leer *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, y tengo el libro lleno de anotaciones. Para empezar, el personaje Tardewski propone una hipótesis fascinante: el *Discurso del método*, de Descartes, fue la primera novela moderna, un monólogo que no narra la historia de una pasión, sino de una idea. No está mal ¿eh? En el fondo, visto así, se podría decir que Descartes escribió una novela policial. Lo que he leído en Piglia te puede interesar mucho. Escribe desde una zona ficticia. Los acontecimientos son narrados desde una verdad siempre vacilante. Y es que Piglia sabe que increpa a una verdad escurridiza, inaccesible, imposible de representar sin fisuras. Esta imposibilidad es la piedra angular de la teoría hegemónica de Ernesto Laclau con la que estoy tan entusiasmado.

Verás...

En una entrevista, Piglia nos da una pista sobre lo que podemos esperar del arte del acontecimiento para el escritor; estos acontecimientos tienen un punto que se mantiene hermético para nuestro conocimiento. Un punto que nos obliga y nos exige un tipo de atención particular. Cito:

Y que plantea, me parece a mí, una cuestión que es muy importante en la discusión estética, que tiene que ver con qué quiere decir entender el arte. El arte pone en proceso algo muy complejo, que tiene que ver con pulsiones, pasiones y también con un elemento

enigmático. Las cosas no son sencillas. Me parece que la historia del arte es también la historia de un enigma.

Sin duda te habrás dado cuenta. Cuando leí esta reflexión de Piglia inmediatamente establecí la separación entre *arte del acontecimiento* y los acontecimientos culturales del mundo del arte. Del primero, aún no sabemos qué es y nos hemos embarcado en averiguarlo en este dispositivo; del segundo, en cambio, hay mucha literatura escrita al respecto y se encargan los historiadores.

Sigo.

La narración de *Respiración artificial* es sencilla. Renzi es sobrino de Maggi y escribe una novela sobre el pariente que se quedó con el dinero de la tía Esmeralda. Aunque devolvió lo robado, su persona tiene un aura enigmática en todo el entorno familiar tras su huida. La forma que tiene *Respiración artificial* de terminar te deja en suspensión, que no en suspense; se trata de un enigma imposible. Tras su lectura y con esta carta entre manos busqué por ahí y me topé con una reseña de Juan Villoro en la que decía que la escritura de Piglia tenía cierto método de ensamblaje. El narrador protagonista, Emilio Renzi, no escribe porque disponga de los datos de la historia que investiga, sino que los va entendiendo en la medida que se va escribiendo. ¿No es increíble? La reconstrucción del tiempo, de sus acontecimientos, incluye el factor subjetivo de aquel que los observa. Renzi, en una clara analogía con los insondables misterios de la energía cuántica, nos dice que «la presencia del observador altera la estructura del fenómeno observado». No está mal, ¿verdad? Para Renzi -nos explica Villoro-, el tío existe como personaje (un villano familiar, vagamente legendario); solo después de publicar la novela se interesa en él como persona y lo busca. Tras esto, Villoro añade lo que vendría siendo el primer postulado de *Respiración artificial*: la ficción antecede a la realidad. ¿Intuyes por dónde quiero ir?

¿Cómo trasladar esa indeterminación a nuestra investigación? La búsqueda de la historia familiar por parte de Renzi lo lanza a releer los hechos a contrapelo en una época autoritaria, donde la supresión de las palabras tiene un valor político fundamental. La historia que Renzi desea recuperar entraña el desafío de conocer, sin llegar a una conclusión cerrada definitiva, la llave de todas las cerraduras. Evitemos, por lo tanto, el mensaje directo y cristalino que anuncia una carta de desahucio o un documento administrativo. La investigación del arte del acontecimiento va a rechazar cualquier narración que solo se pueda entender de una manera, como si de un informe bancario se tratara. Lo que nos abre la literatura de Piglia que te quiero poner sobre la mesa es que en su historia los personajes nunca pueden llegar al fondo de cada asunto. En el fondo, visto así, se podría decir que ese hermetismo va a ser una cualidad ineluctable de nuestro objeto de estudio.

La literatura de Piglia no avanza en línea recta. La relación epistolar entre Renzi y su tío Maggi obligan al lector a aceptar lecturas oblicuas, con anacronismos deliberados y atribuciones erróneas, apropiaciones vandálicas que dan, por consiguiente, una trazabilidad del relato fluctuante, imprevisible, de una curvatura desajustada. ¿Lo ves?! El problema para Piglia no es armar la trama, «sino encontrar el *tono* de un relato». Nos dice que

narrar es narrar en un ritmo, en una respiración del lenguaje: cuando uno tiene esa música la anécdota funciona sola, se transforma, se ramifica. Por lo demás una novela, al menos para mí -dice Piglia-, tiene varios *tonos* y varios registros y por lo tanto el asunto se complica. En general trabajo primero tomando notas, a partir de una anécdota inicial que suele quedarse fuera del relato o se pierde. El avance de la historia depende siempre de ese *tono*, de ese ritmo que no creo que se pueda asimilar a modo directo al estilo: se trata más bien de un movimiento, algo que pasa entre las palabras y no con ellas. ¿No te parece esta, una

encrucijada preciosa? La literatura -y esto ya nos lo enseñó el universo borgiano- nos abre un campo muy fructífero para filosofar [esta cita la encuentras en su libro *Crítica y ficción*, que viene a ser un tratado de poética escrito bajo la forma ficticia de conversaciones reales].

Ocuparnos del tono del relato sería ocuparse de la investigación en base a sus protagonistas, sus textos, sus citas, estudiar cómo se entrecruzan, se solapan y cómo, muy a menudo, se utilizan distintas palabras para nombrar prácticamente lo mismo. En nuestra investigación hemos comenzado con la nominación que hace Lazzarato, «¡necesitamos un arte del acontecimiento!». Me parece que, en nuestra búsqueda, la investigación doctoral puede recorrer caminos insospechados. ¿Seguiremos estrictamente los autores que ha leído Lazzarato? Toni Negri, Deleuze, Guattari, Tarde... Bien sabes que comencé con ellos: *Multitud*, *Chaosmosis*, *Mil mesetas*... Pero tras sus lecturas se cruzó una conferencia de Jorge Alemán, aquí en Madrid, que me dio una ruta nueva para comprender una idea de acontecimiento que no tuviera ninguna carga trascendental. Este encuentro redirigió mi deseo y otra lectura de tu mismo ensayo, *15M representación y acontecimiento*. Resumiéndolo en exceso, creo que cuando hablabas de «representaciones vacilantes», sin querer, hacías alusión a lógica hegemónica que explica Ernesto Laclau. En concreto, al significante vacío que, para el politólogo, es esencial para que exista la política y el único lugar para que el acontecimiento tenga posibilidad de surgir. En tu texto partiste desde Lazzarato y cuestionaste su rechazo al régimen de la representación, ya que lo entendía como herramienta primordial del capitalismo, pero creo que en esta investigación doctoral podemos entender el acontecimiento y la representación como dos polos del mismo objeto. Jorge Alemán lo discute así: no existe momento instituyente (un acontecimiento) que no derive en su captura representativa.

Cuando termine los prólogos que estoy preparando nos vemos.
Creo que te gustarán.

¡Abrazos!

P. D.: A propósito del deseo, encontré también un libro de Roland Barthes, *Los jóvenes investigadores*, que expone a la perfección este impulso que nos mueve en la tesis dispositivo doctoral.

El trabajo (de investigación) debe estar inserto en el deseo. Si esta inserción no se cumple, el trabajo es moroso, funcional, alienado, movido tan solo por la pura necesidad de aprobar un examen, de obtener un diploma, de asegurarse una promoción en la carrera. Para que el deseo se insinúe en mi trabajo, ese trabajo me lo tiene que exigir, no una colectividad que piensa asegurarse de mi labor (de mi esfuerzo) y contabilizar la rentabilidad de las prestaciones que me consiente, sino una asamblea viviente de lectores en la que se deja oír el deseo del Otro (y no el control de la Ley). Ahora bien, en nuestra sociedad, en nuestras instituciones, lo que se le exige al estudiante, al joven investigador, al trabajador intelectual, nunca es su deseo: no se le pide que escriba, se le pide que hable (a lo largo de innumerables exposiciones) o que «rinda cuentas» (en vistas a unos controles regulares).

*No busques la respuesta en los manuales
De química ni en Google ni en las páginas
con la esquina doblada de los libros.
No busques en las cartas ni en los astros
Ni busques en la ciencia inaccesible
Que todo lo describe fríamente.
Busca en el tacto ardiente de estas manos
Que cincelan tu cuerpo de memoria,
En estos pies que avanzan con tus pasos,
En estos ojos que se quedan ciegos
Cuando tu no me miras, o en la herida
Que se abre en mí si alguna vez te hiero.
Busca en este poema, o en mi pecho.
Busca dentro de mí. ¿Lo ves? Es esto.*

(Rodríguez, Julio 2019)

5. Prólogo IV. Escribir lo que nos pasa

5.1 El proyecto editorial *Alexia*

En la presentación de la revista *Alexia*,³⁸ en el marco del «Encuentros sin créditos 2017», en Madrid, Amador Fernández-Savater comenzó su explicación a partir de una máxima platónica: «Lo que se ve no es lo que pasa».³⁹ Una frase que alude directamente a la desconfianza hacia el mundo sensible. Su engaño constante nos da pie a sospechar de ella y de su eficacia para conocer la realidad. Savater puso como ejemplo al pequeño auditorio el recurrido caso del palo inmerso en el agua. Aquí vemos claramente que el palo se dobla, pero que, sin embargo, sabes por medio del conocimiento que el palo se mantiene recto a pesar de que tus ojos te muestren lo contrario. Savater continuó explicando que para ellos esta idea podría resumir los planteamientos clave de las narrativas políticas tradicionales y dominantes hoy, veinticinco siglos después de Platón. Los medios de comunicación, el discurso político y toda la lógica de la representación política describen el modo de obrar de esta política tradicional y dominante donde *lo que pasa no es lo que se ve*. En realidad, lo que pasa se entiende en función de otra cosa, se encuentra subordinada a otra cosa. Más profunda, más secreta, más oculta... pero siempre en otra parte. Lo que se ve, entonces, a través de nuestros sentidos, es un teatro que ejecuta una pieza escrita en otra parte, o es un conjunto de apariencias o de signos de otra cosa más real y verdadera. En *Alexia*, por lo tanto, se reflexionaba desde el interior mismo de los acontecimientos: indagando en «las vidas posteriores» de las plazas y en sus potencias para el futuro, aprender de las experiencias, tanto positivas como negativas, elaborar un recuerdo activo y no melancólico de lo que hemos vivido y aprendido desde 2011.

³⁸ *Alexia* es un dispositivo de escritura experimental coordinado por José Miguel (Pepe) Fernández-Layos y Amador Fernández-Savater. Muy interesante leer la descripción en su página web. Véase: <http://revistaalexia.com/> (12/07/2019)

³⁹ Véase: Revista *Alexia* (22/01/2017): «Encuentros sin créditos». En *Alexia* [archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=D471YujJha0> (12/07/2019)

El desafío de *Alexia* supone entonces dar testimonio de esos acontecimientos desde la epidermis, intensificar lo que pasa. «Darle visibilidad y valor. Darle relato y pensamiento. Darle dignidad e importancia. Hemos llamado “pensamiento narrativo” a esa escritura de intensificación de la realidad» (*Alexia* 2017). Este pensamiento narrativo que propone el proyecto *Alexia* favorecerá en todo caso pensar y repensar las conexiones entre la dimensión estética y la política.

Nos podemos quedar con la pregunta que nos lanza Amador: ¿Cómo se intensifica?, ¿qué es intensificar? Intensificar no sería analizar (o psicoanalizar) lo que pasa –como quien pone entre paréntesis la realidad, la abstrae, para ver qué hay detrás de las bambalinas–, sino entrar en contacto (tocar o dejarse afectar) con ello y pensar-contar desde ahí.

5.2 Escritura automática. El borrador

Silvia Rivera abrió un libro de Lenin y lo que encontró se convertiría en su salvataje ante un tribunal de tesis que le pedía rigor y pruebas de pureza científica. Leer a Lenin como se lee el *I Ching*, abriendo al puro azar, y quedarse con una frase: «Hay que soñar, pero a condición de creer firmemente en nuestros sueños, de cotejar día a día la realidad con las ideas que tenemos de ella; de realizar meticulosamente nuestra fantasía» (Rivera cit. en Gago 2016).

Nadie en el tribunal iba a objetar una frase de Lenin y, sin embargo, encontrar a Lenin hablando de fantasía era algo a atesorar. Eran los años setenta en Bolivia y Silvia se doctoraba en sociología.

La metodología de Silvia para investigar se iría alejando cada vez más del dogmatismo científico. Ella nos cuenta ahora que prefiere «una mirada periférica», la del vagabundo y del poético *flâneur* que evocaba Benjamin, a lo que podríamos incorporar, aquí, sobre la marcha, aquello que decía el alemán sobre la articulación entre la historia y el pasado: cuando su pliegue no significaría nunca más conocerlo como verdaderamente ha sido, sino que sería apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en el instante de peligro (Hernández 2015).⁴⁰ La metodología de Silvia se apoya en una percepción corporal de gran capacidad creativa, capaz de conectar elementos heteróclitos que, en el propio bagaje, a veces sin rumbo ni a priori preestablecidos, advienen sin esperarlo. La socióloga aboga por una investigación en las humanidades sin una finalidad que cierre en línea recta hacia una posible hipótesis. ¡A ver que sale! –en ese vagabundo errante por las pesquisas y las propias experiencias vividas por el investigador.

Al articular las experiencias vividas y el tema de la investigación, Silvia nos sigue diciendo que puede surgir un hilo metafórico que puede aventurar una escritura que se escape del rigor científico. Solo escudriñando ese componente vital con los temas es posible aventurar verdaderas hipótesis, enraizar la teoría, al punto de volverla guiños interiores de la propia escritura y no citas rígidas de autorización –una vez escrito esto

⁴⁰ La cita de Walter Benjamin se ha extraído de la novela *Instante de peligro*, de Miguel Ángel Hernández. Se encuentra originalmente en *Tesis sobre la historia y otros conceptos* (1940), concretamente en la «Tesis VI».

último siento quitarme un gran peso de encima. Silvia se resiste a la racionalización, y yo, con ella, me he prometido escribir como un gesto de cuidado y de fidelidad conmigo mismo, o como diría ella: «Un ejercicio de libertad».

Lo cierto es que la socióloga tiene una metodología muy interesante en sus investigaciones y eso revierte directamente sin engaño en su escritura. Nos cuenta que debemos aclarar por qué el propio proceso de la escritura nos despierta nuestra motivación con lo que estamos indagando. Hay cosas que nos suceden y que determinan toda nuestra relación con la elaboración teórica que no proceden de los libros ni de los conceptos anteriores ni de lo que ha sido legado por nuestra tradición, sino de algo que nos interpela en un lugar que podríamos decir que es inconsciente. Lo cierto es que, en todo pensador, al parecer, existe algo previo a su pensamiento: la condición que lo determina, como una intuición preconceptual que atraviesa su vida y que por razones incluso psicoanalíticas el pensador tiene que asumir y dar cuenta de ello. Jorge Alemán sabía que el tema que interpelaba a su amigo Ernesto Laclau era lo que genéricamente podríamos definir como «lo heterogéneo». Para Silvia, que no la conozco tanto, el tema que patinaba en su cabeza sería el colonialismo y cómo las palabras se habían convertido en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velaban la realidad en lugar de designarla. En cambio, para mí, envuelto en el cascarón de esta tesis doctoral que parece que no termina de comenzar nunca, lo que me interpela esta noche es una posible articulación entre los movimientos sociales y el arte del acontecimiento que intento atrapar con una escritura necesariamente contingente.

Tengo sobre mi escritorio uno de los primeros libros que compré al comenzar el doctorado: *Acontecimiento*, de Slavoj Žižek (2014). Lo abro por una de las páginas con la esquina doblada con subrayados en rojo muy fuerte:

Un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él (2014: 23).

Efectivamente, [...] en un acontecimiento, no solo las cosas cambian: lo que cambia es el propio parámetro por el que medimos los hechos de cambio, es decir, un punto de inflexión cambia el campo entero dentro del cual aparecen los hechos (2014: 155).

Žižek en este libro muestra numerosas perspectivas desde el viraje que otorga Badiou a la noción *acontecimiento*.

Un encuentro erótico es el Acontecimiento del amor cuando cambia las vidas enteras de los amantes, organizándolas alrededor de la construcción de la vida compartida de una pareja; en política, un levantamiento (revuelta) contingente es un Acontecimiento cuando genera un compromiso del sujeto colectivo con un nuevo proyecto emancipador universal, y por consiguiente pone en marcha el paciente trabajo de reestructurar la sociedad (2014: 155).

¿Qué sería el acontecimiento de la escritura? ¿Sería una escritura acontecimental cuando ella misma dice más de lo que soporta? ¿Cómo entra aquí la idea de cuaderno de notas, de borrador, de apuntes que no terminan de clausurar en un enunciado finalista? Estamos convencidos de que este tipo de posición con la escritura tiene mucho que ver con la idea del borrador, con el cuaderno de notas, casi como un paradigma; parecido al *Atlas* de Aby Warburg, que cambió, de una vez y para siempre, el campo de la creación del siglo XX: hasta entonces, era concebido como un proceso unitario y finalista hacia la «obra maestra» que desechaba todos borradores y ensayos preparatorios previos (Tartás y Guridi 2013).

El *Atlas* de Warburg se trataba de un archivo cuya utilidad no solo era trabajar como borrador de ideas encaminadas a producir un contenido clausurado, sino que, como atlas, se presentaba dicho archivo proponiendo una lectura abierta mediante una «sinóptica de diferencias».⁴¹

Entro en la red y escucho a Huberman:

Ves una cosa, y otra cosa completamente distinta colocada al lado. El objeto del atlas es hacerte entender el nexos, no basado en algo similar, sino en la conexión secreta ante dos imágenes diferentes. Por eso el atlas es una herramienta mucho más visual de lo que puede ser un archivo. Atlas es un trabajo de montaje de temporalidades dispares. Es un *shock*.

Se trata de generar una historia narrativa abierta, sin cierre, contingente, cuyo sentido ni es unidireccional ni se encuentra manejado por significados estables, si es que los hubiera.

Miro la nota de prensa.

De esta manera no se exhibían las bellas acuarelas de Paul Klee, sino su modesto herbario y las ideas gráficas o teóricas que brotaron de él, tampoco los cubos minimalistas de Sol

⁴¹ En 2010 Didi-Huberman comisarió la exposición «Atlas» en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde se mostraba el destino de una forma de conocimiento visual: el atlas basado en el trabajo del historiador del arte y teórico Aby Warburg.

LeWitt, sino sus montajes fotográficos en las paredes de Nueva York. Antes que las obras, como resultado del trabajo clausurado, producido, se muestran los espacios operativos, los talleres, el magma de algo abierto e inconcluso, las superficies y modos de realización del trabajo mismo. Una manera otra de contar la historia de las artes visuales alejada de los esquemas históricos y estilísticos del academicismo.⁴²

Aby Warburg habla de una red de relaciones entre objetos establecida –parafraseando a Kant – «por relaciones que la razón no entiende» (Tartás y Guridi 2013). Las constantes relecturas, el sentido suspendido y el goce propio del que tiene las herramientas para cambiar de lugar narraciones y significados ya fue señalado por Foucault, en «Las meninas», como un cruce de relaciones oblicuas que sobrepasan el marco bidimensional del cuadro implicando al espectador, o por la noción de rizoma, de Deleuze y Guattari, como una red multitudinaria que se conecta y desconecta, que no está ni al principio ni al final, que siempre está en medio.

Leo que Warburg escribía en los años veinte, Foucault en los sesenta, Deleuze/Guattari en los ochenta. Sin embargo, todos parecen anticipar la actual estructura –extensa, desjerarquizada, abierta, en constante expansión, en constante mutación– que configura la información digital en red, con infinitas referencias cruzadas en forma de *links*. Leo que las ideas no responden tanto a formas encontradas como a formas en constante cambio, mutantes, monstruosas, que migran, formando así un conocimiento nómada y desterritorializado (Tartás y Guridi 2013).

Me viene a la memoria una entrada antigua de Amador Fernández-Savater en Facebook. La busco haciendo *scroll* durante varios minutos y doy con ella. En la misma línea se planteaba la escritura como esta mesa de exhibición de archivo, de textualidades abiertas y conectadas sin jerarquías, como un borrador o cuaderno de ideas que funciona como un «pliegue en el que vamos anotando y pintando y escribiendo y donde entra todo y las cosas están unas al lado de otras sin mucho orden y de cualquier modo y en tiempos que se solapan y sin jerarquías rígidas». El cuaderno casi como paradigma de escritura. Hubo también una vez –nos cuenta Amador– un cuaderno abierto en el que cualquiera podía escribir y pintar, las cosas se arremolinaban sin jerarquías, tiendas de campaña junto a lonas, junto a micros, junto a cuerpos y a palabras. Así era el flujo de la maquinaria de

⁴² Véase la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía «ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?» (2011). Recuperado de: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas> (06/07/19)

guerra, de los agenciamientos corporales, las idas y venidas con las que excedía una comunicación semántica ordinaria; había un latir en los espacios de lo no dicho, un conjunto de sonidos, gestos, movimientos que portaban huellas vivas. Se podía entrar en la plaza por cualquier sitio, sin arriba ni abajo, izquierda o derecha, dentro/fuera, actores/platea, escenario/maquinaria, todo junto y revuelto en un plano horizontal, infinito, una «gran película efímera» o un *patchwork* o una «piel».

Prosigue Amador:

Luego esa piel debe plegarse y replegarse, por exigencias del guion (representativo). Se hace un gran vacío, se produce la ausencia, se genera la nada para edificar lo nuevo. Las cosas dejan de estar mezcladas, hay lugares y voces privilegiadas, se instala un centro, la narrativa se vuelve edificante. Nos volvemos serios, maduros, monoteístas. La política contemporánea va por detrás del arte contemporáneo. El cuaderno se «depura» al pasar a obra. Lo infinito se hace finito, el flujo se detiene, se crean niveles y jerarquías, hay cosas que se pueden hacer y otras que no, aparece el límite y lo tabú o lo imposible y el arriba y el abajo y ya, ni todo vale, ni todo entra. Y el arte contemporáneo –y aquí su broche de oro– es de alguna forma la asimilación de lo que siempre propuso el cuaderno, pero quedó fuera del dispositivo más clásicamente representativo.

¿No se ubicaría tanto el arte del acontecimiento como su escritura en unos renglones donde evitaríamos todo tipo de aforismos del tipo «esto es aquello», del decir constativo al que aludía Derrida, de la representación, de la mera información? Ocurrían en las plazas, aquellos flujos y movimientos cuyas conexiones no se deslumbraban con teorías ni estructuras lingüísticas, sino que conformaban un atlas fragmentario, un gran borrador y una escritura –no olvidemos las pancartas– en proceso instituyente permanente. ¿Y en su escritura acontecimental?

5.3 La filosofía «expandida» o «pirata»

Era bien sabido por todas y todos sus conocidos en Facebook el periplo que mantenía Amador por *Economía libidinal* de Lyotard. En numerosas ocasiones lanzaba pequeñas reflexiones hilvanando la teoría del francés con el 15M. Finalmente, tras su inmersión y el posterior hechizo que le causó *Economía libidinal*, escribió un artículo titulado «La piel y el teatro. Salir de la política» (2015) donde proponía una política «expandida» no basada exclusivamente por la lógica de la representación.

Estar a la altura del desafío neoliberal pasa por desplegar una «política expandida»: no reducida o restringida a determinados espacios (mediáticos e institucionales), a determinados tiempos (la coyuntura electoral) y a determinados actores (partidos, expertos), sino al alcance de cualquiera, pegada a la multiplicidad/materialidad de las situaciones de vida, creadora de valores capaces de rivalizar con los valores neoliberales de la competencia y el éxito (Fernández-Savater 2015).

Podría interesarnos esa «expansión» para el pensamiento filosófico, o, más bien, el constante coqueteo que mantengo con ciertos conceptos o con una escritura doctoral cuyo registro estamos todavía «husmeando». Como diría Amador, se trataría de una filosofía «pirata». Ahora veremos por qué.

El hecho de mantener extendidas conversaciones en la plataforma con desconocidos y «amigos» obedecía a esa manera tan peculiar y abierta de «filosofar» en comunidad, donde en su circulación y en su multiplicación había un efecto democratizador y, a su vez, una devaluación de los códigos propietarios y el *copyright*, es decir, «el nombre, marca del autor y el valor único y original». Amador entendía que esta manera de piratear la filosofía era en realidad la salvación de la misma.

Recuerdo cómo en primero de bachillerato un profesor impartía la asignatura de filosofía como si esta fuera una tabla periódica. Los conceptos eran enlazados a modo de esquemas repletos de fechas, nombres, lugares y corrientes de pensamiento. Como si estuviera en ellos el significado completo dado por nominación directa. Lo que mis compañeras y yo teníamos que hacer era vomitar esos perfectos esquemas en el examen, dando como resultado excelentes calificaciones que, sin embargo, no se traducían de ninguna manera en una experiencia filosófica. Los conceptos reglados y compartimentados pasaban sin

pena ni gloria de nuestra cabeza al examen y, después de eso, a la más absoluta indiferencia. El estricto ordenamiento de aquella hierática pedagogía no producía ningún tipo de deseo. La filosofía pirata sería una filosofía que no podría mostrarse, enseñarse o leerse de esta manera.

¿Qué sería la filosofía del pirateo?

Tal y como lo entendía Amador, «la filosofía *pirata* trataba más de una acción, una práctica y no de una doctrina [...]. Le decimos *pirata* porque agarramos la filosofía desde algo no filosófico» (2017). Quizás sería una buena estrategia para abordar el arte del acontecimiento, ya que piratear significaría entretejerlo con los acontecimientos que empapan nuestras vidas y no, desde lo que llegamos a entender como el arte en sí mismo, clausurado dentro de una estructura con un orden simbólico determinado. La filosofía *pirata* –nos sigue contando Amador– «más bien la abordamos, es un abordaje. Ese “algo” puede ser una pregunta, un problema, un choque con la realidad, una pasión... Desde algo que nos afecta vitalmente y nos empuja a pensar».

Pensar filosóficamente a partir del abordaje significaría no dejarse llevar por el dominio del discurso dado para pensarlo a través, o atravesado más bien, por nuestras propias vidas y nuestra imaginación sensible. Piratear la filosofía, e intuyo que el arte mismo,

es relacionarnos con los afectos disimulados en los textos, despertar sus deseos dormidos. Es interferir en el discurso (cualquier pedazo de discurso) con nuestras experiencias: colocar junto a las palabras que leemos o escuchamos nuestras propias vivencias. Nada de «buena distancia», pues. Entender no exige nuestra «inmovilización» (transmisión sin emoción, recepción desafectada, imparcialidad), sino justo lo contrario, el paso de energía afectiva de un texto a un cuerpo que lee, de un cuerpo que lee un texto (Fernández-Savater 2017).

A mi parecer, la única manera de permanecer fiel a la tesis doctoral entendida como dispositivo es apropiarse de la teoría y transformarla a conciencia. Evitar una escritura y un conocimiento autoral replegado sobre sí mismo (disciplinar) y centrípeto. Una escritura y un conocimiento cuya prioridad «no es cambiar las cosas, o hacer cosas, sino explicarlas o criticarlas».

Así, por ejemplo, podríamos transitar y adentrarnos en el espacio que Thomas Hirschhorn ofreció el 2 y el 3 de octubre de 2004, durante las jornadas de La Noche en Vela en el Palais de Tokyo en París. El artista suizo, reconocido por sus inquietantes instalaciones, hizo una invitación para conocer el interior de la mente de Michel Foucault en

conmemoración de su vigésimo aniversario en un espacio expositivo donde lo que se exponía rompía los convencionalismos que el formato nos tiene acostumbrados. ¿Qué era la exposición «24h. Foucault»? ¿Era una convención colectiva, una exposición de fotocopias, imágenes, libros, cartones y escritorios, era un *happening*, una fiesta? Una instalación donde el rol filosófico evitaba en todo momento decir «esto es lo que debéis hacer» o «esto es lo que debéis conocer»; ofrecía un lugar abierto, lleno de fisuras en el pensamiento del filósofo que, como explicaba Christian von Wissel, no pretendían fijar una verdad oficial y cerrada sobre Foucault en un busto de bronce, sino que

solo había que dejarse llevar para que, poco a poco, la idea de la «exposición proliferante» fuese emergiendo: pasarse horas leyendo fragmentos de y sobre Foucault, escuchar sus discursos grabados en CD, dibujar con pintura roja sobre las paredes y discutir con extraños. De repente, las reglas subversivas y fascinantes de la noche finalmente aparecieron: el arte expuesto no eran los objetos, artículos, vídeos y demás recuerdos de «M. F.», sino las múltiples y espontáneas acciones de los visitantes en y con la oferta de espacios y actividades proporcionados por la escultura habitable de Hirschhorn. Esa noche la «pequeña (y quizás odiosa) máquina» que pergeñó Foucault para introducir a la raíz del pensamiento «el azar, el discontinuo y la materialidad» funcionaba a todo motor (Von Wissel 2004).

Esta exposición que presentaba el interior de la mente de Foucault en acción nos puede resultar útil para entender la escritura en la investigación doctoral en Bellas Artes. Una escritura como espacio que, como asegura Aurora Fernández Polanco, se vuelve «tridimensional», abriendo sentidos que nunca se cierran; una escritura como montaje que se convierte en un proceso, una acción, una práctica que tendría –pienso mientras tecleo– una maleabilidad absolutamente háptica que nunca se agota en una forma definida ni tiene un horizonte prefijado en un resultado «resuelto» ni tampoco un fin conciso. Es un ejercicio de libertad, nos comenta Polanco,

que no se realiza con (o frente a) esas obras, sino que arranca con ellas, un espacio donde no se produce el antagonismo entre lo visual y lo lingüístico. [...] Imagen-idea, intuición, fragmentos de textos que coleccionamos, el hallazgo fortuito de un «material», todo ello desencadenante de nuestra escritura. Una escritura que, como en el caso que valoro de los «escritos sobre arte», comienza por la experiencia, la experiencia de la lectura, la de las singularidades del arte, de la imagen, de las cosas (Polanco 2012: 107).

La idea de conclusión aquí parece cercenada. Si podemos visualizar el funcionamiento rizomático en la instalación «24h. Foucault» podríamos intuir ya como sería su escritura, que, como su conocimiento, se encontraría en permanente suspensión.

De la misma manera, podemos recordar el acontecimiento de «Tucumán arde» (1968), donde trabajaron Renzi, Juan Pablo y Jacoby y multitud de personas involucradas que, hartos del arte burgués de vanguardia, decidieron poner patas arriba las líneas rectoras que funcionaban como camisa de fuerza para la emancipación social, esta vez teñida de vigoroso arte revolucionario. Corrían los años sesenta y «Tucumán arde» supuso un hito cultural y social que consiguió denunciar la enorme distancia entre la realidad y la política, llevando todo un complejo dispositivo que investigaba las nefastas consecuencias de las políticas neoliberales en América Latina. Una propuesta artística revolucionaria en la medida en que surgía como respuesta directa de una articulación de demandas insatisfechas. La exposición, inaugurada el 3 de noviembre de 1968 en la sede de Rosario de la CGT, fue definida por los mismos artistas como un dispositivo para plantar cara a la desinformación y tergiversación mediática de los hechos ocurridos en Tucumán. Todo el edificio se empapeló con afiches, cartas de pobladores, carteles con diversas denuncias, fotografías y testimonios, así como textos performáticos como el suelo de la entrada al edificio, empapelado con los nombres de los dueños y las autoridades para que fueran pisados por los asistentes. Se proyectaban videodocumentales que se habían elaborado colectivamente, así como entrevistas emitidas desde altavoces.

Así con todo, «24h. Foucault» y la inauguración de «Tucumán arde» en la CGT fueron experiencias expositivas, pero también textuales. ¿Cómo acercar nuestras investigaciones doctorales a esas escrituras con las cuales definitivamente sí estamos más familiarizadas? ¿Como trasladarlas sin perder el rigor que se nos exige?

A continuación, con ánimo de empujar este dispositivo doctoral hacia los renglones del espacio tridimensional, expondremos dos proyectos realizados en El Cuarto de Invitados.

5.4 [Proyecto 2.º: *Desterrada 1.0-Oh Fortuna*, por Mama Lynch y Augurio.



Fig. 5: Detalle del evento colgado en Facebook el 2 de noviembre del 2019 con cartel diseñado por El Cuarto de Invitados.

Hacía tiempo que seguía el Instagram de Mama Lynch. Tenía muchas ganas de conocerla, y una vez nos escribimos todo fue sobre ruedas. Tras tres meses de

reuniones y tanteos varios en las que salían muchísimas ideas, decidimos que la pistola Beretta 96 semiautomática era la herramienta más idónea.

Así, tras lanzar el cartel, a los pocos días una cuarentena de personas confirmaron asistencia. Cada una iba a tener un encuentro individual con Lynch. Fueron llegando y acomodándose en los espacios de la casa que preparamos: la entradita, el *hall*, la cocina, había personas hasta en el baño. ¡Estaba llenísima! Se le dio a cada persona una carta del tarot de la fortuna y Augurio, compañera de Lynch que hacía de maestro de ceremonias, vestida con un corsé imposible, altos tacones, medias de rejilla y un cetro, fue llamando a cada carta. En algún lugar de la casa se escuchaba «¡yooooo!», como si pasaran lista. Augurio le acompañaba a otra habitación y cerraba la puerta. Era mi dormitorio, y la primera parte del viaje. Para ambientarlo dimos la vuelta a la cama, tiramos el armario, llenamos todo de trapos, papeles, muchos papeles, tierra y cristales rotos que crujían en cada paso. Había también una luz roja tintineante, colgando y balanceándose. Todo apuntaba a que alguien había estado buscando algo. Parecía como si la auténtica Gestapo hubiera pasado por allí. En un instante dejabas de estar en una casa para ser protagonista de algo que iba a acontecer. Sigo. Más adelante, la habitación contigua (mi dormitorio se comunica con una sala que funciona de estudio mediante una puerta doble muy alta) se encontraba más iluminada. Avanzas. Al fondo podías ver a alguien sentado de espaldas en un sillón de oficina giratorio, al más puro estilo Marlon Brando en *El padrino*. Casi susurrando, decía: «Ven... acércate...». Avanzas más, notas un aire frío en la nuca, el sillón se gira y la ves. Era Mama Lynch, vestida con arneses. Coge la Beretta 96 sin dejar de mirarte, te apunta y dispara.

¡PUM!

Un golpe seco.

Te entra un escalofrío (el aire frío ayuda).

[...]

... Ya estoy muerto.

¿Pero cómo ha podido sonar tanto?

La pistola era de gas comprimido. Se instaló un micrófono y un gran monitor de *tropecientos* vatios que multiplicó el efecto. Comienzas a helarte. El aire congelado sigue dando con fuerza. Nadie se percata de que es un ventilador industrial con bolsas de hielo que se activa con un sensor de movimiento. Se abre otra puerta contigua que da al gran salón y hace de espacio expositivo. Entrás. Estas literalmente helada. Una vez dentro, te encuentras en un espacio familiar – de vuelta a la normalidad. La fuerte iluminación blanco nuclear te deslumbra. Recuperas poco a poco la compostura y adviertes que es el final. Espacio expositivo como sala de autopsias. En el centro una gran peana donde ves el libro *Código de Extranjería* iluminado por una lámpara, más los guantes blancos de algodón que nadie utiliza. Alrededor, en las paredes, a media altura, todos los documentos legales que Lin Diniz (Mama Lynch) tuvo que sortear para quedarse en España. DNI, certificados, fotocopias, trámites varios, hojas selladas, formularios... En cada documento una silla plegable invita a sentarse contra la pared. El espacio aséptico, frío y discordante con la experiencia vivida te obliga a retomar aliento. A cada disparo van entrando las personas y la sala se va llenando.

Para terminar la experiencia, se optó finalmente por hacer un pequeño concierto/verbena. Se abrieron las puertas, dejamos tiempo para airear la sala y que entraran aquellos que llegaban tarde. La puesta en escena es sencilla: se descuelga un gran mapa de Europa, detrás está Mama Lynch, a contraluz, su sombra se proyecta. Comienza a sonar «Oh Fortuna» de *Carmina Burana*. Lynch va haciendo con un taladro pequeños agujeros en el mapa hasta que lo rompe del todo para salir a través de él. La música *in crescendo*. Es apoteósico, pero sin dejar de ser *mamarracha* y *queer*. Se sube a la peana que ahora funciona como tarima. Nos mira. Parece un personaje de *Mad Max*: da un lametazo al taladro, lo apunta sobre el libro de extranjería y comienza a traspasarlo con los silbidos y aplausos eufóricos de los asistentes. «El tomo de leyes que costó treinta y siete euros convertido en material de archivo –pensé–: ¡Esto pa'la tesis!». Tremendo todo. Estábamos sudando. ¡Qué bravura!



Fig. 6: Mama Lynch y Augurio (2019): *Desterrada. Oh! Fortuna*. Detalle de la performance y del libro *Código de Extranjería* intervenido con un taladro. Madrid: El Cuarto de Invitados. Fotografía de Nacho Calavera.

Mama Lynch pretendía matar al espectador. «Los sujetos –me dijo– están literalmente agujereados». «Al igual que el *Código de Extranjería*», pensé. Queríamos que, tras el *shock*, cada persona experimentara el asfixiante archivo burocrático con nuevos ojos. Se trataba de atravesar el cuerpo y la lectura de aquellos documentos que se suponen plenos y perfectos, sin fisuras en su significado. Activar un modo de lectura –dijo Lynch en algún momento– donde el cuerpo se encontrara atravesado por aquello que lee.]

5.5 [Proyecto 3º: Nuestra representación vacilante.

Para este performance se citó en El Cuarto de Invitados al grupo permanente de investigación *En los márgenes del arte*⁴³, que trabajó a lo largo del 2019 bajo el subtítulo de *Ensayando comunidades*. Para concretar fecha, lugar y hora se mandó un e-mail al grupo donde comunicamos lo siguiente:

Se precisa de participantes el próximo viernes 5 de abril a las 21:30 h para una fotografía grupal en El Cuarto de Invitados. Los integrantes de este «espacio independiente» se responsabilizarán de estrechar lazos afectivos entre los asistentes, acordes al espíritu del grupo de investigación EN LOS MÁRGENES DEL ARTE 2019 ENSAYANDO COMUNIDADES. De la misma manera, toda persona que desee participar no podrá tener ninguna idea preconcebida de su propia representación, ni mucho menos de la comunidad que se espera generar en el evento.

Todo participante adquirirá como obsequio una copia de su representación.

En un intento de evitar cualquier expectativa hemos optado por prescindir de título.

[...]

Business a todasss!

Acudieron a la cita unas veinticinco personas sin saber absolutamente nada ni tener más expectativa que la sorpresa misma. Entran al salón. Se encuentran una torre de muebles apilados y descansando sobre la pared que construimos esa misma mañana a toda prisa. La estructura tenía casi cuatro metros. Para su sujeción se utilizaron cuerdas, cintas de amarre para camiones y gomas elásticas. A media altura se encontraba un proyector activado y, en la cúspide, mi enorme impresora tamaño A3 inclinada hacia delante gracias a la literatura (me explico: improvisamos como calzador un apropiadísimo tomo de *Finnegans Wake* de

⁴³ Véase: <http://margenesdelarte.org/> (19/08/21)

James Joyce que criaba polvo en mi estantería). La sensación de peligro e inestabilidad se manifestaba en cada pestañeo.

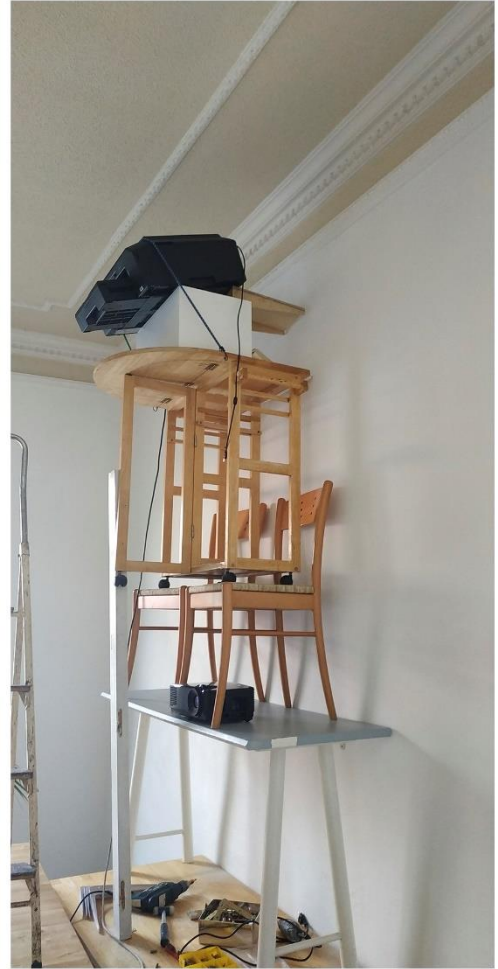


Fig. 7: Detalle de la instalación para la performance: Dos mesas, dos sillas, carro de servicio de cocina y peana con impresora A3 amarrado con gomas. Madrid: El Cuarto de Invitados.

Las asistentes se acomodaron donde pudieron. Apagamos luces. Activamos la máquina de humo y encendimos una sutil luz colorada. Una vez estuvimos en silencio, una voz digital dio la bienvenida:

Bienvenidos, les sugerimos que durante los próximos minutos se relajen y disfruten de este pequeño ensayo.

Se activa el proyector. El denso haz de luz recorre la sala hasta la pared contraria, donde comienza a correr, como si fueran los créditos de una película que termina, el siguiente texto:

Esto es una prueba, un simulacro, un bosquejo, borrador, *sketch*, una hoja en blanco, un ensayo... [...] También puede ser una mesa de exhibición, de archivo, un gran atlas abierto, siempre en proceso, siempre incompleto... todos los nombres son malos y buenos a la vez. Aquí no hay jerarquías, es como un cuaderno de ideas. funciona como un “pliegue. en el que vamos anotando. y pintando. y escribiendo. donde entra todo. las cosas están unas al lado de otras sin mucho orden, de cualquier modo y en tiempos que se solapan

”Una vez leímos ¿Qué pasa cuando nos encontramos? ¿Cuáles son las condiciones para que algo suceda? ¿Cómo provocar acontecimientos que nos mantengan juntos? ¿Por qué seguimos insistiendo?...“

“Quizá,

con un poco de suerte,

consigamos en algún punto algo parecido a ensayar un momento de comunidad. No sabemos muy bien cómo hacerlo. Hemos dispuesto este *tinglao* con la más absoluta humildad. Queremos imaginar que es algo parecido a uno de esos momentos nocturnos, que tienen algunas noches, en los que todo se solapa y se desborda, donde entra todo y las cosas acaban unas al lado de otras sin mucho orden y de cualquier modo.

[...]

Creemos que estos momentos de comunidad tienen algo de inacabado, de algo inconcluso, de una cosa que se mantiene flotante. Suspendido en una cuerda muy tensionada pero muy fina. En cualquier momento puede

romperse. Es un espacio extremadamente vulnerable, que se mantiene abierto; en el que cualquiera podría escribir y pintar.”

Hubo un momento –ahora que lo pienso–, en el que también estuvimos igual. Todas juntas, tomando el sol, durmiendo en literas por la noche junto al arroyo, junto a cuerpos y a sonidos. O en tiendas de campaña, junto a micros, altavoces y asambleas. Así es el flujo de la maquinaria de guerra –me digo–, de los agenciamientos corporales, las idas y venidas con una comunicación extraña, esquizo, ¿Una comunicación atrapada por el “quizás”?; Tuvimos un momento y un lugar donde había un latir de lo no dicho. Se podía entrar por cualquier sitio, sin arriba ni abajo, ni izquierda o derecha, dentro/fuera, actores/platea, escenario/maquinaria, todo junto, mezclado y revuelto en un plato...

Inmenso.

[...]

Infinito.

El texto desaparece.

Nos quedamos en silencio.

Estaban todos los invitados acomodados en el suelo y en sillas dispuestas por todo el espacio, semioscuro, enrarecido, somnoliento. Comienza un sonido industrial y la proyección se queda en negro. Un *flash* les deslumbra. ¡ZAS! Un auténtico fogonazo. Al cabo de unos instantes la impresora, dispuesta en lo alto de la torre, comienza a funcionar. El cabezal de impresión va de un lado a otro y consigue mover toda la estructura sobre la que se asienta. Los muebles llegan a crujir. En unos segundos acaba su impresión y el papel fotográfico se cae al suelo (por eso era necesario inclinarla hacia delante). Suena pesado. Se encienden las luces. Todos se ven las caras de nuevo. Sus ojos, como si despertaran de nuevo tras salir de un cine. Recogen la imagen. «¡¿Somos nosotros?!», exclama alguien. Sí. Son ellos –previsible–, pero una persona pasa el dedo para tocar la impresión y esta se deshace. Es lo que ocurre cuando se coloca del revés el papel fotográfico en la bandeja de la impresora. La tinta no agarra y lo que se imprime no dura más de unos segundos antes de volverse difusa. Como acuarela sobre papel húmedo. Una representación de nosotras mismas, cuanto menos, inestable.



Fig. 8: Detalle de la imagen impresa por el reverso del papel fotográfico.
Madrid: El Cuarto de Invitados (2019).

La imagen digital se borró. No existe. Nunca pasó. Lo que nos queda es la impresión –nunca mejor dicho– de ese encuentro y de lo que allí aconteció. Esa representación de nosotras es lo que somos ahora.

]



Fig. 9: Fotografía a la pantalla del ordenador. Detalle de la performance *Nuestra representación vacilante* para el grupo de investigación En los márgenes del arte. Madrid: El Cuarto de Invitados (2019).

6. Prólogo V. El acontecimiento no es revolucionario

6.1 La muerte de Fidel Castro en mi dispositivo doctoral / Escritura de lo imprevisto

El 26 de noviembre de 2016 todos los noticiarios abrían con la muerte de Fidel Castro. Ocurrió en plena escritura doctoral. Justo cuando leía algo sobre la emancipación «emancipada» de la idea revolucionaria y observaba –casi hechizado– la imagen de Leonid Rogozov realizándose a sí mismo una apendicectomía⁴⁴.



Fig. 10: Leonid Rogozov (1961)

Parecía que en la propia escritura se trenzaban las realidades y las ficciones con hilos que conectaban todo, tanto dentro como fuera del texto. Ya no habría una verdad anterior a la propia escritura –me dije–, una conclusión a la que llegar para verificar, aplicar o analizar, sino que sería una verdad (política) en su mismo proceso.

[Me detengo. Me quedo pensando en esto último y busco imágenes posquicemayistas del congreso de los diputados: abrigos en las butacas, camisas

⁴⁴ Imagen recuperada de: https://www.elespanol.com/ciencia/20171027/257475300_0.html (09/06/2019)

sin planchar, Carolina Bescansa con su recién nacido, besos en la boca y mucho meme de Errejón como Milhouse de *Los Simpson*. Vuelvo a Rogozov abriéndose en canal. Busco imágenes de Fidel Castro. Encuentro el momento de la paloma posada en su hombro para festejar el ciclo revolucionario en 1959. Leo ciertas articulaciones posibles entre todas las imágenes, pero decido centrarme en Fidel Castro. Intuyo que puede valerme para explicar, una vez más, por qué rehuyo del estilo que el ensayo y la investigación doctoral exige. Al final, resulta que esta misma premisa metodológica rechaza, a su modo, las implicaciones revolucionarias de la lucha cubana.]

Se podría decir que con la muerte de Fidel nos vamos a alejar de un arte del acontecimiento concomitante con el arte de la revolución por sus causas últimas, nos vamos a alejar sensiblemente del arte más activista como único modelo de acción experimental, antagonista, desbordante y constituyente. Nosotros sí creemos que el acontecimiento puede ser micro, que no tiene que apegarse a la bandera revolucionaria; nosotros, desde este dispositivo doctoral, apostamos por un arte del acontecimiento que no solo se despliega en prácticas colectivas al aire libre, llenas de acción y lejos del ensimismamiento que ofrecen las galerías. Creemos que el mundo del arte, el mundo de las bienales, del espacio expositivo y de los grandes museos aún puede habitar el paradigma del acontecimiento. O, dicho de otro modo, aún puede ser salvaje, experimental y desobediente. Con esto queremos decir que el arte del acontecimiento no tiene por qué estar vinculado a los últimos movimientos sociales que, no obstante, han sido los detonantes para la presente investigación. Al contrario de algunos pensadores (entre los que se encuentra Lazzarato) que proponen continuamente insertar en los movimientos sociales los conocimientos estéticos y técnicos específicos de las personas que trabajan como artistas, como si estos eventos multitudinarios fueran el único camino para que el acontecimiento advenga. Si seguimos por este hilo podemos recurrir a Jacques Rancière y mantener su postura frente a ese mundo del arte, que no sería político solo por el contenido de denuncia, sino por su estructura como obra de arte que se inscribe en un mundo heterotópico capaz de invocar ficciones posibles y reconfigurar el reparto de lo sensible.

De momento volvamos la mirada a Fidel Castro. El acontecimiento que supuso su defunción fue el punto final de una etapa donde se entendía la política como una lucha entre lo verdadero y lo falso, en el «yo digo que tengo razón y el otro se equivoca» o,

dicho de otro modo, una política atravesada por el pensamiento revolucionario. Ello nos puede ayudar para reflexionar acerca de cómo podríamos adaptar cierto registro acontecimental en nuestra escritura que no se mantuviera socavada por los fines últimos del periodo revolucionario. Es decir, lo que vamos a hacer no será un desarrollo sociopolítico e histórico del castrismo, sino que vamos a urdir ese acontecimiento en la propia escritura. Una escritura que, en definitiva, invierta tiempo en procesos abiertos y deje en suspensión [...] el decimonónico concepto de «conclusiones».

Rescatar este personaje nos servirá para dar ejemplo del tipo de revoluciones donde lo primordial era tomar el poder y, en esa conquista, mantenerlo a toda costa. Fidel vio pasar a nueve presidentes norteamericanos, comenzando por Eisenhower y hasta Donald Trump. Desde el poder vio cómo se levantaba el muro de Berlín en 1961 y lo vio caer en 1989. Vio nacer a los Beatles y la muerte de dos de ellos. Durante su mandato transcurrieron, entre otras, las guerras de Vietnam, Camboya, Líbano, Maldivas, Irak y del Golfo. Vio pasar a cinco papas por el Vaticano y caer las Torres Gemelas. ¡Casi nada! En este cascarón de escritura hiperconectada a la red y a la información, me propongo articular algunas reflexiones que asaltan en los medios.

«Decir la verdad es revolucionario», nos decía Gramsci, y con la figura de Fidel Castro se atisba el insondable trabajo de recopilación de verdades en la época de la posverdad, donde el «maniqueísmo, el blanco y el negro, los prejuicios, el hablar de oídas o la pereza y la prisa para informarse con datos fidedignos de tan extensa trayectoria» (Artal 2016) puede dar cierto vértigo. Indagar en la figura de Fidel supone transitar un camino repleto de minas. Hay que deambularlo sorteando todo tipo de falacias, con la pericia de un cirujano y sospechando de posiciones dogmáticas en las que caemos inevitablemente, por los sesgos de nuestra ideología o por vínculos con determinadas posiciones políticas o de clase. «Con sus luces y sombras se va un referente de la dignidad latinoamericana y de la resistencia soberana», escribía Pablo Iglesias en Twitter, mientras que un lúcido Carlos Taibo Arias señalaba que se cerraba un siglo en el que, a su entender, «demasiadas personas precisaron de un comandante. Va un recuerdo para los anarquistas cubanos que penaron en las cárceles».

Habría que alejarse, pues, de conclusiones rotundas que, o elevan a paradigma moral el periplo cubano, o bien lo convierten en fracaso absoluto, tal y como apuntó Pablo

Bustinduy frente a García Margallo en el programa *Al rojo vivo*.⁴⁵ Habría que evitar unas reflexiones que fueran incapaces de entender esa revolución guerrillera como una época que entendía el Estado como un elemento ineludible para cambiar el mundo. Ahora bien, manejando esta premisa, entendemos que ese espacio ineludible, ya estructurado, no nos valdría para proyectar el milagro del acontecimiento desde el ámbito artístico. Vayamos por partes.

Nos decía Gramsci que la verdad debe ser respetada siempre, con independencia de las consecuencias que puedan seguirse de ella. Sobre la mentira, sobre la falsificación facilona, solo se construyen castillos de viento que otras mentiras y otras falsificaciones pueden hacer desvanecerse. La crónica de Ramón Lobo en *elDiario.es* es la que mejor llena de verdades el asunto frente a la orquesta de opiniones que rezuma en los medios.

El personaje que encarnó desde los albores de los años cincuenta sobrevivirá a los aciertos y errores de la revolución. El principal, incumplir dos de las promesas motoras del llamado Manifiesto de Sierra Maestra: regeneración democrática y libertad. En Cuba hay presos políticos, personas que pagan con la cárcel los delitos de opinión.

Es cierto que no existe malnutrición infantil, ni violencia callejera, ni crímenes de todo tipo, ni pobreza extrema. Tampoco existen los feminicidios como en México y Guatemala. Es verdad que las cifras de escolarización son ejemplares y que ocupa el puesto sesenta y ocho en el Índice de Desarrollo Humano de Naciones Unidas, dos por delante de Costa Rica, considerada un paraíso por Occidente.

Es cierto que la revolución no lo ha tenido fácil, con un enemigo tan poderoso como constante. Estados Unidos cercenó con el embargo el desarrollo inicial de la revolución. Con el tiempo ha servido paradójicamente de excusa para justificar los errores del sistema. Hace años que la revolución dejó de carburar. Los esfuerzos transitaron de cambiar el mundo a mantenerse en el poder a cualquier precio y sobrevivir. Fidel siempre fue un dirigente muy hábil. Supo mantener la teatralización revolucionaria, superar el desgaste del ejercicio del poder, cuando apenas quedaba nada de lo soñado. Nunca perdió la temperatura de la calle, conocía muy bien a su gente (Lobo 2016).

Un pueblo cercenado por el benefactor de Estados Unidos Fulgencio Batista vio a Fidel como la máxima expresión de la lucha contra la represión. De hecho, nos sigue explicando

⁴⁵Recuperado de: https://www.lasexta.com/programas/al-rojo-vivo/debate/rifirrafe-entre-bustinduy-y-margallo-tras-la-muerte-de-fidel-castro-nosotros-no-perdimos-cuba-la-ganaron-los-cubanos_20161126583977310cf264101b181a8c.html (05/12/2018)

Ramón Lobo, «aunque fue algo casual, hubo un momento prodigioso: una de las palomas blancas que se lanzaron al cielo para festejar el triunfo revolucionario se posó en su hombro, como si un ser superior le señalara como el elegido» (2016). Se puede decir que, en ese preciso instante, entendido como una auténtica anunciación divina, las experiencias colectivas del éxodo, si es que las hubo más allá de la militancia guerrillera de Fidel, se esfumaron para concentrarse en aquel personaje iluminado. Después, habría que entender el contexto en el que la revolución se consolida y se transforma en la figura soberana de Fidel. Habría, también, que mirar los dictados de la memoria con el prisma de aquella modernidad y aquella izquierda del puño en alto, que precisaron de un comandante cuyo legado fue rechazar aquellos sujetos que no respondieran a la identidad revolucionaria. Esta identidad, por obligación, debía ser heterosexual, reproductiva, monógama y anticapitalista, rechazando todo lo que no se ensamblara a esos parámetros. De esta manera, tal y como apunta el comisario cubano afincado en Madrid Alberto Isaac Santana:

La idea de lo nacional, de un cuerpo nacional y de un sexo oficial, no fue sino una de esas castradoras y deformantes fantasías del proyecto «humanista» de Castro que supuso un clarísimo retorno, sin precedentes, a la ideología y la política de los rechazados (Santana 2016: 273).

Así, la moral revolucionaria enaltecía la figura del héroe castrista como modelo por antonomasia. Aquellas escandalosas revoluciones poco o nada tenían que ver con una total apertura de política radical, sino que se convirtieron en estructuras estatales del *vigilar y castigar*,⁴⁶ en base a unos medios-fines. Este tipo de políticas, a rebufo de las revoluciones modernas, eliminaban la otredad y la imprevisibilidad. Es por ello que, en nuestra tentativa doctoral, no debemos aceptar el mismo carácter concluyente revolucionario del yo y el otro, construido este último en base a su regulación, control y vigilancia, sino apostar por la apertura y el fracaso de la reconciliación plena y estable. En este sentido, también es interesante rescatar la heroica tesis de Chantal Mouffe que no solo da explicación a su paradoja democrática (Mouffe: 2003), sino que nos puede servir para comprender nuestra metodología. Resumiéndolo en exceso, la filósofa y politóloga

⁴⁶ No es baladí que se creara la UMAP (Unidades Militares de Apoyo la Producción) en los sesenta, «eufemismo tremendo donde los haya, para enmascarar una clara tipología de campo de concentración y de exterminio de todo aquello que se suponía lacra, escarnio, lumpen, vulgaridad, infección, inmoralidad frente al modelo higienista y biologicista del Estado cubano» (Santana 2016: 276).

belga rechaza cualquier posicionamiento político extremista⁴⁷ al involucrar la lucha agonística. A saber, mientras que el fascismo pretende imponer una meta armónica y jerárquicamente estructurada a la que se llega mediante la violenta supresión del antagonismo –una lucha hasta la muerte–, la democracia apuesta por integrar la lucha antagonista dentro del espacio institucional. O, dicho de otro modo, la democracia no solo incluye el antagonismo, sino que lo requiere para su existencia y su correcto funcionamiento, lo intenta institucionalizar fracasando sucesivamente. Esta relación con el antagonismo no tiene que responder a un marco concreto alguno, sino que –como asegura Mouffe– surge a partir de cualquier relación (Mouffe 2007: 27), incluso en la manera que tenemos de abordar nuestras tesis doctorales.

Ahora que estamos en condiciones de entender la pregunta «¿qué es la emancipación emancipada de la revolución?» Ya referimos que nuestra tentativa doctoral tiene que ser asible dentro de los juegos y reglas académicas y debe adoptar una posición crítica que haga cuenta de la posición de hegemonía de la que parte. Se trataría en definitiva de evitar construir una crítica radical que suponga una ruptura total con el estado de cosas existente. Nos parece que una manera de entender el rol del arte del acontecimiento alejado de las sublevaciones incendiarias es precisamente la que tiene Mouffe en mente cuando afirma que lo que se debe abandonar es precisamente la idea de que ser político significa ofrecer semejante ruptura o transgresión (2007: 70). Dicho esto, es prudente señalar que el trabajo de Mouffe no se encamina solo y exclusivamente a desacreditar la revolución en favor de la democracia institucionalizada, sino que nos ofrece herramientas para mantenernos en la delgada línea que supone una radicalización democrática en un periodo posrevolucionario. Como sea, nos explica Žižek, la principal amenaza de la democracia es la «mercantilización de la política» (Žižek 2018: 31), su fosilización, y, con ella, la muerte de *lo político*.

⁴⁷ En la contraposición conceptual básica que establece una dicotomía entre la lógica de las diferencias (la sociedad como un sistema de demandas reguladas y admitidas) y la lógica de las equivalencias (una suerte de articulación de distintas demandas no asumibles por el orden discursivo que generan un campo antagónico) la lucha agonística no se sitúa en uno de estos dos polos, a saber: uno corresponde a la supresión del conflicto político fuera del espacio democrático, en una suerte de anémica competición atada a un juego de reglas –muy acentuada en España con el término bipartidismo–, y el otro a la celebración de un acontecimiento que deja en suspensión todas las reglas. De la misma manera, más adelante exploraremos cómo estos movimientos corresponden al institucionalismo y al populismo respectivamente. Profundizaremos más adelante en esta tensión necesaria para nuestro arte del acontecimiento en los capítulos: «Demandas populares frente a demandas democráticas. Breve inciso sobre el arte colaborativo» y «El acontecimiento del significante vacío».

¿Podríamos hablar de la misma manera de instituciones fosilizadas? ¿De modos de hacer, de investigar, de escribir sedimentadas en el consenso académico? Estas son las cuestiones que nos animan a construir una metodología acorde a nuestro objeto de estudio cuya relación con el fracaso nos confronta con el antagonismo y, con ello, el sabernos fuera del rango de una ecuación racional. Nos quedamos con las palabras de Yera Moreno y Melani Penna en su diario/ensayo/aventura, donde creemos que apuntan a esa forma de escritura que tantea la misma resistencia a expulsar de nuestros ensayos y tesis doctorales aquello que no se deja concretar del todo y que, al mismo tiempo, da impulso en nuestras investigaciones.

Ya advertimos que esto era un intento, un borrador previo a algo. También que, como intento, contenía ya en su gesto cierta tendencia al fracaso. Pero nos interesa el fracaso, estamos acostumbradas a él, cargamos con muchos fracasos auestas. Nos interesa por lo que posibilita, por lo que puede implicar, en cuanto a «lo imposible, lo inverosímil, lo improbable, y lo ordinario» (Halberstam, 2018: 98)⁴⁸ y porque al perder podemos imaginar «otros objetivos para la vida, para el amor, para el arte y para el ser» (Halberstam, 2018:98) que escapen a las lógicas y las narrativas del éxito en las que somos educadas. El fracaso nos interesa como forma política de resistencia, como posibilidad de identificación y de articulación de un nosotras desde el sentir, desde el deseo, desde la frustración, desde la pérdida. Por eso, pensar en un posible diálogo entre dos formas tan opuestas de escritura, el diario y el *paper* académico, puede que sea ya un intento fracasado de escritura (Moreno y Penna 2018).

⁴⁸ Véase: Halberstam, Jack (2018): *El arte queer del fracaso*. Barcelona-Madrid: Egales.

6.2 Hannah Arendt. Comienza la narración

*Yo quiero ser Emily Dickinson
y plantar mis semillas contigo en algún lugar de la costa de California
O ser la Butler y meterte
mi dildo por el culo y que estalle en saliva
Ser Chantal Mouffe y hablar contigo de la política y lo político
para acabar viendo el atardecer en nuestro lugar favorito*
(Moreno, Yera; Penna, Melani 2018)

Podemos seguir pensando en esta escritura cuyas intervenciones van a los saltos:

la revista *Alexia*,

Piglia,

Silvia Rivera,

las imágenes descritas del ^{Congreso de los Diputados,}

Leonid Rogozov ^{hurgando dentro de sí mismo en busca de su apéndice y,}

de repente,

~~Fidel Castro.~~

Sin embargo, es necesario tocar tierra, aunque solo sea para coger nuevo impulso. Hemos perfilado un arte del acontecimiento que se aleja de la tabula rasa revolucionaria y, segundo, una escritura/metodología que necesariamente debe aceptar las reglas de juego hegemónicamente constituidas en la academia, justamente para subvertirlas. No valen cosas arbitrarias –hemos llegado a decir. También es cierto que el acontecimiento que nos interesa abre un nuevo posible, pero su resolución –siempre política– se encuentra atravesada por la viga inmanente de imposibilidad, fracaso e inconsistencia. Es por ello que podemos seguir afilando junto con Hannah Arendt, una pensadora como contraejemplo de la filosofía y la política revolucionaria. Arendt es por antonomasia la filósofa de la sospecha de los últimos fines. Para ella, los acontecimientos

son los verdaderos y únicos maestros confiables para comprender, «la mejor fuente de información más digna de confianza».⁴⁹ Basta recordar sus palabras en el prefacio de *Entre el pasado y el futuro*, «el pensamiento mismo nace de los acontecimientos de la experiencia viva, y debe mantenerse vinculado a ellos como los únicos indicadores para poder orientarse» (1993: 20). Así, tras la resaca de las plazas, nuestras experiencias serán la mejor brújula que podemos encontrar para repensar una visión acontecimental en el panorama artístico contemporáneo y una escritura sólida que se acerque lo máximo posible al calor de ese magma sin llegar a fundirse.

Para Arendt fue crucial la experiencia del incendio del Reichstag el 27 de febrero de 1933. Este fue el suceso que utilizó como «prueba» el nazismo para acusar a los comunistas como conspiradores y establecer el Tercer Reich. Arendt es consciente de la incapacidad del pensamiento filosófico para comprender qué fue lo que vino después: las detenciones ilegales, el arresto, la tortura y la ejecución del obrero comunista neerlandés Marinus Van der Lubbe, la custodia preventiva donde se llevaban a las personas a los sótanos y a los campos de concentración. «Lo que en ese momento se desencadenó –sigue Arendt–⁵⁰ fue monstruoso y quedó ensombrecido por las cosas que vinieron después. En ese momento, en el que viví una gran conmoción, abandoné la idea de que pudiera ser solo espectadora». Fue en ese momento, a partir de ese golpe inmediato, en el que Arendt pasó a la *acción*.⁵¹

La acción, como capacidad emprendedora e imprevisible, supone la categoría central del pensamiento político arendtiano. La acción es capaz de abrir mundos, pero ha sido

⁴⁹ «Los acontecimientos, pasados y presentes, no las fuerzas sociales ni las tendencias históricas, no las encuestas ni la indagación de motivos ni cualquier otro artilugio del arsenal de las ciencias sociales, son los verdaderos maestros de los científicos de la política, los únicos dignos de confianza, como son también la fuente de información más fiable para quienes se dedican a la política» (Arendt 2007: 71).

⁵⁰ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=WDovm3A1wI4> (13/08/2018)

⁵¹ Para Arendt la política era la capacidad de actuar de manera libre y concertada. La filósofa alemana separaba tres estadios fundamentales de la vida activa: la labor, como las funciones biológicas del cuerpo humano, el trabajo, como la actividad más alejada de la propia naturaleza humana y, por último, la acción, como la actividad que es capaz de realizarse sin mediación de cosas ni mercancías, solo entre seres humanos. La *acción* es entendida de esta manera como «la actividad política por excelencia», ya que posee la capacidad de empezar algo nuevo mediante una «iniciativa». Arendt hace una analogía con el propio acto de nacimiento humano al comprender este «venir al mundo» como la matriz de todas las acciones en la que se emprende, de forma inherente al ser humano, algo novedoso. Es por ello que

la acción mantiene la más estrecha relación con la condición humana de la natalidad; el nuevo comienzo inherente al nacimiento se deja sentir en el mundo solo porque el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de actuar. En este sentido de iniciativa, un elemento de acción, y por lo tanto de natalidad, es inherente a todas las actividades humanas. Más aún, ya que la acción es la actividad política por excelencia, la natalidad, y no la mortalidad, puede ser la categoría central del pensamiento político (Arendt 2009: 23).

secuestrada por una quietud contemplativa. Es algo que podemos ver fácilmente en la actualidad política, cuando no somos capaces de salir del estado ensimismado en el que nos encontramos al observar lo que acontece (a toda velocidad) en los escenarios políticos como pueden ser el parlamento, en las ruedas de prensa –en diferido– y tertulias políticas dignas de un programa de Telecinco. Es más, toda actividad que, valga la redundancia, activa la política, aquella que hace la colectividad en las calles, es brutalmente perseguida tildándola –paradójicamente– de acciones totalitarias y antidemocráticas. Fue la secretaria general del Partido Popular (2008-2018), María Dolores de Cospedal, quien calificó los escraches como «nazismo puro» y reflejo de «un espíritu totalitario y sectario» propio de la década de los treinta y de los años previos a la Guerra Civil (copiado de Wikipedia). ¿Qué era el escrache, sino una práctica política que unía la *praxis* (la acción) con el *lexis* (el discurso) en aquellos portales donde vivían los distintos gestores expertos de la política? Desde una perspectiva arenditiana, el escrache sería un volver a nacer por su gran capacidad política y reivindicativa. Entendemos la capacidad política como la unión de la palabra y la acción que no preexiste, sino que surge en el encuentro de los unos y los otros. Es por ello que *lo político* da comienzo a lo nuevo en virtud de su contingencia, su fragilidad y su desbordante apertura. En *La condición humana* (2009), Arendt lo definía en los siguientes términos:

El poder solo es realidad donde palabra y acto no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales, donde las palabras no se emplean para velar intenciones sino para descubrir realidades, y los actos no se usan para violar y destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades (2009: 223).

Este tipo de acciones políticas reivindicativas y dispositivos de enunciación colectiva por parte de la ciudadanía no tenían necesariamente artistas ni autores. Tenían como propósito acercar a aquellos expertos de la política a la calle, ponerlos a ras de suelo. En la etapa bipartidista de la política española prequincemayista todos los desahucios, los recortes en sanidad y educación o la misma ley mordaza no eran hechos que emanaban de la propia realidad objetiva, trascendente o divina, sino que eran, más bien, decisiones políticas de determinados personajes con nombre y apellidos que dictaminaban desde sus despachos, consiguiendo (esto también hay que decirlo) una succulenta tajada del pastel con réditos políticos gracias al expolio de la sociedad del bienestar. De esta manera, tanto las acciones de escrache españolas (donde la acción y la creatividad no tenían intención alguna de

caracterizarse como disciplina artística) y las prácticas llevadas a cabo por GAC⁵² (iniciadas por alumnas de Bellas Artes de Buenos Aires) consiguieron visibilizar un problema que se mantenía oculto que, concretamente en el caso argentino, era una realidad enterrada sin funeral. Sus iniciativas «artistas» por parte de colectivos heterogéneos ponen en movimiento, mediante la palabra y el acto, lo que parece normalizado.

Por otro lado, hay que recordar el contexto de la tradición filosófica alemana de Arendt. Sus textos fueron escritos con la herencia de los totalitarismos del siglo XX, tanto de derechas como de izquierdas, tanto en el nacionalsocialismo alemán como en la experiencia latente del comunismo soviético y la burocracia estalinista. Arendt vivió plenamente la Guerra Fría, junto con la aparición de la «solución final» nazi (el genocidio, los campos de concentración, que en realidad fueron campos de exterminio, es decir la barbarie en pleno siglo XX) como un acontecimiento para el cual la filosofía, su método de análisis, no disponía de categorías para explicar ni comprender lo sucedido.

Siempre menciono que hay una tensión entre la filosofía y la política. Es decir, entre el hombre como ser que filosofa y el hombre como ser que actúa. Es una tensión que no existe en la filosofía de la naturaleza. El filósofo se sitúa frente a la naturaleza como todos los demás seres humanos; cuando medita sobre ella, habla en nombre de toda la humanidad. En cambio, frente a la política, el filósofo no tiene postura neutral [...]. En la filosofía política existe cierta hostilidad. Desde Platón, con ciertas excepciones (Arendt 1964).

En *¿Qué es la política?* (1997), uno de sus textos más conocidos, la condición para que exista la política es la posibilidad de tener plena libertad para proponer múltiples, innumerables e impredecibles alternativas al poder dominante. De esta manera, la *acción*,

⁵² Nos referimos a las acciones artístico-militantes del Grupo Arte Callejero (GAC) en Argentina. La intención del grupo era la de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formaran parte de un mismo mecanismo de producción. El colectivo fue creado en 1997 por estudiantes de Bellas Artes que se sumaron a las protestas del sector contra la Ley Federal de Educación impulsada por el presidente Carlos Menem – el mismo que unos años antes había indultado a asesinos y torturadores golpistas, pese a que habían sido condenados por delitos de lesa humanidad. En una de sus prácticas, «Aquí vive un genocida», visibilizaron una realidad que se mantenía oculta, fuera de la opinión pública: la de aquellos genocidas que aún vivían en la ciudad de Buenos Aires. Las acciones del colectivo se complementaban con un tríptico compuesto por un afiche, un vídeo y una agenda, que se repartieron en la marcha del 24 de marzo. La impresión era un mapa donde aparecían señaladas las direcciones de los genocidas que habían sido escrachados hasta el momento, mientras la agenda contenía sus teléfonos y direcciones. En el vídeo se recorrían esas casas en dos momentos distintos: un día común y la jornada del escrache. El afiche se volvió a imprimir los 24 de marzo de los años 2002, 2003, 2004 y 2006. En cada oportunidad se transformaba el diseño y se agregaban las direcciones de los nuevos escrachados.

tal y como la entiende Arendt, tiene un carácter espontáneo y contingente que recuerda al esperado imprevisto; es decir, el milagro del acontecimiento que es capaz de interrumpir la realidad normativa para que aflore lo improbable. Esta cualidad acontecimental de la acción en la política dista mucho de la conciencia que porta la filosofía histórica moderna y de la política basada en procesos y fines. Como, por ejemplo, el fin de la lucha de clases. Así, se puede decir que para Arendt la filosofía marxista no se ocupa del acontecimiento ni de la contingencia de la historia, sino de su desarrollo inevitable hacia un fin definido, aunque este cueste millones de muertes. La filosofía política histórica, cuya promesa se basaba en la abolición de las luchas sociales, bloquea la acción, el nacimiento de algo nuevo, la contingencia y, por lo tanto, la posibilidad de pensar políticamente; o, dicho de otra manera, pensar con plena libertad valiéndose como material de estudio primario los propios acontecimientos mientras que, al mismo tiempo, se cuestionan las herramientas de la filosofía histórica para abordarlos. En *Karl Marx y la tradición del pensamiento político occidental*, Arendt anota que

los acontecimientos –pasados y presentes– y no las fuerzas sociales y las tendencias históricas, no los cuestionarios y las investigaciones de motivación, o cualquier otro truco extraído del arsenal de las ciencias sociales, son los verdaderos, los únicos maestros confiables de los teóricos políticos, así como son la fuente de información más digna de confianza de los que están involucrados en la política (Arendt 2008: 71).

Este rechazo de Arendt de la filosofía de la historia, y también de alguna manera de las ciencias sociales y de todo aquello que, en definitiva, tienda a calcular, predecir o deducir, que toma cuerpo con su rechazo a la visión marxista de la historia que proyecta un fin último proyectado proféticamente, viene por su necesidad de pensar la exterioridad radical; de aquello imprevisible e incalculable que porta la *acción* y el acontecimiento. Tal y como nos señala la tesis de Paredes Goicoechea, la concepción de la política en la obra de Marx es entendida por Arendt como algo reducido a un elemento derivado de la base económica. Así,

la política es tratada como un objeto ideológico comprendido como un simple reflejo de las contradicciones entre el desarrollo de las fuerzas productivas materiales y las relaciones de producción existentes y, por tanto, como un aspecto de la vida humana que será extinguido una vez sean superadas las contradicciones del capitalismo en el marco de abolición de la lucha de clases (Paredes cit. en Manrique 2016: 179).

El modelo epistemológico historicista sustituye la imprevisibilidad de la acción por la producción calculable en un fin determinado, ¿no es la misma dinámica que maneja la producción del capital? Según Goicoechea, esta conciencia histórica moderna evita la *acción* por considerarla insegura y sin pocas garantías de éxito. En el sistema productivo todo modelo de fabricación tiene un comienzo definido y un fin predecible, un molde de producto preelaborado. De este modo,

la fabricación obedece a una lógica teleológica que se apoya en la racionalidad medios-fines. Para Arendt, esta identificación entre acción y fabricación es desastrosa, porque elimina la novedad y la pluralidad al creer que la libertad puede ser el producto final de la actividad humana (2016: 179).

En esta dicotomía cabe preguntarse cómo situar nuestras tentativas doctorales, envueltas en la productividad universitaria. ¿Qué metodologías pueden dar cobijo a las singularidades de nuestro campo de trabajo en bellas artes? ¿Es la narración o el pensamiento narrativo el que mejor puede traducir los elementos heterogéneos que inundan nuestros ensayos, obras, instalaciones, etcétera? Sin duda, el proyecto *Alexia* que anteriormente expusimos tiene grandes similitudes con la acción arendtiana; ambas vías convergen en su ánimo de conectar la dimensión estética y política a través del relato. Amiel nos señala que «Arendt ve en el relato, en la creación de la intriga, la constitución de un significado. [...] De allí la utilización, extremadamente frecuente por parte de la filósofa, de las narraciones, las biografías, novelas, etcétera, como soportes del análisis» (Amiel 2000: 52).

Parece que este sucinto recorrido por Arendt nos lleva de nuevo al relato y a la ficción que allí se soporta. Un modelo lo suficientemente dúctil como para tener en cuenta los acontecimientos del pasado libres de principios rectores y sujetos soberanos. Por último, para dar el sustento teórico definitivo a nuestra tentativa nos quedamos con las palabras de Goicoechea cuando nos insiste en que

la historia debe ser repensada, entonces, como relato para que pueda dar cuenta de lo extraordinario, es decir, de las interrupciones propias de los acontecimientos llevadas a cabo por la acción. [...] La historia como relato es, entonces, la manera de abordar los acontecimientos sin subsumirlos bajo un proceso (2016: 178).

Retomando la alusión al salto del principio, ¿seremos capaces de mantenernos estables sin tierra firme? ¿Seremos capaces de evadir la hipótesis, de ir a la deriva en este dispositivo doctoral? ¿Haremos como el personaje del filme *La haine* (1994), de Mathieu

Kassovitz, ya saben, aquel en cuya escena cae al vacío desde un edificio de cincuenta plantas y para tranquilizarse durante la caída no para de decirse: «Hasta ahora, todo va bien; hasta ahora, todo va bien...»? ¿Es capaz de soportar una tesis doctoral el verdadero estadio inconcluyente de un acontecimiento, su estado latente donde todo es posible? ¿Acaso no estamos haciendo uso de una metodología que se construye sobre la marcha, sin más rumbo que el que impone el propio acto de escribir, como una historia que se escribe sobre la marcha? Efectivamente, los razonamientos de Arendt nos llevan hacia la narración. El conocimiento narrativo rechaza el modelo que porta la filosofía histórica, y burla las directrices y diseños epistemológicos de las ciencias sociales. Narrar es algo más, y también algo menos, que no pasa por un propósito lineal hacia un fin definido.

En estos dos últimos prólogos hemos perfilado los porqués de una metodología que asumimos imperfecta, pero que rinde cuenta de la singularidad de nuestro objeto de estudio, que no tiene nada que ver con la tabula rasa revolucionaria ni su carácter concluyente. De la misma manera, su escritura, intencionadamente crítica con la misma Academia en la que pretende inscribirse, no necesariamente ha de presentar una feroz radicalidad que corte con todo. No ha de procurar ese tipo de transgresión sino, una vez más, la de buscar articularse con lo dado. O, dicho de otra manera, nuestro acontecimiento y nuestra escritura estarán situados en un contexto hegemónicamente determinado.

6.3 [Proyecto 4.º: «NOSOTROS», por Alberto Omiste / Diario de un gestor cultural en Lavapiés

Nosotros no es un lugar al que se pertenece, sino un espacio al que se ingresa para construirlo.

(Diego Tatián cit. en Fernandez Savater, Amador 2012)

Cuando decimos «nosotros» no hacemos otra cosa que nombrar el problema. No lo resolvemos. Y tal vez sea y deba ser insoluble. Esta disposición de nosotros por afuera de nosotros parece ser una consecuencia de la vida del cuerpo, de su vulnerabilidad y su exposición.

(Judith Butler cit. Garcés, Marina 2008)

El proyecto de Alberto Omiste prometía ser un dispositivo acontecimental perfecto para abordar, en primer lugar, cómo el factor contingente era un requisito indispensable para que un acontecimiento pudiera suceder y, en segundo, casi como anillo al dedo, cómo el discurso era capaz de producir realidades. O esa era nuestra intención en un principio, ya que todo el proyecto nació de una simple y potente idea: instalar en el balcón de El Cuarto de Invitados una tribuna de oradores, como si de un discurso político se tratara, al más puro estilo *Bienvenido, Mister Marshall*, pero sustituyendo Villar del Río, el pueblo donde se rodó la película de Luis García Berlanga, por la plaza Nelson Mandela del barrio de Lavapiés en Madrid. «NOSOTROS» era un laboratorio ciudadano donde los saberes implicados trataban de generar conocimiento en sintonía directa con aquellos grupos expulsados por las lógicas del capitalismo académico, el colonialismo y el patriarcado. Todo ello sin rehuir el antagonismo⁵³ como garantía

⁵³ Isidoro López Aparicio tiene una manera de entender el arte político que sigue con esta concepción del enfrentamiento como único lugar para el disenso o la lucha agónica de Chantal Mouffe. Utiliza la palabra «conflicto» no como pelea o lucha, tal y como lo recoge la Real Academia Española, sino como motor necesario para la evolución. «¿Qué lleva al ser humano a pensar y actuar más allá de lo obvio? La idea es identificar al conflicto como problema, pero también como naturaleza desencadenante de oportunidades creativas». En esta misma línea opta por la «transformación» en lugar de «resolución»,

pues los conflictos más que resolverse se modifican, se alternan, se reconducen de manera negativa o positiva. Como Hohn P. Lederach defiende, «la transformación es una forma de visualizar y

para la construcción política. «NOSOTROS», para que nos entendamos, era una satírica escenificación del populismo laclausiano.

Desde esa incipiente idea, el proyecto fue dotándose de forma, y en unas semanas ya sabíamos qué era todo lo que debería haber alrededor formal y conceptualmente. El Cuarto, el mismo salón, se convertiría en el *backstage* del escenario para un discurso político. Se cubrió el suelo de moqueta, se dispusieron elementos de mobiliario ligero como mesas y sillas plegables, alguna planta de plástico que recordaba a Marcel Broodthaers, un dispensador de agua fría, vasos de plástico medio llenos en alusión a Wilfredo Prieto, un gran surtido de canapés, la prensa del día y un *fotocall* para asegurar la ironía. El Cuarto se convertiría en una asamblea ciudadana –aunque, siendo honestos, también era una escenificación– recordando a Vistalegre II, pero el partido –si es que se podía llamar así– se llamaría «NOSOTROS». No era baladí el nombre: «NOSOTROS» como agrupación política sin a priori ni identidades predefinidas. No había discurso que encerrase nuestra ideología, tan solo existía un «ellos» que se mantenía fantasmal y que daba sentido a nuestro propio nombre, ya que la política siempre era un eterno conflicto entre un nosotros/ellos; es decir, nosotros y el antagonismo: ellos. Al respecto, el exdiputado Eduardo Maura explicaba que el incipiente partido político Podemos consiguió, por lo menos durante un periodo de tiempo, traducir las movilizaciones sociales a un lenguaje institucional, en sentido político (forma-partido) y también electoral. Algo nada fácil, ya que todo aquel magma social era imposible de representar completamente y que, además, el calor de las plazas estaba prácticamente desinflado cuando surgió Podemos. Las líneas que escribe Maura a raíz de un viaje a Reino Unido para presentar Podemos parece que iban destinadas a encontrarse con este proyecto expositivo acontecimental que nos traíamos entre manos en el Cuarto:

responder al conflicto, pero como una oportunidad para generar procesos de cambio constructivos en la solución de problemas de la vida real» [...]. El arte debe cumplir una función que ayude a construir la paz (imperfecta) como una realidad dinámica, procesual e inacabada, sin abogar por la separación total de los conflictos; propiciando, antes bien, el saber convivir con estos conflictos, en tanto que son fuentes de creatividad y vida, desplegando actitudes proactivas, acciones propicias de cambios posibles. Esta posición humilde pero consciente, compleja, activa y comprometida, tiene que ser el punto de partida del artista ante cualquier problemática.

En: López Aparicio (2016): *Arte político y compromiso social. El arte como transformación creativa de conflictos*. <http://www.cendeac.net/es/editorial/catalogo/3621>

Simplemente había algo extraño en como se hacía política en España al menos desde mayo del 2011, cuando en las plazas se comenzó a gritar aquello de que «(ellos) no nos representan», y todos teníamos claro a quiénes iba dirigido nuestro descontento. Pero aquel «no nos representan» dejaba completamente abierto el campo del «nos». ¿A quiénes no representan aquellos que «no nos representan»? Los compañeros británicos llenaban ese «nosotros» con los movimientos sociales, con las manifestaciones, con identidades desde luego plurales pero muy politizadas y coherentes. Según la interpretación británica, los españoles, quizás por el desempleo y la corrupción, la mala gestión y los abusos, se habían hecho activistas o de izquierdas ¡por la vía de la lógica! Necesitaban llenar el hueco que dejaba aquel «no nos representan» que se gritaba en las plazas con un artefacto representativo diferente: la izquierda, los movimientos, etcétera. Sin embargo, a estas alturas parece cada vez más claro que el «nosotros» que estamos construyendo en España es muy diferente, más plural, contingente e imprevisible que el «nosotros» de los compañeros británicos. Por ese motivo, podemos hablar de hegemonía, porque no se trata de llenar un hueco que deja el sistema político tradicional con otra identidad perfectamente determinada, sino de articular una mayoría social (Maura 2015).

Suscribiendo las acertadas reflexiones de Maura, el proyecto «NOSOTROS» era una escenificación, una heterotopía, de aquella relación con las identidades que cambiaban de lugar. ¿Nosotros? ¿Quiénes éramos? Rellenar de nuevo el hueco «NOSOTROS» dentro del ámbito artístico sería un estupendo ejercicio de mofa hacia la democracia representativa y también una puesta en escena de la contingencia que necesita toda articulación novedosa de una mayoría social que, como bien señala Maura, no estaba destinada a rellenar un hueco vacío con identidades ya definidas, sino de articular una nueva mayoría social. Tan solo con un nombre, en mayúsculas y diseñado en el tono gris del Pantone 10394 C para enfatizar la desujeción a cualquier color e ideología.

Día 1: *Moviendo hilos*

Por aquel entonces, sucedía en Madrid el festival Hybrid (un festival de espacios alternativos, independientes o, como ellas lo denominaban, «espacios híbridos»).⁵⁴ Nos invitaron a hacer algún tipo de evento después de la inauguración. Omiste sugirió que el colectivo Homo Velamine, con V mayúscula, podría realizar uno de sus «actos ultrarracionalistas», tal y como ellos lo denominan. No tardé en escribirles un mail explicándoles el proyecto:

Hola a todes,

Como ya os habrá contado Omiste, estamos preparando un proyecto llamado «NOSOTROS» para instalar en El Cuarto de Invitados.

La razón de este mail es doble; por un lado, contaros de qué va todo este asunto de «NOSOTROS» y, por otro, invitaros a participar de alguna manera que se os ocurra.

Como veréis a continuación, la dimensión política, basada en el espectáculo y en el discurso vacío de «NOSOTROS», se puede articular muy bien con el trabajo que lleva a cabo vuestro colectivo.

¿Qué es «NOSOTROS»?

Se trata de un dispositivo que parodia lo que podría ser el *backstage* de un discurso político. Para este proyecto, Omiste dispone en el balcón de El Cuarto de Invitados una tribuna de oradores para que cualquier persona que se asome a la plaza Nelson Mandela pueda pronunciar unas palabras, a sabiendas de que cualquier flatulencia, silencio o gárgara que se derrame a través del balcón podría ser capaz de crear nuevos sentidos políticos.

Por otro lado, «NOSOTROS» no es más que un grupo de sujetos sin *a priori* dados ni identidades predefinidas, quizás la mofa de un partido político incipiente o una mera voluntad colectiva dirigida hacia un *ellos* en permanente conflicto. De esta manera, en todo el dispositivo se mostrará a

⁵⁴ Véase: <http://www.planmadrid.es/planes/hybrid-festival-valor-los-espacios-arte-alternativos/>
(12/07/2020)

«NOSOTROS» como una posible plataforma institucional representativa, de una voluntad colectiva que realmente se encuentra vacía ideológicamente.

Omiste aprovecha la coyuntura contingente de un espacio expositivo como El Cuarto para preguntarse por el poder performativo que tienen las palabras emitidas desde un atril y su capacidad para crear nuevas realidades a través de la mascarada de un partido político que es pura imagen.

La inauguración de «NOSOTROS» es el próximo 15 de septiembre y nos gustaría que para el día 24 de la semana siguiente el colectivo Homo Velamine participara en «NOSOTROS» de alguna manera performativa y/o *ultrarracionalista*.

Por otra parte, nos gustaría invitaros a participar con una reflexión escrita o alguna imagen dialéctica con el proyecto para incorporarla en la publicación de un pequeño fanzine donde se documentará todo aquello que pueda suceder a lo largo de los días en el que «NOSOTROS» habite El Cuarto de Invitados. Tenemos pensado publicarlo el 30 de septiembre o el 7 de octubre, que será el día en el que «NOSOTROS» abandone El Cuarto.

Palabras clave: discurso, hegemonía, política, contingencia, nosotros/ellos.

Solo nos queda decir que parte del evento entra dentro del festival Hybrid. Este año se lo han montado mejor; hay más espacios y más eventos que se salen de la ordinaria lógica de inauguración.

Muchas gracias. ¡Esperamos respuesta! Un saludo.

Antonio. Miembro fundador de El Cuarto de Invitados

Homo Velamine, con V de Vendetta, nunca me contestó.

Día 2: *Pegada de carteles*

Una de las acciones que se abrieron paso a través de «NOSOTROS» fue salir a pegar carteles del supuesto partido político por el barrio de Lavapiés. Ocurrió la noche de viernes 25 de agosto. Sobre el crepúsculo salimos a la calle con los carteles impresos, el cubo con pegamento engominado y la escoba. Un fotógrafo para documentarlo todo, varias cámaras de móvil preparadas en la recámara y varias litronas de cerveza. No obstante, aquello era un asunto serio. La idea –nos decíamos– estaba trabajada. Sabíamos qué es lo que queríamos, pero no muy bien cómo conseguirlo. Lo principal no era rellenar el barrio con la imagen del partido (un «NOSOTROS» repetido en cascada), sino elaborar una documentación fotográfica con cierta autonomía respecto a la instalación que se desarrollaría en El Cuarto de Invitados. Es decir, por un lado, el *backstage* de un posible discurso político en El Cuarto y, por el otro, la pegada de carteles invitando a las personas que se encontraran dispuestas a ayudar en la faena.

Voy a explicar en qué consistía la segunda cosa, el potencial político que desencadenaba y la paráfrasis que hacía de los movimientos sociales fuertemente desidentitarios. Esta característica era la que queríamos hacer valer en esta nueva agrupación política heterogénea donde en un principio, de forma idealizada, cabía todo el mundo. Con la ruta conseguimos que personas de distintas nacionalidades nos ayudasen en la «pegada»: había personas de Bangladés, China, Somalia, españoles y otros tantos que nos ayudaron airadamente a pegar los carteles e incluso nos acompañaron durante tramos del recorrido.

He de decir que, irónicamente, fueron los españoles los más reticentes a detenerse. Esquivos a «tomar partido», nunca mejor dicho, en un proyecto político. Siempre de paso, de un local a otro. El ocio nocturno en la capital puede arrasar con toda la quietud contemplativa. En cambio, generalmente los extranjeros, sentados en los bancos, eran los auténticos habitantes del espacio público y entendían, sin esfuerzo y de una manera muy naturalizada, que lo que sucedía en ámbito público les implicaba directamente.

Recuerdo que abordé a los primeros senegaleses de la noche. Hombres jóvenes o adolescentes. Imposible saberlo. Sus edades no correspondían a una numeración decimal ordinaria. Se mantenían en un limbo atemporal. Su tiempo –pensé–, era *otro*. Los chicos, bañados por la luz submarina de las farolas, me escucharon con

atención. «Hola, buenas noches. Estamos pegando carteles que anuncian un partido político un poco ambiguo, o más bien, una agrupación política donde no hay jerarquías y no se encuentra definido ideológicamente. Por eso se llama “NOSOTROS”, en mayúsculas, para que quepamos todos –asienten con la cabeza. Me preguntaba si querríais participar en la “pegada” y que nos dejarais fotografiarlo para hacer constatar la pluralidad de la agrupación política, su extremo rechazo a identidades cerradas que logren definirlo. Estamos buscando personas de distintas nacionalidades».

Mientras sucedía mi embestida verbal, mis compañeras estaban engominando con el cepillo una pared cercana. Los chicos color caoba ya eran nuestros.

Al finalizar les agradecimos y les dimos la dirección de El Cuarto de Invitados, la fecha de la inauguración y la hora. Les invitamos a venir y les explicamos que el *backstage* que habíamos preparado era algo paralelo a esta pegada de carteles. La posibilidad de hablar a la plaza Nelson Mandela desde la tribuna de oradores les seducía bastante. Omar, uno de los chicos, me dijo que diría algo por el micrófono del atril; «¿harás un discurso, Omar?», le pregunté. «No tanto un discurso, solo saludar por el balcón en mi idioma». Aquello no se me resistía a sonarme como puro acontecimiento a través del dispositivo «NOSOTROS». Omar sabía, o intuía, que hablar por un balcón hacia la plaza era un acto locutorio, puesto que consiste en una locución, una frase, palabra, enunciado... que se dice; pero también sabía que podía ser un acto ilocutorio o perlocutorio, excediendo así el mero intercambio verbal y llegando a producir acciones en la realidad. Como el hecho, sin ir más lejos, de mi anterior reclamo hacia ellos, que sin duda produjo el primer encuentro con la alteridad esa noche de agosto. Esta capacidad performática del lenguaje la explicaba John L. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962). De acuerdo con Austin, el *acto ilocutivo* se da en la medida en que la enunciación constituye, por sí misma, cierto acto, entendido como transformación de las relaciones entre los interlocutores o con los referentes con cierto compromiso con el entorno.

En la propia inauguración de «NOSOTROS», en El Cuarto de Invitados, se pondría a prueba la máxima de Austin: «Cuando decir es hacer». Aquella capacidad performática del lenguaje podría remover las pesadas baldosas de Nelson Mandela.

Mientras me encontraba en estado meditativo, cavilando las posibilidades acontecimentales y frotándome las manos al pensar todo lo que podría desarrollar en esta presente tesis, Omar se me acercó. Ya no sabría decir en qué dimensión habitaba Omar, más dentro que fuera de este texto, donde me preguntó sobre la diferencia entre ilocutorio y perlocutorio. Al Omar de la dimensión «real» no supe responderle en ese preciso instante en el que la cerveza comenzaba a hacer efecto. Tan solo recordé un pasaje de *La séptima función del lenguaje*, la novela de Laurent Binet donde el principal protagonista es la propia semiología. Le respondí casi de memoria que «el acto del discurso ilocutorio es *la cosa en sí que tu efectúas*, mientras que el acto perlocutorio conlleva ciertos efectos *que no se confunden* con el acto del discurso». Es decir, lo ilocutorio mantiene la intencionalidad del hablante, aunque no esté clara para el receptor. Podría preguntarte si duermes solo esta noche. La realidad ilocutoria objetiva contenida en la pregunta es que le estoy tirando los tejos. Al hacer esta pregunta, yo ya trato de ligar con él. Pero lo perlocutorio se desarrolla a otro nivel: ¿es que, sabiendo que yo le estoy tirando los tejos, le interesa a usted mi proposición? El acto ilocutorio habrá sido un éxito y habremos consumado.

O bien, puede provocar un efecto diferente de la intención del emisor en el receptor.

Definitivamente, Omar no me entendió. Frente a la claridad causa-efecto en el choque de dos bolas de billar, para Omar mi coqueteo es invisible. Esto es lo que imposibilita que el acto perlocutorio tenga lugar. «No hay relación sexual» –me dije en un sentido estrictamente lacaniano–, ya que en nuestro parloteo, bajo la luz submarina, nos encontrábamos en distintos lenguajes.

Sin embargo, Omar balbucea algo.

[...]

Día 3

No se ha contado todo acerca de lo acontecido esa noche de agosto. Privilegios de la novela. Para ella nunca es demasiado tarde.

Al llegar solo a casa escogí uno de los artículos al azar que descansaban en mi escritorio. Aquel en que aparecía la imagen de Fidel Castro parecía ser el más indicado para una lectura nocturna antes de dormir. Se trataba de un texto que Brian Holmes –siempre tan accesible él– donde explicaba algo acerca de la autonomía artística. No le di la suficiente importancia a la imagen de Fidel Castro señalando *La Gioconda* hasta que leí después «Autonomía artística... y sociedad de la comunicación».⁵⁵

Leí una frase subrayada: «Los procesos mentales están íntimamente surcados o incluso determinados por un flujo incesante de imágenes y signos mediados». Después decía algo acerca de una fuerza heterónoma dominante. Aquella que crea la ficción de nuestras vidas –supongo– y aquella que también crea la ficción hegemónica que nos «lleva a ciegas» hacía centenares de bienales, de ferias, museos y centros de arte alrededor del mundo sufragados con millones de dólares que no podemos contar. La ficción del arte contemporáneo que hacía varios años venía siendo el viejo mundo moribundo que declaraba Gramsci, o que se rememoraba en una cita de Bertolt Brecht (que algunos adjudican a Gramsci), que parecía su pleno destino: «La crisis se produce cuando lo nuevo no acaba de nacer y lo viejo no termina de morir». Es en este largo letargo y gruesos barrotes, donde Holmes se preguntaba qué significaba realmente tomar una decisión artística bajo la camisa de fuerza que siempre impone el discurso hegemónico –él no habla de hegemonía, pero yo sí. La excusa del ensayo rodeaba al concepto de autonomía en el arte (entendida esta como la capacidad de darse a sí mismo su propia ley) y, desde ahí, hacía una acertada descripción del sujeto en falta, marcado por la huella de lo Real o, como dice en el texto, marcado por algo que no es posible resolver de una vez por todas. Parecía que había muchas maneras, y ninguna conclusa, de decir lo mismo. «Incapacidades de la propia escritura», me digo. Decía que los hombres y mujeres son seres sociales, que solo existimos como «nosotros mismos» por medio del lenguaje del otro, por medio de las sensaciones del otro,

⁵⁵ Véase: <https://brianholmes.wordpress.com/2011/02/23/autonomia-artistica/> (03/05/2019)

y lo más importante es que ese mismo lenguaje siempre era compartido y que estas sensaciones transitorias están inseparablemente ligadas a la incertidumbre de la memoria y el olvido. Luego decía algo sobre la «imperfección de la percepción», «la voluntariedad de la imaginación», «la materialidad específica de la expresión»... Expresiones demasiado densas que me llevaron, sin saber por qué, a pensar en cómo sonaban las carcajadas de risa por teléfono de mi madre.

«Es otra forma de hablar de hegemonía lo que hace Holmes», pensé. Seguí leyendo.

Decía que el intento de darse a uno mismo una ley propia se volvía una aventura colectiva, así como cultural y artística, porque la esencia misma de la conciencia clara era reconocer que los seres humanos estamos llenos de oscuridad, de pasiones personales e históricas sin resolver, de imágenes entendidas a medias y formas seductoras que constantemente intercambiamos unos con otros y que generan la mayoría de nuestras motivaciones y conductas en el proceso. Por esta razón, pensaba Holmes, el acto de darnos nuestras propias leyes era muy complejo, muy experimental y experiencial, y que era siempre un proceso imposible de resolver de una vez por todas. En lugar de ello solo podríamos cuidar y engatusarlo de múltiples maneras. El arte en sí era una manera de engatusar, la más prometedora y libre, ya que dispone de expresiones supremas de sensación, intelecto e imaginación. «En efecto –señala Holmes finalmente–, es precisamente con respecto al arte y su recepción, o, mejor dicho, sus usos, que la libertad se presenta fundamentalmente como una estrategia abierta entre las multitudes, porque la dinámica de la expresión y uso no puede ser dirigida por lo uno, es decir, por una autoridad soberana de decisión. Y así, la autonomía colectiva se vuelve una cuestión tanto de producción artística individual o de grupos pequeños como de la política cultural a gran escala que condiciona su recepción y usos» (Holmes, 2011).

Después seguía aludiendo a aquello que no termina de consolidarse y, a raíz de ello, tenía la convicción de que solo se puede tener una verdadera democracia cuando la preocupación social por la producción de lo sensible se mantiene al nivel de una cuestión permanentemente sin resolver, pero constantemente abierta e intensamente debatida, y que, de forma lamentable, el arte de los veinte últimos años –el artículo es del 2003, en realidad– había fallado a la hora de ofrecer a la

sociedad oportunidades para reflejarse colectivamente en figuras imaginarias, o dicho de otro modo, había fallado a la hora de crear nuevas ficciones que desbanquen los convencionalismos que habitan en el arte contemporáneo. Por otra parte, hay que recordar que Holmes siempre tiene en mente los movimientos anticapitalistas, protestas antiglobalización como el Carnaval contra el capital, Mayday, el Bureau of Inverse Technology en Estados Unidos, Yomango en España (y el grupo Mapas), 0100101110101101.org en Italia, el Bureau d'Etudes en Francia y un sinnúmero de otros proyectos, entre los cuales ®TMark y Yes Men son, sin duda, según Holmes, los mejores ejemplos, «porque no muestran dependencia de las estructuras de control de las instituciones estéticas que existen en realidad» (Holmes, 2011).

Leyendo el texto pensaba cómo el dispositivo «NOSOTROS» imitaba esa relación con la autonomía artística de esos movimientos globales y con el acontecimiento instituyente que acarrea salir de las condiciones determinadas por el mercado. «Del mercado entre otras cosas», me dije; porque he de decir que jamás me hubiera perdonado convertirme en uno de esos merluzos que creían que el arte acababa por culpa del capitalismo o por culpa de ARCO. ¡No! Yo no era de esos que pensaban que el mercado del arte era solo un puñado de marchantes y de expertos de inmensa fortuna que fumaban puros y hacían negocios con objetos exquisitos por dinero detrás de puertas cerradas. Nunca me creí ese dicho de Perogrullo, tan popular, de que el arte contemporáneo se encontraba secuestrado por gente distinguida que llevaba coronas cosidas al forro del abrigo, por oficiales que hacen rechinar sus afilados sables, por damas cuyos vestidos de crujiente cola simulan las risitas zumbonas de las olas al acercarse. No; el mercado, y nosotras con él, era una vasta y compleja industria internacional de instituciones que se solapaban entre sí y que, conjuntamente, producían el valor socioeconómico de las obras de arte, sostenidas a su vez por un amplio espectro de actividades –entre las que se encuentra esta misma tesis– y ocupaciones que abarcan la formación, investigación, desarrollo, producción, exposición, documentación, crítica, *marketing*, promoción, financiación, historia, publicación y demás.⁵⁶ Lo que sí

⁵⁶ Véase: Vidokle, Anton, «Art without Market, Art without Education: Political Economy of Art» (2013). En *E-flux*. Visto en Blasco, Selina (2013): «Mantener las formas. La academia en y desde las prácticas artísticas». En *Investigación artística y Universidad: Materiales para un debate*, p. 37. Ed. Selina Blasco.

hacía el mercado, o el capitalismo financiero más bien, era estandarizar enormemente estas transacciones en base a una estructura, fundamentalmente lingüística, que se asentaba en el plano social y, por lo tanto, formaba parte así de un discurso hegemónico. Sin embargo, sí que había pensado –justo cuando me estaba quedando dormido intentando buscar sin éxito la forma estética del futuro– que yo mismo era uno de esos que participaban dentro del pelotón de torpes que aclamaban el cambio de paradigma siendo al mismo tiempo parte de él. ¿Cómo imaginar que los que piden transformar el sistema son el propio sistema?⁵⁷ ¿Cómo pensar en dispositivos que abran contingentemente una fisura en la perennidad de una estructura dada? Sin duda no podíamos continuar ejemplificando la figura del «alma bella», rechazando y criticando el orden del mundo y situándonos ante él como una entidad pura y no contaminada. Nada más lejos, puesto que, de manera inevitable, lo construíamos activamente día a día desde una exterioridad que era constitutiva de ese mismo orden que criticábamos, mientras sostenía nuestra propia posición narcisista. Definitivamente, no podíamos transitar el antagonismo como si fuera un camino de grava. Podríamos utilizar más bien el símil del surfista en la cresta de la ola, cuyo trazado –vertiginoso– es el efecto de procesos contingentes y sedimentados que históricamente cambian, colapsa, finalizan, burbujan, se arremolinan... Podríamos criticar, rechazar o intentar demoler el poder instituido, pero siempre formaríamos parte de las mismas aguas, siempre seríamos su diferencia y, con ello, se constituiría nuestra identidad. Algo de lo que ni siquiera escapaban las acciones de nuestros admirados The Yes Men o Yomango, como ejemplos de arte autónomo tal y como lo entendía Holmes; dispositivos todos estos que se encontraban presuntamente fuera de estructuras institucionales. Aunque siendo puristas –o más bien removidos por Lacan– debemos asumir que la otredad insiste, persiste y no se marcha. En esto incidía el texto de la web *Contraindicaciones*, donde el colectivo PSJM⁵⁸ apuntaba de

⁵⁷ Véase artículo de Iván de la Nuez «Paradojas del arte en la era de la imagen» (2018). En *El País*. En línea: https://elpais.com/cultura/2018/03/21/babelia/1521637801_499926.html?utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter#?ref=rss&format=simple&link=link (02/07/2019)

⁵⁸ PSJM es un equipo artístico formado por Pablo San José (Mieres, 1969) y Cynthia Viera (Las Palmas, 1973) que opera desde Berlín. PSJM se comporta como una marca comercial de arte último que plantea cuestiones acerca de la obra de arte ante el mercado, la comunicación con el consumidor o la función como cualidad artística, haciendo uso de los recursos comunicativos del capitalismo espectacular para poner en evidencia las paradojas que produce su caótico desarrollo.

alguna manera la relación adversa que manteníamos con aquello que queremos subvertir: incluso en las propuestas aparentemente más subversivas eran incapaces de salir de la espiral de determinada estructura, llamémosla mundo del arte, institución, mercado, hegemonía cultural o lo que nos plazca. Así,

la obra de los Yes Men no pasaría de ser puro activismo a convertirse en «arte» si no fuera porque desde determinadas publicaciones se les legitimó como tal.⁵⁹ En cuanto a su asimilación por el sistema capitalista basta señalar que sus documentales son distribuidos por HBO. En el caso de Yomango, su librito, con Mao levantando un jamón en la portada, llegó a nuestras manos por primera vez allá por el año 2000, creemos recordar, por medio de Pablo España, eso sí, en el contexto de una galería o un museo, y no precisamente en medio de una movilización, sino entre vinitos y canapés. Las fronteras, como vemos, son en exceso permeables y la lógica del sistema arrastra, con la fuerza espiral de un sumidero, toda práctica antagónica a su centro. ¡Ah! Querido compañero, qué difícil escapar de las garras del sistema, y qué fácil señalar a los que, desde dentro, como caballos de Troya, pero conscientes de sus propias contradicciones, pretender corroer como un virus (PSJM 2014).

Seguí leyendo. Pensando.

... Tal vez el mismo colectivo PSJM solo iba a inauguraciones y esto no implicaba necesariamente que el librito de Mao levantando el jamón solo circulara en ese contexto. Obviamente ellos no lo van a encontrar en otro sitio.

[...]

Holmes nos cuenta que un «sábado 18 de octubre de 2003, un grupo de actores de tiempo parcial irrumpieron en una transmisión en horario estelar llamada “Star Academy”. Se apoderaron del micrófono para anunciar las demandas del movimiento y desplegaron una pancarta que decía: “Apaguen sus televisores”. No fue un suceso aislado: han interrumpido innumerables transmisiones, discursos ministeriales y escenarios cinematográficos. Apenas una semana antes de la acción en “Star Academy”, había surgido un movimiento articulado para destruir los anuncios publicitarios que contaminan el espacio público del metro. Miles de

⁵⁹ Véase: Welchman, John (ed.) (2006): *Institutional Critique and After*. Zurich: Jpr/Ringier, pp. 279-300 y Klanten, R.; Hübner, M.; Bieber, A.; Alonzo, P. y Jansen, G. (eds.) (2011): *Art & Agenda: Political Art and Activism*, pp. 72-75. Berlín: Gestalten.

anuncios fueron destruidos en un periodo que abarcó varios meses. Estas insurgencias constituyen un vivo reflejo de nuestras ficciones colectivas, del imaginario instituido por el sistema neoliberal vigente. Recordé enseguida nuestros casos más cercanos. Los que elaboraron el colectivo de fandangos Flo6x8, cuyos conciertos y bailes en cajas de ahorros o en el mismo parlamento andaluz aún me seguían emocionando por conseguir silenciar el anodino discurso de los representantes políticos. También vino a mi memoria el asalto institucional que perpetraron los estudiantes de Bellas Artes Sami Khalaf y Carlos Clemente en la facultad del CES Felipe II de Aranjuez en el 2016.



Fig. 11: Fotogramas del vídeo de la ceremonia, que se subió a la cuenta de Youtube de la universidad, pero poco después fue eliminado.

Esta universidad –como todas en aquellos años– sufrió unas políticas de recortes y un traspaso que vilipendió su sistema educativo, precarizando tanto a los alumnos como a los profesores y a los siempre olvidados trabajadores y trabajadoras de servicios. En la gala de graduación, una celebración en el salón de actos de la universidad, un acto muy bodrio que tanto se asemeja a un mitin político, dos chicos decidieron cambiar las relaciones habituales que se mantienen

en esta estructura espectacular y representacional haciendo una llamativa performance que desbarató la idiosincrasia de la entrega de galardones y menciones varias. El evento se abrió con el discurso de la madrina de promoción del 2016, una profesora de la propia universidad, que habló sobre el futuro, la pluralidad, la tolerancia, la creatividad, la imaginación, de la profesionalización y la importancia de la educación universitaria (pública). Fue un discurso ordinario, enclaustrado tras el atril e incapaz de generar ningún tipo de estímulo en el público. Este vino después, cuando les tocó el turno a Clemente y Khalaf como alumnos representantes de la Facultad de Bellas Artes. Los chicos subieron al escenario con ropa cómoda. La cenefa con el logotipo bordado de la universidad era el único atuendo que revelaba su implicación en la ceremonia. Silenciosos y posiblemente con cierto nerviosismo, ya que solo ellos sabían que iban a perpetrar un auténtico sabotaje contra lo que estaba sucediendo allí. Acercaron una grabadora a los micrófonos y dieron al *play*. Con un sonido muy radiofónico toda la sala comenzó a escuchar otra vez el empalagoso discurso previo que pronunció la madrina de promoción. Hablando del futuro, de la pluralidad, de la tolerancia, de la creatividad, de la imaginación y de todas aquellas palabras vacías que dependían de semiologías de lo escrito, ancladas en el orden de la ley, del control de los hechos, gestos y sentimientos. El discurso de ambos estudiantes graduados, a pesar de no emitir palabra a través de sus bocas, sí consiguió revelar el sentido fútil y casi siniestro de la ceremonia, ya que, a mi modo de ver, reactivaron la dimensión corpórea y deseante. La polisemia dejó ver que en el acto comunicativo performático hay algo más y algo menos que una simple transferencia semántica. Abrieron la posibilidad acontecimental, y el milagro ocurrió: una experiencia estética que provocó el mutis absoluto en la sala (haber visto la cara de indignación de uno de los profesores de Historia del Arte no tiene precio). Los espectadores se enfrentaron con la posición que ellos mantuvieron con el espacio, y cuestionaron, los más afortunados y sensibles, las relaciones que mantenían con el escenario y su entorno, su lenguaje logocentrista y representacional donde mantenían un papel pasivo. ¿Qué hacíamos allí todas, escuchando aburridos monólogos monoplanares que no decían absolutamente nada? El alegre atentado contra el régimen de la representación en aquel atril supuso una experiencia artística que no solo colocó a los espectadores ante nuevos significados, ante cosas que anteriormente no conocían, sino que, sobre todo, los confrontó con la alteridad de significación, lo

cual es siempre una ampliación de nuestra experiencia del mundo, ya sea consciente o no.

El *copia y pega* de aquel asalto institucional evidencia que dos enunciados idénticos –si atendemos exclusivamente a su significado denotativo, es decir, las palabras, una por una, que emitió la madrina en el atril– pueden cambiar de significado si transformamos el contexto del propio enunciado para evidenciar su origen de constructo. Es decir, tal y como nos señaló Félix Guattari, el mismo material semiótico puede funcionar en diferentes registros.

Tras el estallido luego vino la calma. Tras la acción intempestiva subieron los alumnos de audiovisuales: una chica y un chico con el pelo engominado y vestidos de gala provocaron el aplauso alegre y la carcajada fácil haciendo un remake de la gala de los Óscar de Hollywood.

Volviendo a los escenarios políticos. Un atentado silencioso ocurrió el 15 de septiembre, cuando pudimos ver el primer debate en castellano de las candidatas a Lehendakari en Euskadi, retransmitido en la televisión vasca Euskal Telebista. En un momento dado, la candidata por Elkarrerin Podemos, Pili Zabala (hermana de una persona asesinada y hecha desaparecer por los GAL en 1983) le pregunta a Alfonso Alonso, candidato por el Partido Popular, si él la considera a ella una víctima del terrorismo (de Estado). Lo que ocurre entonces distorsiona de nuevo la lógica discursiva vacua que inunda este tipo de debates políticos. Tras el balbuceo tembloroso del señor Alonso vino el silencio aplastante de Zabala. Los grandes acontecimientos no tienen por qué ser los más ruidosos, y en ese instante donde el tiempo se detuvo se abrió una respuesta donde la candidata ya no era una representante política, sino, más bien, una víctima del terrorismo de Estado. Por otro lado, La relación evidente que señalamos entre ambos silencios -el del auditorio de la universidad tras el sabotaje de los alumnos de bellas artes y el de Zabala- nos permite una indiferenciación estructural entre el acontecimiento artístico y el político.

Marina Montoto Ugarte explica que «se da un desplazamiento de nuevos sujetos políticos, nuevas narrativas y nuevos reconocimientos sociales a “otros” que permiten la construcción de nuevas voluntades populares (en Euskadi y en todo el Estado español) más democráticas y plurales» (Montoto 2016).

La silenciosa dignidad moral se sitúa en una escena de disenso frente al escenario representativo al no caer en una réplica lógico-discursiva. Así, Montoto prosigue diciendo:

Los silencios no (solo) son algo que «impide la toma de la palabra», en su dimensión negativa, inhibidora. Los silencios (también) pueden ser densos, pueden ser una práctica (no) discursiva más. Los silencios intervienen, afectan, produciendo realidad. El silencio de Zabala que sigue a la respuesta de Alonso es, en sí mismo, una respuesta. Le está diciendo que no, que ella sí que no le reconoce como interlocutor, que puede «repcionar» su discurso, pero no piensa digerirlo, no piensa tragárselo. Es como si fuese una pelota y rebotara: no entra. (2016)

Un silencio que atestiguaba todo el posestructuralismo, a saber: la negativa a admitir la premisa del sistema autónomo del estructuralismo, según la cual cada sistema tiene unas reglas y operaciones que comienzan y terminan dentro de los límites del sistema. En este sentido, el estudio de la lingüística nos da claves para entender lo no dicho como un acto de resistencia. Ya sabemos que el lenguaje no tiene que ver únicamente con la transmisión de mensajes o la comunicación de información; también impone al interlocutor la obligación de responder y, por ende, la imposición de entrar en un sistema con determinadas reglas de comportamiento y de poder. De esta manera, con independencia de cómo se conteste, del contenido del intercambio verbal, su representación implica si aceptación o si rechazo de todos los presupuestos institucionales de ese intercambio. En esta línea, en 1968 Oswald Ducrot podría contestarnos elocuentemente acerca del debate televisado que tratamos:

El rechazo de los presupuestos constituye una actitud polémica muy diferente de una crítica de lo que se expone: específicamente, siempre implica una gran dosis de agresividad que transforma el diálogo en un enfrentamiento de personas. Al rechazar los presupuestos de mi interlocutor, descalifico no solo la emisión de habla misma, sino también el acto enunciativo del que procede (cit. Ducrot, Oswald en Buchloh, Benjamin 2006: 41)

Así, Zabala rompe sin palabras la historia de los vencedores, que diría Benjamin, y enfatiza la necesidad de conectar lo enterrado (nunca mejor dicho), lo que se encuentra fuera del relato dominante; aquello que, finalmente, se mueve lejos del imperialismo del discurso político, de todo su juego retórico, y pone en evidencia,

en unos segundos, lo que hasta el momento se encontraba descalificado por una cultura mayor. Sobra decir que, en la evidente relación que establecemos de ambos silencios –perpetrado el primero por estudiantes que obtienen su título en Bellas Artes, y el segundo por una candidata de un partido político que se estrena en un rifirrafe electoral–, se puede observar una indiferenciación estructural entre el acontecimiento artístico y el político.

Día 3: *El discurso político de Omiste*

Llamó al timbre. Le estábamos esperando en El Cuarto. Homo Velamine (con V) al final se desentendieron y Omiste aprovechó la coyuntura del festival Híbrido para hacer él mismo una acción. Ya había gente, los primeros de la mañana, y todas ansiábamos que apareciera.

Efectivamente. Era él. Vino disfrazado desde su casa. Con un atuendo que mezclaba una suerte de personaje híbrido –nunca mejor dicho– entre Fidel Castro, Maradona y Donald Trump.

–Has llegado muy temprano.

–Quería prepararme antes.

–No me has dejado leer tu discurso. ¿Lo tienes ahí?

–Tan solo has de saber que ejecutaré el arte de la *parresia*, –dijo en tono afrancesado. ¡Que sabrá este! ¡Si ni siquiera es un término francés!

De esa guisa dio un discurso a la plaza Nelson Mandela como si de un rancio político populista se tratara. Hablaba en base a significantes flotantes; aludiendo a la libertad, nuestra libertad, mientras hacía gestos con las manos, el pueblo, la justicia, la ley, el orden y de un ellos. Siempre un ellos que nos amenazaba sin saber muy bien desde dónde.

¡Hola ciudadanos!

No os preocupéis por nada, sé que no estáis siendo justos.

La situación que estáis viviendo no es fácil.

Tenéis que estar muy tensos y a punto de que os explote todo.

Me conocéis, sabéis como soy y que no soy capaz de mentiros.

Soy honesto y sincero.

Estáis enfocando vuestro problema en mí, yo no soy el problema.

Tenéis que ser un pueblo honesto y justo con vosotros mismos, justos

con NOSOTROS.

Es lo mejor para ti, para NOSOTROS.

Todo lo anterior es una salida por una ventana para seguir estando en la misma casa.

Habéis visto cosas donde no las hay porque estáis buscando una solución a todo esto. Pero esto que os pasa os va a seguir pasando porque el problema está en vosotros.

NOSOTROS estamos tranquilos con todo lo que hemos dicho y hecho.
Si tenéis que ver el partido que somos, NOSOTROS somos
NOSOTROS, ver cómo nos portamos.
NOSOTROS sí que sí.

Lo estáis pasando mal, lloráis y pensáis que el problema se solucionó,
pero el problema no somos NOSOTROS.

Tenéis que ser justos con esto, con vosotros, sed honestos con lo que os
está pasando.

Vosotros sabéis mejor que nadie lo que os pasa y no queréis verlo.

Con respecto a las acusaciones, ¿vosotros nos veis como el tipo de
partido que dice lo que ha dicho y anda por ahí jugando a la izquierda y
a la derecha? Porque ese partido no somos NOSOTROS.

NOSOTROS somos lo más honesto posible con todo el mundo que nos
rodea.

Sea lo que sea PUEBLO, conozco a un país muy tierno, muy bueno ahí
dentro. Pero hay otro por encima. Como un cangrejo con un caparazón
enorme que no queréis mover, uno que se llama miedo. Estáis siendo
cobardes y no debéis serlo.

Quien algo quiere algo le cuesta. NOSOTROS queremos estar con un
PAÍS, con una ciudadanía que no sea cobarde, ¡NOSOTROS queremos
un pueblo valiente!, ¡con CORAJE!
NOSOTROS queremos un hogar en el que reine el amor, donde
nuestros hijos crezcan.

Vosotros sois valientes si queréis, es fácil, solo tenéis que serlo y tomar
la opción, la decisión que queréis tomar, la elección por NOSOTROS.

¡NOSOTROS sí que sí somos!

¡NOSOTROS sí que sí somos el cambio!

Quiero que cuides a ese pueblo bonito que sois.

Os perdono por todo, NOSOTROS os apoyamos siempre. Y tenéis todo
nuestro apoyo en la decisión que toméis, siempre y cuando la decisión
que toméis sea la que verdaderamente os haga feliz. Qué es lo que nos
gustaría por cada uno de NOSOTROS, por vosotros.

Queremos que seáis una tierra feliz de verdad, os lo merecéis.
¡No os bloqueéis a vosotros mismos!

¡SALID AHÍ FUERA!

¡LUCHAD!

¡Permitid que el pueblo que sois por dentro sea el pueblo que se vea por
fuera!

¡POR NOSOTROS!

¡Por siempre NOSOTROS!

¡NOSOTROS sí que sí!

¡NOSOTROS sí que sí!

¡NOSOTROS sí que sí!

¡NOSOTROS sí que sí!

Omiste

23 de septiembre de 2017, El Cuarto de Invitados, Madrid

Mientras Omiste se desgañitaba, las personas que se encontraban en Nelson Mandela –en su mayoría senegaleses– miraban sin mucho interés las ocurrencias pseudointelectuales, pseudopolíticas de los blanquitos modernos aburguesados; en concreto aquel que hablaba tanto de «nosotros».

La sobreidentificación con los personajes que retrataba llevaba su discurso al paroxismo. Me recordó al proyecto «The State in Time» del grupo artístico esloveno NSK, Neue Slowenische Kunst –que casualmente tuvo una retrospectiva en el Reina Sofía a finales del 2017. Como a Omiste ya le tenía muy visto, me cerré en mi habitación y eché mano de Internet mientras oía el ajetreo y la gente por el resto de mi casa. Lo primero que apareció fue un vídeo donde el grupo hacía una versión de *One Vision*, del grupo británico Queen, pero con una voz potentemente grave, con garganta gutural junto con una estética militar totalitaria. Seguí con un documento del Reina Sofía, a propósito de su retrospectiva donde explicaba que el grupo en realidad se llamaba Laibach y que sus conciertos constituían una experiencia verdaderamente intensa, donde se daban cita elementos difíciles de imaginar en un concierto de rock convencional: el sonido era abrasivo; el escenario acogía rituales propios de un mitin político; y los músicos mantenían una actitud impasible hacia el público, el cual podía verse sorprendido, incluso, por el lanzamiento de bombas de humo. Pero más allá de los uniformes, de la violencia «escenificada» y de la retórica y la simbología merecedoras de sospecha, Laibach no tenían pretensiones de adoctrinar a nadie.

Neue Slowenische Kunst quería decir ‘nuevo arte esloveno’, y era un «colectivo de colectivos», multidisciplinar, nacido en plena transición del socialismo en la antigua Yugoslavia en 1984 –año orwelliano por excelencia. NSK fue el mayor colectivo artístico de los años ochenta en Europa del Este; conformado por ocho grupos y más de veinte miembros, emergidos en el efervescente magma de la contracultura y de la eclosión de los movimientos civiles eslovenos, previos a la disolución de la antigua Yugoslavia. Juntos, y cada uno con su disciplina,

replanteaban los principios de autoría, deconstruyendo el socialismo y abordando el totalitarismo subyacente en el capitalismo. Los dispositivos aludían al traspaso de una sociedad de la disciplina a una sociedad del control poniendo el arte en una encrucijada, ya que tomaban como punto de partida una máxima no exenta de controversia, a saber: «El arte y el totalitarismo no son mutuamente excluyentes». Una idea que fácilmente nos trasladaba al famoso ensayo de Jean Clair *La responsabilidad del artista*.

De esta manera, tal y como pude ver en el videoclip, más que parodiar a Freddie Mercury rememoraban una época totalitaria y represiva con temas de la música occidental. La estrategia formal donde se evidencia la estética e ideología subyacente de políticas y Estados represores ha sido descrita por Slavok Žižek con el termino *sobreidentificación*. ¿Qué significaba sobreidentificación? Según Žižek, las actuaciones de Laibach parecían parodiar y mofarse de los rituales totalitarios fascistas, aunque, en realidad, el punto era otro. Era crucial que la misma parodia se disfrutase de manera genuina, de manera que un verdadero fascista no la hubiera disfrutado. La sobreidentificación hace una crítica política adoptando la misma lógica que el orden dominante, pero llevándolo al paroxismo, al ridículo. Todo arte está sujeto a la manipulación política, excepto aquel arte que habla sobre el lenguaje de esta misma manipulación. Así, tras comprender el dispositivo de Laibach, la canción interpretada por Freddy Mercury pierde su carácter inocente. En su lugar, emerge una inquietante iconografía militar con reminiscencias totalitarias. Lo que venían a expresar, pensaba mientras Omiste seguía su *speech*, es que no solo había impulsos totalitarios en la antigua Yugoslavia, sino también en el capitalismo y la cultura de los medios de comunicación de masas. Según explicaba la comisaria Zdenka Badovinac: «NSK predijo la guerra civil en los Balcanes, criticó la exclusión del arte de Europa del Este de los circuitos internacionales y alertó sobre la llegada del “capitalismo total” cuya corriente occidental “nos arrasaría” –apunta, y añade que– la misión de NSK es señalar lo que no es tan evidente en el discurso oficial

[...]. Es un proyecto artístico universal que también habla de cómo todos los humanos necesitamos un amo» (García, Ana Belén 2017)⁶⁰.

Un ejemplo práctico de sobreidentificación sería la acción de Omiste o bien las supuestas manifestaciones que secundaban el colectivo «desaparecido» Homo Velamine (con V). Ellos –por ejemplo– eran capaces de ir a las manifestaciones de los conservadores contra los matrimonios homosexuales, caracterizados y repartiendo panfletos en los que se argumentaba contra el amor, considerándolo como la verdadera lacra de la sociedad. En estos panfletos se explicaba cómo el problema real era que las parejas homosexuales se amaban, lo cual significaría –siguiendo la lógica del discurso conservador– que, si hemos de mantener la moral social, la función del matrimonio debería ser la mera reproducción. De esta manera, en ningún momento debería permitirse una debilidad como el amor, que era la puerta por la que entraban «aberraciones» como estas manifestaciones modernas del amor. Así, el objetivo era la ruptura del discurso conservador a través de la explotación de sus inconsistencias sobreidentificándonos con él, llevándolo hasta un punto inaceptable para quienes lo asumen⁶¹.

Las acciones «ultrarracionalistas» de Velamine y la performance de Omiste se inscriben dentro de esta estrategia crítica que ejerce una violencia simbólica desde el interior del objeto de estudio, desde su ideología. Holmes asegura que se disuelve, en el mejor de los casos, en «un humor contagioso y un imaginario de emancipación activa y crítica» (Holmes 2003).

Seguí leyendo de aquí y de allá, sin centrarme en ninguna cosa en concreto y sin saber si esta historia de Yugoslavia me iba a ayudar a entender mejor el arte del acontecimiento. En mi angustia, pensé que no había paseo al azar que no nos hiciera olvidar que pudiera aparecer algo nuevo, algo que crece y devora; que se oculta en los textos de otras personas y que aparece cambiando de medida y proporción.

De nuevo el texto de Brian Holmes de anoche:

⁶⁰ Véase: <http://www.rtve.es/noticias/20170626/nsk-critica-provocacion-retrovanguardia-balcones-80/1571501.shtml> (12/07/2019)

⁶¹ Véase la web <https://www.homovelamine.com> (12/07/2019) para más ejemplos ultrarracionalistas.

En el año 1991 NSK se redefinió para pasar de una organización a un Estado. Un Estado en el tiempo, un Estado sin territorio ni fronteras nacionales, una especie de «Estado virtual espiritual». Ha expedido un pasaporte original NSK y todo el mundo puede ser titular de este y, por tanto, ser ciudadano del Estado NSK. El pasaporte se puede usar de manera creativa, además de como documento oficial de viaje, naturalmente con cierto riesgo para su dueño... El Estado NSK niega... las categorías de territorio fijo, el principio de fronteras nacionales y defiende la ley de transnacionalidad. Además de los integrantes de NSK, los beneficiarios del derecho a la ciudadanía ascienden a miles en todo el mundo, personas de diferentes religiones, razas, nacionalidades, sexos y creencias. El derecho a la ciudadanía se adquiere mediante la posesión del pasaporte (Holmes, 2011).

Pensé que esta nueva identidad de NSK como Estado me remitía directamente al dispositivo «NOSOTROS». Pensé que ambas estrategias pasaban por formar un nuevo escenario que de manera creativa desestabilizaban el significado vacío que aglutinaba la totalidad. Ahora bien, ¿qué es el significante vacío en la hegemonía? Vaticinando, os cuento que es el concepto vertebral para Laclau. El que hace posible toda su teoría política sobre la hegemonía. ¿Podría darnos la clave para comprender el arte del acontecimiento? ¿Son igual de importantes los significantes vacíos para la política que para la creación artística? ¿Deberíamos movernos en su suspensión y su naturaleza «vacilante» para desbaratar la Academia en las bellas artes?

Es aquí, a partir de estas preguntas, con los consejos de Juan Benet⁶² sobre cómo empezar a literalizar mi tesis doctoral –y más ahora que me encuentro en un profundo duermevela– cuando intento inventar progresivamente un vacío y me dispongo, con mayor o menor fortuna, a lanzar en él algunas pistas para comenzar a llenarlo. Benet escribe lo siguiente:

La obra literaria, en un principio, carece de cláusulas y problemas porque no es nada; toda ella es un problema creado por una vocación cuya tarea principal no es otra que la invención –más que el descubrimiento– de un vacío que se puede solucionar después, con mayor o menor fortuna, con un artificio específico. La

⁶² Visto en el texto de Selina Blasco «Mantener las formas. La academia en y desde las prácticas artísticas» (En *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, p. 38. Ediciones asimétricas, Madrid) y su consiguiente cita a pie de página: Benet, Juan (1999): *La inspiración y el estilo*. Madrid. Grupo Santillana de Ediciones.

paradoja es tanto más notable por cuanto ese artificio tampoco existe previamente, sino que se tiene que inventar progresivamente y en reciprocidad con los contornos de un hueco que evoluciona con él, a partir de un primer momento de confianza.

No le faltan razones a Benet para pensar que lo que prima es la invención a la hora de comprender la obra literaria y también la propia realidad.

[...]

Junto a la verborrea populista que seguía vertiéndose desde el balcón de mi casa y el largo insomnio de anoche, la imaginación se disloca y se enreda a sí misma. Abrumado por la extenuante proliferación de imágenes, palabras y nombres que tienen toda la intolerable arbitrariedad de los sueños, imaginé estar a 9 de agosto de 1986 frente a la banda Queen. Freddie Mercury da su último concierto de la gira «Magic Tour» en Knebworth. Incansable, insomne, moviendo el micro como un cetro, sacando pecho y levantando las rodillas al andar sobre el escenario, las multitudes en trance coreando *One Vision* mientras el atardecer se consume, el guitarrista Brian May, el baterista Roger Taylor y el bajista John Deacon haciendo como si nada, como si todo anduviera bien, dirigiendo sus esfuerzos hacia un destino preclaro pero fingido, los brazos levantados del público estallando con el *hitazo* del momento que transforma la multitud en toneladas de carne fuera de control. Algunos cuerpos laxos, quizás inconscientes, navegaban sobre las cabezas del gentío y aterrizaban al otro lado de las vallas, atajados por voluntarios de la Cruz Roja. Mastodónticos monitores vomitan voltios eléctricos de rock en un espectáculo que, al desmayarse los últimos colores de la tarde, levanta una verdadera eyaculación lumínica que incendia todo Reino Unido.

Me levanto –¡no sé dónde, ni siquiera estoy en pie!. Me dirijo al escritorio. Sigo por Google el rastro de Pepe Espaliú; sigo su cara en las fotografías de *Carrying*, indago en los laberintos de Internet queriendo hablar del proyecto donde participaron amigos como Pedro Almodóvar, Marisa Paredes y Carmen Romero, mujer del presidente del Gobierno por aquel entonces que, al día siguiente, fue portada en el diario *El País* con el titular «Carmen Romero, con las víctimas del sida». Veo la imagen de Bernardo Pérez donde aparece Pepe, descalzo, como símbolo de la exclusión y el rechazo social, llevado en volandas, de unos brazos

en otros, por una multitud crítica, pausada y comprometida que poco o nada tenía que ver con el concierto crepuscular de Queen. Aquí el acontecimiento se estaba cocinando esa misma tarde, en la que se recorrió en brazos el kilómetro que separaba el Congreso de los Diputados del Museo reina Sofía para romper el tabú del sida en España. Sigo buscando. Veo escenas e imágenes no convocadas por la voluntad ni basadas en ningún recuerdo, dotadas de precisiones sonámbulas en las que yo no siento que mi imaginación intervenga. Una revolución silenciosa –me digo–, conspiraciones de personas sensibles que mantienen el mundo en vilo. «Esta es la clase de cosas –me dije otra vez– que nunca podemos ver en informativos de televisión. Son silenciosas conspiraciones de personas que parecen entenderse sin hablar, calladas rebeliones que a cada momento tienen lugar en el mundo sin que sean percibidas, grupos que se forman al azar, súbitas reuniones en mitad del parque o en la oscura esquina y que nos permiten de vez en cuando ser optimistas respecto al futuro de la humanidad. Se juntan unos minutos y luego se separan y todos se afirman en la soterrada lucha contra la miseria moral. Un día se sublevarán con furia inédita y lo dinamitarán todo».

]

7. Prólogo VI. Ignorar para conocer

6.1 ~~Conversación Telefónica~~ *Todo lo que sé* y una escritura performática

Leyendo *El País Semanal* me topé con una entrevista de Luis Camnitzer (2017) donde hablaba sobre la ignorancia. Cuando uno lee también conversa consigo mismo: «La ignorancia es un terreno muy productivo para la creatividad –dice– un fascinante campo más allá del conocimiento». Lo señala de una manera concisa y cercana. El uruguayo expone su punto de vista, donde la ignorancia es un campo de misterio y de exploración. «El ignorante es más rico porque su espacio de aprendizaje es más grande, y es estimulado a lanzarse a descubrir y colonizar ideas para sumarlas al conocimiento». ¿Sería en el arte donde pueden suceder cosas que no pueden darse en otros lugares?

Sí –responde Luis– pero es necesario informar a los otros lugares de qué sucede allí, de cómo en ese lugar se pueden mezclar órdenes que se supone que no se pueden mezclar y hay sistemas alternativos y quizás mejores. El arte es como el Aleph borgiano que abre la expansión del conocimiento.

¡Claro! –le digo, o más bien lo pienso–, si no se avisa puede quedar como una mera ocurrencia, una ocurrencia de bar castizo.

Me quedé pensando y, finalmente, le solté que era necesario señalar aquellos espacios de soledad y quietud contemplativa, ensimismada, espacios de objetos de arte muy valiosos –¡por qué no!–, aquellos lugares que necesitan ser nombrados como tales, es decir, los espacios expositivos. Esos podríamos nombrarlos. Sí. Y podrían ser escenarios de contingencia. ¡Claro que sí! En cambio –cito a Rancière–, también hay que reconsiderar aquellos otros donde el arte puede implicarse en la constitución de formas de la vida común. Definitivamente ya no podríamos hablar de espacios físicos, sino de movimientos que atañen una relación con lo político dentro y fuera del mundo del arte.

Luis habla de la ignorancia como campo de relámpagos y posibilidades tanto en el arte como en la educación. Nosotros creemos que esa ignorancia fue la que fluctuó en los acontecimientos sociales que tenemos en mente. Una ignorancia atravesada por un saber obtuso, ligado por el lazo emocional y la dimensión afectiva del ser humano. Una dimensión que –y aquí copio y saco de contexto unas palabras de Lazzarato– se desarrolla

tanto más acá como más allá del saber, y más acá y más allá del lenguaje y de la representación (2008). Un no saber, imbricado en los movimientos emancipatorios, que de nuevo la propia Steyerl⁶³ propone ligar con este tipo de investigaciones escurridizas para la Academia.

[...]

Hemos visto con Arendt la necesidad de recurrir al relato para llegar al acontecimiento, el saber narrativo del experimento editorial de *Alexia* que «intensificaba lo que pasaba» y cómo mi extraña metodología recae una y otra vez en estos procesos de metaescritura que apelan al montaje, a la exposición y a la ficción. Para complementar todas estas cuestiones me gustaría abordar un dispositivo de escritura performática que una alumna y amiga mía realizó como trabajo de fin de grado en la Facultad de Bellas Artes de Aranjuez. Rocío hizo lo que Enrique Vila-Matas alegremente calificaría como «arte del extravío» (2015: 61), es decir, aquel que brinda encuentros felices que poco tienen que ver con los modos de producción de conocimiento.

Con el apropiado título *Todo lo que sé*, Rocío se propuso escribir en una tela de diez metros todo su conocimiento, todo lo que ella sabía. A sabiendas de que era una tarea tan inabarcable como imposible se lanzó comenzando con una simple receta de cocina. Quizás, me pregunto, en el instante de comenzar a escribir ella tuviera hambre, y su cuerpo, tan sabio él, tomó esa iniciativa para ver si Rocío se levantaba e iba hacia la cocina; o quizás la artista también quiso comenzar relajada con algo anodino y cercano. Las recetas de cocina siempre han sido cosas amables, supongo que por su cercanía al calor materno y, con ello, a lo agradable que impone lo blando y flexible; sin fines-límites, sin extremos. Me gusta pensar que subyace en el fondo de esta decisión, consciente o no, una identidad muy mediterránea. Una receta de cocina es algo mensurable, que se realiza con el fuego lento de una alquimia sosegada; tiene la medida tan humana del aperitivo, de poner los cubiertos en el mantel, de la posterior sobremesa y el colofón de la siesta como lugar habitable, horizontal, tradicional y doméstico. Muy lejos todo esto de un frío

⁶³ A propósito nos señala Steyerl que

tampoco es ninguna coincidencia que muchos de los métodos históricos de investigación artística estén ligados a movimientos sociales o revolucionarios o a momentos de crisis y reforma. Dentro de esta perspectiva, se revela el contorno de una red global de luchas, que abarca casi todo el siglo XX y que es transversal, relacional y (en muchos casos, aunque ni mucho menos en todos ellos) emancipadora (Steyerl 2010).

laboratorio químico como lugar imposible de asepsia, de la tabla periódica o del insondable misterio de la física cuántica. Una receta de cocina es, por lo tanto, un buen comienzo para comenzar a escribir todo lo que uno sabe. Sin embargo, lo que comenzó con la escritura de una simple receta no tardó en convertirse rápidamente en una escritura esquizo que se derramaba por cada recoveco del subconsciente. Rocío se detenía en cada poro, en cada gesto, en cada ondulación de cada hortaliza... A fin de cuentas, también aquello era parte de su saber.

Su escritura en aquel telar rápidamente comenzó a expandirse hacia los márgenes del saber. De hecho, no dudó en consumir estupefacientes en alguna ocasión para abordar el oscuro abismo del subconsciente, aquella zona donde el sentido se pierde y aflora la contingencia de lo posible. La narrativa esquizo del telar se encontraba en una localización extraña de su conocimiento, un conocimiento que no puede ser contado –ni controlado– del todo, ya que no deja capturarse por el orden significante. Un pensamiento que no procede linealmente en un solo sentido, sino que se entreteje como hilos en una sábana.⁶⁴ Pese a ello, indudablemente, compone una gran parte, quizás la más extensa, primitiva, animal, invisible y no manifiesta del rizoma que constituye nuestro saber.

Ahora que me detengo a observar las fotos que le pedí, pienso que no es baladí que parezca que se encuentra tejiendo, cuando realmente lo que sucedía era algo que implicaba una performance literaria en el dominio de las artes plásticas. Tras ver las imágenes decidí llamarla y comentarle esta última idea de «tejer con palabras» y de si lo de empezar el escrito con una receta de cocina tenía algo que ver con Joan Manuel Serrat. «¿Para qué quieres saberlo?», me ha preguntado Rocío, que es muy aficionada a querer saberlo todo. «No sé si quiero saberlo –le he dicho–, no sé si es realmente importante para incorporarlo en la tesis. No sé si es una información que me ayude a explicar que tiene que ver tu escritura con la contingencia del acontecimiento. En realidad, quizás, lo que pretendo es que aparezca esta llamada telefónica».

Silencio al otro lado del auricular.

⁶⁴ En *El ensayo como forma*, según Adorno, «el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretejen como hilos en una tapicería» (cit. en Arenas 1997: 178).

«Es que creo que tu ejercicio *Todo lo que sé* es un dispositivo artístico acontecimental en su propio proceso literario. El devenir narrativo de ese conocimiento es una prueba fiable de cómo hay un saber que por su naturaleza se encuentra estrechamente vinculado con la contingencia del acontecimiento. Un saber que, en el acto de trasladarse al mundo material, su traducción, imposible por otro lado de completarse, deviene una escritura narrativa abierta a que algo, por fin, pueda suceder. La cuestión política de *Todo lo que sé* es su apuesta por el saber narrativo, el saber no reglado imposible de ser mercantilizable, instrumentable, consumible, ¿práctico? quizás, ¡como sea!, y, por lo tanto, cercano a la lógica acontecimental».

Silencio.

«Si quieres –dijo de pronto Rocío–, te digo qué es lo que estoy escribiendo exactamente. Aunque dudo que eso sea más interesante para el hueso de tu tesis doctoral. A diferencia de mí, en tu investigación debes de tomar el control. Al fin y al cabo, la ciencia nos instala cómodamente en un mundo previsible, ordenado y racional. Dudo profundamente que el acontecimiento en el arte contemporáneo que estás buscando tenga alguna de estas tres cualidades». «Absolutamente», contesté. Después me quedé pensando en Friedrich Nietzsche como un adolescente y en cómo cambió el mundo en el momento en el que abrazó un caballo en Turín para desplomarse, y nosotros con él, en el oscuro abismo al que nos había llevado la cultura ilustrada. Al fin y al cabo, también había algo de locura en la escritura de Rocío. Había relativismo, y un saber subjetivo que dependía de la perspectiva personal en la que se encontrara: adquirir un saber de sí misma que no fuera meramente intelectual o abstracto. Para el filósofo alemán todo conocimiento tenía sus raíces en el propio cuerpo.

Le comenté que me encontraba escribiendo un prólogo enorme para la investigación doctoral que quizás se estaba convirtiendo en la propia tesis. Como un prólogo de algo que nunca llega a mostrarse, un prólogo de un texto imposible. Le comenté el caso de Silvia Rivera y su modo de investigar, y lo que decía en cuanto a su proceso de escritura imbatible: «Cuando escriban, respiren profundo. Es una artesanía, es un gesto de trabajo. Y cuando lean lo que escriben, vuelvan a respirar hasta sentir que hay un ritmo. Los textos tienen que aprender a bailar» (Rivera cit. en Gago 2016).

«Es precioso lo que nos cuenta –dice Rocío–. A mí me parece que estoy zambulléndome en aguas muy oscuras. ¡Mira! Tengo otro hallazgo. En *Formas Breves*, de Piglia, página 60. Habla del arte de la natación, de mantenerse a flote tanto en la literatura como en el

psicoanálisis. Mientras Joyce escribía *Finnegans Wake* escuchaba con mucho interés a su hija Lucia Joyce. Explica Piglia:

Lucia terminó psicótica, murió en 1962 internada en una clínica suiza. Joyce nunca quiso admitir que su hija estaba enferma y trataba de impulsarla a salir, a buscar en el arte un punto de fuga. Una de las cosas que hacía Lucia era escribir. Joyce la impulsaba a escribir, leía sus textos, y Lucia escribía, pero a la vez se colocaba cada vez en situaciones más difíciles, hasta que por fin le recomendaron a Joyce que fuera a visitar a Jung.

Estaban viviendo en Suiza y Jung, que había escrito un texto sobre *Ulises* y que por lo tanto sabía muy bien quién era Joyce, tenía ahí su clínica. Joyce fue entonces a verlo para plantearle el dilema de su hija y le dijo a Jung: «Acá le traigo los textos que ella escribe, y lo que ella escribe es lo mismo que escribo yo», porque él estaba escribiendo *Finnegans Wake*, que es un texto totalmente psicótico. Si uno lo mira desde esa perspectiva, es totalmente fragmentado, onírico, cruzado por la imposibilidad de construir con el lenguaje otra cosa que no sea la dispersión. Entonces Joyce le dijo a Jung que su hija escribía lo mismo que él, y Jung le contestó: «Pero allí donde usted nada, ella se ahoga». Es la mejor definición que conozco de la distinción entre un artista y... otra cosa, que no voy a llamar de otro modo que así (Piglia 2014: 63).

»¡Claro! Un artista es aquel que nunca sabe si va a poder nadar: ha podido nadar antes, pero no sabe si va a poder nadar la próxima vez que entre en el lenguaje. Y ahí estás tú».

Le pregunté sobre su escritura en la tela, y si el comienzo con la receta de cocina –tan mediterránea– no tendría algo que ver con la receta del saber respirar dentro del texto como se respira sobre el mar. Le pregunté sobre qué tipo de escritura sería la que huiría del rigor académico, disciplinado e incluso de la crítica institucional, de la que ya advertimos, hace ya bastante tiempo con Foucault, que daba vueltas en círculo. Finalmente, le dije que me siento más cómodo como narrador, por la libertad que existe. Supuestamente debería ser la misma que la del crítico, pero la institución de la crítica y de la Academia tienen unas normas tan férreas que es muy difícil saltárselas. Aun así, la experiencia de la escritura me está haciendo saltármelas. Creo que la narración tiene una maleabilidad que al momento no tiene la crítica. Pero, sobre todo, lo que me interesa es que la narrativa tenga un punto de contacto con la especulación sobre la realidad. Entonces empiezo a hacer teoría especulativa del arte: trabajo con lo que podría ser, aunque no lo sea del todo. Al final –me digo– se trata de saber hacer con el vacío.

Vacío. La palabra se zambulló en la habitación y en el papel blanco a la espera de las primeras reflexiones. Tras unos instantes en silencio viendo dos imágenes que tenía en el escritorio, escribí:

[El diario de Winston

¿Cómo buscar allí donde se debe, cuando se ignora hasta lo que se busca? Y esto ocurre siempre cuando se compone y se crea. Afortunadamente, extraviándose así, se hace más de un descubrimiento, se hacen encuentros felices.

(Joseph Joubert cit. Vila Matas 2015)

Es maravilloso el no porque es un centro vacío, pero siempre fructífero.

(Herman Melville cit. Vila-Matas 2015)

Existe algo que no podemos dejar de interrogar en los escritos de Rocío, aunque sospechamos que no será en la letra donde descifraremos la última respuesta que busquemos. En su dispositivo existía algo que nos remite —a través del texto— a una esfera de animación que ya no pertenece a los signos grafiados sobre la tela, sino a otras superficies de inscripción más hondas. Su escritura tenía algo de autoexamen, de indagación de la propia capacidad de sobrepasar un límite de lo pensable. Este es el factor político a tener en cuenta. La espídica investigación de Rocío es una escritura que se hace a sí misma sobre la marcha e intenta llegar al vacío para colmarlo; un ejercicio imposible que nace ya asumiendo su propio fracaso. Hay en este proceso narrativo una escritura que podemos entender como divergente. Una puesta en escena fluida y espontánea de palabras capaces de crear lazos inesperados, ideas que se trenzan y se entrecruzan, estallando, en su contingencia, en el conocimiento que ella posee. ¿Es esto todo lo que yo sé? ¿Lo que soy? ¿No es precisamente esto mismo lo que se pregunta Winston —el héroe de la novela *1984*, de George Orwell— cuando escribe en la intimidad de su habitación su diario? Hay coincidencias muy interesantes aquí; para empezar ambos escritores, tanto Rocío como Winston, se encuentran anclados a su herramienta lingüística y ambos conciben la escritura como un acto performático

para desentrañar una verdad que no cabe en el lenguaje. Ambos advierten que hay algo imposible de comunicar por medio de las palabras de las que disponen. Winston intenta ir más allá de la vida cosificada que dicta el Estado totalitario y Rocío intenta alcanzar una teoría omnicomprensiva de su realidad utilizando exclusivamente la palabra escrita. En esta misma línea, el psicoanalista Jorge Alemán realiza una distinción muy relevante para el caso que nos ocupa en referencia al lenguaje y al orden simbólico que constituye al sujeto. Por un lado, existe el orden simbólico que emana del poder neoliberal; su dominación es socio-histórica y, por lo tanto, susceptible de ser transformada. El régimen neoliberal tiene una gran capacidad para producir subjetividades que se vienen configurando según un paradigma empresarial, competitivo y gerencial de la propia existencia. Un paradigma del que nacen «la propagación de la autoayuda, la inflación de la autoestima hasta el extremo de provocar en los sujetos un sentimiento de culpabilidad por el hecho de su propia finitud» (Alemán 2016: 16) frente a las exigencias ilimitadas del capital. De esta manera, nos sigue explicando el psicoanalista argentino, «la dominación de lo ilimitado necesita colaboradores culpables y deudores de algo imposible de satisfacer» (2016: 16).⁶⁵ Esta trama simbólica no oprime, sino que fabrica consensos y fabrica estas subjetividades que funcionan como un hechizo invisible donde se esconde –y es aquí donde reside su éxito definitivo y ese innegable lazo que mantiene el capitalismo con el fascismo– su acto de imposición. La otra dimensión del orden simbólico, anterior a la que impone el régimen neoliberal, es la que intentan arañar nuestros protagonistas. Es la dimensión más oculta de un individuo constituido como sujeto a través del

⁶⁵ «El malestar del siglo XXI es precisamente el que se determina de este modo: el acceso de sujetos a maneras del plus de gozar, que tienen que ver con su rendimiento de sí mismos que los pone más allá de sus posibilidades. Concebirse todo el tiempo como un empresario de sí, necesita desde luego consumir muchos libros de autoayuda, muchos libros de autoestima, muchos *coachs*... El coach para los asalariados de arriba, y el seguimiento y las evaluaciones para los asalariados menos favorecidos. Pero como se trata todo el tiempo de un rendimiento ilimitado, que tiene que estar todo el tiempo consagrado en un exceso más allá de sí mismo, nunca del lado del principio del placer, sino siempre del lado del goce, es decir, siempre del lado de la pulsión de muerte, el sujeto de capitalismo como empresario de sí tiene como contrapartida clínica la depresión, que se ha expandido de manera exponencial. ¿Qué es la depresión, ya no en el sentido clínico, sino en ese aspecto del malestar del siglo XXI? Una patología de responsabilidad, una patología del sujeto que dice que no da la talla de sus exigencias, un sujeto que se hace cargo de no haber cumplido. Porque ser empresario de sí mismo ya no es trabajar para el otro, tal como lo describía Marx bajo la forma explotación de la fuerza del trabajo, es explotarse a sí mismo, explotarse a uno mismo en la culminación del rendimiento y en la obtención del plus de goce» (2016: 34).

propio lenguaje. Es decir, «por la dependencia e insubordinación del ser hablante con respecto al orden estructural y ontológico del lenguaje con respecto a la constitución del sujeto» (2016: 14). Jorge nos cuenta que «el ser humano es capturado por el propio lenguaje para volverlo sujeto. Esta captura se establece antes de su nacimiento y prosigue después de su muerte» (2016: 14). Este tipo de dominación por el propio lenguaje debe ser diferenciada de la dominación que emana del neoliberalismo. Es importante señalar esto, ya que el neoliberalismo es el primer régimen en la historia de la humanidad que intenta adueñarse de esa primera dimensión estructural del propio lenguaje. Es decir, el último confín de la vida para producir subjetividades que partan directamente de la profunda inmanencia del ser humano. La jugada perfecta, el crimen perfecto que apuntan algunos pensadores, no sería otra cosa que esa captura total, completa, sin fisuras, del ser hablante, sexuado, mortal por parte de un régimen exterior a él que lo utiliza y condiciona sus límites y sus posibilidades. Al fin y al cabo, el botón de guerra del capitalismo es la propia subjetividad. El orden racional del neoliberalismo, que va borrando la diferencia entre lo público y lo privado, se apropia e intenta reconfigurar el modo más íntimo del sujeto.⁶⁶

En este sentido, *1984* es un ejemplo perfecto que nos ha dado la ficción literaria para describir el «crimen perfecto» del capital (aunque sea ilustrado desde una distopía fascista). La distopía de Orwell traza una captura del sujeto total, sin fisuras, acaparando al propio lenguaje en un claro recorte del mismo por un poder estatal basado claramente en el giro lingüístico sin escisiones. Orwell lo detalla de una manera que solo le es permitida a la literatura. Desecha las posibilidades que podría ofrecer un estudio sociopolítico, ya que es capaz no solo de describir – representar– un régimen totalitario, sino que consigue llegar a afectarnos por medio de la ficción y la narración. Por su parte, Lyotard señala esto mismo en *La posmodernidad (explicada a los niños)*.

Orwell no expone una crítica teórica burocrática. La novela del totalitarismo consumado no viene a ocupar el lugar de la teoría política. Al escribir una novela literaria, Orwell sugiere que la crítica no es un género capaz de resistir a la

⁶⁶ Para comprender la separación de las dos dimensiones en las que el ser humano se constituye como sujeto se puede encontrar un breve resumen en este artículo de Jorge Alemán: <https://www.pagina12.com.ar/42162-que-es-la-subjetivacion-neoliberal> (01/09/2017)

influencia burocrática. Por el contrario, hay más bien entre ellas una afinidad o una complicidad [...]. La escritura literaria –la escritura artística–, en cambio, no puede cooperar ni siquiera involuntariamente, con un proyecto de dominación o de transparencia integral (2008: 103).

Recordemos la total y absoluta falta de libertades en la novela de Orwell impuestas por los ministerios, recordemos a Winston escondiéndose para escribir su diario personal como acto de resistencia, cómo entabla amistad con Brian, quien después le delatará, y cómo se enamora de Julia. Si la escritura del diario era entendida como un acto de resistencia, el amor que nace entre ambos puede entenderse como una auténtica revolución. Todos los encuentros de los enamorados son expuestos como delicados nichos de intimidad. Una heterotopía construida por los amantes donde podría tener cabida el deseo, y el único lugar donde era posible que algo, otra vez aquí, pudiera acontecer fuera de la cosificación del Ministerio del Amor. A fin de cuentas, cuando nos enamoramos –y aquí citaré a Slavoj Žižek–, «un absoluto interviene y desbarata el curso equilibrado de nuestros asuntos cotidianos: no es tanto que se intervenga la jerarquía estándar de los valores –es mucho más radical–; otra dimensión entra en escena, un nivel diferente de ser» (2014: 78). Un nivel de ser escindido que solo Winston podría lograr, ya que lo que propone Orwell, en su personaje principal, es la personificación de un remanente subjetivo, muy humano, que aún queda desligado de la captura por los ministerios de la distopía totalitaria. La escritura de su diario –prácticamente escrito a trompicones– con las palabras recatadas de la *novlengua*, es el primer gesto subversivo para sacar a flote aquello que no está dicho del todo y que, no obstante, corresponde, me gustaría pensar, al núcleo ontológico del ser humano; aquello que podríamos considerar como «el agente externo de la historia, el agente que podemos llamar, de un modo muy platónico, la idea eterna de libertad, justicia y dignidad» (Žižek 2014: 80).

Lyotard escribe que «la decisión de escribir un diario íntimo es un primer acto de resistencia» (2008: 104), y esto revela que «la dominación no se ejerce en su totalidad sino cuando entra en simbiosis con las pasiones singulares de aquello sobre los cuales pasa» (2008: 104). El crimen perfecto del neoliberalismo no sería tal, siempre y cuando exista una fuga incurable de la dimensión ontológica, estructural y primaria del lenguaje que espera al ser humano antes de su

nacimiento para constituirle sujeto. O, dicho de otro modo, siempre y cuando nos podamos valer del lenguaje, de la escritura, para decir más de lo que ella es capaz. En relación con esto, Lyotard nos sorprende con un precioso análisis de lo que puede el lenguaje, y del propio acto de escribir como acto de resistencia que fácilmente podríamos extrapolar al presente texto doctoral:

El adversario y el cómplice de la escritura, su Big Brother, es la lengua, quiero decir, no solo la lengua materna sino la herencia de palabras, giros y obras que llamamos cultura literaria. Escribimos contra la lengua, pero necesariamente lo hacemos con ella. Decir lo que ella ya sabe decir, eso no es escribir. Queremos decir aquello que ella no sabe decir pero que, según suponemos, debe poder decir. La seducimos, la violamos, introducimos en ella un idioma que ella no conocía (Lyotard 2008: 105).

Continúa Lyotard avisándonos de que cuando nada más cabe en el proceso de la escritura; cuando nos bastamos de una estructura fuertemente denotativa y la espuma del lenguaje desaparece; cuando, en definitiva, «ha desaparecido el deseo de que la lengua pueda decir algo de aquello que ella sabe ya decir, cuando la lengua es sentida como impenetrable, como inerte y como si hiciera vana toda escritura, entonces se llama novlengua» (2008: 105).

La novlengua en 1984 era el lenguaje mutilado por el régimen totalitario descrito en ella. En este opresivo contexto, Winston se ve forzado a intentar explicar aquello para lo cual no tiene palabras. Intenta en su diario personal abrir el lenguaje hasta la extenuación para hacer aparecer lo no dicho del todo con un armamento lingüístico amputado. Las conexiones entre Winston, el dispositivo de Rocío y este presente texto –salvando ciertas distancias– reside en la contingencia acontecimental que mantiene inherente el propio proceso literario; un acto de resistencia silencioso que resiste a ser capturado en su totalidad.

Ahora que estamos en condiciones de entender la relevancia de las dos dimensiones que habita el lenguaje –una ontológica, estructural y primaria, y otra neoliberal– podemos pensar en una escritura del acontecimiento en nuestro contexto doctoral. El capitalismo/fascismo –que entendemos como régimen neoliberal– conquista la homogeneidad del sujeto rechazando su singularidad irreductible. Elimina aquello que hace de cada uno alguien incomparable, no evaluable, irrepetible. Tal y como hemos venido apuntando, para esta captura el

neoliberalismo necesita producir distintos dispositivos que intentan desimbolizar al sujeto, provocar una especie de olvido, «de todo aquello que se puso en juego en su venida al mundo a partir del lenguaje» (2016b). ¿No serían las condiciones irreductibles, tanto de la propia escritura como de la propia sociedad y el mismo sujeto político que la habita, entidades nunca resueltas del todo? ¿Unas entidades vulnerables, contingentes y demasiado imprecisas para su completa captura? Lyotard nos señala que

cuando no se puede eludir el momento de la escritura, surge entonces la siguiente aporía. Cuando el totalitarismo ha vencido y ocupa todo el terreno, no puede decirse que esté plenamente consumado si no ha eliminado la contingencia incontrolable de la escritura (2008: 105).

En definitiva –y esto es lo que más nos interesa– Lyotard termina señalándonos que

lo que está en juego en esta aporía es la suerte que cabe al acontecimiento [...], así también la burocracia totalitaria tiene la intención de sujetar en un puño el acontecimiento. [...] Solo debe suceder aquello que ha sido anunciado, y todo lo anunciado debe suceder (2008: 105).

Ese suceder para Lyotard es «el respeto por el acontecimiento» (112). ¡Qué maravilla! La posibilidad de que suceda algo se da en la diatriba que mantienen tanto Winston como Rocío al profundizar de pleno en los senderos sin lógica.

Luchamos contra la cicatrización del acontecimiento –explica Lyotard–, contra su clasificación bajo la rúbrica de las «niñerías», para preservar la iniciación. Este combate es el que libra la escritura contra la novlengua burocrática, que ha de empañar la maravilla de que suceda (algo). La guerrilla del amor contra el código de los sentimientos tiene el mismo tenor, salvar el instante contra la costumbre y lo connotado (106).

De esta manera podemos entender que la resistencia literaria sería un ejercicio libidinal en búsqueda de una teoría omnicomprendiva de la realidad por medio de una escritura eruptiva y contingente, que abraza lo impredecible y se aleja, por consiguiente, de ese férreo cálculo que emana de la ley del mercado y la gestión política entendida como la simple administración de las cosas.]

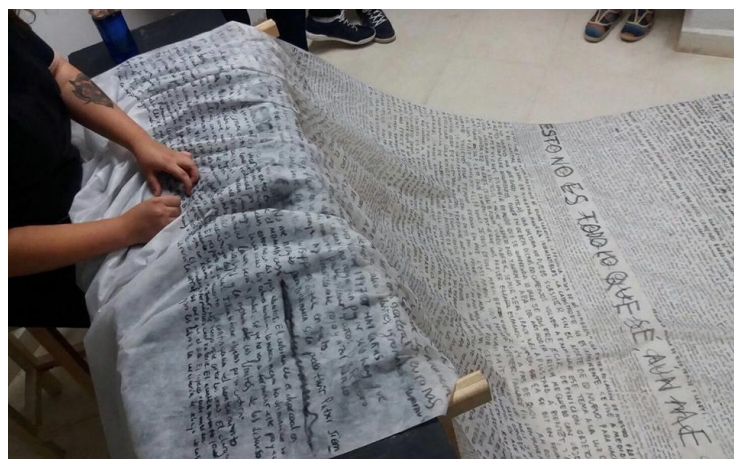


Fig. 12: *Todo lo que se*. Rocio Yabar (2017), Centro Cultural Isabel de Farnesio (Aranjuez).
Autor anónimo. Fig. 13: Detalle de la acción sobre el telar.

8. Prólogo VII. El conocimiento científico como la política / conocimiento narrativo como *lo político*

8.1 Neoliberalismo y democracia

Me gusta el verbo creer. En general, cuando alguien dice sé, es que no sabe, sino que cree. Creo que el arte es la única forma de actividad por la que el hombre como tal se manifiesta como verdadero individuo. Solo gracias a ella puede recuperar el estadio animal, porque el arte es una salida hacia regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio. Vivir es creer; al menos es lo que yo creo

(Vila-Matas, Enrique 2016)

Hagamos aquí una interrupción.⁶⁷ Llegamos al último prólogo. Hemos tratado en extenso nuestra apuesta por un saber narrativo (confuso, sin centro, nómada, incómodo, indeterminado, etcétera) y una escritura que logre encontrar el tono o, dicho de otra manera, una apuesta por encontrar nuestra propia metodología para acercarnos a una noción del arte del acontecimiento. ¿Qué es eso? Aún no lo sabemos. En esta última parte nos gustaría señalar sintéticamente cómo se articula el neoliberalismo con nuestra metodología. Este sistema económico se presenta como el verdadero enemigo a batir o la caja de sastre que abarca –casi– absolutamente todos los aspectos de nuestra vida, incluso el propio conocimiento. Este es un asunto que no hemos podido incorporar anteriormente, y nos parece un punto clave si tenemos en cuenta el contexto sociopolítico en el que se desarrollaron los movimientos antiglobalización en general y nuestro 15M en particular, que, no lo olvidemos, fue el estímulo que dio pie a este dispositivo doctoral.

⁶⁷ En el ensayo *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo* (2018), Alberto Santamaría se vale de este «arte de la interrupción» abriendo un corchete que se extiende por once páginas (46-56) dedicadas a explicar el término «neoliberalismo». Nos apropiamos, casi literalmente, de esta estrategia formal para introducir cómo incide el conocimiento científico neoliberal en la Academia.

Debido a la exuberancia de información que podría encontrar en Internet y en las bibliotecas, me limito a los libros que tengo más a mano sobre el estante de mi escritorio, sin saber muy bien dónde acabará. Dado que terminé con Lyotard, apuesto por ser correspondiente e ir dos años antes de que publicara *La posmodernidad (Explicada a los niños)* (2008 [1986]) y meter mano a *La condición posmoderna* (2008 [1984]). Pese a ser considerado por el propio autor como «una parodia»⁶⁸ o «simplemente el peor de todos mis libros»,⁶⁹ el texto muestra la dicotomía que presenta el saber científico y el narrativo, y cómo este último no llega a encontrar la misma legitimidad en las sociedades occidentales capitalistas. Lyotard expone que, desde la Segunda Guerra Mundial, la instauración de nuevas tecnologías de la información y la consiguiente incursión del neoliberalismo en la sociedad y la cultura, el paradigma en el saber ha sufrido cambios. Ahora, la naturaleza del saber es la información y, por consiguiente, el valor de cambio. De tal manera que todo aquello que no pueda incorporarse al «lenguaje máquina» será «dejado de lado» (Lyotard 2008 [1984]: 15). «El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción» (p.16).

Si el conocimiento que impera en la época contemporánea no es difundido en virtud de su valor formativo o político, sino en valor de cambio con las mismas leyes que la moneda, es natural que la política se convierta en una gestión escindida de las pulsiones más inmanentes de la existencia humana, es decir: la política vendría a tener la ideología transparente del neoliberalismo. Esta tesis ya fue planteada por el influyente texto de los sociólogos franceses Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* (2002), donde la ideología –entendida como «un conjunto de creencias compartidas, inscritas en instituciones, comprometidas en acciones y, de esta forma, ancladas a lo real» (Boltanski; Chiapello 2002: 1)– se encuentra justificada en base a la ciencia económica. Según Boltanski y Chiapello, el capitalismo ha buscado desde la primera mitad del siglo XIX hasta nuestros días una justificación que pareciera objetiva. La fuerza de los argumentos que encontramos en la economía proviene precisamente de que se presentan como argumentos no ideológicos y no dictados por principios morales. Básicamente, esta ideología que justifica el compromiso con el capitalismo es lo que denominaron como el

⁶⁸ Véase la elocuente definición e ilustraciones que propone Wikipedia del término parodia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Parodia> (09/09/2018)

⁶⁹ Véase la entrevista que realiza Perry Anderson a Lyotard en su obra *The Origins of Postmodernity* (1998), páginas 24-27.

«espíritu del capitalismo». Así, los flujos del dinero determinan y monopolizan todas las decisiones políticas lejos del lazo social. Se trataría de un saber capturado, acorde al cálculo realista que gobierna la economía de mercado y, por lo tanto, la gestión de las decisiones políticas por aquellos llamados «expertos». En *La condición posmoderna* (2008 [1984]), Lyotard nos advertía de que

la clase dirigente es y será cada vez más la de los «decidores». Deja de estar constituida por la clase política tradicional, para pasar a ser una base formada por jefes de empresa, altos funcionarios, dirigentes de los grandes organismos profesionales, sindicales, políticos, confesionales (35).

En esto se basa el secuestro de la política, o soberanía nacional, por parte de las lógicas del capitalismo financiero del que hablaba Franco Berardi Bifo y que, de manera tan acertada, se resumía en una de las frases más repetidas en nuestro 15M «Lo llaman democracia y no lo es». Bifo, frente a esta captura democrática, respondía sin pelos en la lengua en *elDiario.es*:

–¿En qué sentido la abstracción financiera vacía el poder político?

–Es algo muy obvio que todos hemos entendido en los últimos años: las instituciones de la democracia política no pueden nada frente a la prioridad de la abstracción financiera. La liquidación del primer ministro griego, Yorgos Papandreu, el día mismo que propuso un referéndum sobre el «plan de ayuda» del BCE al Estado griego en 2011 fue la declaración final de la anulación de la democracia en el continente europeo. Las tradiciones humanistas e ilustradas quedaron igualmente barridas de un plumazo ese mismo día (Bifo 2014).

¿Qué es si no el triunfo de Macron en Francia felizmente celebrado por su homólogo ideológico español Albert Rivera?⁷⁰ Sin duda, el ascenso del liberalismo progresista como motor del progreso. Sin embargo, Jorge Vestrynge, entrevistado por Antonio García Ferreras, no tenía del todo claro el *buenismo* ideológico de la derecha liberal de Macron frente al fascismo explícito de Marine Le Pen. Explicaba a cámara que Macron era un ciborg,

⁷⁰ Albert Rivera menciona en un artículo publicado por *El País* que la victoria de Emmanuel Macron en las elecciones presidenciales de Francia ha demostrado que el liberalismo progresista gana terreno en Europa y empieza a dibujarse como la única opción política de futuro para poder afrontar los retos que nos plantea el siglo XXI (Rivera, Albert 2017) (Recuperado de: http://elpais.com/elpais/2017/05/10/opinion/1494406362_555070.html (09/12/2019))

un producto de la connivencia de las élites, hijo de la tecnocracia, de lo posnacional, de los valores de las oligarquías y de las redacciones en las alcobas del poder. Este señor – seguía diciendo Vestrynge– es una creación. Este señor no va a gobernar Francia, sino los que lo han creado (Vestrynge 2017).

Tan acertado como desesperante el análisis del profesor, y sobre todo para muchos franceses. Fascismo y neoliberalismo imponen las mismas políticas represoras en muchos aspectos. La primera tras la imposición, la segunda con la seducción. Para Lyotard, la articulación entre capitalismo y un régimen totalitario no residiría en una cuestión política, sino en términos de lenguaje, y en cómo este pretende atrapar todo acontecimiento que se escape a la hoja de ruta, predecible y consumible, que marca el capital.

[Sigo leyendo *La posmodernidad explicada a los niños*. Título fraudulento donde los haya.]

Lo que impera es la ley de la ciencia, y bajo su lógica se ordena la política en su dimensión óptica, que diseña un programa económico bajo el razonamiento de mantener el orden y la estabilidad, enfocadas al progreso económico basado en el consumo. Esta lógica se aglutina en una realidad discursiva del lenguaje donde el capitalismo gana la batalla dialécticamente, no por obligación, sino por necesidad. La gestión de la crisis económica española es un buen ejemplo de cómo la política se basó en mantener a toda costa el sistema financiero por encima de garantías sociales y públicas. Una decisión inapelable que venía de la propia realidad (económica).

«Quien me ha impedido cumplir mi programa electoral es la realidad».⁷¹ La realidad – nos dijo el presidente del Gobierno Mariano Rajoy. Ni un ceño fruncido, ni una sola mueca, porque la «realidad» que impone «la troika» no se cuestiona. Por otro lado, la asimilación y la normalidad con la que fue aceptada tal decisión, como algo que fue, y sigue siendo,⁷² inevitable y normal, viene precisamente por esta misma capacidad del

⁷¹Recuperado de: <https://www.abc.es/20120902/espana/abci-entrevista-rajoy1-201209021306.html> (11/11/2019)

⁷² Véase: <https://www.elmundo.es/economia/macroeconomia/2017/05/25/5925d3d1468aebf9098b4627-.html> (05/10/2019)

sistema neoliberal para hegemonizar casi por completo el discurso político. En este aspecto, Lyotard señalaba que

el principio según el cual todo objeto y toda acción son aceptables (permitidos) si pueden entrar en el intercambio económico, no es totalitario en un sentido político, sino que lo es en términos de lenguaje, puesto que apela a la hegemonía completa del género de discurso económico. La fórmula canónica simple de este último es: «Yo te cedo esto si tú puedes contracederme aquello». Y este género tiene por propiedad, entre otras, la de hacer siempre que nuevos *estos* entren en el intercambio (por ejemplo, hoy en día, los conocimientos tecnocientíficos) y neutralizar su poder de acontecimiento por medio del pago. [...] El capital no necesita políticamente de la deliberación, y tampoco económicamente. [...] Se diría que el capital no necesita de legitimación, que no prescribe nada, en el sentido estricto de obligación, y que, en consecuencia, no necesita ninguna instancia que establezca la norma de la prescripción. Está presente en todas partes, pero más como necesidad que como finalidad (Lyotard 2008 [1986]: 68).

En este mismo sentido, Maurizio Lazzarato también advierte la crisis democrática del neoliberalismo contemporáneo. La democracia tiene una estrecha ligazón con el poder y la economía. En realidad, nos explica Lazzarato,

la democracia de origen liberal, como se la conoce en Inglaterra y en Estados Unidos, es una democracia republicana que es una democracia de la patronal, de la clase propietaria. La democracia de los derechos nació en el siglo XVIII y no fue construida por el capitalismo, sino por los movimientos políticos que lograron el sufragio universal, la libertad de expresión, libertad de organización gremial, etcétera. Se trata de conquistas de movimientos políticos y obreros, no una concesión del capitalismo. Todo lo contrario: el capitalismo ha tratado de restringir esos derechos y ha tardado en reconocerlos (Lazzarato 2017).

–¿Se trata de una relación de conveniencia, entonces, en el mejor de los casos? –pregunta el periodista.

–La tendencia del neoliberalismo es que cuando el movimiento obrero se hace más débil, la democracia se vuelve más débil. Y eso se aplica a todos los movimientos de oposición. Cuando se debilitan, la democracia desaparece. El capitalismo no necesita de la democracia. China es un ejemplo rampante, gobierna un capitalismo de una tasa de productividad enorme sin necesidad de democracia. La democracia es algo que se le impuso al capitalismo, no algo que surge de él (Lazzarato 2017).

De esta manera, el régimen de dominación neoliberal, la gestión de *la política* por parte de los *expertos*, funciona como «el recurso último que legitima las decisiones. Vienen de un conocimiento especializado, de profundas evaluaciones que emanan de la propia realidad objetiva» (Alemán 2016: 37). ¿Qué condensa en torno a sí la figura del experto? El «experto» («decididores» para Lyotard) articula el conocimiento científico con el régimen político neoliberal. Para Jorge Alemán «los expertos constituyen una pieza clave del dispositivo neoliberal, encarnan el control por parte del saber sobre la población, que deja de estar constituida por “sujetos” y se presenta como “cosas” que deben ser gestionadas y calculadas» (2016: 37). Por ello, «junto a ese relato técnico hay una permanente referencia a “los valores democráticos” que funcionan como la coartada mayor de la estrategia neoliberal: presentan una decisión que nunca fue, ni será, votada, como si emanara del centro mismo de la democracia» (2016: 37). Dicho esto, ¿cómo articulamos la figura del experto decidor en política con la figura del doctorando? Es más, como investigadores expertos en nuestra materia ¿estamos obligados a adoptar unas investigaciones acordes a este régimen de conocimiento neoliberal?

El encuadramiento, la catalogación, el orden disciplinar o toda política regida por el régimen de la representación se encontrará limitada a un consenso objetivo y mensurable. Así, el sujeto de la democracia (y también el sujeto que escribe e investiga) forma parte del escenario de prácticas sedimentadas que organizan y estabilizan un marco normativo. Estamos hablando de un tipo de investigador e investigación que se encuentra sujeto a un recorte naturalizado y recurrente de prácticas instituidas que vienen determinadas por lo que vamos a entender, de aquí en adelante, como «la política».

Hablaríamos entonces de un conocimiento objetivo o científico⁷³ que determina *la política* amparado por el «aislamiento de un juego del lenguaje, el denotativo; y la exclusión de los demás» (Lyotard 2008 [1984]: 35). Aquí aflora una cuestión que nos permite pensar la regla de oro de la política contemporánea, secuestrada por un tipo de saber que la legitima. Pese a que este hilo nos lanza a unas hipótesis que no podríamos abordar aquí, sí me gustaría dar un primer apunte y preguntarme por ese otro «juego del

⁷³ Utilizamos *conocimiento objetivo* o *conocimiento científico* indistintamente. Ambos se basan y tienen su raíz en el proyecto iluminista que se basa en la cultura de la Ilustración como «era de la razón». Sus ideas se basan en la aplicación de la razón humana y su culto al progreso del ser humano. No obstante, cuando nos hemos referido al conocimiento científico hablábamos desde la perspectiva de Jean-Francois Lyotard en sus estudios sobre la posmodernidad. En cambio, cuando hablábamos de un conocimiento objetivo nos referíamos al planteamiento neoliberal que propone Jorge Alemán.

lenguaje», aquel que no denota ni excluye, aquel que entra en escena política con una semántica a-significante no clausurada, aquel que es capaz de desbaratar las categorías habituales con las cuales se valen los «expertos» decididores de la política. ¿No sería esta, precisamente, la apuesta del dispositivo de Rocío? ¿Poner en duda el aspecto cerrado y denotativo del conocimiento? ¿O acaso, no estaría nuestra escritora poniendo a prueba su ignorancia? A propósito, cuando a Luis Camnitzer le preguntaron sobre el papel que podría desempeñar la ignorancia, él respondía de una manera muy nietzscheana:

La ignorancia está considerada como algo negativo porque todo se enfoca desde la aplicación del conocimiento, y si no sabes, estás fallando. Sin embargo, es un fascinante campo más allá del conocimiento. Es un campo de misterio, de exploración. El ignorante es más rico porque su espacio de aprendizaje es más grande, y es estimulado a lanzarse a descubrir y colonizar ideas para sumarlas al conocimiento (Lazzarato 2017).

No hablaríamos de una ignorancia total o una absoluta falta de interés, sino, más bien, de una zona errante donde flotan intensidades aún no capturadas por la palabra, previas al significado y a la catalogación. En este sentido, vamos a entender *lo político* como la instancia reveladora donde entra el antagonismo y la contingencia, lo que ignora el cálculo de los expertos y el conocimiento neoliberal; o, dicho de otra manera, lo inapropiable, «aquello que el discurso del capital no puede capturar» (Alemán 2016: 47).

En este sentido, el acontecimiento político y los sujetos que advienen –aquellos capaces de abrir nuevos posibles alejándose del cálculo realista que gobierna la economía de mercado– emergen cuando tiene lugar una práctica instituyente cuyo principio es radicalmente distinto al encuadramiento técnico y objetivo de los expertos. Pensaríamos, entonces, que entra en escena un conocimiento poroso que sí es capaz de tolerar la apertura que despliega la lógica acontecimental. El conocimiento narrativo es, precisamente, el que mejor se relaciona con el lazo social. El conocimiento narrativo que describe Lyotard en sus estudios sobre la posmodernidad es el que se manifiesta en toda práctica instituyente del pueblo en acción colectiva, como seguiría explicándonos Jorge Alemán, «por parte de aquellos que se han quedado fuera en el cálculo de los expertos» (2016: 38).

8.2 Neoliberalismo, la Academia y la disciplina

El conocimiento científico neoliberal araña la propiedad subversiva del arte hasta anular cualquier tipo de divergencia. Algo que afecta ineludiblemente a la pedagogía en bellas artes. El artículo *La enseñanza del arte como fraude* (2012), de Luis Camnitzer, es el que para mí reúne todas las astillas que tiene la enseñanza en las bellas artes. Vale la pena abordar con unos ligeros apuntes, nada pretenciosos, el acontecimiento en un espacio que históricamente ha sido absolutamente jerarquizado y previsible como es la Academia. Según el profesor, muchas definiciones que se utilizan hoy para el arte funcionan en contra de la gente y no a su favor. En primer lugar, el proceso educativo de los artistas es un fraude porque asume un sistema pedagógico fuertemente vinculado a la promesa del rendimiento económico en un futuro roto e incierto. Lo más importante, bajo el punto de vista que estamos tratando, es el tipo de información transmitida que explica la aptitud paternalista e incluso displicente de determinados artistas y sus dispositivos presuntamente políticos. Camnitzer explica que la educación es asumida no ya como una transmisión de información dentro de una disciplina, sino, mucho peor, como una información destinada a los modos de producción. Así «la forma, que inicialmente había sido una consecuencia de la necesidad de empacar la experiencia, ahora pasó a ocupar el lugar del producto» (Camnitzer 2012). Un producto que fácilmente se ensambla con un fin definido dentro de la industria cultural de los medios de producción del capital, una industria del espectáculo (Virno 2003) que, recordemos no solo trata de mercancías, sino, más bien, de estilos de vida. Sin soltar a Camnitzer, podríamos decir que la pedagogía en bellas artes enseña a fabricar aquello que será vendido pretendidamente como arte, y esta realidad esconde algo más perverso, a saber, el total poder del propietario del objeto artístico para determinar su funcionalidad y destino. Este tipo de praxis del arte contemporáneo cosifica la experiencia estética y enfatiza una relación de poder fuertemente politizada. Si la Academia artística se olvida de que es un jardín incompleto, un espacio en permanente proceso de finalización, se mantendrá en la quietud admirando y contemplando estatuas mudas. En cambio, si se convierte en un espacio de posibles, tendrá la emancipación por bandera, lejos de la autoridad y cerca del encuentro contingente de los cuerpos. Así, el futuro artista como empresario, en lugar de revelar nuevos mundos –mundos todavía sin nombre–, se dedicaba casi exclusivamente a la

producción de bienes materiales fácilmente mercantilizables sin utilidad social. Este hecho es el resultado de esa pedagogía del fraude destinada a fabricar objetos mensurables que prácticamente cotizan en bolsa. Una pedagogía que, siguiendo con Camnitzer, «minimiza toda posibilidad de rebelión». En este sentido, no quedaban muy lejos las reflexiones de Benjamin Buchloh. El historiador alemán señalaba que existía una estrecha correlación entre el consumo de bienes y proyectos artísticos y el consiguiente aburguesamiento de las clases medias en las sociedades contemporáneas que, paradójicamente, no tendría directamente una repercusión contracultural y crítica con el poder, sino que derivaba en una «ciudadanía de baja intensidad» (Santamaría 2018: 56) que orienta su conocimiento creativo en base a la especulación y a la lógica financiera, contribuyendo así a la expansión global del capitalismo. Capitalismo, cultura y arte formarían un triángulo que, lejos de subvertir el sistema dado, tendería a fijarlo con firmeza, generando una cultura sujeta por esta lógica financiera y de acumulación, dispuesta al servicio de la misma. En palabras de Alberto Santamaría, «al apropiarse de los conceptos culturales clásicos, el neoliberalismo no solo asume la crítica implícita en ellos, sino que reproduce (y reconduce) esos conceptos según sus propios intereses» (2018: 58). O, dicho de otra manera, la cultura neoliberal atrapa la crítica para mercantizarla y desactivarla.

Para el neoliberalismo, la cultura no es solo el proceso creativo, sino también la forma de concebir y poner límites a ese proceso, de gestionar sus recursos, de economizar sus posibilidades; de producir, en definitiva. La cultura es el modo de gestionar los límites sensibles de la política y es el modo también en el que se gestiona nuestra relación con el trabajo (2018: 57).

¿Cuál sería la postura del docente en bellas artes bajo esta camisa de fuerza? Para Camnitzer, tendría que

reubicarse y abandonar el monopolio del conocimiento para actuar como estímulo y catalizador, y tiene que poder escuchar y adaptarse a lo que escucha. Además, la generación de ideas y revelaciones es impredecible y por lo tanto corre el peligro constante de ser una actividad subversiva. Lo impredecible no siempre se acomoda al *statu quo*. Dado que últimamente los Gobiernos decretaron que subversión y terrorismo son sinónimos, ya nadie quiere generar subversión. Sin embargo, la subversión es la base de la expansión del conocimiento. Al expandir, lo subvierte (Camnitzer 2012).

De esta manera se entiende que

la función del buen arte es justamente la de ser subversivo. El buen arte se aventura en el campo de lo desconocido; sacude los paradigmas fosilizados, y juega con especulaciones y conexiones consideradas «ilegales» en el campo del conocimiento disciplinario. El enfoque que se reduce a la fabricación de productos evita estos temas; se confirman las estructuras existentes y la sociedad permanece calma y embotada (Camnitzer 2012).

Asumir la contingencia como parte ineludible de todo proceso creativo y como única posibilidad de desplazamiento o reactivación política de la situación dada supone entender la clase como un espacio de libertad. Pero ¿de qué libertad habla Camnitzer? El pedagogo refiere a la capacidad de actuar fuera de los protocolos educativos, de las identidades definidas y las estructuras disciplinares para que pueda tener lugar un escenario novedoso donde poder proponer «múltiples, innumerables e impredecibles alternativas al poder dominante» (Camnitzer 2012). Un escenario de aprendizaje que valorara lo acontecimental en tres pasos que Camnitzer nos propone: 1) plantear y formular un problema creativo interesante, 2) resolver el problema lo mejor posible, y 3) empaquetar la solución en la manera más apropiada para expresarla y comunicarla.⁷⁴

Bajo este prisma neoliberal cabría preguntarse por la noción de disciplina. Por su parte, Rancière insiste en que habría que practicar cierta ignorancia en el conocimiento estético ignorando los límites disciplinares, ya que la disciplina es

la definición de un conjunto de métodos apropiado a un cierto dominio o a un cierto tipo de objeto. Antes que nada, es la constitución misma de este objeto como objeto de pensamiento, es la demostración de una cierta idea del conocimiento, esto es, una cierta idea de la relación entre el conocimiento y la distribución de las posiciones. [...] Eso es lo que quiere decir una disciplina. Una disciplina es siempre algo más que la explotación de un territorio del saber. Es la constitución de ese territorio, por lo tanto, la demostración de una idea del saber. [...] Es una manera de definir una idea de lo pensable (Rancière 2014b: 181).

Habla de una construcción del territorio de lo pensable, de un espacio entendido como consenso en una sociedad bien ordenada que constituye sujetos con percepciones, sensaciones y pensamientos dentro del orden establecido. ¿Podríamos pensar que esa

⁷⁴ En el proyecto «Cómo meter un gol por la escuadra», de El Cuarto de Invitados (ECI 2016), pusimos en práctica buena parte de las inflexiones que propone Camnitzer con un grupo de trabajo compuesto por estudiantes de cuarto año de grado en Bellas Artes, dando resultados sorprendentes.

suerte de olvido, de esa fuga hacia un *no-lugar* epistémico es en realidad la indomable urgencia del espíritu por trascender los límites del conocimiento y, por ende, los límites del propio lenguaje dominante?

Hay palabras y discursos que circulan libremente, sin dueño, y que corrompen los cuerpos de su destino para ponerlos en movimiento alrededor de ciertos vocablos: pueblo, libertad, igualdad, etcétera. Hay espectáculos que disocian la mirada de la mano y transforman al trabajador en esteta. El pensamiento disciplinario debe contrariar incesantemente la hemorragia para establecer relaciones estables entre los estados de los cuerpos⁷⁵ y los modos de percepción y significación que le corresponden (Rancière 2014: 184).

En definitiva, la disciplina es una camisa de fuerza que fuerza al conocimiento a replegarse hacia sí mismo, evitando su expansión. Sucede en el plano académico y también, como venimos exponiendo, en los saberes que aglutinan un sistema sociopolítico concreto. En el caso español podría entenderse como el relato pacificador de la Transición del 78 que el 15M cuestiona sin nombrarla. Siguiendo con Rancière, el filósofo propone el concepto de «poética de los saberes» como una nueva aprehensión de la realidad a expensas de los relatos dominantes. Nos cuenta que una poética del saber es «un discurso que reinscribe la fuerza de las descripciones y los argumentos en la igualdad de la lengua común y de la capacidad común de inventar objetos, historias y argumentos» (Rancière 2014: 187). Los incontados aparecen y entran en escena política para redistribuir no solo las posiciones, sino también, y esto es más importante para el enfoque que hemos tomado en esta reflexión, movilizándolo las formas en un principio estables y clausuradas que posee el propio conocimiento. Hablaríamos de nuevo de una ignorancia que fluye en un clima efervescente y eufórico. Algo que ocurre, sin duda, en todo acontecimiento social. ¿Acaso no nos movíamos en un *no saber*, en aquellos movimientos sociales de principios de este siglo XXI? En las plazas de medio mundo entraba en escena un saber difuso que era capaz de desbaratar las subjetividades e identidades definidas a priori. Con relación a esto me es inevitable transcribir un discurso de Pablo Bustinduy en el Congreso de los Diputados donde trasluce la apertura de un vacío imposible de colmar con lo ya sabido. El momento instituyente de un acontecimiento social pone a prueba el saber de los expertos, que son incapaces de entender aquello nuevo que entra en escena:

⁷⁵ Igualmente se refiere Lyotard a esta cuestión cuando habla de la burocracia totalitaria y cómo esta «tiene la intención de sujetar en el puño el acontecimiento» (2008 [1986]: 105).

No le pedimos el carné a nadie. No importa quién se sea, lo que importa es ese espacio de convergencia definido por el hacer y la voluntad de seguir haciendo. Definido más por el acervo común en muchas ocasiones con una agenda mínima, abstracta e, incluso, ideológicamente pobre, pero sin embargo capaz de trenzar un sentimiento de empatía y comunidad mucho más poderoso que los relatos identitarios que estaban ya definidos. Decir que uno se define por el hacer más que por el ser quiere decir que el sujeto político de esa operación está siempre abierto y en construcción, sus fronteras son porosas. En cierto modo desmantela esa operación que ha sido muy clásica en los movimientos progresistas, ya que ese proceso abierto es capaz de anular esas pequeñas diferencias ideológicas para fijar una ruta que se va construyendo sin un discurso dado en el objetivo común. Con una fuerza inédita e inimaginable. La crisis orgánica es un potente momento disruptivo e ideológicamente muy pobre. Si el neoliberalismo se puede medir, será en los efectos que tiene en el tejido del cuerpo social. Ya sabemos que venimos de un ciclo donde el régimen neoliberal ha mantenido un apabullante acoso y expolio de todos los espacios sociales, los mismos que habían ejercido como contrapoderes para ese mismo orden que entra en barrena ideológica en 2011. En ese 2011 donde se produce un vacío y, al mismo tiempo, no hay una subjetividad política con la fuerza suficiente como para irrumpir con relatos firmes en los huecos se da, sin embargo, un proceso abierto, casi hueco, tremendamente poroso y permeable que permite agregar los elementos y componentes que se producen.

Las palabras de Bustinduy –cuyo origen no logro encontrar de nuevo en Youtube; sería, inevitable, una cita fantasma– me remiten a aquella máxima foucaultiana de «el arte de no ser de tal modo gobernado» como primera definición de lo que el filósofo entendía por *crítica*. Puestos a trasladar, me atrevo a pensar que las palabras de Bustinduy nos son muy relevantes; de hecho, me parecen uno de los discursos que, en su brevedad, toca casi todas las aristas que se respiraban en el ambiente después del 15M. Un acontecimiento que, como subraya el politólogo, es capaz de abrir la grieta en el relato hegemónico instituido. La lectura que nos ofrece Bustinduy describe el movimiento hacia un horizonte *otro* que

evade lo que Foucault entendió como «política de la verdad».⁷⁶ La idea del límite del conocimiento como momento creativo es el pellizco del antagonismo en la objetividad social. Aquello que los expertos y decididores en la política no son capaces de asimilar. El antagonismo, visto así, supone un verdadero artificio –en el sentido más pirotécnico del término– que hace estallar por los aires la situación dada con un saber que lo supera. Transitar este escenario vaporoso de significados inestables supone abandonar la certidumbre y arriesgar cierta seguridad dentro de un territorio familiar dado, tanto en el plano político como en el académico y, en concreto, en este dispositivo doctoral.

⁷⁶ En *¿Qué es la crítica?* Foucault nos habla del límite del conocimiento y de su correspondencia con el poder. La crítica, la que él entiende como efectiva y desbordante, es aquella que desancla al sujeto con los mecanismos de coerción que le determinan a una realidad instituida que denomina como «política de la verdad». Este tipo de crítica incide en el lazo que mantienen saber y poder para «aprehender lo que constituye la aceptabilidad de un sistema». Un ejercicio o actitud crítica, que replantea o sospecha la manera en la que somos gobernados «de esta forma, por ese, en el nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de esta forma, no para eso, no por ellos». Una actitud crítica que «desconfía, recusa, limita, intenta escapar» de ese arte de gobernar los cuerpos que comenzó para Foucault en el s. XV. De esta manera, se utiliza la palabra «saber» para referirse a

todos los procedimientos y a todos los efectos de conocimiento que son aceptables en un momento dado y en un dominio definido; y, en segundo lugar, el término poder, que no hace otra cosa que recubrir toda una serie de mecanismos particulares, definibles y definidos, que parecen susceptibles de introducir comportamientos o discursos (Foucault 1995).

8.3 Reactivación de *lo político* como acontecimiento

Recapitulamos. Hemos esbozado el territorio donde se mueve el conocimiento científico, el que reside en una democracia mermada, donde habitan los expertos, los decidores, el neoliberalismo y, consecuentemente, lo que entendemos como la política de la administración de las cosas y de la Academia y sus disciplinas. Por otro lado, el conocimiento narrativo que excede lo que es pensable y factible en el marco de un conocimiento logocéntrico. Anteriormente también hablamos de la iterabilidad y repetición derridiana y cómo estas se entrecruzan en el lenguaje provocando pequeños desplazamientos. Para el caso que hemos tratado, *lo político* (reactivación) y la política (sedimentación) juegan un rol idéntico en el campo de lo social en general, y en la tesis en particular. Quisiera citar una extensa reflexión de Laclau que pone a prueba esta doble vía que no pueden separarse dicotómicamente, sino que son constitutivas entre sí. Pensamos que el momento de *lo político* tiene una naturaleza acontecimental, ya que abre nuevas posibilidades y reactiva formas alternativas que se encontraban ocultas en los márgenes y, también, en los límites del conocimiento que soporta este tipo de escritura doctoral. Si trasladamos la teoría política de Laclau, vemos cómo la institución y, por lo tanto, la misma Academia, resultan solo posibles a través de la represión de alternativas que estaban igualmente abiertas, pero que se encontraban desechadas. En la medida en que un acto de institución ha sido exitoso, tiende a producirse, según Laclau,

un olvido de los orígenes; el sistema de posibilidades alternativas tiende a desvanecerse y las huellas de la contingencia originaria a borrarse. De este modo lo instituido tiende a asumir la forma de una mera presencia objetiva. Este es el momento de la sedimentación. Es importante comprender que este *borrarse* implica un ocultamiento. Si la objetividad se funda en la exclusión, las huellas de esta exclusión estarán siempre presentes de un modo u otro. Lo que ocurre es que la sedimentación puede ser tan completa, el privilegio de uno de los polos de la relación dicotómica tan logrado, que el carácter contingente de este privilegio, su dimensión originaria de poder, no resulta inmediatamente visible. Es así como la objetividad se constituye como una mera presencia (Laclau 2000: 51).

Es indudable que podemos leer entre líneas dónde se sitúan las investigaciones artísticas que, por mantener objetos de estudio distantes a la objetividad imperante, han de crear metodologías singulares y acercamientos desde la frontera de lo calculable. De esta

manera, la reactivación de los saberes desechados, de la ignorancia creativa, de la escritura impertinente, del tono confesional de nuestras tesis doctorales, de nuestras apuestas especulativas, incluso caprichosas, o de nuestras apuestas por formas de investigación desobedientes siempre se han de encontrar en los límites de lo permitido por la Academia. Y esta es nuestra apuesta: la del partir de lo ya dado nos evita cualquier cosa gratuita, debemos establecer diálogo con la objetividad imperante y no debemos olvidar que es una escritura doctoral. Por ello, solo tendremos éxito en nuestra tentativa si logramos articular el afuera y el adentro. Por esta razón, prosigue Laclau,

el momento de la reactivación no puede, sin embargo, en nuestro caso consistir en una vuelta a los orígenes, al sistema histórico de posibilidades alternativas que fueron desechadas [sería como aquella ocurrencia de bar castizo que señalamos anteriormente] [...]. Las alternativas desechadas no implican todo lo que es lógicamente posible, sino tan solo aquellas posibilidades que fueron *efectivamente* intentadas, que representaron por lo tanto alternativas antagónicas y que fueron suprimidas. Pero en una situación nueva el sistema de esas alternativas será diferente. La reactivación no consiste, pues, en un retorno a la situación originaria, sino tan solo a redescubrir, a través de la emergencia de nuevos antagonismos, el carácter contingente de la pretendida «objetividad». Pero este redescubrimiento puede a su vez reactivar la comprensión histórica de los actos originarios de la institución, en la medida en que formas entumecidas, que eran consideradas como simple objetividad y dadas por sentadas, se revelan ahora como contingentes y proyectan esa contingencia a sus propios orígenes (2000: 51).

La reactivación y la sedimentación son hilos tensores que se necesitan respectivamente. Lo que nos viene a proponer Laclau es que el lugar del acontecimiento se encuentra en la reactivación, obviamente, pero lo que nos interesa de su postura es que propone un acontecimiento que es menos puro que el que plantea Badiou o Derrida. El momento de *lo político* y el mismo acontecimiento nunca pueden darse de forma pura, sino que siempre se encuentran contaminados por el orden de cosas establecido. Es en esta perspectiva posfundacional en la que nos queremos inscribir. No solo nos trae el milagro del acontecimiento a nuestras manos, sino que puede permitirnos tener un *tono* y una respiración menos artificial (aquella que nos recomendaba Ricardo Piglia), acorde al objeto de estudio de nuestra investigación doctoral, mientras asume los renglones académicos donde se asienta. Nuestro objeto de estudio deja de ser el *im-posible* derridiano, el acontecimiento que «te cae del cielo», y se presenta como un evento mucho más aprensible. Las certezas que caracterizaban el pensamiento iluminista derivan con el

posfundacionalismo a la premisa de no tener base alguna de verdades axiomáticas ni racionales. Supone, también, reconocer la dimensión de *lo político* como la posibilidad de que surja el antagonismo, su falta de resolución final y la indecidibilidad de todo orden, es decir, hace falta reconocer nuestro acontecimiento dentro de un plano hegemónicamente estructurado en un marco de contingencia. Veremos qué sucede hasta entonces.

8.4 [Proyecto 5.º: «Pedagogías bizarras»]

A lo largo de la investigación doctoral me topé con varias aventuras pedagógicas cuya estrategia se caracterizaba por la experimentación y la contingencia. Fueron todas ellas propuestas dentro de los marcos institucionales, pero fuera de lo que hemos entendido como Academia. La plataforma Programa sin Créditos, los talleres en Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) –que terminó con la edición de un libro cuyo título ampara todo lo que estamos hablando aquí: *No sabíamos lo que hacíamos. Lectura para una educación situada* (2016)– y también el grupo de investigación en el que nos encontrábamos participando mientras escribíamos estas líneas: En los Márgenes del Arte / Tentativas de Emancipación, organizado por Daniel Villegas⁷⁷ y Laura de la Colina empleado en la Sala El Águila de la Comunidad de Madrid.

El acontecimiento ocurrió el martes 12 marzo del 2019, en la presentación que organizamos El Cuarto de Invitados para el grupo. Éramos los primeros de cuatro ponentes más y se nos citó, en calidad de coordinadores de actividades culturales con el grupo, para que explicásemos qué hacíamos, quiénes éramos y qué tipo de actividades queríamos desarrollar. En lugar de sentarnos en una mesa para dar una charla, creamos un espacio de contingencia dentro de un edificio fuertemente vigilado. La Sala El Águila, en realidad, es un edificio polivalente, y la seguridad viene por los fondos conservados en la biblioteca y los archivos regionales, de gran valor museístico. Existen alarmas antiincendios en todas las salas, salidas de emergencia selladas y varios personales de seguridad. Para nuestra presentación hicimos un vídeo que comenzaba con la introducción del filme *La haine* (1994) de Mathieu Kassovitz; ya saben, la escena donde un hombre cae al vacío desde un edificio de cincuenta plantas y, para tranquilizarse durante la caída, no para de

⁷⁷ No es casualidad que todos estos programas nacieran por la necesidad de algunos de sus integrantes de ir más allá de la estructura universitaria, en demasiadas ocasiones llena de contradicciones: Sin Créditos nace tras el cierre de La Trasera –el laboratorio permanente y experimental de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid– y Daniel Villegas es un histórico de los espacios independientes madrileños, aunque esto viene siendo harina de otro costal.

decirse: «Hasta ahora todo va bien, hasta ahora todo va bien...». Después, distintas personas saltando al vacío con el intranquilizador sonido de Mica Levi, en concreto la banda sonora del film *Under the Skin* (2014), dirigida por Jonathan Glazer. Algunos saltaban por ocio o por desafiar las leyes de la naturaleza (Franz Reichelt desde la Torre Eiffel), o bien por supervivencia (las Torres Gemelas). Queríamos apelar al flotamiento de los significados, a la vulnerabilidad de nuestros cuerpos, a la contingencia del significante sobre el significado y a toda la teoría discursiva que teníamos en la cabeza por aquel entonces. Dispusimos unos buenos altavoces, una densa luz roja y una máquina de humo que ayudó a trasladarnos a una atmosfera nebulosa que desdibujó todos los bordes de la sala. Realmente conseguimos que las paredes desaparecieran. Ahora que lo pienso con distancia, era en la niebla donde ocurría algo que siempre nos fascinó. Ha habido veces en que me ha parecido que en ella, en la niebla, estaba todo.

Sigo.

Para evadir la seguridad pusimos preservativos en los detectores de humo de la misma sala y la adyacente. Mientras experimentábamos el dispositivo audiovisual, uno de los condones se rompió y comenzó una alarma ensordecedora. Vino seguridad, el alguacil, personal de sala y los consiguientes ceños fruncidos, indignaciones varias y un alarmismo –como el que nos inunda ahora– que puso contra las cuerdas el desarrollo del evento. Al parecer, ninguno sabía cómo desconectar el pitido atronador que, junto con la intranquilizadora música de Levi, las personas saltando al vacío y algunas caras maravilladas, provocó en cierta manera un cambio de registro inesperado.



Fig. 14: *Pedagogías bizarras*. Colectivo El Cuarto de Invitados (2019). Sala El Águila (Madrid).

Finalmente nos disculpamos. Habían pasado veinte minutos y la fiesta ya no tenía «ni puta gracia». Se acabó nuestro tiempo y teníamos que volver a la *vieja* normalidad. Explicamos que lo imprevisible atravesaba toda nuestra producción. Que era la única manera de provocar el desajuste de la maquinaria. Que solo así podíamos volver a sentir el pellizco del vértigo. Que queríamos volver a sorprendernos a nosotras mismas. Confesamos que con el paso de los años comenzaba a asomar el tedio, y que ya estábamos dejando atrás, de forma irremediable, la feliz ignorancia de antaño; aquel «no saber» donde el conocimiento podía expandirse en lugar de sedimentarse en una disciplina. Para finalizar, justo cuando comenzábamos a sudar, les dijimos que, más allá de las coherentes y evidentes metáforas que giran en torno al uso del preservativo, lo que nos interesaba era resaltar que habitábamos la condición del espeleólogo al explorar las grietas, y que las prácticas contemporáneas que nos movían asumían siempre el riesgo de derrumbe. También dijimos que tanto los procesos como las formalizaciones (consecuencias naturales de los mismos) siempre contaban con la intervención de agentes externos, generando así espacios de encuentro y desencuentro, de puesta en común o de empoderamiento. Esa imprevisibilidad era

lo que da vida al cualquier proyecto y retorno a nuestro trabajo de estudio.⁷⁸ Ese punto de peligro –me digo– es elemento indispensable en todo viaje *narrativo* que se precie.]

⁷⁸ Cita parafraseada extraída del colectivo El Banquete. Véase: <http://notasyreflexiones.com/el-banquete/> (12/05/2017)

8.5 [Proyecto 6.º: «¿Cómo burlar el Plan Bolonia?»]

En El Cuarto de Invitados siempre hemos querido experimentar con las posibilidades que ofrece nuestra sala de exposiciones. Con el tiempo nos hemos dado cuenta de que la narración, la ficción, así como los campos que ofrece la literatura para el análisis crítico, tienen una materialidad discursiva semejante a los muros blancos que nos rodean. En realidad, no solo ha sido el evento expositivo lo que ha estado siempre en el centro de nuestra gestión cultural, sino que también hemos considerado el momento de documentación y reflexión a posteriori. La pregunta antes formulada, ¿es posible contar el acontecimiento (expositivo)?, nos ha obligado a implicarnos en un trabajo de reflexión y escritura situado en el tiempo; es decir, un escrito necesita ser leído, reposado, releído, no podemos parar, levantar la vista del ordenador, leer otros textos, navegar por la red y dialogar con nosotras mismas y los significados que nos rodean. En este sentido, podemos sustituir el espacio expositivo por la hoja en blanco y, de la misma manera, la figura del espectador, por la del lector. Este será el prisma desde el que vamos a relatar el proyecto «Cómo burlar el Plan Bolonia».

[...]

«Cómo burlar el Plan Bolonia» es un proyecto coproducido por los miembros de El Cuarto de Invitados y los becarios Elena Colino Herranz y Darío Gil Cabañas que finalmente derivó en unas acciones que ponían en práctica buena parte de las reflexiones de Camnitzer.

Los estudiantes entraron a El Cuarto mediante un contrato de prácticas no remuneradas de trescientas horas que exigía la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid para acceder al título de grado en Bellas Artes. El proyecto comenzó ante la negativa de Elena y Darío para trabajar gratis dentro del sistema productivo. Tenían la intención de aprovechar su situación de becarios explotados dentro de un espacio auto-organizado sin ánimo de lucro como lo era El Cuarto.

A continuación, los mails que dan comienzo al proceso, aunque es conveniente advertir al lector de lo siguiente: este proyecto nace de una casualidad, de un email y de su correspondiente respuesta. Un mail en el que una alumna de la Universidad

Rey Juan Carlos se ponía en contacto con nosotras buscando un refugio para sus prácticas de fin de grado. Lo que vino después no tenía ninguna intencionalidad.

[...]

Hola buenos días,

Soy Elena, una estudiante de Bellas Artes de la primera tanda de la Urjc, estoy ya en 4.º y nos han pedido las prácticas externas para poder terminar el título. Os escribo para preguntaros si pudiera hacer las horas con vosotros, que ya puestos a tener que trabajar gratis, por lo menos ayudaros en lo que pueda, ya que me encantáis como colectivo crítico. Dejo por aquí mi portfolio de Wordpress por si queréis verlo.

Un gran saludo.

Pd: Estuve en la participación de «Prácticas artísticas contemporáneas o cómo meter un gol por la escuadra».

[Debemos hacer un paréntesis. Elena hace referencia a otro proyecto que llevamos a cabo hará ya un año y que el lector no tiene por qué conocer. Queremos advertir que, si nos remontamos un poco más, podríamos decir que todo empieza a través de un «falso taller» que impartimos a alumnos de Bellas Artes de la Rey Juan Carlos hará cosa de un año. Un taller en el que hablamos del estilo internacional, del capitalismo financiero (Badiou) y la enseñanza del arte como fraude (Lazzarato), entre otras cosas.

A este taller asistió Elena, como estudiante de la primera promoción del grado en Bellas Artes impartido por la URJC. Ya por aquel entonces Elena se sentía bastante disconforme con el plan de estudios de su universidad, razón por la que decidió participar en el taller que preparamos con ese título tan prometedor: «Prácticas artísticas contemporáneas o cómo meter un gol por la escuadra».⁷⁹ Cierro paréntesis.]

⁷⁹ Veáse: <https://factoriarte.org/portfolio-item/practicas-artisticas-contemporaneas/> (10/03/2020)

Tras ese mail contándonos su situación y su interés en seguir formándose como sujeto pensante, nuestra respuesta surgió de una manera natural:

Hola Elena,

¿Cómo estás? Hemos estado dándole vueltas entre todas a tu propuesta y nos gustaría hacer algo; lo que pasa es que no sabemos muy bien cuáles son los requerimientos a efectos prácticos, de justificación de horas, seguridad social, papeles y cosas de esas que necesitaríamos. ¿Cómo te viene esta semana para que nos veamos algún día y charlemos sobre todas estas cosas?; creemos que sería estupendo poder establecer una colaboración en la que abordar justamente tu situación (y la de muchas otras) de trabajo gratuito en la cultura y especialmente como becario.

Dinos cómo te viene esta semana, y nos tomamos un café y vemos cómo podemos abordar todo esto.

Besos y abrazos!

ECI <3

Nosotras no teníamos la infraestructura necesaria para tener becarios, ni teníamos un *gran nombre* que les beneficiara en su currículum. Tampoco comulgábamos con la figura del becario ni con ninguna otra que trabajara gratis. Sin embargo, tras una primera impresión, y dándole un par de vueltas al problema, vimos que igual nos podríamos inventar una solución. Así, tras varios cafés y conversaciones, le ofrecimos un plan alternativo: nosotras nos constituíamos como asociación, firmaríamos convenio con la universidad y haríamos toda la burocracia necesaria para que, en términos legales, Elena apareciese como becaria de El Cuarto, pero en vez de hacer unas prácticas al uso, intentamos articular un proyecto en torno a la figura del becario. A esta causa, días más tarde se nos unió un amigo de Elena: Darío.

El proyecto ha comenzado con ese pequeño fraude y una serie de reuniones, desayunos y meriendas entre nosotras y ellas en las que planeamos sobre el Plan

Bolonia y leímos el *Manifiesto contra el trabajo* del Grupo Crisis,⁸⁰ o las ideas sobre trabajo y ocupación de Hito Steyerl,⁸¹ en busca de una materialización que cada vez nos cuestionábamos más y veíamos más lejana y, probablemente, innecesaria. A continuación, contaremos cómo se desencadenó el proyecto.

En su último año de carrera, Elena y Darío eran conscientes de las paradojas que tenía la pedagogía en bellas artes y de esa cosa tan escurridiza que era el arte contemporáneo. Creemos que lo intuyeron en el momento en el que se lanzaron al abismo de un mundo laboral incierto. El artículo anteriormente analizado de Camnitzer, *La enseñanza del arte como fraude*, reunía todas las astillas que, tanto Darío como Elena, tenían clavadas en su angustia; la incertidumbre de saberse dentro del juego académico sostenido por el Plan Bolonia que, al contrastar con las reflexiones de Camnitzer, podría considerarse como una herramienta más de un sistema productivo que lanzaba anualmente centenares de alumnos a un circuito artístico saturado.⁸²

⁸⁰ Grupo Crisis (2002): *Manifiesto contra el trabajo*. Madrid: Ed. Virus.

⁸¹ Steyerl, H. (2014): «El arte como ocupación: declaraciones para una autonomía de la vida». En *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

⁸² Al respecto, Camnitzer señalaba que «en los 35 años que estuve enseñando a nivel universitario en los EEUU, probablemente tuve contacto con alrededor de 5.000 estudiantes. De ellos calculo que un 10%, unos 500, tenían la esperanza de lograr el éxito a través de muestras en el circuito de galerías. Quizás una veintena de ellos lo haya logrado. Esto significa que 480 terminaron con la esperanza de vivir de la enseñanza. No sé cuántos lograron conseguir un puesto de profesor. Pero sí puedo sacar la cuenta que, si 5.000 estudiantes fueron necesarios para asegurar mi salario y luego mi bienvenida jubilación, esos 480 estudiantes necesitan una base estudiantil de 240.000 para sobrevivir. Y si seguimos el cálculo hacia las generaciones siguientes, rápidamente llegaremos al infinito» (Camnitzer 2012). Véase también la publicación de Rachel Mason *El artista como concursante* (2014) también en *EsferaPública*: <http://esferapublica.org/nfblog/el-artista-como-concursante/> [en línea 15/04/2019].



Fig. 15: *¿Cómo burlar el Plan Bolonia?* Colectivo El Cuarto de Invitados junto con Elena Colino y Darío Gil Cabañas (2018). El Cuarto de Invitados.

Tras varias sesiones grupales entre nosotras y las nuevas «colaboradoras», se fue dando forma al proyecto titulado «Cómo burlar el Plan Bolonia». La idea era simple: queríamos ofrecer las prácticas no remuneradas a Elena y Darío, no para que trabajaran para nosotras, sino para hacer de su precaria situación un dispositivo que señalara las paradojas del trabajo de la industria cultural y de una oferta educativa universitaria que incentivaba la explotación laboral.

Como hemos explicado, la Universidad Rey Juan Carlos les exigía cumplir un trabajo no remunerado de trescientas horas en algunas de las empresas culturales que oferta la universidad. Ante su negativa de trabajar gratis dentro del sistema productivo, acudieron a El Cuarto de Invitados. Por otra parte, la universidad exige también una memoria técnica y oficialista de las labores que desempeñarían en su periodo de prácticas. Con el visto bueno de la universidad, esta memoria acredita el título como grado en Bellas Artes. Así, con esta paradójica situación, decidimos introducir un dispositivo artístico disfrazado de trabajo no remunerado a la institución.

Se nos ocurrió un proyecto que se acataría en distintas fases:

El Cuarto de Invitados haría los trámites necesarios con la universidad para tener la posibilidad de admitir becarios en prácticas para «nuestras labores». Nos dimos de alta en la Seguridad Social y firmamos el Convenio de Cooperación Educativa como Entidad Colaboradora con la universidad. Después, tanto Elena como Darío firmaron su consentimiento de acceder a El Cuarto para trabajar con un contrato de prácticas profesionales.

De cara a la universidad, la labor de Elena y Darío se describió pormenorizadamente en la memoria. Esta consistía en un proyecto dentro de El Cuarto que investigaba –o eso contaban– la «utilidad del trabajo cultural en el capitalismo posfordista». El proyecto básicamente era una acción simbólica que titulamos *El fracaso les hará libres*.

El trabajo, que ahora sería considerado como una obra de arte convencional por hallarse dentro de un espacio expositivo, consistía en mover las baldosas hidráulicas del espacio arbitrariamente hasta que ocuparan el total de sus horas estipuladas en el contrato laboral. El inútil trabajo, más propio de un oficio de albañilería (o de restauración), sería documentado con fotografías y desembocó

con una exposición donde se pretendía que el espectador advirtiera las baldosas que fueron movidas de su emplazamiento original. Que el visitante a la exposición fuera mirando al suelo era muy relevante en la inauguración. Simplemente se trataría, una vez más, de reconocer y de identificar.⁸³



Fig. 16: *Museo imaginario*. Hans Hollein (1987), 8º Documenta de Kassel.

Evidentemente, ninguna baldosa fue movida de su sitio. Todo era un *fake*. Pero eso, nadie lo supo. La máxima del «preferiría no hacerlo» que tanto nos gustaba de Bartleby o el «¿y si no hiciéramos nada?» que emanaba de la teoría del decrecimiento de Carlos Taibo⁸⁴ resonaban con fuerza en nuestro silencio. La exposición se grabó, se llamó a la prensa y editamos un díptico con un texto que explicaba la obra dando vueltas a las eternas dicotomías arte/artesanía, acción/contemplación o trabajo/ocupación. También se invitó a vino, queso y cerveza marca Hacendado. El evento artístico pasó sin pena ni gloria. De hecho, los espectadores se recreaban al pisar, literalmente, la obra plástica. El trabajo de la industria cultural estaba por los suelos.

⁸³ Véase: Navarro, Juan (24/10/1987): “Finaliza la octava Documenta. Un grupo de arquitectos presenta en Kassel sus sueños de museos ideales e imaginarios”. En *El País*. En línea: https://elpais.com/diario/1987/09/24/cultura/559432809_850215.html (15/04/2019)

⁸⁴ Taibo, Carlos (2009): *En defensa del decrecimiento: sobre capitalismo, crisis y barbarie*. Madrid: La Catarata.



Fig. 17: Primer evento inaugural *¿Cómo burlar el Plan Bolonia?* El Cuarto de Invitados (2018).

Todo salía según lo previsto. Pero, el plan del dispositivo «Cómo burlar el Plan Bolonia» iba más allá...

El visto bueno de la universidad, que aceptó sin reparos lo que pudiera haber sido una labor tan desgastante para los becarios, se encontraba formalizado en las memorias oficiales selladas y validadas por la institución educativa. Este hecho daba cuenta de algo que ya el filósofo Pierre Bourdieu advirtió: la Universidad era un espacio dominado por las élites económicas. El Plan Bolonia incorporó a la estructura educativa unos saberes vinculados con las ramas técnicas. Unas ramas del saber mucho más eficaces dentro del sistema productivo ya que, a la vez que maximizan el beneficio económico, se encontraban carentes del pensamiento crítico necesario para una posible emancipación.

Pensamos que el dispositivo «Cómo burlar el Plan Bolonia» no debería acabar con aquella exposición de una performance ficticia donde los espectadores contemplaron lo inexistente, lo que nunca ocurrió, ni tampoco con el visto bueno de la universidad a las memorias oficiales de prácticas no remuneradas que explicaban un trabajo que nunca se hizo. Nuestro cometido debería ir más allá.

Para rematar la faena, decidimos trasladar todo lo acontecido a un dispositivo que obedeciera a los códigos y discursos de un espacio expositivo institucional relevante en el panorama nacional. Para lanzar a nuestras jóvenes compañeras, disfrazadas de becarias en prácticas, decidimos presentarnos conjuntamente a la XXIX edición de los Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, en la Sala de Arte Joven. Presentarse, aunque no se ganara (de hecho, no fuimos seleccionadas), cerraba el círculo del periodo de prácticas. En ese momento, y

ahora todavía lo sostengo, pensamos que era la mejor manera, la más idónea, de lanzar a nuestras compañeras al mercado como artistas emergentes. El papel que desempeñaba Circuitos en ese ámbito artístico respondía a uno de esos certámenes donde todo artista que quisiera dedicarse profesionalmente al arte contemporáneo debería pasar. Obedecía, sin duda, a nuestro deseo como artistas de poder entrar en el panorama artístico y a la paradójica situación que se (nos) presenta al hacer crítica de un sistema y del querer, al mismo tiempo, estar *ahí*; intentando cumplir unas expectativas profesionales que, inevitablemente, siempre pasan por la aprobación institucional o del mercado.

Para esta convocatoria teníamos ya material suficiente. Ya disponíamos de una inauguración ficticia documentada, *El fracaso les hará libres*, y de las pormenorizadas memorias técnicas del inútil e inhumano trabajo de trescientas horas, firmado y validado por la institución universitaria. Con ello, decidimos investigar más a fondo el asunto y se decidió que una videoinstalación sería la mejor manera, y la más asequible, de poder plantear un dispositivo expositivo en la Sala de Arte Joven que relatara todos los acontecimientos, procesos creativos y descubrimientos.

Teníamos todo a nuestro favor. Muchísimos compañeros y compañeras que fueron sujetos precarios explotados por la idiosincrasia del Plan Bolonia en humanidades, que de poco les sirvió trabajar gratis para las instituciones y empresas privadas. Había muchas anécdotas, historias que se cruzaban, acosos laborales, y otros casos, menores pero igual de relevantes, donde el becario sí encontraba felizmente un hueco remunerado en la industria cultural. Todos estos testimonios serían interpretados por actores a los que grabaríamos, y construimos un hilo documental que coqueteaba con los amplios márgenes que siempre ofrece la narrativa. Por otra parte, también documentamos nuestras reuniones donde todo se iba perfilando, casi sobre la marcha, como hasta ahora, con ideas que saltaban como fuegos artificiales –permítidme la metáfora; aunque no es gratuita, sí algo atrevida. A fin de cuentas, lo que hacíamos no lo entendimos en ningún momento como algo que se asentara dentro de los parámetros que envuelven el arte contemporáneo, sino, más bien, como un «artificio» y nosotras «artificieras» –en el sentido más pirotécnico del término– para hacer estallar una *verdad* por los aires.

[...]

Finalmente, no fuimos seleccionadas, así que todo lo prometido para la vídeo-instalación no solo es que se viniera abajo, sino que directamente se desinfló. Otro premio que se nos iba de las manos, otro fracaso y otra vez a la gestión del miedo, de nuestras vulnerabilidades e incertidumbres.



Fig. 18: *¿Cómo burlar el Plan Bolonia?* Elena Colino y Darío Gil Cabañaz (2018), El Cuarto de Invitados.

Después del fallo del jurado, el proyecto «Cómo burlar el Plan Bolonia» viró hacia una performance donde Darío y Elena se explicaban, el uno a otro, lo que había ocurrido con todo el proceso. Fue entonces cuando propusimos al grupo de investigación una cita en El Cuarto para pensar y debatir todas juntas.

Nos sentamos en el salón y, tras el visionado de un vídeo que analizaba las paradojas del Plan Bolonia, del conocimiento científico y de la pedagogía en bellas artes, Elena y Darío comenzaron su acción en la habitación contigua, tan solo separada con una tela blanca, a modo de sombras chinescas o marionetas (muy apropiada metáfora para la figura de cualquier becario). Lo hicieron como dos sujetos que exploraban las confidencias de una secreta y desvergonzada amistad de alcoba, al margen de lo que ocurría en el salón de El Cuarto, donde nos encontrábamos todas sentadas en el suelo cubierto de alfombras, expectantes,

oyendo, en silencio, con el respeto de quien entra en una religión que no es la suya.

Hablaban de su experiencia universitaria, de la experiencia como becarios empoderados y autónomos frente al destino de trabajo gratuito que les deparaba la universidad.

–La estructura universitaria nos pone una zanahoria frente a nuestra cara, Darío. Representa la promesa del trabajo remunerado, de la experiencia significativa, del éxito y estabilidad que, en la mayoría de los casos, en el sector cultural nunca se realiza.

Generalmente «la zanahoria» significa la esperanza de que podamos organizar nuestro trabajo en torno a la creatividad en lugar de en torno a la monotonía; una aspiración que se utiliza para provocar, engatusar y, a veces, chantajear a los trabajadores en periodos de trabajo libre y precario a largo plazo y recurrentes. La zanahoria se convierte en un dispositivo disciplinario que aprovecha los deseos y las aspiraciones para encadenarnos.

–Me da la sensación de que el sistema productivo no se sostiene sin nuestra precariedad laboral. Somos una necesidad estructural; de hecho, enmascara el colapso del sector cultural, previniendo así que el público general perciba lo insostenible de esta situación.

Somos como al mismo tiempo la solución y la amenaza. Llenamos las brechas cada vez mayores entre lo ambicioso y lo efectivo, pero también legitiman la naturaleza explotadora del trabajo cultural recordando a aquellos que trabajan en el sector que siempre hay alguien preparado para hacer tu trabajo de gratis (si pueden permitírselo).

–Más allá del sector cultural, la zanahoria y el palo regulan nuestro presente: desde los préstamos estudiantiles, las carreras de desarrollo personal, hasta las cosas que nos decimos a nosotros mismos para sobrevivir al día a día. Manejamos y somos conducidos a lo largo de un camino de sacrificio hasta la promesa de realización futura. Nos dicen que el trabajador creativo se ha convertido en una figura económica simbólica, impulsando el crecimiento, fijando tendencias y reformulando entornos urbanos. La «autorrealización» y la infinitamente flexible (y explotable) «creatividad» se convierten en el ideal hacia el que todo trabajo debería virar, estableciendo un ejemplo corrosivo y fomentando una serie de

esperanzas en torno a al trabajo no remunerado que se infiltran en la totalidad de las relaciones productivas y sociales.

–En el momento en que conversamos desde este plano, al trasluz, en el mismo momento en el que somos la silueta de nuestras propias representaciones aquí en El Cuarto de Invitados, estamos siendo testigos de un ataque sin precedentes no solo en el sector cultural, sino en todos los aspectos de la vida pública: casi un 20,5% del desempleo joven, aumento masivo de las tasas universitarias y de las deudas estudiantiles, enorme retirada del Estado enmascarado por tropas de voluntarios no pagados. Mientras, la así llamada «crisis del crédito» muestra la bancarrota de un sistema que lleva produciendo grandes desigualdades en género, división de clase y movilidad social durante los últimos treinta años. La solución propuesta por nuestro Gobierno es, por supuesto, más de lo mismo, y peor. Ahora más que nunca es tiempo para los trabajadores culturales de resistir y trabajar en solidaridad con otras luchas sociales.⁸⁵

Apagaron la luz, nos quedamos a oscuras durante unos minutos.

Entraron al salón -despacito-. Encendieron una lamparita de lectura. Después

comenzamos todas a hablar de lo ocurrido junto con Elena y Darío.]

⁸⁵ Parte de la conversación fue extraída del estudio que realiza CarrotWorker's que podéis ver aquí: <https://carrotworkers.wordpress.com/> (20/06/2020). La cita manipulada de Enrique Vila-Matas procede de *Kassel no invita a la lógica*, página 89. Otros textos de interés son: *Surviving Internships, a Counter Guide to Free Labour in the Arts*, de CarrotWorker's Collective; *Training for Exploitation? Towards an Alternative Curriculum, Resource Pack*, de Precarious Workers Brigade.

Hola Daniel,

Leí con la atención de un cirujano el extenso email que me enviaste acerca del primer prólogo. Siempre hay una correspondencia epistolar entre un doctorando y su director de tesis. Es un desvío donde ocurren encuentros felices, se hacen mezclas, se prueba, se falla y ocurren cosas que finalmente no se plasman en el cuerpo de la investigación. Una espuma, que diría Barthes, que ~~se sopla y se aparta. Sale volando.~~ Se desecha por parecer demasiado frágil y vacilante. No cabe dudar en una tesis doctoral; pero, en cambio, en el momento del borrador, todo vale.

Me voy a detener aquí un momento antes de contemplar tus anotaciones. Ricardo Piglia tiene un precioso ensayo que, de nuevo, nos puede acompañar. En *El último lector* el escritor argentino señala las paradojas de ese sujeto que aparece leyendo en la literatura. No se refiere al lector «real», nosotros mismos lectores/espectadores, sino al personaje que aparece en la literatura leyendo. En este universo de la novela, cuando aparece una carta, no tiene por qué sernos mostrada. Esas «viejas cartas -nos dice Piglia- se entienden y se descifran por el relato mismo; más que un sentido, producen una experiencia y, a la vez, solo la experiencia permite descifrarlas». De nuevo, lo que no aparece, lo imposible, lo innombrable, el acontecimiento, no se puede abordar; ha de habitar el vacío al no tener representación posible. La novela se hará cargo de ello dando vueltas

alrededor sin llegar a colmar el vacío que la habita. Es precioso lo que nos cuenta Piglia.

No se trata de interpretar (porque ya se sabe todo), sino de revivir. La novela (o la experiencia del protagonista al leer la carta) es el contexto y el comentario de lo que se lee. Las palabras le conciernen personalmente, como una suerte de profecía realizada.

Volvemos a lo que se mantiene imposible y a la vez necesario. En el ensayo, Piglia desmenuza la figura ficcional del lector en «la selva de la literatura»:

La pregunta "qué es un lector" es, en definitiva, la pregunta de la literatura. Esta pregunta la constituye, no es externa a sí misma, es su condición de existencia. Y su respuesta - para beneficio de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales- es un relato: inquietante, singular y siempre distinto.

Retomo la paradoja que planteaba en el prólogo. Quizás la mayor enseñanza que nos plantea toda esta literatura que me voy encontrando para acercarme al arte del acontecimiento sea la certeza de que la ficción no depende solo de quien la construye, sino también de quien la lee. La posición de un espectador *duchampiano* o *borgiano* (si es que eso existe) que asume que no todo es ficción, pero que de igual manera todo puede ser leído como ficción. Nos recalca Piglia que podemos leer la filosofía como literatura fantástica, es decir, podemos convertirla en ficción por un desplazamiento y un error deliberado, un efecto producido en el mismo acto de leer; y, de la misma manera, de observar y viajar.

El registro microscópico de las lecturas también se expande, el lector va de la cita al texto como serie de citas, del texto al volumen como serie de textos, del volumen a la enciclopedia, de la enciclopedia a la biblioteca. Ese espacio fantástico no tiene fin porque supone la imposibilidad de

cerrar la lectura, la abrumadora sensación de todo lo que queda por leer.

Me abruma la sensación de todo lo que queda por delante. Sobre todo ahora, que estamos comenzando y el espacio fantástico de estas cartas promete no tener fin.

De momento, no nos hemos movido del prólogo.

Me escribes lo siguiente:

-DECLARACIÓN DE INTENCIONES DE LA TESIS, QUE NO UN OBJETIVO EVALUABLE, NI HIPÓTESIS VERIFICABLE... (CUESTIÓN METODOLÓGICA RELEVANTE!!!).

Me dices que tenga cuidado con la promesa de llegar a una conclusión cerrada cuando al principio pongo sobre la mesa qué tipo de arte sería el arte acontecimental y qué tipo de saberes se produce en ellos. Esto último ya lo hemos descrito anteriormente y lo tenemos más o menos claro; además, hay mucha literatura al respecto que ambos conocemos. Esta misma mañana me encontré de casualidad otra de esas citas que se refería a este mismo asunto. Es de Susan G. Kaufman y nos aclara la estrecha correlación entre acontecimiento, el vacío que produce y el conocimiento que aparece para (intentar) colmarlo:

Algo se desprende del mundo simbólico, queda sin representación, y, a partir de ese momento, no será vivido como perteneciente al sujeto, quedará ajeno a él... La fuerza del acontecimiento produce un colapso de la comprensión, la instalación de un vacío o un agujero en la capacidad de explicar lo ocurrido.

Parece que el vacío nos puede ayudar a comprender el paradigma del «arte del acontecimiento».

-ME PREGUNTO SI ES CONVENIENTE O NO DIFERENCIAR/COMPARAR LOS EFECTOS DE ESTA PRÁCTICA DE LA ESCRITURA CON OTRAS ANTERIORES (DERRIDA, BARTHES (*El placer del texto*), el

collage dadaísta, el montaje en la nouvelle vague, etcétera...) PARA JUSTIFICAR?? LA INTENCIONALIDAD DEL TEXTO DOCTORAL Y SU METODOLOGÍA O SI ES SUFICIENTE CON DESARROLLAR LA IDEA ANTERIOR..

No quisiera entrar de momento en disquisiciones ni hacer glosarios de procedimientos similares, aunque a lo largo del texto van apareciendo maneras de entender la escritura como montaje, ficción y como espacio tridimensional donde uno expone, se para, se pasea, se detiene, observa o pasa de largo por autores de peso. El placer del texto del que habla Barthes, por ejemplo, creo que aparece sin nombrarse en el dispositivo *Todo lo que sé* de Rocío. ¿Qué es, sino eso, lo que hace nuestra amiga con su escritura? Buscar un goce que se encuentra en la producción de sentido, pero no por el sentido que produce, un sentido esquizofrénico en su caso, sino por la actividad creativa, que no deja de cuestionarse a sí misma.

También me hablas de otro «como sí» antagónico a Derrida y a nuestra metodología.

-HAY OTRO «COMO SÍ» PARA EXPLICAR LOS MECANISMOS DE LA FICCIÓN. RICHARD WOLLHEIM: *LA PINTURA COMO ARTE* (FILOSOFÍA ANALÍTICA, ANTÍTESIS DE ESTA TESIS).

Richard Wollheim tiene aires de senador al explicar y definir el objeto artístico y su perspectiva va en contra de todo acontecimiento justamente porque se sustenta en el a priori determinante de la intencionalidad. Como ya dije, «hay acontecimiento en cuanto aquello que ocurre no estaba predicho». Debe ser sorpresa absoluta, para que el acontecimiento advenga, «aparezca», tan solo se debe producir como im-posible; que ocurra o no, es impredecible y está fuera de toda intencionalidad. Me citas el libro *La pintura como arte*. Leo de aquí y de allá, entrevistas, reseñas y una necrológica del diario *El País* para, más tarde,

dar con un glosario de filosofía analítica y enseguida capto tu mensaje. Creo que esta investigación pretende evadir por completo todo esencialismo de la obra de arte. Encuentro una entrevista de Ana María Guasch a Arthur Danto: «Soy esencialista, y mi proyecto como filósofo del arte siempre ha consistido en concretar una definición del arte que abarque todos los ejemplos posibles, occidentales y no occidentales, contemporáneos y tradicionales». Las posiciones filosóficas analíticas de Danto y de Wollheim tienen en común el hecho de dar definiciones últimas. Aquí no haremos eso, o no es nuestra intención a priori, pese a recurrir a la teoría hegemónica de Ernesto Laclau cuya lógica formal a partir de la demanda y su exhaustivo análisis del lenguaje -a través de la consolidación del giro lingüístico del último Ludwig Wittgenstein- parecen indicar otra cosa. Ya verás, creo que te entusiasmará la perspectiva que tiene del acontecimiento, ya que guarda resonancias con las representaciones vacilantes que indicaste en tu ensayo *15M acontecimiento y representación*.

Volviendo a Wollheim, hay algo que se entrecruza constantemente en nuestro posicionamiento con respecto al arte-acontecimiento que queremos tratar y creo que es importante resaltar aquí. Ya lo hemos comentado en más de alguna ocasión, pero es mejor ponerlo por escrito cuanto antes: nuestro posicionamiento con respecto al paradigma del acontecimiento no es el que plantea Lazzarato ni Badiou. Nuestro acontecimiento no nace de la nada, no es *ex nihilo*, sino que parte de un campo estructurado con el que se articula y dialoga. En este sentido, sí podemos quedarnos con el Wollheim que afirma que el arte siempre ocurre dentro de un contexto total, «nunca aparece ajeno al propio continuum de la existencia». No puede existir algo tal como el «impulso artístico» o el «instinto» que sea capaz de crear

un arte totalmente independiente de las instituciones dentro de las cuales opera.

De esta manera, siguiendo con las teorías de Juan Acha, un crítico peruano que vivió en México al final del siglo XX, la obra de arte no era entendida como un elemento específicamente sensitivo o estético, sino como algo dentro de una totalidad estructural que la precede en la historia. Para Acha existe una estructura interna, de la cual no vamos a hablar ya que conciernen a su materialidad y su forma, y una estructura externa, que consiste en la urdimbre de relaciones que desde el objeto se extienden hacia otras instituciones de la sociedad, en función de la cual se produce un significado. Tomás Ruiz publicó *Benidorm, diario de un artista* (2016), una novela que coquetea con el arte contemporáneo y donde cita a Acha en varias ocasiones: «Esa estructura externa es en realidad inabarcable, porque cuanto más profundicemos en ella más ramificaciones encontraremos. Todo lo que existe en nuestro universo, tanto eidético como físico, está estrechamente relacionado y sujeto a vínculos de dependencia mutua». (No recuerdo la página) De ahí que insista a menudo en habitar la paradoja de estar en dos espacios al mismo tiempo.

De momento, podemos habitar en la literatura.

[...]

Ya sabes de nuestro viaje a la Documenta 14 el pasado verano, y ya te contamos cómo fuimos contaminados por el libro de Enrique Vila-Matas *Kassel no invita a la lógica*. No sabíamos por qué estábamos en Kassel. Bueno, si sabíamos para qué, pero no el por qué con todas las consecuencias que implica este conocimiento. «Siempre hay un motivo oculto en los actos de las personas, un impulso ajeno a la inteligencia que nos gusta suponer en ellos, a su pretendida nobleza o cálculo interesado, porque la racionalidad en la elección de nuestros

objetivos no es más que camuflaje del deseo». Tomás Ruiz-Rivas viajó en 2016 a la costa levantina para analizar *in situ* el fenómeno urbano más singular de la España del siglo XX, Benidorm, y nosotros fuimos a Kassel con la adolescencítrica intención de vivir dentro de la novela de Vila-Matas. Él fue uno de los escritores invitados por la comisaría Carolyn Christov Bakargiev cinco años antes, en la Documenta 13. En aquel momento aseguró que su ejercicio comisarial se situaría junto al ecofeminismo, y que se dedicaría a «conducir y coreografiar múltiples materiales, métodos y conocimientos». Lo que se expondría allí - explicaba- «podría ser arte o no», poniendo así contra las cuerdas toda intencionalidad que manejaba cualquier indicio analítico. La Documenta 13 se caracterizó por alejarse del gris de la teoría de Adorno. Según Chus Martínez, aquella postura «revindicaba el carácter epistémico juntando de forma impensable saberes de otras disciplinas que transcurrían ahora por su propio camino». Algo de lo que darían buena cuenta las denominadas «Investigaciones extradisciplinarias» de Brian Holmes. Así, cinco años después, fuimos a la Documenta 14 desechando toda mochila. Paseábamos por la ciudad con cierta inclinación deliberada a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles. El discurso pretendidamente político que articulaba al norte y sur de Europa (Alemania y Grecia) nos resbaló por dejar tan poco margen a la fantasía. Esta libertad de mirar y pasear, una vez allí, fue el efecto ficcional que nos produjo sin duda la lectura de Vila-Matas meses antes de partir. Encontré una entrevista magnífica de Esther Cohen, que me comentaste, titulada *Pensar lo otro*. Copio sus palabras:

Estoy convencida de que la lectura y la asunción de nuestra «ignorancia» no obstante todo lo que se haya leído es el principio eje de cualquier extrañeza o extrañamiento frente

a los libros y frente a la vida. Quien se considera «dueño» de una verdad, por pequeña que esta sea, va por mal camino. Si un libro me interesa es porque me ha atravesado, en los términos en que lo plantea Roland Barthes, ha tocado mi cuerpo y ha cambiado mi mente y mi conducta. Si un libro no es capaz de «moverte el piso» (Derrida lo dice de forma más refinada en «¿Cómo no temblar?»), ha fallado como tal. Esto no quiere decir que no se tenga una opinión sobre diversos aspectos; lo importante es dejarse «tocar» por lo que se lee, por las nuevas ideas, las nuevas interpretaciones. Creo absolutamente que la literatura y el arte en general son el lugar privilegiado para pensar al otro, el otro en tanto que es historia, pasión, temblor, miseria, fortaleza, amor. «¿Pueden imaginar una sociedad sin literatura?» (Cohen 2011).

De todas tus anotaciones, el descubrimiento de la mexicana Esther Cohen ha sido, sin duda, el más fructífero. Entiendo el porqué de tu entusiasmo. Su ensayo *Genealogía del concepto de subjetividad*, que me mandaste, ha movido el piso o, por lo menos, el enfoque epistemológico de esta investigación doctoral. Cohen es una lectora infatigable y ha escrito ensayos desde la literatura. Un lugar desde el cual ha germinado su pensamiento y que puede sernos útil para comprender nuestro rechazo a la asepsia científicista de las investigaciones doctorales habituales. Su tesis sobre «transdisciplinariedad» supone una forma de pensar desde la inmanencia, desde «la potencia de no tener un fundamento trascendente desde el cual actuar y, desde esta situación de intemperie, poder hacer».

Para Cohen hay una postura literaria desde la cual se piensa ontológicamente. Es interesante resaltar el componente «trágico» que la pensadora percibe en este método. Su perspectiva trágica se basa en un pensar que habita la paradoja al no encontrarse reglado por un orden trascendente. La identidad trágica -nos dice- «instaura una racionalidad

inmanente, en la cual acontece el sentido». «Ser trágico» nos obliga a enfrentarnos con la imposibilidad de no estar en ningún lugar seguro y unívoco desde el cual alojar el sentido. En esta suspensión, cabe preguntarse: ¿Cómo mantener y crear los sujetamientos propios? ¿Cómo diagnosticar los que vienen de fuera, desde unos entramados de juegos de verdad y poder?

Cohen niega cualquier fundamento profundo y oculto del ser, no es esencialista como lo podría ser toda la filosofía analítica inglesa que, junto con el giro lingüístico angloparlante -siempre según Cohen- es «deudor del modo de producción capitalista, del liberalismo económico y de la democracia representativa». Da en el clavo, ¿no te parece?

Con esta estrategia inmanentista, el pensar ontológicamente implica salir de la «neutralidad valorativa» del cientifismo, es decir, supone dar cuenta de que los saberes están situados históricamente, están entramados en un campo de fuerzas. Conocer esta situación supone conocer de dónde salen las ideas que definen cada época. «La vida diaria - escribe en otro artículo-, funciona según significados que institucionalizan una práctica». Los conceptos nacen en un momento histórico determinado, es decir, que no son eternos. Los conceptos nacen, se desarrollan y mueren; y esto es lo que nos constituye como sujetos.

Quisiera terminar este mail contándote mi ligera intuición acerca del «significante vacío» que manejan estos pensadores de la sospecha. Creo que se encontraría fuertemente vinculado con el «arte del acontecimiento» que pronosticaba Maurizio Lazzarato, con el maravilloso campo de la ignorancia de Camnitzer, de la «creencia» frente al «saber» y del imposible posible *derridiano*. Lazzarato, en cierta medida, renegaba de la representación y de todo significado previo, pero el significante vacío -que Ernesto Laclau define de manera tan

precisa- puede ser la clave en la que se asienta la imposibilidad de dar una sutura definitiva a nuestra investigación doctoral. En palabras de Laclau, el significante vacío no es solo un significante sin significado, sino que es el punto ciego inherente a la significación, el punto en el que la significación encuentra sus propios límites y que, sin embargo, si va a ser posible, tiene que ser representado como la precondition sin significado del significado. Nos sigue explicando que, en términos psicoanalíticos, sería el momento de lo Real -el momento de distorsión de lo Simbólico, que es la precondition para que lo simbólico se constituya a sí mismo como totalidad. Lo que nos viene a enseñar Laclau, a mi parecer, es una vía distinta de llegar a una exterioridad del mundo del arte que podemos nombrar sin llegar a disolverla. Es un momento en el que nos alejaríamos de aquella mistificación o exotización que el mundo del arte ha ido generando desde el Romanticismo.

Te contaré todo lo que encuentre al respecto.

Antonio

Parte II. ¿Por qué los significantes vacíos son tan importantes para el arte del acontecimiento?

1. Introducción II

Hace nueve años del 15M, y bien sabemos que aquello originó todo tipo de teorías, textos y palabras que eran impulsados por una experiencia política que parecía ser global. Aparecían diariamente reflexiones e imágenes en blogs, en artículos –muchos artículos– y libros de aquí y allá, mientras un ardiente Facebook no daba tregua al reposo. En ese marco, cabía preguntarse por la tensión que siempre existe entre la teoría y la experiencia política durante y después del 15M. ¿Hasta qué punto todo lo que ocurrió después en el panorama político tenía relación directa con muchos de los textos que acompañaban a la práctica política real? Creo que, en este sentido, Lazzarato nos dio en esta investigación doctoral el impulso necesario; pero al mismo tiempo, insuficiente para llegar a agarrar la realidad más allá de los agenciamientos corporales, de los elementos intensivos, de las energías y retóricas de la teoría afectiva y demás nociones para nombrar lo innombrable. Pese a ello, cuando encontré el dardo al aire que lanzaba el italiano al nominar el arte del acontecimiento, no pude menos que seguir su estela: «Lo que necesitaríamos sobre todo es un *arte del acontecimiento*» (Lazzarato 2008).

¿Qué es el arte del acontecimiento? ¿Es posible desarrollar una teoría estética del *arte del acontecimiento* con las herramientas que nos propone el mismo Lazzarato? En un principio, la posición del pensador establece una clara separación entre el paradigma de la representación y el paradigma del acontecimiento, y creemos que todas nosotras y nosotros, artistxs e investigadorxs culturales, trabajamos sobre las representaciones ya dadas; por ello, lo que postulamos aquí se basa más bien en cómo generar acontecimientos con esas representaciones que, como bien advierte Lazzarato, no representan, sino que crean nuevos mundos (Lazzarato 2003). En este cuadro político la perspectiva de la que parte Lazzarato a través de William James, Gabriel Tarde y Deleuze, entre otros, es una teoría de la creación que mantiene ambigüedades con respecto al potencial acontecimental que creemos guarda la representación.

Creemos que en el momento en el que aún duraba el deseo, la acampada y el horizonte abierto, esta dicotomía entre acontecimiento y representación podía servirnos como reflejo, pero sin embargo nos impide pensar el acontecimiento como algo más allá del rápido destello de un fósforo. Nos parece que el rechazo a la representación y al orden significativo por parte de Lazzarato circunscribe el acontecimiento como un suceso que

no tiene lazo alguno con elementos coyunturales, situándolo así en un islote imposible de abordar, tanto teórica como políticamente.

Por este motivo, creemos necesario repensar el acontecimiento desde una perspectiva posfundacional y posmarxista donde la hegemonía y la noción de significante vacío laclausiano nos puede dar un amarre objetivo con el presente dispositivo doctoral, que en estos momentos anhela rigor científico. Así, tras el prolegómeno expuesto, asumimos el reto de tomar responsabilidades y operar según un conocimiento que va en línea recta. Hemos tratado de señalar las dificultades que plantea la investigación artística y su formalización en una tesis doctoral, hemos coqueteado con distintos registros retóricos para encontrar el *tono* adecuando a nuestro objeto de estudio –es decir, encontrar la metodología– y, finalmente, también hemos mostrado nuestra intención de (per)seguir nuestra investigación bajo la ambivalente perspectiva teórica de Ernesto Laclau. De esta manera, nuestra hipótesis principal plantea que el arte del acontecimiento ha de hacerse cargo de movilizar la vacuidad del significante vacío para poder trasladar la heterogeneidad a su estructura discursiva; es decir, crear un antagonismo.

Dicho esto, hay que reconocer de entrada la compleja y amplia estructura teórica de Laclau. Esta implica entenderla como un cubo de Rubik: se debe abordar teniendo en cuenta sus distintas caras y perspectivas. Así, nuestra hipótesis principal se ve interconectada con dos objetivos: en primer lugar, se profundizará en la dimensión óptica de *la política* y ontológica de *lo político*. ¿Corresponde a la dimensión de *lo político* el arte del acontecimiento? Por otro lado, no hemos querido dejar de lado la unión que mantiene la perspectiva discursiva posfundacional de Laclau con el afecto. Desde un primer momento nos ha parecido que la cuestión retórica del lenguaje y la dimensión afectiva en Laclau no son asuntos menores en este dispositivo doctoral. Así, en el segundo objetivo explicaremos por qué el arte del acontecimiento sería esencialmente catacrético, es decir, va a intentar nombrar lo innombrable. ¿Nos valdría el pensamiento laclausiano para lograr –por fin– atrapar el arte del acontecimiento bajo una teoría estética?

Por otro lado, el acontecimiento que nos marca Laclau tiene un carácter sobredeterminado por su historia contextual, es decir, por todo el orden simbólico que le precede. Este amarre del acontecimiento con la realidad discursivamente establecida nos hace posible pensar el arte del acontecimiento lejos de la mistificación romántica y religiosa que –nos parece– conlleva cualquier postura antirrepresentativa. Pensar el acontecimiento desde la hegemonía implica además un sujeto que, inspirado por el acontecimiento, va a fracasar

una y otra vez en su intento de nombrar lo innombrable. Este procedimiento –un auténtico desgarrar– solo puede darse «a través del desplazamiento de elementos que ya están presentes en esta situación» (Laclau 2016: 93). En lo que resta de esta parte del dispositivo doctoral hemos creído conveniente estructurarlo en dos bloques:

El primero se compone de un «estado de la cuestión» donde situaremos a Maurizio Lazzarato y profundizaremos en algunos de sus textos como detonantes de esta investigación. Explicaremos el paradigma del acontecimiento y el paradigma de la representación del que se vale el filósofo e intentaremos rescatar de sus textos una interpretación donde pueda encajar la teoría discursiva en la que nos vamos a apoyar para comprender el arte del acontecimiento. De la misma manera, nos valdremos de un análisis de la noción de «demanda insatisfecha» más amable para nuestro campo de estudio que sea coherente con el acontecimiento social, político y cultural que sobrevuela en todo el dispositivo doctoral. Así, podemos echar mano del sustento teórico en el artículo de Daniel Lupión –uno de los directores de este dispositivo doctoral– *15M. Acontecimiento y representación* (2014). Las reflexiones vertidas en este artículo invitaban a recoger el testigo, ya que desmenuzaba no solo las reflexiones de Lazzarato en cuanto a la representación y el acontecimiento, sino que lo hacía con la lumbre que aún mantenía la acampada ocurrida en Sol. Básicamente, Lupión hizo una lectura del acontecimiento español del 2011 que contemplaba un tipo de representación cuya naturaleza «vacilante» (2014: 144) tiene claras resonancias con todo proyecto hegemónico y el significante vacío/flotante laclausiano.

En la segunda parte comenzaremos a situar la noción de acontecimiento junto con el diagnóstico de la Cultura de la Transición (2012) como significante vacío laclausiano movilizado por el 15M. Aquí vamos a presentar los fundamentos principales de la teoría hegemónica y nuestra hipótesis principal ya mencionada. Creemos que existe una relación entre el acontecimiento y el significante vacío que puede ser muy fructífera para el análisis cultural. Profundizaremos en las distintas maneras de acercarnos al arte del acontecimiento desde la perspectiva posfundacional y posmarxista. Todo el armamento teórico del que se vale Ernesto Laclau, junto a Chantal Mouffe, es extenso y complejo, y, por ello, para articular su teoría hacia una investigación del arte del acontecimiento, es necesario hilvanar los conceptos uno detrás de otro, como si de personajes en una novela se trataran; de ellos depende que la historia mantenga un sentido ordenado. No obstante, la historia que vamos a exponer podría haber tenido otro comienzo, pero no otro final.

Para perfilar nítidamente los contornos de la teoría estética y un análisis cultural laclausiano terminamos con el punto tercero y cuarto. Así, en «El acontecimiento como reactivación de *lo político*, frente a la sedimentación de la política» planteamos un acercamiento al arte del acontecimiento estableciendo una diferenciación entre la política, entendida esta como el conjunto de prácticas que se establecen dentro del orden establecido, y *lo político*, como aquellas prácticas atravesadas por el antagonismo y la apertura de posibles que ello implica. Por último, en el punto cuatro, «En los límites de la metáfora reside el acontecimiento», analizamos el acontecimiento a partir del tropo de la metáfora. En este aspecto, el arte del acontecimiento revelará algo que hasta ese momento se encontraba oculto. Como hemos apuntado, en este capítulo abordaremos cómo maneja el afecto (goce) la teoría hegemónica y cómo esa dimensión afectiva es consustancial a la política y al arte.

2. Sin estado de cuestión. Situando a Maurizio Lazzarato

Revisitar los textos de Lazzarato con el recorrido y la perspectiva que nos da la experiencia vivida nos obliga a tener un ojo que tiene que hacer permanentemente el viaje de ida y vuelta. Nos obliga –tal y como le diría Iñigo Errejón a Jorge Alemán– a convertirnos en «una especie de traductor»⁸⁶. De esta manera, es necesario situar brevemente a Lazzarato junto a sus compañeros de viaje William James y Gabriel Tarde, así como realizar un breve mapeo de los artículos piloto de esta investigación doctoral: *Lucha, acontecimiento, media* (2003) y *Del conocimiento a la creencia, de la crítica a la producción de subjetividad* (2008). Fue en este último donde nos encontramos con el enunciado que dispara esta investigación: «Lo que necesitaríamos sobre todo es un arte del acontecimiento [...]».

Hemos utilizado los puntos suspensivos para aludir el carácter flotante que mantenemos en su interpretación. De la misma manera, cabe resaltar que hemos empleado libremente las tijeras para incidir solo en los aspectos que nos fueron revulsivos al comienzo de la investigación, haciendo un sucinto recorrido por algunas zonas de su pensamiento. Somos prudentes en nuestro acercamiento necesariamente oblicuo y excéntrico a filósofos como William James y a Gabriel Tarde. Este presente dispositivo doctoral no pretende mostrarse como un documento erudito del pragmatismo o la monadología, y todo nuestro precario enfoque está enmarcado por las referencias del italiano. De la misma manera, hemos evitado establecer relaciones entre la noción de discurso que maneja la teoría hegemónica y la noción de enunciación y agenciamiento. No obstante, estos pellizcos a la filosofía responden al asalto pirata que hemos formulado en el «Prólogo IV». También creemos que, desde este abordaje, la filosofía dejaría de ser un campo de batalla de conceptos para ser un laberinto de espejos, cóncavos y convexos, donde las perspectivas cambian de forma en cada cruce. Así, podemos decir que las pesquisas que el propio Lazzarato sigue tienen resonancias con la postura posfundacional que vamos a exponer más adelante. Pese a lo interesante de esta comparativa, y teniendo en cuenta nuestra capacidad, aquí tan solo apuntaremos algunos hilos tensores que, esperemos, sean

⁸⁶ Disponible en: <https://youtu.be/oVG8e7QO4E0> en línea 25/12/2018 (16/04/2019)

atractivos para el debate filosófico-político. Creemos que es pertinente apuntar en esta investigación, aunque sea sintéticamente, las líneas de las que parte Lazzarato si queremos justificar nuestro viraje hacia el posfundacionalismo de Ernesto Laclau. Nuestra decisión de no seguir la genealogía que traza Lazzarato no es gratuita, sino que se debe en buena medida al correlato que ha ido ofreciendo nuestro panorama político social posquincemayista. Es innegable que nuestro interés por Ernesto Laclau viene dado por el contexto político español y la aparición de Podemos como traducción imposible del acontecimiento, y la puesta en práctica explícita de la teoría discursiva laclausiana por parte de sus integrantes. El amarre al juego hegemónico que ha tenido todo el debate político en los últimos años ha sido, cuanto menos, apasionante.

Las características principales que, sospechamos, mantienen los acontecimientos de principios de siglo XXI, que pueden ser trasladables a una teoría estética son, por una parte, su absoluta contingencia e imprevisibilidad y, por otra, su capacidad para investir y desplazar el significante vacío que constituye la realidad. Creemos que el gran potencial de el arte del acontecimiento que nombró Lazzarato, tanto dentro como fuera de lo que comúnmente denominamos mundo del arte, reside en su gran capacidad de desarticular la objetividad y la sujeción social; no mediante demandas concretas o análisis propios de las ciencias políticas, sino por medio de una intensidad afectiva que evidencia el carácter de constructo de lo que entendemos por realidad. Pese a nuestra intención de abordar el acontecimiento como un evento que tiene fuerte amarre con la objetividad imperante —es decir, desde una perspectiva posfundacional—, es necesario ser justos y partir de Lazzarato. Creemos que tanto el filósofo como Ernesto Laclau parten de un mismo sustrato que, pese a ser abordado desde una crítica al esencialismo,⁸⁷ recoge el compromiso de explicar lo fronterizo, los «bordes», como «sitios del acontecimiento» (Laclau 2016b: 86), o lo que vendría siendo la misma heterogeneidad y la inconmensurabilidad.

⁸⁷ Brevemente. La tesis antiesencialista rechaza fundamentalmente la categoría de sujeto como entidad transparente, racional y universal. Se desvanecen así categorías como «la naturaleza humana» o «la razón universal», lo que políticamente pone de manifiesto una multiplicidad de identidades sin denominador común.

2.1 Acontecimiento y política en las sociedades del control capitalista

En el libro *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades del control* (2006), Lazzarato arremete contra la visión marxista de totalidad donde las nociones de clase, trabajo o capital privilegian siempre el todo frente a la multiplicidad, así como la universalidad frente a la singularidad. El marxismo de la tradición política occidental pretendía funcionar como crítica radical, pero no supo crear las condiciones para salir de la lógica cerrada de totalidad. Este cierre ontológico –advierte Lazzarato– presenta un problema teórico-político fundamental, puesto que la recuperación de la iniciativa política y el desarrollo de los movimientos «no se puede hacer sino sobre la base de una política de la multiplicidad y de la singularidad» (2006: 18). Sin lugar a duda, Lazzarato tenía muy presentes los últimos movimientos sociales que abren el siglo XXI –movimientos postsocialistas, según su terminología. Seguir pensando la emancipación en clave totalitaria o sobre un plano dicotomizado Estado/pueblo bloquea siempre, según el italiano, la innovación (18). Así, Lazzarato se vale de la denominada «filosofía de la multitud» para salirse del escollo que supone esta dialéctica amo-esclavo. El libro presenta una extensa genealogía que, partiendo de Leibniz, continúa con William James, Gabriel Tarde o Mijaíl Bajtín para terminar de eclosionar con Foucault y Gilles Deleuze. De momento nos interesa señalar cómo funciona el italiano a través de la filosofía pragmatista de William James y la monadología de Gabriel Tarde. Se vale del primero para advertir los límites ontológicos de la política marxista, y del segundo nos es interesante la concepción de invención/creación como acontecimiento.

2.2 William James y Gabriel Tarde desde la perspectiva de Lazzarato

En principio Lazzarato nos advierte de que la ontología pragmática de William James parece que solo tiene implicaciones filosóficas: «Se trata de saber si todas las relaciones posibles de un ser con los demás están primitivamente encerradas en su naturaleza intrínseca y entran en su esencia» (2016: 19). Sin embargo, esta cuestión adquiere profundas implicaciones políticas, ya que nos abre la posibilidad de evadir el círculo cerrado de la totalidad por medio de «relaciones externas» (19). La posibilidad de este tipo de relaciones que se pueden dar fuera del «todo» abre la política fuera del *ombligismo* que supone entenderla dentro del sistema productivo. Para Lazzarato, este pluralismo permite pensar la universalidad bajo la multiplicidad, y no desde una totalidad cerrada o desde la «unidad colectiva». De este modo,

las relaciones están libres de todo fundamento, de toda sustancia, de toda atribución esencial, y los términos pueden ser independientes de las relaciones. Las cosas se relacionan unas con otras de mil modos, pero no hay una relación que las encierre a todas, no hay un ser que contenga a todos los demás (2006: 23).

De esta manera, Lazzarato señala que:

La teoría de la exterioridad de las relaciones implica a la vez que las relaciones son ampliamente independientes de los términos que las efectúan y que los términos pueden tener múltiples relaciones al mismo tiempo. Es decir que pueden estar a la vez en un sistema y en otro, que pueden cambiar algunas de sus relaciones sin cambiarlas todas. Alrededor de la existencia de las relaciones exteriores a los términos, de la independencia de los términos de las relaciones vinculadas con la totalidad, se juega la posibilidad o la imposibilidad de una política de la multiplicidad (o de la multitud).

Esta teoría de las relaciones exteriores, «flotantes», «variadas», «fluidas», nos hace salir del universo de la totalidad y entrar en el mundo del pluralismo y de la singularidad, donde las conjunciones y las disyunciones entre las cosas son en cada momento contingentes, específicas y particulares y no remiten a ninguna esencia, sustancia o estructura profunda que las pudiesen fundar (2006:19).

Lo que es relevante para nuestra hipótesis es que Lazzarato también asume que en esa red de relaciones exteriores «siempre hay algo que se escapa». Lo que se escapa, para el italiano «es lo que hace movimiento, lo que crea, lo que innova» (24). De esta manera, el

pragmatismo que rescata de James nos señala que existe una «reserva de posibilidades ajenas a nuestra experiencia actual» (24), ya que en el pensamiento filosófico marxista «no existe la posibilidad de las creaciones absolutas, intempestivas, imprevisibles, porque ya están dadas o implicadas en la estructura, en la que derivan de la esencia».

Por lo tanto, podemos señalar que esta ontología pluralista permite construir la política sin argumentaciones a priori y, por otro lado, es una concepción de la política que se encuentra lejos de tener una universalidad cerrada y totalizada. En lugar de ello –nos explica Lazzarato–, se nos ofrece

un «universo mosaico», un «archipiélago», o lo que sería lo mismo, un «universo incompletamente sistematizado»; en constante fractura; un mundo «parcialmente alógico o irracional» donde hay una multiplicidad posible y contingente de junciones y disyunciones, de unificaciones y de separaciones (27).

En este sentido, cabe destacar cómo desde los últimos movimientos postsocialistas se han incorporado al debate político minorías que no eran contempladas desde la perspectiva marxista. «El marxismo siempre se ve en una gran dificultad frente a la expresión de movimientos que no remiten directa o exclusivamente a la relación de clase» (30). Tomemos el ejemplo de los movimientos de las mujeres –nos señala Lazzarato–, como también podríamos tomar cualquier otra minoría, pieza o pedazo del universo-mosaico (para hablar con la terminología de James), y cómo dentro de ellas eclosionan deconstrucciones y aperturas que en un gran número de casos señalan el paternalismo de cierto activismo blanco y occidental.⁸⁸

Es importante resaltar esta noción de multiplicidad, entendida como relaciones exteriores, abiertas, contingentes, conectadas unas con otras y articulándose entre sí –como archipiélagos. Estas relaciones hacen posible la novedad fuera del marco de la totalidad cerrada que implica la crítica marxista canónica. Así, desechar este territorio abierto de multiplicidad de demandas e identidades que se relacionan libremente nos abocaría a una

⁸⁸ A propósito, Paula Guerra señalaba que

hasta ahora, las personas migrantes o racializadas hemos sido el objeto del activismo blanco y europeo, que ha explicado con sus palabras lo que nos ocurre a nosotras y exigido por nosotras nuestras demandas. Ese tiempo se ha acabado. Nuestra lucha antirracista también incluye terminar con ese paternalismo que nos invisibiliza, para comenzar a ser desde ahora los sujetos políticos de nuestras propias reivindicaciones.

Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2017/11/10/migrados/1510306552_597185.html (11/02/2018)

lucha donde «el concepto de clase volvería a competir con la soberanía del Estado “en el mismo terreno de la unificación absoluta y completa”, realizando una depuración, incluso física, de todo lo que se le escapa» (30), tal y como hemos mencionado anteriormente en relación a Fidel. De esta manera, convenimos que el pensamiento marxista no puede tener una teoría de la «producción de lo nuevo», porque su ontología se encuentra encerrada en el sujeto de la clase obrera preconstituida, en la afirmación de la Revolución (en mayúsculas) como momento fundacional de transición de una sociedad a otra, y por último, en el esencialismo que sostiene la ilusión de una voluntad colectiva perfectamente unitaria y homogénea.

Por otra parte, sin despegarnos del libro *Por una política menor*, Lazzarato se vale de la *monadología* de Tarde para señalar la invención o la creación como acontecimiento de nuevos posibles que puede sernos muy relevante para el arte. Para Lazzarato, la *mónada* de Tarde no depende del sujeto ni del objeto, sino de los que «los constituyen, los generan, los hace emerger» (50) desde una dimensión afectiva. De esta manera, la *neomonadología* que va a manejar Lazzarato a través de la lectura de Tarde

se distingue de la economía política y del marxismo porque la cooperación de subjetividades cualesquiera precede a la cooperación de los obreros y los capitalistas. Dicho de otro modo, la creación y la efectuación de los mundos (la creación y consumación de lo sensible) preceden y exceden la división del trabajo. La expresión y la constitución de las maneras de sentir, en lugar de depender del modo de producción, son previas al funcionamiento de la economía. Esta es la precaución con la que hay que leer las líneas que siguen, ya que a partir de esta concepción de la cooperación se puede pensar una economía de los afectos, una economía de lo sensible (52).

Por otra parte, cabe destacar cómo las *mónadas tardianas* funcionan como elementos en constante flujo, móviles, contingentes, donde domina un elemento diferencial:

El modo de existencia de las *mónadas* es la diferencia: existir, para una *mónada*, es ser diferente de otra *mónada*. Las *mónadas* son singularidades irreductibles, nombres propios (Adán, César, yo, usted, etcétera). Si Leibniz concebía las *mónadas* como sustancias individuales, Tarde subraya y prolonga otro punto: «Nótese bien esto, [son] diferentes». Según él, para definir la existencia de una *mónada* no es necesario referirse a la idea de sustancia, sino que basta con recurrir a la idea de diferencia: existir es diferir (50).

Será a partir de aquí, desde la coordinación de *mónadas* irreductiblemente diferentes entre sí, donde debemos pensar la política. De esta manera,

la idea de mónada permite precisamente pensar una actividad que no está definida de antemano: la actividad de la mónada no remite a un hacer, sino a una creación (o a la prolongación de este comienzo que abre una cadena de acciones imprevisibles) (51).

En este aspecto, la similitud con la lógica de la diferencia de Saussure en la que se apoya la teoría discursiva de Laclau es más que evidente. Como veremos más adelante, en la perspectiva hegemónica donde queremos situar nuestro arte del acontecimiento

no existe un más allá del juego de diferencias, ningún fundamento que privilegie a priori algunos elementos del todo por encima de los otros. Cualquiera que sea la centralidad –o significado o identidad– adquirida por un elemento, debe ser explicada por el juego de las diferencias como tal (Laclau 2016 [2005]: 93).

¿Cómo nos ayuda esta concepción monádica a acercarnos al arte del acontecimiento? Nos encontramos con una situación, sigue señalando Lazzarato, donde todos los mundos imposibles –que no pueden ser conciliados o concordados– pueden pasar a la existencia al mismo tiempo. La alusión a la política como conflicto continuo y la relación agónica de esta es más que evidente. La filosofía de Tarde es completamente contraria a la filosofía del sujeto donde no hay más que un mundo posible, aquel que emana del propio sujeto. Lo que nos es relevante y nosotros postulamos es que este proceso esencialmente político no puede darse sino en una disputa discursiva hegemónica:

Las filosofías del sujeto (o del trabajo) son en última instancia teorías de la identidad [...]. La neomonadología nos permite pensar un mundo bizarro, poblado por multiplicidad de singularidades, pero también por una multiplicidad de mundos posibles: nuestro mundo. Nuestra actualidad es la actualidad del fragor de estos mundos diferentes que quieren actualizarse al mismo tiempo. Esto implica otra idea de la política, de la economía, de la vida y del conflicto (Lazzarato 2006: 57).

De la misma manera, este sujeto abierto y constituido por la *mónada* será un sujeto fragmentado, incompleto, en constante falta. Asimismo, la filosofía del acontecimiento que maneja Lazzarato hace posible desarrollos abiertos e impredecibles. Definen un proceso de constitución del mundo y de la subjetividad que parte del acontecimiento. Un acontecimiento que es creación de nuevos posibles, de una invención que «suspende las normas y las reglas establecidas (tanto en la economía como en el derecho), abriéndose al vacío del acontecimiento, a lo indecible de su actualización y a lo heterogéneo de los fines que pueden ser realizados» (222).

Lazzarato, a partir de Gilles Deleuze, nos aporta una definición más acabada del acontecimiento que tiene en mente. Distingue entre lo posible como «consumación» y lo posible como «realización» que, dicho sea, recuerda la perspectiva que mantiene Rancière al diferir entre consenso/disenso. Si se piensa la posibilidad como realización,

la distribución de los posibles está dada de antemano bajo la forma de alternativas binarias [...], de tal modo que nuestras percepciones, gustos, afectos, deseos, roles, funciones están ya contenidos en los límites de estas oposiciones dicotómicas actualizadas. Con el par posible/realización, poseemos de antemano una imagen de lo real, que se trata solamente de realizar. El pasaje de lo posible a lo real no agrega nada nuevo al mundo, ya que implica un simple salto a la existencia de algo que ya está ahí, idealmente (40).

En cambio, el par posible/consumación implica creación de una posibilidad inaudita. Así, la consumación de esta creación

no orienta el pensamiento y la acción según alternativas preconcebidas (capitalistas/obreros, hombres/mujeres, trabajo/ocio, etcétera), sino de un saber creado. Un nuevo «campo de posibles», una nueva distribución de potencialidades surge y desplaza las oposiciones binarias expresando nuevas posibilidades de vida (40).

Nuestro 15M y todos los movimientos postsocialistas han puesto de manifiesto estas desuniones de lo dado y lo posible en el magma del acontecimiento. Estos eventos políticos no solo resisten y defienden unos derechos ya constituidos, sino que «se afirman como fuerzas creativas» (43) capaces de inmolar el orden establecido. No son eventos o movimientos donde no se plantean nuevas preguntas y se dan viejas respuestas, sino que abren la posibilidad de desenmascarar toda formulación. De la misma manera, Lazzarato continúa señalando que

en todo conflicto político encontramos estrictamente imbricados estos dos regímenes diferentes de lo posible: el conflicto como alternativa dentro de las condiciones dadas de posibilidad [...] y el conflicto como denegación de esta asignación de roles, de funciones, de percepciones, de afectos (41).

Así, el arte del acontecimiento no sería político por señalar los conflictos ya dados que se puedan cerrar dialécticamente (o no solo), sino por generar un enunciado que en un principio no estaba contemplado. Al respecto, no deberíamos confundir la noción de denegación con contradicción, negación u oposición. La denegación es,

la operación a partir de la cual se puede impugnar la legitimidad de lo que se es, de manera que lo que se *es* sea afectado por una suerte de suspensión, de neutralización que corresponde a nosotros abrir, más allá de lo dado, hacia un horizonte no dado (41).

Este desplazamiento, desgarrador, comporta uno de los momentos más tensionados al comprometer la libertad del individuo lejos del marco (re)conocido, instituido, concebido.

Para terminar y trasladar a tierra firme este movimiento de lo posible como consumación, podemos rescatar el apasionante análisis que realiza Lazzarato de la publicidad y el capitalismo. Estos se entienden como generadores constantes de acontecimientos que ofrecen siempre lo mismo en el circuito cerrado de la mercancía, es decir son elementos de lo posible dentro de su marco. No existe apertura alguna: hay esto, hay lo otro, aquello... La alteridad que nos ofrece el capitalismo se cierra sobre sí misma en los términos de negación o contradicción que hemos mencionado más en su posible/realización. En realidad, se proponen «mundos lisos, banales, formateados, ya que son mundos de la mayoría, vacíos de toda singularidad. O sea, son mundos de nadie» (102). La realidad del capitalismo, su ley de mercado y la sujeción a un goce imposible de satisfacer, configuran una sistematicidad clausurada en sí misma, sobre sí misma, con el broche de oro que proclama el significado de libertad. Frente a estos mundos que, bajo la rúbrica de la novedad, normalizan y cosifican, nuestra libertad —explica Lazzarato— se ejerce

eligiendo entre los posibles que otros han instituido y concebido. No tenemos derecho a participar en la construcción de los mundos, en la elaboración de los problemas y la invención de las soluciones, más que dentro de las alternativas ya establecidas. La definición de estas alternativas es un asunto de los especialistas (de la política, de la economía, de la ciudad, de la ciencia, etcétera) o de los «autores» (del arte, de la literatura, etcétera). Por esta razón tenemos la desagradable sensación de que una vez que todo es posible (dentro de las alternativas preestablecidas), nada es ya posible (la creación de algo nuevo). La impotencia y la molestia que sentimos en el capitalismo contemporáneo son creadas a través del desvío de la propia dinámica del acontecimiento (103).

¿Supondría el sistema del arte un marco de lo posible? Tal y como hemos señalado con la crítica marxista de Lazzarato y la apariencia de libertades del capital, el sistema del arte también funciona como régimen que acapara una serie de opciones ya constituidas y, por lo tanto, posibles realizables. Bajo esta premisa, cabe preguntarse de qué hablamos exactamente cuando hablamos de autonomía artística. Tania Bruguera es muy clara al respecto, ya que cuando aludimos a estructuras de pensamiento que encierran todo

acontecimiento en un puño, podemos extrapolarlo a una sistematicidad que acapara el arte contemporáneo envolviéndolo en un régimen de lo que es tolerable:

No creo que dentro de un régimen totalitario se pueda tener un pensamiento artístico independiente porque no tienes la opción de no ser parte de lo que está pasando. Puedes tener tus propias ideas sobre las cosas, puedes incluso desvincularte productivamente de tu realidad (porque logras utilizar un sistema productivo que no dependa del sistema o porque decides no producir, que es una opción en estos casos), puedes incluso crear en oposición, pero siempre el régimen es tu punto de referencia, siempre es un factor a tener en cuenta (Bruguera 2010).

¿Cómo generar singularidad dentro de un sistema que acapara absolutamente todo y que es capaz de llegar hasta la última y más primitiva señal de nuestra identidad? En este sentido, los famosos *sketches* de Pantomima Full⁸⁹ ponen en escena precisamente esa no salida del capital. Desde 2017, Alberto Casado y Rober Bodegas llevan colgando vídeos en YouTube donde, sin apenas darse cuenta y con una gran dosis de humor, plantean esa misma falta de singularidad dentro del régimen neoliberal. Ese mismo mundo bizarro que planteaba Lazzarato, poblado de multitud de singularidades que quieren actualizarse al mismo tiempo, parece que se expresan dentro de un mismo patrón individual que marca el mercado y la sujeción a un goce imposible de satisfacer.

¿De qué nos reímos, cuando nos reímos con Pantomima Full? Pues, precisamente, de ese intento de escapada que no consigue salirse de los tópicos más rancios, de las palabras ya dadas, del postureo y de una singularidad canonizada. Pantomima Full nos enseña que la risa no es enemiga de la gravedad, sino todo lo contrario. Tenemos el «canallita», «el actor», el «opositor» y el que decide hacerse vegano y antitaurino por adherirse a una identidad en *boga*, más que por ideología; está el «sentimental», el «bróker», el «crossfitero», el «fucker», el «flipado» de las charlas TED y el «emprendedor de humo». ⁹⁰ «El individualismo contemporáneo es una Pantomima Full», nos escribe Amador en Facebook (30 de marzo 2019), donde

cuanto más seguro está el tipo de su carácter especial, más ridículo resulta. Cuanto más confiado en su ser excepcional, más banal. Cuanto más guay se cree, más risas. Todos hombres claro, con esa pretenciosidad tan característica. [...] Cada *sketch*, o como se

⁸⁹ Véase: https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=skn2OeY4X9o (09/05/2019)

⁹⁰ Véase: https://www.youtube.com/watch?v=b-oQ-hT_7gI (09/05/2019)

llamen, es un «selfie» que se hace una cierta forma de vida gustándose a sí misma, y los rótulos dicen la verdad que nuestros pobres selfies no pueden aguantar: no hay ninguna forma de vida, solo «estilos de vida» automáticos, consumibles, estandarizados, estereotipados. Memes, modas y mierdas varias.

El estilo de vida es lo que queda cuando ya no somos capaces de inventar formas de vida: saberes-hacer y saberes-vivir a la vez propios y comunes. Porque la singularidad siempre ha sido y es inseparable de un «fondo común» donde nos individuamos. [...] El humor es una forma de la inteligencia: un tipo de escucha y atención a lo que pasa. Y una forma de crítica: muy sutil, poco ampulosa, poco espectacular, poco mitinera, pero de alcance. Dice sin decir, abre y deja pensar, nos baja los humos (Fernández-Savater 2019).

Frente a esa cosificación que parece irremediable, ¿cómo podemos pensar en el acontecimiento? Y ante una mente tan manejable, ¿dónde reside el contrapoder? O, más importante aún, ¿podemos mantener la filosofía de la multitud, las relaciones exteriores, dentro del marco totalitario que supone el capitalismo, donde no se advierte posibilidad de escape?

2.3 La representación en lazzarato

En *Lucha, acontecimiento, media* (2003), Lazzarato comenzaba cuestionando los motivos por los cuales el paradigma de la representación no puede funcionar ni en la política ni en las formas de expresión artística ni, especialmente, en la producción de obras que utilizan las imágenes en movimiento. El texto fue escrito en el 2003 y tuvo como detonante las jornadas de Seattle de 1999⁹¹, la explosión antagonista que comenzó, para algunos, a gripar la todopoderosa maquinaria neoliberal (Expósito 2008). Los días de Seattle fueron un verdadero acontecimiento político, ya que produjo una transformación en la subjetividad y en las maneras de sentir. En las palabras del propio Lazzarato:

El lema «Otro mundo es posible» es sintomático de esta metamorfosis de la subjetividad y de su sensibilidad. La diferencia en relación con otros movimientos políticos del siglo que acaba de finalizar es radical. El acontecimiento de Seattle no remite, por ejemplo, a la lucha de clases y a la necesaria toma del poder. No nombra al sujeto de la Historia, la Clase obrera, ni a su enemigo, el Capital, y la lucha mortal que deben librar. Se limita a anunciar que «se ha creado algo posible», que hay nuevas posibilidades de vida y que se trata de realizarlas; que un mundo posible se ha expresado y que se debe cumplir. Hemos entrado en otra atmósfera intelectual, en otra constelación conceptual (Lazzarato 2003).

Este texto me valió para posicionarme teóricamente junto con estos acontecimientos postsocialistas (aunque también conocidos por otros como «antiglobalización»), y repensar el arte contemporáneo a partir de esta aporía y perspectiva acontecimental. Para comenzar, Lazzarato nos dice que hay que desacreditar la representación como forma de aprehensión de la realidad social (2003). Las figuras de la representación no hacen justicia al calado político real de los cambios en marcha. Las representaciones, cualesquiera que sean, no logran captar en su totalidad toda la furia con la que se desata ese éxodo fuera de los límites de lo verbalizable. La representación no hace justicia al calado político imprevisible y contingente de un acontecimiento de esa magnitud, que va transformándose sobre la marcha. Más bien, la representación ha salido airosa reduciendo todo suceso a un conglomerado de categorías ya conocidas y preexistentes. Una manera de traducir el acontecimiento a una categoría mensurable que pudiera adherirse con

⁹¹ Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Contracumbre_de_Seattle (09/08/19)

facilidad al tipo de semiótica informativa de los medios. Para repensar la acción política de producción simbólica al margen del capitalismo, Lazzarato propone pasar del paradigma de la representación al paradigma del acontecimiento. Este tránsito, nos parece, no está a salvo de dejar de lado ciertos aspectos que queremos precisar a continuación.

La representación, nos cuenta Lazzarato,

está fundada sobre el paradigma sujeto-trabajo. En este paradigma, las imágenes, los signos y los enunciados tienen como función representar el objeto, el mundo; mientras que, en el paradigma del acontecimiento, las imágenes, los signos y los enunciados contribuyen a hacer surgir un mundo. Las imágenes, los signos y los enunciados no representan nada, sino que crean mundos posibles. [...] En el acontecimiento, se observa a la vez lo que una época tiene de intolerable y las nuevas posibilidades de vida que encierra. El modo del acontecimiento es lo problemático. El acontecimiento no es la resolución de un problema, sino una apertura de posibilidades. [...] Lenguaje, signos e imágenes no representan nada, sino que contribuyen a hacer advenir *algo*. Imágenes, lenguajes y signos, son constitutivos de la realidad y no su representación (2003).

Hay «algo» que adviene, nos explica Lazzarato; como si fuera algo que se encuentra fuera de los márgenes de la representación. En un primer momento parece que el acontecimiento que maneja Lazzarato se encuentra en la dimensión del «aparecer», con connotaciones muy religiosas o incluso mistificadas, casi mágicas, como si adviniera de un lugar más allá. Un aparecer cercano al alumbramiento, o a un milagro de un esperado imprevisto que, en un principio, era imposible. Sin embargo, a pesar de que el paradigma del acontecimiento que tiene en mente el italiano pueda parecer inasible para trasladarlo a una posición posfundacional, sí debemos tener en cuenta la posición ambigua que mantiene el italiano con respecto a la representación. Creemos que en un primer momento su rechazo nos puede valer para comprender la apertura que el acontecimiento implica, pero, no obstante, la representación sigue siendo un paso ineludible para que el acontecimiento sea capaz de morder la realidad. Avancemos a través de sus artículos para situar a Lazzarato más cercano a la teoría discursiva hegemónica que nos interesa. Es a través de otros textos donde podemos profundizar en esta potencia emancipadora del acontecimiento impregnado de afectos, cuerpos y agenciamientos, pero también de las mismas representaciones que existen en la estructura en la que, valga la redundancia, el acontecimiento acontece. O, dicho de otro modo, un acontecimiento desde una perspectiva posfundacional. Veamos.

Como hemos adelantado, fue en el artículo *Del conocimiento a la creencia, de la crítica a la producción de subjetividad* (2008) donde Lazzarato articuló la singularidad del acontecimiento con una posible producción artística; un arte del acontecimiento. En este texto el italiano aboga por el modelo de la creencia («disposición para actuar») por encima del saber. La creencia es el modelo capaz de salirse de la caja de la representación, ya que no se pregunta los límites de nuestro conocimiento, del conocimiento reglado, cerrado y sin exterioridad, sino nuestra capacidad de acción para alcanzar los posibles que la creencia abre. Lo maravilloso de esa apertura al mundo invisible de los posibles –siempre según la posición de Lazzarato– es que se manifiesta a través de aquellas fuerzas intensivas como los afectos y las percepciones «puras» que podemos definir como preindividuales, preconscientes, transindividuales y prediscursivas. Unas energías que «más que pertenecernos, nos atraviesan y producen a la vez una alteración y una ampliación de nuestros “estados de conciencia”, y por tanto aumentan “nuestra potencia de actuar» (Lazzarato 2008). Esta es la forma en la que funciona el hechizo del capitalismo: no en la cuestión del saber, sino en la manera en la que construye y captura nuestros «estados de conciencia», es decir, nuestra subjetividad.

Por otro lado, cabe destacar el campo semántico del que se vale el italiano para hablar de esa dimensión pre-representativa donde en un principio habita el acontecimiento. Definitivamente, las palabras que utilizamos para elaborar nuestro pensamiento no son en absoluto gratuitas, nos colocan en unos escenarios determinados. Lazzarato nos hablaba aquí de dos grandes «vetas» o «fondos», donde se trabaja o almacena una «fuerza motriz» o una «disposición a actuar». A partir de Deleuze, para Lazzarato, la creencia tiene una potencia de afirmación y de inversión subjetiva que funciona tanto en la religión como en la política. Apoyándose también en el filósofo y psicólogo William James, Lazzarato nos señala que

en el fenómeno religioso nuestra experiencia no se limita al «mundo visible» y «tangible», sino que incorpora también un «mundo invisible» animado por fuerzas (alma, espíritu, etcétera) que escapan a nuestra percepción y conocimiento, y que hacen que el mundo visible sea un mundo «incompleto», un mundo no determinado por entero. La indeterminación y la incompletud del mundo visible atañen a la creencia, que tiene a la acción como principio y medida. La esencia de la fe consiste en afirmar y creer en el mundo invisible como un mundo real, y en arriesgarse a fundamentar sobre esta posibilidad la potencia de actuar del sujeto (2008).

Esta cosmovisión alude a aquellas fuerzas íntimas cuya naturaleza es a la vez «emocional y activa» (James cit. en Lazzarato 2008) o «afectiva» (Deleuze y Guattari cit. en *ibid.*). Inevitablemente se encuentran, sin hallarse del todo, en conceptos, a los que el propio texto alude, tan nebulosos como el «alma» o el «espíritu» y un etcétera que alumbra un horizonte teológico.

De la misma manera, al igual que otros pensadores como Brian Holmes, Gerald Raunig o Bifo, Lazzarato utiliza la noción de agenciamiento propia de la filosofía mesetaria. El acontecimiento, nos dice, sería aquello que distribuye el agenciamiento corporal,

una mezcla de cuerpos (con sus acciones y sus pasiones) compuesta de singularidades individuales y colectivas (multiplicidad de individuos, de organizaciones –marxistas, ecologistas, sindicalistas, troskistas–, los activistas mediáticos, las brujas, el *black block*, etcétera, que practican relaciones específicas de cofuncionamiento corporal) (Lazzarato 2003),

y un agenciamiento de enunciación,

un régimen de expresión constituido por una multiplicidad de regímenes de enunciación (los enunciados de los marxistas no son los mismos que los de los activistas mediáticos, los ecologistas o las brujas, etcétera). [Es, en el acontecimiento,] el que va a distribuir las subjetividades y las objetividades, lo que va a transformar los signos y los cuerpos (*ibid.*).

Otros artículos como *El «pluralismo semiótico» y el nuevo gobierno de los signos. Homenaje a Félix Guattari* (2006) y *El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo* (2007) nos pueden ayudar a comprender esas percepciones «puras» y su ambiguo funcionamiento con la representación. Ambos textos son un claro homenaje a Félix Guattari. Ambos revitalizan la versión corporal y afectiva como elementos desencadenantes de una posible emancipación a través de la semiótica a-significante. Lazzarato explica que, para Guattari, el capital no es solo un sistema económico, sino una «categoría que concierne a todos los niveles de la producción y a todos los niveles de estratificación de los poderes» (Lazzarato, 2006). Es decir, el capitalismo funciona como «operador semiótico» que posee una doble vía; por un lado, la semiótica significativa, vinculada a la representación, que «produce y distribuye roles y funciones; nos equipa con una subjetividad y nos asigna una individuación (identidad, sexo, profesión, nacionalidad...), de manera que todo el mundo está apresado en una trampa semiótica significativa y representativa» (2006). Esta operación del lenguaje capitalista, la más visible, produce lo que denomina «sujeción social». El

segundo registro, más invisible, sucede en un nivel más epidérmico, se encuentra organizado por la semiótica a-significante que, a pesar de ser capaz de poner en juego un efecto en el anterior registro simbólico y significativo, su origen no proviene de este. La semiótica a-significante

no se dirige a la constitución del sujeto –como hacían los significados y la representación– si no, más bien, para su captura y activación de elementos presubjetivos y preindividuales (los afectos, las percepciones, las emociones) para hacerlos funcionar como piezas de la máquina semiótica del capital (2006).

Está semiótica simbólica (o «simbólicas corporales», como también las llama Lazzarato en el mismo ensayo)

no dependen ni del lenguaje significativo ni de la conciencia. La palabra no ocupa un primer plano y el «mensaje» no se da en cadenas de significación, sino que entra en el cuerpo y desencadena hábitos, posturas, maneras de andar, de ser, ruidos, imágenes, intensidades y todo tipo de prácticas que se vean contaminadas por esa intensidad preverbal. Estas semióticas no significan nada, más bien, ponen en movimiento, activan (2006).

Así, frente a la «sujeción social» de la semiótica significativa, la «servidumbre maquínica» se fragua a través del orden a-significante, que opera una «sincronización y una modulación de componentes individuales y preverbiales de la subjetividad haciendo que los afectos, las percepciones o las mismas emociones funcionen como piezas, componentes o elementos de una máquina» (2006). Para aclarar la función maquínica, Lazzarato se vale de la brillante descripción de Brian Massumi, uno de los principales teóricos del giro afectivo. A continuación, citamos dentro de una cita:

Después del 11 de septiembre de 2001, la televisión se ha convertido en el «canal privilegiado de la modulación afectiva, en tiempo real, en momentos socialmente críticos» (Massumi, 2005, 31-48), es decir, que después de los atentados de Nueva York y Washington, se ha convertido en el canal privilegiado de la servidumbre maquínica. La oficina de seguridad interna estadounidense estableció un sistema de alerta cifrado por colores (del verde al rojo) para calibrar la ansiedad del público ante la amenaza «terrorista». Este sistema de alerta no va dirigido a la cognición y la conciencia de los sujetos, sino «más bien a la irritabilidad de los cuerpos», es decir a los componentes preverbiales y preindividuales de la subjetividad. Las señales perceptivas se utilizan para activar directamente la sensibilidad antes que para «reproducir una forma» o «transmitir un contenido definido». Las alertas son «señales sin significado» que en sí mismas no

llevan ningún sentido ideológico, ningún discurso, pero que activan una respuesta «refleja (a saber, no reflexiva) de los cuerpos». El término define aquí una servidumbre mecánica. Los mecanismos de servidumbre son normalmente diagramas de bloques que revelan la dependencia funcional entre los elementos y un sistema de control. Esta respuesta a «signos perceptivos que el sistema tiene por objeto generar conecta, sin hilos, al gobierno con el sistema nervioso de cada individuo» (Massumi, 2005: 31-48) (Lazzarato 2007).

Existe una importante cuestión política en este tipo de semiótica a-significante, la que reside en nuestra capacidad para saber leerla y poder así desconectarnos de nuestra servidumbre maquina, que nos ata de forma inconsciente, como si fuéramos elementos del motor que impulsa el capitalismo. Dicho esto, es evidente la posición que mantiene Lazzarato al contemplar la representación como algo absolutamente secundario. Su denosteo y rechazo a la lógica representativa viene por la relación adherida que mantiene este tipo de semiótica con el capitalismo o la necesidad de que sea la representación/los significados los que actúen como mediadores entre las percepciones puras (afectivas) y los lugares del poder. Por esta razón, nos explica,

rebatir estas modalidades de expresión de las semióticas significantes es una operación política en tanto que, por una parte, «adquirir significación es siempre inseparable de tomar el poder» ya que, por otra parte, no hay significados ni representaciones independientes de las significaciones y representaciones dominantes. *El poder de acción de los signos lingüísticos y no lingüísticos está apresado en la lógica de la representación y de la significación* que neutralizan y reprimen todas las otras funciones del lenguaje y de los signos [la cursiva es mía] (2006).

Dicho esto, creemos que si seguimos manteniendo el paradigma de la representación como dimensión imposible para el acontecimiento, tal y como señala Lazzarato (2003), estaríamos desechando la capacidad que tienen las representaciones para generar nuevas subjetividades. Creemos que seguir el camino que trazan estos textos nos lanza a un callejón sin salida para intentar aprehender el arte del acontecimiento, ya que lo sitúa en torno a una idea de emancipación que no tiene en cuenta la hegemonía y el carácter fallido e indeterminado de la misma representación que se encuentra constantemente interpelada por el mismo acontecimiento. Sin embargo, en la lectura que realizamos del filósofo sí podemos encontrar resquicios donde el peso de la teoría posfundacional puede encontrar acoplo.

Dicho esto, toca exponer otros textos donde el italiano sí parece concebir una representación con potencia para generar acontecimientos. Aceptamos la sospecha de

Yannis Stavrakakis, uno de los mayores defensores de la hegemonía, que lee a contrapelo el posicionamiento ambiguo de Lazzarato, ya que es cuidadoso con no rechazar y soltar del todo la herramienta representativa de construcción de subjetividades. Así, Stavrakakis también rescata el análisis que propone Lazzarato sobre la deuda (2013), ya que parece evitar decantarse en uno de los dos polos: cuerpo y afecto/representación y discurso. En primer lugar, porque la economía de la deuda funciona más allá de la subjetividad y la representación. Para Lazzarato –nos asegura Stavrakakis– no puede ser explicada meramente a un nivel «discursivo», «ideológico», «moral» porque, al mismo tiempo, la deuda/dinero también funciona a través de «una implicación molecular y preindividual de la subjetividad» (2013: 170). La servidumbre maquínica, su «sojuzgamiento» –afirma Lazzarato– ha de atravesar también «la conciencia, la representación, el sujeto». Se crea de esta manera un objeto de identificación –él nos habla de la tarjeta de crédito como dispositivo de captura– que contribuye poderosamente a la constitución subjetiva. Aquí, tanto el componente libidinal como la representación logran capturar y transformar las subjetividades, obligando a Lazzarato a reconocer una doble sujeción (Stavrakakis 2016). De la misma manera, podemos rescatar las reflexiones del italiano respecto al conocido *ready-made* duchampiano donde se nos obliga a «pensar diferente» (Lazzarato 2014: 31) al ser una técnica que desubjetiviza y, a la vez, produce una nueva subjetividad al suspender las costumbres, los convencionalismos, toda norma y sus significaciones sociales. En palabras de Duchamp: «Para mí, lo interesante es extraer [el objeto] de su ámbito práctico o utilitario y llevarlo a un ámbito completamente vacío, por decirlo así, vacío de todo, vacío de todo hasta tal punto que hable de anestesia completa» (Lazzarato 2014: 31). Es interesante comprobar cómo el italiano interpreta esta operación como un movimiento básicamente lingüístico –al fin y al cabo, incluso Duchamp trabajaba con representaciones– que, no obstante, es capaz de provocar lo que personalmente entiendo como giros acontecimentales en los enunciados.

Como el procedimiento para que emerja una nueva significación, para que se produzca algo nuevo, hay que pasar por ese punto ciego que libera las posibilidades. Y a partir de ese nuevo punto vacío, de ese punto de sinsentido, ya no se ve la misma cosa, ya no se entiende lo mismo. [...] Todos los *ready-made* vienen acompañados de juegos de palabras cuya tarea es orientar de manera diferente el pensamiento, liberándonos así del dominio del lenguaje, de la gramática y la sintaxis que, antes de ser marcadores lingüísticos, son marcadores de poder. Incluso con las palabras, Duchamp utiliza la

técnica del ready-made: extraerlo del ámbito comunicativo y hacerlos funcionar en otro texto (32).

De esta manera, podemos observar cómo la posición de Lazzarato en cuanto a la representación y al lenguaje es ambivalente cuando interpreta las afirmaciones de Duchamp: «El lenguaje es un error de la humanidad» (32). De ahí que el filósofo extraiga conclusiones que continúan con el denosteo de la representación para alcanzar el vacío, la anestesia completa. Esta es

condición indispensable para crear nuevos bloques de posibilidades, es decir, hay que suspender todas las significaciones vehiculizadas por el lenguaje y que, como el gusto, no son sino costumbres cristalizadas a través de la repetición (33). [...] Para alcanzar ese punto por encima del sujeto, para alcanzar las fuerzas pre-individuales, sus intensidades, sus temporalidades procesuales y mutantes, hay que hacer un vacío (43).

El posicionamiento de Lazzarato se encuentra en las antípodas con respecto al significante vacío que vamos a manejar, pero es evidente que el papel del lenguaje y de la suspensión de los significados juegan un papel fundamental en su interpretación del *ready-made* duchampiano. Cuando afirma que hay que hacer un vacío para «liberar las posibilidades» del lenguaje parece hacer eco, sin saberlo, del poder emancipador que todavía mantienen las representaciones subjetivas y singulares, capaces de liberar y movilizar mediante la retórica el orden discursivo en el que se inserta la realidad. El acontecimiento y la representación son dos caras de la misma moneda o dos dimensiones que se repercuten mutuamente.

Por último, y para terminar de situar a Lazzarato donde sí quisiéramos encontrarle, debemos analizar otro de sus escritos, donde admite definitivamente la potencia que aún guardan las representaciones ya dadas para generar acontecimientos a través del carácter performativo del lenguaje. Este denominado «giro acontecimental» también puede ser posible a través de una simple palabra, ya que aúna la relación de fuerzas entre «la lengua y las fuerzas afectivas pre-individuales y fuerzas sociales y ético-políticas que son externas a la lengua, pero internas a la enunciación» (Lazzarato 2006b: 242). Lazzarato se vale de los disturbios étnicos de Francia en 2005, motivados en gran medida por el discurso pronunciado por el ministro de la República francesa, que comenzaron en la periferia de París y se extendieron a los suburbios étnicos de todo el país durante las primeras semanas de noviembre. Podría parecer que el acontecimiento surgió a raíz de la muerte el 27 de octubre de dos adolescentes, uno de origen tunecino y el otro malí, que

huyendo de unos agentes que les perseguían se escondieron dentro de una caseta de un transformador resultando fatalmente electrocutados. Nada más lejos. Sería un hecho anodino, televisado y olvidado si no hubiera sido interceptado por el discurso de odio de Sarkozy, que encendió el polvorín racial oculto durante más de treinta años. Ocurrió de la siguiente manera. El ministro francés, durante una accidentada visita al barrio marginal parisino de Argenteuil para supervisar *in situ* la aplicación de las nuevas medidas contra el vandalismo y la inseguridad ciudadana adoptadas por el ministerio, se refirió a los jóvenes violentos como «racaille» ('gentuza') y «gangrena». Para ser más explícitos, las palabras «¿están hartos de esta lacra [*racaille*]? Bueno, yo los voy a librar de ella» (21) fueron pronunciadas frente a las cámaras de televisión. Para Lazzarato, la despreciativa metáfora «lacra», pronunciada por la boca de un ministro de la República, «no neutralizó la potencia de actuar de los habitantes de los barrios pobres de los suburbios franceses, sino que, por el contrario, la activó, y en proporciones inimaginables antes de esa enunciación» (22). ¿Qué es lo que ocurre con la representación y el acontecimiento en este caso? Las representaciones pueden provocar acontecimientos, lo que nos obliga a pensar en una orientación diferente para pensar nuestro arte del acontecimiento, así como la misma representación. El enunciado contribuyó a hacer surgir un mundo, representando a una minoría racializada escondida en la identidad francesa. ¿Tal fue el poder performativo de esas palabras, que fueron capaces de poner contra las cuerdas al Gobierno? Para explicar este acontecimiento a través de la representación, Lazzarato se vale de la capacidad performativa del lenguaje, aunque más abierta y arbitraria de la que J. L. Austin planteó en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962). Es a través del pragmatismo de Mijaíl Bajtín como Lazzarato señala que este acto performativo del habla se aleja de una concepción de la lengua como un conglomerado de «signos técnicos» y leyes gramaticales cerradas al servicio de una significación que es solo potencial, como si la lengua –nos explica– «pudiera tenerse en pie sobre ella misma; secretar, a través de sus estructuras sintácticas, fonéticas o gramaticales, las significaciones; engendrar la potencia de actuar sobre los demás y explicar la fuerza de transformación del lenguaje y de los signos». Para el italiano, en esta concepción del lenguaje opera una «especie de purificación de la palabra y de la acción, y de allí de lo político» (21). Según Lazzarato – y esto nos interesa especialmente porque se encuentra relativamente cerca de la noción de discurso de la que hablaremos más adelante–, la naturaleza de las palabras del ministro no correspondía con la lengua, sino con un enunciado. «Para que las palabras, las proposiciones, las reglas gramaticales se conviertan en una enunciación completa, un acto

de lenguaje, hace falta un “elemento suplementario” que “permanece inaccesible a todas las categorizaciones o determinaciones lingüísticas, cualesquiera que sean”» (22). Todo acto del habla –nos explica–, es un acto social. Todo enunciado compromete una obligación social, a saber: la de aceptar la estructura en la que se desenvuelve tal enunciado, es decir, aceptar el «todo» que le da sentido. De ahí que el espacio político abierto por la palabra «lacra» no pueda leerse tan solo como el espacio que abre la performatividad –«os declaro, marido y mujer. Puede besar a la novia», y se besan. No. El enunciado en este caso abre un espacio/tiempo acontecimental indeterminado, imprevisible y contingente cuyo significado, más o menos inestable –«flotante» diría Laclau–, se consagra articulándose con la posición de otros grupos o identidades en el terreno de juego político. De esta manera, el enunciado no es una fuerza que realiza lo que anuncia, sino que abre una nueva posibilidad política inaudita.

De esta manera, pasar del paradigma de la representación al paradigma del acontecimiento, tal y como lo había propuesto inicialmente Lazzarato, nos parece una vía problemática al presentar una dicotomía que olvida la capacidad que aún guarda la representación para que el acontecimiento advenga. Nos quedamos con esta última concepción del acontecimiento generado a través de una representación en cuya naturaleza semiótica inestable, contingente y afectiva guarda la semilla de algo inaudito.⁹² Dicho esto, nos situaremos en un marco teórico en el que el afecto no sea prediscursivo, sino que advenga desde una estructura discursiva hegemónica previamente configurada con unos significados que requieren del componente afectivo para constituirse. En este sentido, la principal característica del poder hegemónico se basa en la no imposición frontal de ideas, sino en su capacidad de rearticular representaciones olvidadas, sedimentadas o manchadas por «elementos suplementarios». Nuestro particular arte del acontecimiento, por su parte, ha de ser contrahegemónico, lo que no significa descartar de un plumazo todo lo dado, sino hacer valer de nuevo sentidos con materiales heredados, pero sin un significado cerrado. Es por este motivo que nuestra búsqueda no va a estar atrapada en las zarzas de una perspectiva biopolítica/afectiva –o no solo–, sino que su posible análisis solo se logrará bajo la lógica del discurso, donde la teoría posfundacional

⁹² Valga decir que, con Laclau en la mano, este tipo de dispositivos acontecimentales –como por ejemplo la palabra «lacra»– tienen un remanente afectivo que en la teoría semiótica deriva de las relaciones paradigmáticas del lenguaje. La definición y análisis del afecto en la teoría discursiva la abordaremos en el tercer bloque en profundidad. «Veremos como la dimensión afectiva deja de ser algo agregado a la significación, sino consustancial a ella» (Laclau 2008: 402).

va a jugar un papel fundamental. Los conceptos clave como «significante vacío», «antagonismo» o el «Real» lacaniano que utiliza la teoría política de Ernesto Laclau nos van a poner los pies en tierra para reflexionar sobre el arte del acontecimiento que anuncia Lazzarato. Necesitamos un arte del acontecimiento, sí, pero ¿de qué acontecimiento estamos hablando? La hegemónica nos dará las claves para agarrar con las manos ese arte acontecimental que no tiene que estar inmiscuido necesariamente en los movimientos sociales ni en las prácticas colaborativas que el mismo Lazzarato tenía en mente; ni mucho menos en prácticas artísticas de cariz militante. Para ello deberíamos despachar esa devoción por la potencia originaria de los cuerpos en la que descansan pensadores cercanos a la «multitud» y al «imperio» de Toni Negri y Michael Hardt⁹³ u otros cuyas ideas se sustentan en la apremiante inmediatez de la biopolítica y la afectividad, entre los que se encuentran naturalmente Michel Foucault, pero también Giorgio Agamben y Gilles Deleuze (Stavrakakis 2016).

Finalmente, para terminar de justificar nuestro trasvase desde los textos de Lazzarato hacia una perspectiva hegemónica no vacilamos en tomar como propias sus mismas palabras al aceptar que «los posibles en los que la expectativa y el sentido del porvenir pueden creer no vienen de ninguna parte, no son una invención *ex nihilo*; si lo fuera, bastaría un acto de voluntad o de conciencia para hacerlos surgir» (Lazzarato 2008).

⁹³ Véanse los comentarios finales de *La razón populista* (2016). Aquí Laclau expone su rechazo a la visión del dúo Hardt/Negri al advertir su estrategia política como luchas verticales específicas como traducción de un compromiso militante, cuyas articulaciones no derivan de un proceso hegemónico contingente, sino que se encuentran libradas a «Dios (o a la naturaleza)». Este sería para Laclau el eclipse total de la política. De la misma manera, en *Debates y combates. Por un nuevo horizonte en la política* (2016b), Laclau se pregunta acerca del mismo rechazo que apela a la representación como elemento indispensable en la política que se defiende en *Imperio*. ¿Cuáles son las condiciones para la eliminación de todo tipo de representación? Laclau sostiene que la teoría de *Imperio y Multitud*

elimina cualquier forma de asimetría entre los sujetos políticos y la comunidad como un todo. Si la voluntad general es la voluntad de un sujeto cuyos límites coinciden con los de la comunidad, no hace falta relación alguna con la representación, pero tampoco con la continuidad de la política como actividad relevante.

Así, las resonancias entre Lazzarato y los planteamientos de *Imperio* que rechazan la representación son más que evidentes.

2.4 Viraje hacia el posfundacionalismo / Acontecimiento y discurso

Una vez que hemos señalado las zonas donde el pensamiento de Lazzarato presenta grises, toca acercarse a la noción de discurso de la teoría hegemónica y las críticas que ha recibido precisamente por aquellos que mantenían un rechazo a la representación. Vamos a intentar trasladar este arte del acontecimiento a un posicionamiento posfundacional donde la teoría discursiva nos servirá para agarrar un acontecimiento culturalmente situado. A partir de aquí, debemos obedecer a la serie de implicaciones conceptuales que impone el viraje hacia una teoría del discurso y la hegemonía. En primer lugar,

la noción de «discurso» tal como ha sido abordada en algunos análisis políticos contemporáneos, tiene sus raíces distantes en lo que puede ser llamado el giro trascendental de la filosofía moderna. [...] Un tipo de análisis fundamentalmente dirigido no a los hechos, sino a sus condiciones de posibilidad. La hipótesis básica de una aproximación discursiva es que la misma posibilidad de percepción, pensamiento y acción depende de la estructuración de un cierto campo signifiante que preexiste a cualquier inmediatez factual⁹⁴ (Laclau 2004).

Por lo tanto, no debemos de confundir el discurso con el *speech* de un político, es decir, como un elemento lingüístico más desde el cual se construye un *marketing* retórico que lo envuelve y le da sentido –tal y como aludió Lazzarato al discurso de odio de Sarkozy al utilizar el termino «racaille». El discurso que sostenemos aquí adquiere una dimensión interna que instituye realidades dentro de las cuales los sujetos se ven interpelados. El discurso no surgirá por la mera voluntad de un sujeto transparente ni de fuerzas originales, autoridades divinas, naturales o biologicistas. Por esta razón, tampoco sería meramente lo que se «dice» sobre cómo son las cosas, sino que es algo que constituye un sentido en permanente disputa. Ya sabemos que la capacidad performativa del habla es capaz de

⁹⁴ Podemos encontrar sutiles similitudes de esta misma «condición de posibilidad» en la interpretación que hace Lazzarato, a través de Mijaíl Bajtín, de la noción de enunciado, ya que comprende también una dimensión estructural que depende de un campo signifiante preexistente. Según Bajtín,

el enunciado nunca es el simple reflejo o expresión de algo que preexiste fuera de él, dado y realizado. El enunciado siempre crea algo que, antes de él, no había sido creado nunca, algo nuevo y no reproducible, y algo que está siempre vinculado a un valor (a lo verdadero, al bien, a lo bello). Sin embargo, toda cosa creada se crea siempre a partir de una cosa ya dada. (Lazzarato 2006: 152). [Original de Mijaíl Bajtín (1984): *Esthétique de la création verbale*, p. 301. Paris: Gallimard.]

constituir percepciones colectivas, representaciones que modifican la realidad y, por ende, los equilibrios del poder que, parafraseando a Laclau, son condicionantes de posibilidad.

Dicho esto, cabe preguntarse una serie de cuestiones ineludibles para nuestra tentativa doctoral. Primera: ¿el acontecimiento que vamos a tratar se encuentra dentro de esta estructura discursiva? Como veremos, si seguimos a través de esta postura posfundacional, sí. De hecho, concretamente para Laclau, el discurso se encuentra por encima de toda experiencia primaria:

No hay experiencia sino a partir de un cierto discurso, [...] desde luego que yo rechazo la idea de una experiencia pura, que se diera al margen de todo discurso, porque entonces caeríamos en una visión empiricista donde la experiencia no tendría ninguna mediación discursiva; pero aquí [se refiere a la dislocación que provoca un acontecimiento] hay mediaciones discursivas que están siendo interrumpidas (Laclau 2002: 85).

De esta manera, los acontecimientos que se dan tanto en el arte como en los movimientos sociales son capaces de desestructurar y sacudir el equilibrio social y cultural. Anteriormente ya hemos señalado que en el acontecimiento no solo son las cosas las que cambian, sino el propio parámetro por el que medimos los hechos de cambio, es decir, toda la potencia del acontecimiento se da cuando cambiamos nuestras gafas, a través de las cuales aparecen los hechos. A pesar de que en la gran mayoría de las ocasiones estos acontecimientos no sean capaces de modificar los equilibrios de poder en el interior del Estado, sí son capaces de vislumbrar un nuevo mundo posible. ¿Esta mediación discursiva olvida la dimensión corporal de todo encuentro acontecimental? Nada más lejos. Los cuerpos y todo lo que emana de ellos también pertenecen a la dimensión del discurso. El pensador Jorge Alemán nos insiste en que «los afectos, los cuerpos, las pulsiones, están atravesados por el discurso, marcados por sus significantes, determinados por una retórica y una gramática que suspende toda idea de fuerza original e inmanente que se pueda representar directamente» (Alemán 2016: 18). Es decir, que el discurso, más allá de ser mero alarido o voz, es lo que determina qué es pensable, decible o visible.

Segunda: si el acontecimiento estalla dentro de una estructura discursiva, ¿qué es lo que hay fuera del discurso? Al respecto es importante resaltar un malentendido común que porta el discurso. Muchos autores han realizado una interpretación en la que se desestima la existencia de una realidad externa al discurso, de su objetividad y sus significados.

Nada que ver. Lo que desestima la teoría discursiva es la existencia de una realidad a la que se pueda llegar sin la especificidad significativa de todo el campo simbólico precedente. Fue con la aparición de *Hegemonía y estrategia socialista* (1987) donde Chantal Mouffe y Laclau deconstruyen la tradición marxista, que no es otra cosa que deconstruir la pretensión de tener un acceso directo y un control de la totalidad de lo real y de su desarrollo (escatológico) histórico predecible.

Sin ir más lejos, los estudios lingüísticos sobre el sexismo en el lenguaje como constructo y vehículo para acceder a la realidad señalan precisamente la importancia del género masculino en el lenguaje para seguir manteniendo, de manera institucionalizada, «una sociedad androcéntrica, sexista, racista, clasista, colonialista, homófoba, transfóbica, gordófoba, misógina, etcétera» (Lara 2014). En el estudio sobre género gramatical y discurso sexista que realiza María Márquez (2013) nos aclara lo importante que es mantener una postura posfundacional para comprender el lazo indirecto que tenemos con la realidad:

No es que exista la realidad con independencia de la lengua; existe, pero al ser humano solo le resulta accesible a través del pensamiento y de la lengua. Esta limitación epistemológica está en la base de la afirmación, tantas veces mal interpretada, de que la lengua «construye» la realidad, es decir, nos permite acceder, comprender y actuar sobre la mínima realidad en la que vivimos. La verdad, entonces, es el desentrañamiento de las relaciones ocultas: elementos, redes fundacionales, estructuras latentes que se hacen súbitamente manifiestas. Determinadas circunstancias, como el avance tecnológico o los cambios [acontecimientos] sociales, pueden provocar la emergencia de ciertos antes invisibles. Solamente en estos términos relativos, afirmamos que el pensamiento y la lengua crean la realidad, porque la introducen en el universo de nuestra conciencia. Entonces, conocer es ver la complejidad latente bajo las apariencias de las cosas (2013: 119).

Por otro lado, el antecedente en el que se basa la teoría discursiva es el concepto de sobredeterminación de Louis Althusser.⁹⁵ Vale la pena citar en extenso cómo en

⁹⁵ Brevemente. La sobredeterminación viene a su vez del psicoanálisis; en concreto, Sigmund Freud lo utiliza en los procesos de condensación y desplazamiento que se dan en el sueño. En la obra *La interpretación de los sueños* (1979), Freud postula que en el sueño existen contenidos «manifiestos», esto es, recordables, concisos, verbalizables, y contenidos «latentes», que son por naturaleza inconscientes, interpretables, con reglas simbólicas y gramaticales propias. El mecanismo de condensación en el sueño reprime lo latente para centrarse en lo manifiesto, y el mecanismo de desplazamiento reemplaza

Hegemonía y estrategia socialista Laclau y Mouffe justifican la operación discursiva antiesencialista que explica esta relación sobredeterminada:

El concepto de sobredeterminación se constituye en el campo de lo simbólico, y carece de toda significación al margen del mismo. *Por consiguiente, el sentido potencial más profundo que tiene la afirmación althusseriana de que no hay nada en lo social que no esté sobredeterminado, es la aserción de que lo social se constituye como orden simbólico. El carácter simbólico —es decir, sobredeterminado— de las relaciones sociales implica, por tanto, que estas carecen de una literalidad última que las reduciría a momentos necesarios de una ley inmanente.* No habría, pues, dos planos, uno de las esencias y otro de las apariencias, dado que no habría la posibilidad de fijar un sentido literal último, frente al cual lo simbólico se constituiría como plano de significación segunda y derivada. La sociedad y los agentes sociales carecerían de esencia, y sus regularidades consistirían tan solo en las formas relativas y precarias de fijación que han acompañado a la instauración de un cierto orden (Laclau y Mouffe 1987: 164). [La cursiva es mía.]

Como vemos, el peso de la perspectiva lingüística en la noción del discurso es predominante. Sin embargo, varias cuestiones precisan ser brevemente expuestas. La primera: esta predominancia del lenguaje está atravesada por el antidescriptivismo,⁹⁶ lo que implica que el mismo lenguaje sea incapaz de sostenerse por sí solo —la nominación no está subordinada ni a una descripción ni a una designación precedente— o, dicho de otra manera, ya que el significante se emancipa de cualquier dependencia del significado, es el nombre mismo, el significante, el que sostiene retroactivamente la identidad del objeto. Segundo: esto implica que la dimensión afectiva no sea una cuestión secundaria, sino que es consustancial al lenguaje. Profundizaremos más adelante estas cuestiones en el tercer bloque. De momento solo cabe destacar que este carácter aparentemente predominante en lo que se refiere al lenguaje en la noción del discurso ha sido el flanco por el que han atacado aquellos críticos que desatendieron la idea de que «el momento máximo de influencia del modelo lingüístico es exactamente el momento en el que lo lingüístico como objeto autónomo y específico se va a perder» (Laclau 2002: 41).

pensamientos latentes en el sueño en contenido manifiesto y viceversa. En el tercer bloque profundizaremos en estos mecanismos lingüísticos que responden por igual en el nivel retórico; hablaríamos de condensaciones metafóricas y desplazamientos metafóricos.

⁹⁶ Para no detenerme demasiado en la posición antidescriptivista podemos encontrar un conciso análisis en el capítulo «Nominación y afecto» de *La razón populista*; aquí Laclau expone detalladamente por qué la hegemonía ha de alejarse necesariamente de la postura descriptivista.

En definitiva, lo que nos viene a mostrar esta nueva concepción lingüística es que todo sistema de significación corresponde a un cambio en la concepción de lo social, en la totalidad de las relaciones sociales y culturales. El sistema del arte, como sistema discursivo, no puede escapar de esta lógica, incluyendo los mismos acontecimientos que en su entramado aparecen. El salto es radical en nuestra apuesta y concepción del arte del acontecimiento. Una vez entendemos que el acontecimiento está sobredeterminado y se encuentra parcialmente situado –culturalmente hablando–, nos damos cuenta de que los juegos del lenguaje y todo el denominado giro lingüístico siguen siendo realmente demoledores. Tal y como hemos anunciado, la crítica al discurso y a la hegemonía ha sido implacable en este punto. Para esquivarla y salir indemnes podemos echar mano del impresionante análisis de Yannis Stavrakakis (2016). El politólogo greco-británico realiza un mapeado de la crítica post-hegemónica liderada por Richard Day,⁹⁷ Jon Beasley-Murray⁹⁸ y Scott Lash.⁹⁹ Estos defensores de lo real y de su inmediatez estipulan «de una manera u otra, la importancia de los mecanismos de dominación biopolíticos, “no hegemónicos”, en los que el poder está, supuestamente, no mediado discursivamente, sino que opera directa y exclusivamente en un real biopolítico afectivo» (Stavrakakis 2016).

Según Stavrakakis, este tipo de crítica hacia la postura posfundacionalista en la que descansa la teoría de Chantal Mouffe y Laclau¹⁰⁰ no tiene en cuenta el viraje que dio hacia la teoría de los afectos y las pasiones, fundamentalmente planteado por Mouffe en sus trabajos *Sobre lo político* (2005) y *Agonística* (2014), aunque ya en *El retorno de lo político*, escrito en 1995, la politóloga señalaba que «la política no puede ser reducida a racionalidad, precisamente porque ella indica los límites de la racionalidad» (Mouffe 1995: 140). Podemos ver que la función de las pasiones juega un papel vertebral en las fuerzas que mueven la conducta humana y la política, unas reflexiones que fueron ignoradas por aquellos que criticaban la racionalidad hegemónica. Y es que, después de

⁹⁷ Day, Richard (2005): *Gramsci is dead*. London: Pluto Press.

⁹⁸ Beasley-Murray, Jon (2010): *Posthegemony*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁹⁹ Lash, Scott (2007): «Power after Hegemony: Cultural Studies in Mutation?». *Theory, Culture and Society*, 24(3), 55-78.

¹⁰⁰ Recordar que desde la aparición de *Hegemonía y estrategia socialista*, de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, en 1985, se propone una corriente de pensamiento que rechaza la inmediatez de los hechos. «La deconstrucción de la tradición marxista [...] es primeramente la deconstrucción de la pretensión de tener un acceso directo a lo real y un control de su totalidad y de su desarrollo (escatológico) histórico predecible» (Stavrakakis 2016). Esta postura posfundacional sitúa la mediación discursiva como punto originario y constitutivo de la realidad política y social.

Hegemonía y estrategia socialista, la teoría hegemónica gira hacia los afectos, contraviniendo las críticas post-hegemónicas de los pensadores anteriormente citados. Así, de algún modo –asegura Stavrakakis– todo el sustrato afectivo de la hegemonía «es ignorado, por un deseo unilateral de intermediación, por una “pasión por lo real” en su pureza inmediata, son conducidos a menudo a una verdadera represión de la representación y del discurso» (Stavrakakis 2016). Estas posturas no-representacionales enfatizan la materialidad de los cuerpos y las cosas, y a la vez otorgan gran importancia a los afectos y las emociones sin que sean adhesiones capturadas por el discurso, como hará el posfundacionalismo.

En definitiva, ¿qué implicaciones tiene la postura posfundacional en el encuentro con el arte? ¿Y en el arte del acontecimiento? Sencillo. No hay experiencia directa. Siempre es a partir de un campo discursivo estructurado. El discurso, insistimos, como un complejo de elementos en el cual las relaciones juegan un rol constitutivo que lo hacen posible. Es decir, sin la estructura previa y sin la sistematicidad del arte no habría experiencia estética, o, dicho de otro modo, para que ocurra un acontecimiento el mismo suceso imposible ha de manejarse con las representaciones ya dadas. En este aspecto vale recordar de nuevo las reflexiones de Andrea Fraser acerca de las implicaciones que tiene el sistema de diferencias en el cual, bajo la perspectiva posfundacionalista, se inscribe.

De hecho, todo arte y toda institución artística, incluyendo el discurso del arte, invariablemente existe desde dentro, se produce y reproduce, actúa y diseña estructuras que son inseparables desde un punto de vista formal, fenomenológico, semiótico, social, económico y psicológico. Todas estas estructuras y relaciones simplemente están ahí, en lo que el arte es, en lo que hacemos y experimentamos con el arte, en lo que motiva nuestro compromiso con el arte, al igual que están en otros aspectos de nuestras vidas (2014: 135).

Este posicionamiento discursivo también requiere que nos detengamos en el papel que juega la cultura como espacio hegemónico. El arte, como elemento discursivo sensible al conflicto cultural, juega en estas relaciones diferenciales como un virus que desestabiliza el orden hegemónico (sedimentado) y produce nuevos sentidos comunes. Desde este posicionamiento discursivo que estamos planteando, podemos suscribir, casi palabra por palabra, el acertado mapeado que rodea la cultura desde una perspectiva

hegemónica que nos brinda la cooperativa La Fundició.¹⁰¹ Creemos que nuestro arte del acontecimiento aparece necesariamente entre estos pliegues. Copio y pego:

Entendemos la cultura como un campo de tensiones y luchas entre grupos sociales con ideologías e intereses distintos, e incluso enfrentados; un campo en el que cada grupo lucha por hacer prevalecer aquellos modos de sentir, saber y ser que coadyuvan a la realización de sus propios objetivos. La cultura, en definitiva, es uno de los territorios en los que se dirime la hegemonización de una cosmovisión y una subjetividad determinadas, relegando el resto a una posición subalterna o incluso condenándolas a la desaparición. No obstante, la cultura hegemónica nunca ocupa por completo dicho territorio, de modo que en él coexisten formaciones epistémicas diversas y se dan trasvases, apropiaciones y préstamos culturales. El problema estriba en que las culturas y epistemes hegemónicas tienden a definir el ser y el no ser, es decir, tienden a delimitar el espacio de lo pensable y lo decible y a saturarlo, dificultando la emergencia de otro tipo de formaciones culturales y epistémicas. En última instancia, se da un continuo conflicto entre grupos diversos y con intereses contrapuestos que se despliega en las distintas formas de ordenación de lo sensible, que constituyen parte de su comprensión del mundo. Así pues, determinadas manifestaciones culturales producen sentido y una visión coherente del mundo al coste de la dominación o la destrucción de otras cosmovisiones. Hablamos, por ejemplo, de manifestaciones culturales que soportan y justifican las relaciones patriarcales, colonialistas o capitalistas de subordinación (La Fundició 2018: 144).

¹⁰¹ Espacio experimental situado en L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona): <http://lafundicio.net/>. Su reflexión se publicó en la segunda edición de *Glosario imposible*, una iniciativa editorial de Hablarenarte. Aquí los links de la primera y segunda edición (03/08/2019):
2016. <http://www.hablarenarte.com/es/proyecto/id/capp-glosario-imposible> (12/07/2018)
2018. http://www.hablarenarte.com/catalogos/doc_glosario_ed2/PDF/glosario2018_es.pdf (12/07/2018)

2.5 El acontecimiento de las demandas equivalentes

Recién hemos señalado que Lazzarato (2003) entiende el acontecimiento como aquello que distribuye los agenciamientos corporales y los agenciamientos de enunciación. Los primeros, tal y como los explica el filósofo, apelan a la dimensión afectiva, subjetiva y corporal, mientras que los segundos son regímenes de expresión compuestos por unos significados ya establecidos que se ven transformados por el propio flujo del acontecimiento. Este tipo de enunciados se encuentran adheridos a unas representaciones y significados ya establecidos. Los enunciados de los marxistas, los republicanos, los ecologistas y en definitiva todos aquellos que se distribuyen dentro del acontecimiento con distintas identidades, posicionamientos políticos y demandas concretas difieren entre sí, pero, sin embargo, se ven marcados por el componente afectivo capaz de cambiar sus respectivas posiciones previas. Creemos que no sería del todo aventurado interpretar estos agenciamientos de enunciación como demandas insatisfechas articuladas bajo una lógica de la equivalencia tal y como maneja Ernesto Laclau. El salto es grande, lo admitimos, pero tanto Lazzarato como el politólogo argentino parten de esa misma mezcolanza de sensibilidades que confluyen de manera contingente sin horizonte predefinido. Una «ciencia de las singularidades» como territorio donde la expresión es el lugar de una lucha, de un enfrentamiento entre fuerzas sociales y políticas de constitución y de organización (Lazzarato 2006: 153). Así, todas esas demandas, reclamos o agenciamientos de enunciación logran articularse dando lugar a otra cosa que en principio era imposible, es decir, logran articularse produciendo un acontecimiento.

Llegados a este punto es importante señalar brevemente qué es la **lógica de la equivalencia** que maneja Laclau (Laclau 2016:103). Esta es el resultado de una articulación de distintas demandas insatisfechas que se hacen equivalentes entre sí para impugnar el orden de la situación dada hegemónicamente. En este proceso, las distintas singularidades, tanto individuales como colectivas, van a articularse en un nuevo significado que de manera contingente va a transformar las percepciones colectivas. Ahora, vale explicar el peso que porta la noción de articulación en este proceso

La articulación responde a un proceso siempre contingente de producción social de cadenas significantes, donde cada elemento articulado elimina parte de su identidad

significante para ser otra cosa, más allá que la suma de la cadena. De este modo, es posible comprender la lógica articuladora como un proceso permanente de politización donde, como señala el mismo Laclau, «cada vez que un elemento diferencial es incorporado en una cadena significativa, la política misma de ese acto permite comprender la reactivación y la re-significación como proceso de politización» (Laclau 2002: 11).

Solo bajo esta lógica de la equivalencia puede brotar un nuevo significado (un significado vacío) que impugne el estado de las cosas o, dicho de otra manera, solo bajo una lógica de la equivalencia puede darse un acto instituyente en cuyo movimiento hegemónico desplace la objetividad; es decir, un acontecimiento. Considerar el momento hegemónico es operar bajo esta lógica articuladora donde la suma de las equivalencias da como resultado –siempre de manera contingente– un antagonismo que disloca el orden discursivo dado. En este tipo de movilizaciones sociales, según Ernesto Laclau, ocurren tres procedimientos:

La unificación de una pluralidad de demandas en una cadena equivalencial; la constitución de una frontera interna que divide a la sociedad en dos campos [aquí podemos recordar los acertados eslóganes que llenaban las plazas de medio mundo, «Somos el 99%» o la elocuente «No hay pan para tanto chorizo»]; y, por último, la consolidación de la cadena equivalencial mediante la construcción de una identidad popular que es cualitativamente algo más que la simple suma de los lazos equivalenciales (Laclau 2016: 102).

Laclau parte de «demandas insatisfechas», concretas, particulares, verbalizables y tratables políticamente en mayor o menor medida. Esta unidad mínima de análisis es «la forma elemental de construcción del vínculo social» (Laclau 2006). Hubiera sido interesante ver cómo el politólogo habría interpretado estos últimos acontecimientos postsocialistas cuyos enunciados quedaban lejos de ser divisibles en unas demandas concretas. Sin duda, han sido movilizaciones que iban más allá de unas demandas insatisfechas, brotando de un deseo que, en muchas ocasiones, trascendía lo que pudiera ser un simple reclamo a la institución. En este aspecto podemos adherirnos a las reflexiones de Richard Day, quien señala de alguna manera la clarividencia y objetividad de la formación discursiva a través de las demandas insatisfechas articuladas en una cadena de equivalencias que maneja la teoría hegemónica laclausiana. Esta, según Day abandona la posibilidad de una ruptura radical con el poder, el estado de cosas constituido y la representación, al conservar precisamente el carácter óptico administrativo o

institucionalista de unas demandas sobredeterminadas por un contexto de globalización neoliberal. Day asegura que este tipo de perspectiva donde la política parte de unas demandas «es más bien semejante a perseguir los últimos automóviles, ropas o refrigerados de moda. Uno siente una falta que espera llenar, solo para descubrir que el anhelo de satisfacción se ha incrementado en vez de disminuir» (Day 2005: 83). Por lo tanto, creemos que las demandas o los mismos enunciados de los manifestantes que ocuparon las plazas no serían productos que se diseñan y se ejecutan según una política concreta que debemos esperar. El tipo de demanda insatisfecha que quiero reformular para el arte del acontecimiento no dispone de significados que respondan a una fácil traducción institucional, ya que estarían muy lejos de ser respuestas a problemas concretos definibles; o, dicho de otra manera, la demanda insatisfecha que queremos plantear no tiene una vinculación tan estrecha con la representación como la que expone Laclau. Así lo cree Žižek, que entendía la demanda como un elemento frío y desarticulado con lo que sucede en una movilización social. La visión revolucionaria que mantiene el esloveno nos habla de un sujeto demandante que no opera al mismo nivel –suave– que plantea Laclau. En *Contra la tentación populista* (2018), Žižek arremete contra esta misma noción de demanda que, según él,

pone en juego todo un escenario teatral en el que el sujeto dirige su demanda a otro que se supone idóneo para recibirla. Y el acto político revolucionario o emancipador –se pregunta– ¿no se efectúa más allá de ese horizonte de demandas? (2018: 29).

De la misma manera, el filósofo entiende los mismos movimientos antiglobalización (postsocialistas) como fenómenos políticos de protesta cuya lógica no se adapta la razón populista del politólogo (2018: 33). Un melón demasiado grande para este dispositivo doctoral. Preferimos quedarnos con el Žižek que entiende las demandas en el seno de los acontecimientos sociales como «respuestas» sin preguntas. De esta manera, la tarea del filósofo o el crítico consiste en «proponer las preguntas a las que las mismas responden» (Žižek 2012b: 1008). Nos acercamos así al planteamiento de Lazzarato donde señalaba algo muy parecido al respecto las jornadas de Seattle: «El enunciado “Otro mundo es posible” designa menos una afirmación que una interrogación, un cuestionamiento» (Lazzarato 2006b: 37).

Esta noción de demanda más plástica, informe, no capturada, nos parece una herramienta conceptual mucho más permisiva y útil para con nuestro objeto de estudio. ¿No ocurre una situación parecida en el psicoanálisis? Insiste Žižek: la imagen es muy parecida a la

terapia donde el paciente tiene las respuestas en forma de síntoma, pero desconoce aquello a lo que dan respuesta. Solo a través de las preguntas del psicoanalista se conocerá el diagnóstico, y dará sentido a lo que, en términos políticos, podría entenderse como programa electoral. ¡Pero cuidado! Un buen psicoanalista abre camino, da pistas, ilumina un escenario para que sea el propio paciente el que verbalice y dé sentido a su trauma.

Tanto en el trabajo psicoanalítico como en la acción colectiva de los manifestantes debe existir cierto reposo y sosiego. En relación a los manifestantes de Wall Street, el filósofo esloveno advertía que había que resistir el deseo inmediato de «traducir rápidamente la energía de la protesta en una serie de demandas “pragmáticas” y “concretas”». Es verdad, seguía el esloveno,

que las protestas han creado un vacío: un vacío en el terreno de la ideología hegemónica, y hace falta tiempo para llenarlo como es debido, porque es un vacío cargado de contenido, una apertura para lo Nuevo. [Por lo que en este sentido] es muy importante permanecer alejados del terreno pragmático de las negociaciones y las propuestas «realistas».¹⁰²

Al respecto, podemos echar un capote a Žižek añadiendo que, en realidad, Laclau no solo tiene demasiada urgencia por poner nombres a las cosas, las que suceden en los acontecimientos sociales, sino que también invierte toda su arquitectura teórica a una sola carta: la metáfora. Y es que, según el politólogo, parece que el mismo acontecimiento «depende enteramente de la productividad social *del nombre*» (2016a: 139) (la cursiva es mía). Reducir el acontecimiento al hecho de poner un nombre a algo heterogéneo mediante un significante vacío –ya sea «peronismo», ya sea «casta»–, es una solución conceptual que reduce por entero la radicalidad del corte acontecimental al proceso de significación. Un proceso demasiado lingüístico que, aunque sea opaco y se encuentre atravesado por lo afectivo, nos enclaustra, queramos o no, en la casilla de la retórica¹⁰³. Por nuestra parte, solo decir que podríamos prescindir del proceso de significación, tan importante para la lucha contrahegemónica que Laclau tiene en mente, y quedarnos en la

¹⁰² Véase el artículo «El violento silencio de un nuevo comienzo» (2011) de Slavoj Žižek en *El País*. En línea: https://elpais.com/diario/2011/11/17/opinion/1321484411_850215.html (02/03/2020)

¹⁰³ La dimensión retórica la abordaremos en la última parte del dispositivo doctoral. Si bien se escapa a las conclusiones finales que perfilan nuestro objeto de estudio, creemos necesario abordar la captura del acontecimiento por el significante/significado para dar cuenta de que las tesis de Ernesto Laclau, al fin y al cabo, no fueron planteadas para la investigación artística, sino para comprender el populismo.

antesala de la significación –como artistas trabajamos en ella–; es decir, quedarnos en el mismo momento en el que lo heterogéneo, sencillamente, «aparece».

Por otra parte, Ignacio Pehuén Romani analiza pormenorizadamente los problemas que atañen a la noción de demanda y ofrece una acertada conclusión al introducir la noción de *necesidad* como el huésped que habita y preña a las demandas insatisfechas de *deseo*. Compartiendo su lectura, no solo la política y el psicoanálisis pueden ser ámbitos acertados para pensar en la demanda, sino que puede ser incluida en toda práctica artística, sea individual o colectiva, que exponga/comunique un malestar dentro de un campo simbólico reconocible para el espectador. Si sustituimos la política por el arte, la reflexión que plantea Pehuén puede ser la clave para trasladar la noción de demanda al ámbito artístico:

La política no solo pasa por reconocer en la demanda los elementos por excelencia de la política, sino que son manifestaciones parciales de un malestar general mucho mayor. De alguna manera el político no solo es un articulador de las demandas, sino que también debe evitar el sufrimiento que produce el malestar y significar el malestar dentro del registro simbólico. Siguiendo a Freud, una técnica para evitar el sufrimiento recurre a los desplazamientos de la libido previstos en nuestro aparato psíquico y que confieren gran flexibilidad a su funcionamiento. El problema consiste en reorientar los fines instintivos, de manera tal que eluden la frustración del mundo exterior (Pehuén 2015)¹⁰⁴.

Deseo y demanda como ensoñaciones inaprensibles, irrealizables en el mundo físico. La materialidad de la demanda que proponemos es más liviana y escurridiza al apelar al propio abismo, el que experimentamos cuando las coordenadas de las que disponíamos no nos salvan del vertigo. Algo muy acorde con el momento del acontecimiento tanto político como artístico es la idea del abismo, la caída y el vértigo que produce la suspensión de todo amarré con la «palabra» nos la señala Josep M. Catalá en *La gran espiral. Capitalismo y paranoia*:

Pensar al borde del abismo es tan peligroso y difícil –no hay dónde agarrarse– que quizá vale la pena dejarse caer y empezar a pensar en el abismo, durante la propia caída:

¹⁰⁴ Véase: Varas, Alejandro (2016): “Laclau contra Laclau: una aproximación crítica y psicoanalítica a la categoría de antagonismo en La razón populista”. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso Facultad de Filosofía y Educación Instituto de Filosofía. p.181.En línea: https://www.researchgate.net/publication/321586668_Laclau_contra_Laclau_una_aproximacion_critica_y_psicoanalitica_a_la_categoria_de_antagonismo_en_La_razon_populista

haciendo de la caída un discurso. El pensamiento del abismo es, por lo tanto, un pensamiento en caída libre que apuesta porque ni el abismo ni la caída terminen nunca, puesto que la interrupción del pensamiento en un estado de caída libre sólo puede resultar en un fatal batacazo (Catalá 2016).

Aquí Catalá está pensando en las viñetas de *Little Nemo* escritas por Winsor McCay. En ellas aparece el pequeño despertándose tras caerse de la cama.

Esa nimia viñeta que clausura el sueño y pone punto final a la historieta correspondiente representa el batacazo definitivo que acarrea toparse con la realidad, pero no tanto el golpe que se da el durmiente al caer de las nubes, o de la cama, como el estado de shock que supone la realidad en sí: vivir en ella es vivir en estado de shock, en estado catatónico (2016).

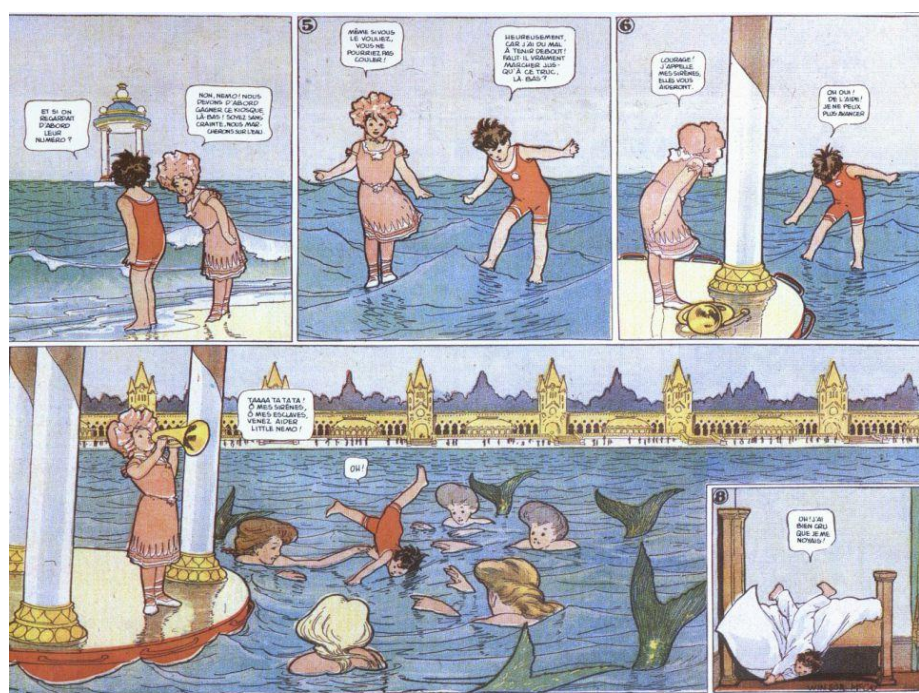


Fig. 19: Viñeta de *Little Nemo*, creado en 1905 por Winsor McCay para las páginas dominicales del *New York Herald*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Visto en: https://elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331146480_513728.html (09/09/2020)

Como vemos, toda la página de *Little Nemo* se encuentra inundada -nunca mejor dicho- por el momento infinito de la caída, para terminar con el batacazo de la realidad, que no sería otra cosa que la depuración/anulación del acontecimiento, es decir, rendir cuentas con el mundo de la significación.

Tal y como apuntó en alguna ocasión John Berger, «las palabras son en cierto modo el enemigo» (Berger 1995); y, así, los acontecimientos de los que partimos proponían una nueva manera de estar juntos y de hacer política no con un programa político, sino con una intensidad afectiva que ponía rumbo a algo en principio impensable hasta aquel momento. Por eso pensamos que la noción de «demanda insatisfecha» laclausiana nos es demasiado cristalina, objetiva y mensurable como para comprender todo lo que fluctúa en el magma del acontecimiento. Bien es cierto que las pancartas del 15M verbalizaban unas objeciones contra el poder y la representación (política) pero, de la misma manera, creemos que los afectos e intensidades que allí brotaban iban más allá del reclamo objetivo concreto. Para seguir desplazando la fría noción de demanda insatisfecha laclausiana podemos recurrir de nuevo a Lazzarato, ya que mantiene una posición ambigua muy interesante con respecto a la potencia creadora del acontecimiento. Los agenciamientos corporales y los agenciamientos de enunciación que ya hemos tratado no hacen otra cosa que mantener una equidistancia entre las coordenadas objetivas y mensurables de los manifestantes (al fin y al cabo, no dejan de estar –y ser– «sujetos» al lenguaje), mientras que no menosprecia la pulsión afectiva/corporal de lo que allí se sucede y desborda:

El acontecimiento se ha desviado de sus condiciones históricas para crear algo nuevo: una nueva mezcla de cuerpos (una nueva relación posible del ser conjunto que *se expresa en nuevas modalidades de toma de decisión, de definición de objetivos, etcétera*) y de nuevas expresiones, de las cuales el enunciado «Otro mundo es posible» es uno de los resultados. Otro mundo es posible es el *efecto de esta mezcla corporal*. Lo expresado no describe, no representa a los cuerpos, sino que manifiesta una nueva existencia, cuya eficacia se mide en el devenir de los cuerpos que esta existencia hace actual [la cursiva es mía] (Lazzarato 2006b: 43).

Por lo tanto, vamos a mantener una noción de demanda insatisfecha menos objetiva y más irracional –«Seamos realistas... Pidamos lo imposible». Pensemos en una noción de demanda insatisfecha que, expresada en el seno del acontecimiento, señala el punto ciego y la falla de toda estructura social. No solo anuncian el fracaso de todo un paradigma

político que hace aguas en el presente y hace visible lo intolerable de una época, sino que anuncian un mundo nuevo. Es decir, son demandas que exceden las posibilidades que presumiblemente Laclau tenía en mente. De hecho, la demanda laclausiana sería fácil de trasladar al ámbito estético: artistas pretendidamente políticos como Eugenio Merino, DosJotas o Avelino Isala, por poner ejemplos rápidos en los que no nos vamos a detener, en ocasiones mantienen en su práctica una denuncia clara que acompaña a determinados reclamos, más o menos populares, más o menos minoritarios, que sí tienen traducción – representación sería una palabra más adecuada– dentro de la formación discursiva. En el capítulo anterior hemos señalado las implicaciones que porta plantear el arte desde una perspectiva discursiva; es decir, no tenemos experiencia directa, solo se da a partir de un (frágil) campo de relaciones estructuradas, y creemos que desde este posicionamiento posfundacional se puede comprender la noción de *demanda* como el objeto de estudio y materia prima del que se valen los artistas comprometidos social y políticamente. No obstante, en nuestra búsqueda del arte del acontecimiento, esta investigación no debería ceñirse solo y exclusivamente a dispositivos cuyos contenidos conceptualizan distintas demandas insatisfechas del cuerpo social que son capaces de mantener una disputa dialéctica con el poder. Entendemos que este tipo de prácticas y dispositivos pretendidamente políticos vienen a utilizar estos reclamos objetivos, verbalizables, visibles, etcétera, como contenido de su obra con la intención de revelarlas y transformarlas. Sin embargo, ¿debe nuestro *arte del acontecimiento* ceñirse a este tipo de reclamos mensurables por el poder? El arte del acontecimiento que perseguimos en esta investigación parte de los últimos movimientos postsocialistas (Lazzarato 2008), y en su traslado desde las ciencias políticas y la filosofía hacia el ámbito artístico no hemos utilizado aspectos formales ni hemos querido elaborar una gramática posquincemayista. Creemos que situar la investigación en esa traducción simplista del acontecimiento sería un error epistemológico que tiene incluso calado político. Advertimos que este no será nuestro camino; hacerlo significaría quedarnos solo en la superficie óptica de la cuestión acontecimental para quedarnos con dispositivos que denuncian unas injusticias de manera precisa y concreta, dentro de espacios que en ocasiones se encuentran hiperinstitucionalizados (como podría ser la Feria de ARCO y lo que ya comúnmente venimos conociendo como la obra subversiva ruidosa y polémica del año en la Feria, ya

fuera la figura de Franco metido en un frigorífico de Coca-Cola, de Eugenio Merino,¹⁰⁶ los presos políticos de Santiago Sierra¹⁰⁷ o la figura de Felipe VI como ninot fallero dispuesto a ser quemado).¹⁰⁸ Este tipo de dispositivos sí representan una serie de demandas insatisfechas, pero aceptadas en el campo social y que, por lo tanto, sí tienen cabida en el debate político.¹⁰⁹ Existe una paradójica relación entre el arte crítico y el arte que se expone en una feria en la que es imposible posicionarse. Tal y como señalaba la comisaria Maxa Zoller en una entrevista en relación a la 56.ª edición de la Biennale di Venecia:

Los lenguajes y los deseos de una feria de arte no son paralelos a los de la crítica, me refiero a la crítica real. ¡Es imposible! Nunca ha sido así, entonces, ¿por qué debería ser diferente ahora? Hay una tendencia en el mundo del arte dominante a pensar en sí mismo como un todo abarcador, omnisciente y expansivo. Sin embargo, la crítica política real ocurre en otros lugares, y a menudo está cerca de decisiones muy difíciles que cambian la vida. Lo que puede suceder, por supuesto, es que se presenten obras muy críticas en una feria de arte, pero su efecto siempre se verá comprometido, si no se ahoga, por el contexto (Zoller 2015).¹¹⁰

¹⁰⁶ Véase: https://elpais.com/cultura/2012/02/13/actualidad/1329163264_681831.html (18/09/2019)

¹⁰⁷ Véase: https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-02-25/santiago-sierra-arco-presos-politicos_1847214/ (18/09/2019)

¹⁰⁸ Véase: <https://www.lasprovincias.es/comunitat/gesto-ninot-gigante-20190228004153-ntvo.html> (18/09/2019)

¹⁰⁹ Aunque en ocasiones, algunos de estos dispositivos críticos pueden ser capaces incluso de abrir procesos judiciales en el marco de instituciones consagradas como el Reina Sofía. En la exposición «Un saber realmente útil» (2015), la obra *Cajita de fósforos* (2005) del colectivo Mujeres Públicas (2003) logró incendiar el museo y avivar el debate sobre lo que se puede hacer o no en las instituciones públicas. En la cajita se podía leer «la única iglesia que ilumina es la que arde ¡Contribuya!». Un enunciado lo bastante revulsivo como para que la asociación católica Hazte Oír estallara en quejas a la entidad, lanzando dos campañas de recogida de firmas: una, con cerca de 4.000 firmas, que pedía a José Ignacio Wert la destitución «inmediata» del director del Museo Nacional Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, por haber aprobado y promovido una exposición en la que se incluye incitación a la violencia anticristiana, vejación contra los católicos y promoción de campañas abortistas. [...] Es indignante y presuntamente delictiva [...]. Solo pedimos que se retiren cinco obras porque rozan lo delictivo. Llevamos preparada la querrela contra el director del museo. Si llegamos a un acuerdo la romperemos –añadían–, porque los abogados siempre lo intentamos primero por la vía amistosa. Pediremos medidas cautelares, porque es una incitación y una provocación clara (H. Riaño, Peio 2014)

En este aspecto, sí podemos ver que algunos dispositivos críticos con el orden de lo decible, a pesar de inscribirse en unas demandas insatisfechas concretas y visibles, sí mantienen en vilo la libertad de expresión y asumen con orgullo cómo hay determinados poderes que siguen censurando reclamos que les hacen frente.

Véase: https://www.elconfidencial.com/cultura/2014-11-05/la-crisis-de-las-cerillas-quema-iglesias-acorrala-al-director-del-reina-sofia_435494/ (2011/2013)

¹¹⁰ Véase: https://www.academia.edu/36868266/Art_Basel_Interview_ArtSlant (2011/2013)

Creemos que este tipo de arte crítico tendría un gran potencial emancipador si no se insertara con calzador en unas localizaciones institucionales que determinan las categorías con las que se deliberan sus demandas. Creemos que no entran en disidencia (Rancière 2010), sino que repiten el agotador diagnóstico una y otra vez dentro del consenso. Unas demandas que, dicho sea de paso, en muchas ocasiones institucionalizan unas posiciones políticas que no funcionan como antagonismo, sino como objeciones necesarias para que el poder se constituya como tal dentro de un campo discursivo que lo sostiene. El concepto hegeliano de *alma bella* que recoge Slavoj Žižek,¹¹¹ así como la lógica de las diferencias de Saussure, no andan lejos aquí, puesto que ya son por todos bien conocidas las consecuencias políticas y éticas que implica participar dentro de la estructura. Hay mucha literatura al respecto, mucho debate y muchos melones abiertos que manifiestan una evidencia que todos y todas venimos mascando desde hace tiempo; *la evidencia*, más bien, de que tanto la teoría como la práctica artística/política no se pueden prever ni predecir desde fuera de los territorios específicos involucrados en ella. Lo único que podemos hacer es transitarlos, definirlos y cuestionarlos. Al respecto, el sintético pero acertado análisis de Elena Voz Mediano¹¹² venía a señalar las mismas paradojas y eternas contradicciones que porta la voluntad política de algunas obras que, en el coqueteo –o absoluto coito– que mantienen con el mercado, terminan neutralizando una respuesta social de alcance. En sus propias palabras, el arte socialmente comprometido sería aquel que «tiene más posibilidades para esquivar la mercantilización y la manipulación política». El diagnóstico de Elena incide en la imposibilidad de no estar en el mercado y, ante ello, la estrategia de no esconder las contradicciones que implica criticar un sistema en el que no solo se participa activamente, sino que lo hace posible. Estas mismas contradicciones «pueden convertirse precisamente en las espinas que estorben la deglución por parte del mercado y la neutralización en el ámbito institucional».

Va a ser en este tipo de escenarios donde la teoría del discurso posfundacional y posmarxista despliegue sus herramientas y nos ayude a comprender su importancia en el

¹¹¹ Véase: Žižek, Slavoj (2013): *El más sublime de los histéricos*, p. 95. Buenos Aires: Paidós. Por otra parte, el interesante artículo de Ana Cecilia González y José Enrique Ema titulado «¿Del “alma bella” al “cuerpo feo”? Un análisis materialista de la subjetividad política» reflexiona sobre el «cuerpo feo» en contraposición al «alma bella» como condición de posibilidad de mantener abierto cierto margen para el acontecimiento.

¹¹² Recuperado de <https://elcultural.com/Arte-politico-a-quienes-se-dirige> (09/08/2016)

análisis cultural y un posible arte del acontecimiento. De la misma manera que señalamos las implicaciones que tiene aceptar dentro del consenso unas demandas insatisfechas conceptualizadas en dispositivos artísticos pretendidamente políticos que se exhiben en ferias, museos e instituciones varias, podemos pensar en unos dispositivos artísticos cuyos enunciados responden a unas demandas que funcionan como respuestas sin pregunta, unos enunciados que ponen de manifiesto un nuevo problema difícil de trasladar, traducir, verbalizar... De la misma manera, podemos distinguir el acontecimiento de una movilización social. Pensemos la diferencia crucial entre el acontecimiento 15M y las mareas que se produjeron después para hacer frente el expolio del estado de bienestar que traían los recortes en educación y salud. Creemos que son dos eventos distintos de lucha que, si bien se encuentran trenzados, abren posibles de naturaleza muy distinta. El primero, como ya hemos señalado anteriormente, tiene unas cualidades que anuncian un nuevo mundo posible que era imposible hasta la aparición de la emergencia, mientras que el segundo es una lucha frontal sobre un sector concreto o una injusticia social determinada que va a entrar en diálogo, hegemónicamente hablando, con el poder instituido y la objetividad de la situación dada. El primero tiene una dimensión ontológica, el segundo, óptica, y me temo que la noción de demanda insatisfecha laclausiana se inscribe en esta última.¹¹³ No obstante, la potencia insurgente de los distintos movimientos sociales también reside en ser considerados por muchos como la expansión del 15M, y no es para menos; la emancipación subjetiva y el agenciamiento corporal de los que hablaba Lazzarato trajeron consigo un agenciamiento de enunciación que se expandió por distintas mareas, como una piel, un *patchwork humano* o como un ejercicio instituyente permanente que ponía en vilo la legitimidad de la política de Estado. Creemos que la capacidad de un acontecimiento no reside directamente en hacer cambiar las leyes o el poder político; no se encuentra ahí la potencia emancipadora del cambio social, sino que son justamente los efectos del acontecimiento. Como explica Amador Fernández-Savater, «primero se dieron procesos profundos de transformación de la percepción, los afectos y los comportamientos sociales» (Fernández-Savater, 2018a), que más tarde cristalizan en un reclamo más articulado y dialogante con el poder instituido a un nivel legislativo.¹¹⁴ Lo que abre el acontecimiento es,

¹¹³ Más adelante revisaremos la separación entre la política en clave óptica y lo político como dimensión ontológica.

¹¹⁴ Véase: https://m.eldiario.es/interferencias/fascismo-afectos-vox_6_843475663.html (05/06/2019)

precisamente, una disputa en el plano de la subjetividad. De esta manera, podemos pensar que el tipo de dispositivo artístico acontecimental que estamos persiguiendo no es el resultante ni la traducción de una demanda insatisfecha laclausiana. Ejemplos: la disputa de la ley del aborto o la intrincada relación que aún guarda la Iglesia católica con el Estado supuestamente aconfesional son y responden, en este sentido, a dispositivos claramente representacionales. Lo que pretendemos con esta presente investigación es dar un paso atrás y concebir un tipo de dispositivos que apelen a una política como creación de posibilidades y no como representación de sujetos/demandas. Como diría Amador: «Una política que exista por ella misma y no subordinada al poder y su conquista». Podemos dar un salto lógico y extrapolar esos mismos anhelos al ámbito artístico. Es decir, concebir el dispositivo artístico como creación de acontecimientos que den apertura a una localización donde sea posible una nueva resignificación o desidentificación. Una «zona de inseguridad» que, afectando a nuestra subjetividad, «añade al mundo algo imprevisible que salpica, atraviesa y reconfigura la historia».¹¹⁵ Una tarea utópica en el mejor de los casos; pero, de momento, tan solo estamos escribiendo.

¹¹⁵ Véase: https://www.eldiario.es/interferencias/alain-badiou-15-m-reveltas_132_5812161.html (05/06/2019)



Fig. 20: Vineta de Jana, de Andries Brandt y Purita Campos¹¹⁶

¹¹⁶ Visto en: https://www.instagram.com/p/CK9Fy5QjDzf/?utm_source=ig_web_copy_link (12/02/2020)

2.6 Demandas populares frente a demandas democráticas / Breve inciso sobre el arte colaborativo

[Un breve inciso. Es importante anunciarlo ya, y hacerlo claramente. Es muy probable que un ávido lector comience a encontrar dispositivos y mecanismos artísticos además de mucha teoría de intelectuales de calado que ejemplifiquen y secunden lo explicado hasta ahora. Debemos advertir que es nuestro deseo mantener distancias con el denominado «arte colaborativo» del que tanto se ha hablado. Permítanme unas hojas para desarrollar. Si bien es cierto que nuestra iniciativa para concretar el arte del acontecimiento tiene como sustrato teórico la postura posfundacional y la teoría hegemónica de Ernesto Laclau, debemos saber que el pensamiento del politólogo culmina con lo que él mismo denomina «la razón populista» (Laclau 2016). Todo movimiento populista encierra tras de sí un proceso acontecimental –un proceso de *dislocación* con el orden de cosas dado– que no sería posible sin la lógica equivalencial de las demandas insatisfechas. Todo populismo –señala Laclau– «es un momento de ruptura porque crea formas de legitimidad que van en contra de lo que existía anteriormente» (Laclau 2014). En este sentido, Oliver Marchart nos recuerda que el antagonismo que porta la lógica equivalencial es donde «debe situarse la contingencia en cuanto un acontecimiento» (Marchart 2009: 187).

La razón populista (2016), escrito en 2005, es sin duda el libro que ha servido de aglutinante a todo el trabajo teórico de Laclau. Más allá del pormenorizado análisis de «pueblo» y de «populismo» como elementos *sine qua non* para la experiencia política y la democracia –siempre según Laclau–, debemos comprender que el populismo es el movimiento hegemónico complejo en el cual se nombra un objeto imposible y necesario que se encuentra dentro de una cadena equivalencial de demandas insatisfechas, o, también, podemos entender el populismo como algo que «echa luz sobre algo pertinente a la esencia de la representación» (2016: 206). Resumiéndolo en exceso, podemos decir que la razón populista parte de la cadena equivalencial de relaciones que no pueden ser absorbidas por la institución. Las demandas populares son las que soportan mayor contingencia, ya que su articulación no está prevista apriorísticamente. Es decir, estas demandas populares no tendrían un referente concreto y no aportan un sentido previo, sino que acarrearán una práctica articuladora contingente desde donde deviene la

construcción del pueblo. Lo importante de resaltar en este proceso es que el populismo es «el terreno de una indecidibilidad primaria entre la función hegemónica del significante vacío y la equivalencia de las demandas particulares» (206). Este tipo de movimiento es capaz de generar –siempre según Laclau–, «una nueva identidad popular [y singular] que es cualitativamente algo más que la simple suma de los lazos de la equivalencia» (102) y constituir una frontera interna que divide a la sociedad en dos campos.

Pongamos un ejemplo que nos servirá para trasladar al ámbito de las prácticas colaborativas. Una manifestación exigiendo más transporte público podría acabar articulándose con las proclamas de un grupo de mineros y astilleros que piden más salario, para más tarde unirse otro grupo que exige medidas para paliar la inseguridad ciudadana. Si estas demandas son atendidas individualmente son demandas democráticas y entran en una relación diferencial unas con otras. En cambio, si el poder no logra satisfacerlas, estas pueden entrar en una lógica articuladora y devenir en un estallido social o en una demanda popular que va más allá de lo asumible y tolerable con la institución y el poder –¡ojo!, no porque el poder se niegue a satisfacerlo, sino porque ni siquiera es capaz de comprenderlo. Este tipo de demandas abren una frontera antagónica, su encadenamiento genera al «pueblo» como sujeto político universal que se torna como la única alternativa posible, un sujeto capaz de intervenir en la historia; hablamos entonces de demandas populistas/populares.

¿Pero qué ocurre con aquellas demandas que no entran en la cadena equivalencial? Serían demandas que mantienen sus diferencias, su particularidad dentro de una formación discursiva. Es aquí cuando Laclau desarrolla su noción de «demandas democráticas». Ellas se encuentran íntimamente ligadas a la institución Arte, puesto que son aquellas que sí son tolerables con el poder y el discurso que le ampara, son demandas que mantienen sus diferencias (tienen una lógica diferencial) unas con otras, su identidad se mantiene estable al no entrar en una lógica equivalencial. Para Laclau, «el discurso institucionalista es aquel que intenta hacer coincidir los límites de la formación discursiva con los límites de la comunidad. El principio universal de la “diferencialidad” se convertiría en la equivalencia dominante dentro de un espacio comunitario homogéneo» (Laclau 2016: 107). En cambio, las demandas populares no pertenecen al mismo tablero de ajedrez, sino que lo rompen; abren un hiato. De esto sostenemos que es en la lógica articuladora de las demandas equivalenciales donde reside la posibilidad acontecimental.

Dicho esto, es importante señalar que no ha sido nuestro deseo vincular estrechamente la noción de populismo con el arte del acontecimiento; de hacerlo, sospechamos que hubiera sido inevitable cerrar la investigación solo y exclusivamente a un tipo de experiencia y de práctica artística exclusivamente colectiva, participativa, y podríamos decir que exclusivamente urbana. De esta manera, nos enfocaríamos en dispositivos como el Euro Mayday o distintos movimientos activistas como los que se dieron en Lavapiés a partir de los noventa: Re-habi[li]tar Lavapiés, La Fiambrera Obrera con el Parque de la Muy Disputada Cornisa¹¹⁷ o incluso el proyecto editorial Modos de Hacer. Arte, esfera pública y acción directa,¹¹⁸ por nombrar unos pocos. Nos parece que las reivindicaciones políticas de este tipo de dispositivos se categorizan por hacer frente a la globalización, al sistema neoliberal o la representación política con procesos que generan comunidad, establecen lazos y crean escenarios de acción que van más allá de la eventualidad efímera que en ocasiones ofrece la institución cultural. Sin embargo, nuestra investigación sobre el arte del acontecimiento no tiene por qué desembocar en el análisis de este tipo de acciones y propuestas (otra vez), o en el arte colaborativo tal y como lo describieran Jordi Claramonte y Javier Rodrigo: «Un proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo, o un racimo de modos, de relación, es decir, libera una obra de arte...». Proyectos que, en una suerte de co-producción colectiva expansiva, se diseminan, se *articulan* y contaminan otros muchos niveles, «hasta el punto que sea incontrolable por los agentes iniciadores de esta, e incluso incomprensible». Es evidente que en el arte colaborativo resuena la lógica equivalencial populista y, por nuestra parte, no podemos menos que posicionarnos al lado de este tipo de prácticas contingentes, incontrolables, que vienen a poner de manifiesto problemas y demandas en el campo social que en un principio los propios iniciadores, artistas o no, no tenían en mente. Sin embargo, tenemos dos objeciones. Primero: es evidente que el carácter inevitablemente colectivo de todo acontecimiento social nos lanza en primera instancia a pensar en el arte colaborativo que describen C&R como ejemplo de su máxima expresión. Como ya adelantamos al principio, nos es imposible no tener en cuenta la quietud de la sala de exposiciones, la autoría y autoridad del artista o la legitimidad que los espacios institucionales que, queramos o no, nos aportan. Es evidente

¹¹⁷ Véase: <https://sindominio.net/lenterao/len/67/67.html> (12/02/2017)

¹¹⁸ Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M. (2001): *Modos de hacer. Arte, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

que el arte colaborativo desafiaba radicalmente las condiciones de posibilidad dadas entonces, y esto nos puede ayudar a pensar e imaginar que otras formas pueden hacerlo ahora o en el futuro. Es por ello que podemos recoger el testigo que nos ofrecen aquellas prácticas basadas en el común, en el agenciamiento y en el cuestionamiento feroz hacia las instituciones al vincularse con movimientos amplios del altermundismo de finales del XX. Desde esta investigación nos es imposible no tener en cuenta estas iniciativas colectivas cuyos desbordamientos y pulsiones de autonomía generaban los acontecimientos que estamos buscando; sin embargo, sospechamos que el escenario neoliberal ya no es el mismo. Su ferocidad acapara todos los rincones de la existencia, y este factor nos obliga a replantear la relación que mantenemos hoy con la institución y el mundo del arte. Estos escenarios se encuentran hoy mucho más abiertos y agujereados, y, pese a que establezca un discurso institucional a priori, creemos que hoy día puede ser un lugar apropiado para ayudar a construir o enmarcar un enunciado relevante dadas las condiciones neoliberales y precariedad existentes. Dicho esto, hay que tener cuidado con la deglución que proponía Voz Mediano.

Nuestra segunda objeción nos lleva a lo mencionado anteriormente: que la institución Arte generalmente anula el conflicto político. Busca su propio beneficio en detrimento de la comunidad o red social con la que se trabaja y la abandona cuando el evento, o el «sarao», termina.¹¹⁹ Esta atávica relación que mantenía el arte con la institución responde políticamente a la diferencia que hemos establecido entre discurso institucionalista y discurso populista, entre demandas democráticas y demandas populares, si bien, esta es una falsa dicotomía en la actualidad. Creemos que las reglas del juego institucional han cambiado, y la barrera entre fuera y dentro de la institución es mucho más porosa que a finales del XX, posibilitando que el acontecimiento pueda tener lugar incluso en el seno institucional –más cuando tenemos en cuenta las condiciones de precariedad que supone no tener apoyo institucional alguno, léase subvenciones, premios, certámenes o

¹¹⁹ Al respecto, C&R estaban pensando en experiencias [que] están predescritas, asignadas de antemano y programadas para que sean acotadas en el espacio público hasta el punto de que sean lo suficientemente placenteras y celebrativas en el espacio social, y al mismo tiempo lo mínimamente transgresoras para las instituciones culturales o las políticas culturales que promueven la celebración de tales eventos. Es decir, la transgresión y el conflicto se minimizan o se simbolizan para dar un beneficio al mercado de la cultura. Esta transgresión supone muchas veces un emplazamiento fuera del museo, o una interactividad con colectivos, traducida en eventos que «no molestan» y no trabajan sobre las estructuras políticas de las instituciones (Claramonte, J. y Rodrigo, J. 2008).

Recuperado de *jordiclaramonte.blogspot.com*: <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html> (07/12/2019)

representación en galerías, museos... ¡incluso ferias!¹²⁰ Es decir, esta dicotomía llevada a la práctica responde a unos momentos políticos que se superponen en «grados» o «proporciones». Tal y como asegura Laclau,

la prevalencia de una u otra nunca puede ser total. Nunca habrá una lógica popular dicotómica que disuelva en un ciento por ciento el aparato institucional de la sociedad. Y tampoco habrá un sistema institucional que funcione como un mecanismo de relojería tan perfecto que no dé lugar a antagonismos y a relaciones equivalenciales entre demandas heterogéneas (Laclau, 2006).

En definitiva, en estas dos dimensiones de la política existe un magma social donde la heterogeneidad es insuperable. Metáfora idónea según Pehuén, puesto que «en el magma no existen elementos individualizantes, sino tan solo formas más o menos estables en la lava que se solidifican y vuelven a fluir» (Pehuén 2015). Fin de la cita].

¹²⁰ Brevemente: Es evidente que, en nuestro intento de transitar espacios autónomos, fronterizos, híbridos, intersticiales, alternativos... o como queramos llamarlos, no solo hemos estado funcionando dentro de la maquinaria neoliberal, sino que hemos respondido proactivamente al hechizo de su lógica. En este sentido, la viñeta de El Roto publicada en *El País* de 19 de marzo de 2018 ilustra y acierta en este dominio invisible del nuevo sistema económico afectivo: «necesitamos jóvenes bien preparados y con ganas de trabajar. ¡Pero que no cobren, claro!». Véase: https://elpais.com/elpais/2018/03/18/opinion/1521389135_220946.html (07/09/2020)

2.7 15M. Acontecimiento y representación

Creo que en el artículo *15M. Acontecimiento y representación* (2014), Daniel Lupión – uno de los directores de esta investigación doctoral– ya ponía en duda las posturas «radicales» de pensadores de la emancipación –entre los que se encontraban Maurizio Lazzarato– que apelaban solo y exclusivamente a la potencia originaria de los cuerpos, como si ellos no estuvieran atravesados por el orden del significante y el discurso. Las reflexiones que nos aporta Lupión en este texto, escrito al rebufo del 15M, guardan una estrecha relación con la noción de significante vacío y flotante lacrausiano con los cuales vamos a elaborar finalmente un posible análisis del arte del acontecimiento. En dicho artículo, la lógica de la representación era necesaria para que todo lo que brotara en la indeterminación del acontecimiento germinara en un proceso instituyente. O, dicho de otra manera, Lupión valoraba la representación acontecimental como constructora y transformadora de subjetividades sociales.

Fueron muchos los eslóganes e imágenes que se crearon en el seno del acontecimiento. La creación de pancartas era un «proceso de singularización»¹²¹ que producía en el seno del acontecimiento unas subjetividades liberadas de codificaciones preestablecidas. Todos ellos, como enunciados directos del 15M, mostraban lo intolerable de una época y provocaron una incómoda situación para unos poderosos que, en cierto momento de júbilo, todos y todas llegamos a reconocer bajo el significado de «casta» –significado vacío donde los haya. No era para menos: la política basada en una democracia

¹²¹ Cabe destacar la diferenciación que establece Lupión entre *representaciones sociales* y *representaciones subjetivas*. Las primeras son «campos de fuerza ininterrumpidos que los medios producen, aquellos que polarizan ideas y fabrican públicos –generan la opinión pública– pero no producen el sentido subjetivo de cada sujeto» (Lupión 2014: 116), mientras que las segundas vienen atravesadas por el deseo, encontrando su máxima expresión de sentido en el magma del acontecimiento. A esta nueva producción de sentido Félix Guattari la denominaba «proceso de singularización»:

A esta máquina de producción de subjetividad opondría la idea de que es posible desarrollar modos de subjetivación singulares, aquello que podríamos llamar «proceso de singularización»: una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y de control a distancia, rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular. Una singularización existencial que coincida con un deseo, con un determinado gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros (Guattari y Rolnik 2006: 29)

representativa del Régimen del 78 y una anacrónica Cultura de la Transición¹²² eran el objetivo directo de los manifestantes. Por ello, prácticamente toda la maquinaria mediática se abalanzó hacia esos enunciados que, de un modo tan elocuente, alumbraban una desafección política que hasta ese momento era invisible/imposible. Todos los noticieros abrían las comedias para capturarlos bajo unas categorías mensurables y representacionales esquivas a todo aquello que realmente sucedía dentro del acontecimiento. Así, el poder instituyente del acontecimiento quedaba mermado al mediatizarse y representarse. Lupión sostiene que cualquier ciudadano, participara o no de forma directa en el 15M, estuviera de acuerdo o no con ello, incorporó, al igual que los medios, una relación maquínica *acontecimental*, es decir, una relación con el acontecimiento que dotaba a los sujetos allí presentes de la capacidad de expresar enunciados singulares. Por otra parte, aquellos sujetos que interpretaron el acontecimiento desde fuera mantenían una predisposición hacia la pasividad política. O, dicho de otra manera, aquellos sujetos que se acercaron al acontecimiento desde una representación fuertemente mediatizada veían impedida en ellos cualquier desujeción o desestabilización de su identidad política, evitando cualquier emancipación o desplazamiento identitario. No era para menos; todos los medios de comunicación reproducían los mecanismos de sujeción social que «polarizaban ideas y fabricaban públicos», impidiendo la producción de sentido subjetivo y singular. Es por ello, nos explicaba Lupión, que la máquina mediática, que siempre juega dentro de la lógica de la

¹²² La expresión «Cultura de la Transición» fue acuñado por el periodista Guillem Martínez. La denominada CT es la cultura española posterior al franquismo, una cultura consensuada y vertical que ha actuado, desde los años ochenta, como el paradigma cultural unificador de conciencias políticas y sociales, como el único marco posible de realidad durante décadas.

Recién hemos explicado la diferencia entre discurso institucional y populista y demandas democráticas y populistas, la tesis planteada por Martínez nos puede ser reveladora. Según él, ya desde los años setenta, la izquierda y sobre todo el PSOE aportaron a la democracia el discurso cultural institucionalista. En la reseña de Ramón González Ferriz se nos explica el funcionamiento político institucional. Este discurso totalizante se mantuvo inmóvil frente a cualquier cambio o dislocación tras la dictadura. Así, el Estado y los distintos Gobiernos

se propusieron acotar los límites de la cultura y ponerla en todo momento al servicio de la estabilidad política y no de la verdadera libertad. Mediante subvenciones, premios y acceso a los poderosos, la izquierda desactivó el potencial crítico de la literatura, el periodismo, la música popular o el cine de tal modo que esas disciplinas dejaron de ser molestas para el poder y se convirtieron en bellas sirvientas del Estado. Este pacto, además, permitió a los intelectuales de entonces mantenerse en primera fila hasta hoy y limitar la sucesión generacional. Y a resultados de todo ello nuestra cultura quedó reducida a los temas de conversación que este puñado de pensadores, periodistas y artistas, y sus patronos políticos, consideran legítimos. La aparente polarización cultural española, pues, sería solo una escenificación controlada que, con su inmenso ruido, tapa una incómoda montaña de problemas sociales y culturales que nuestros prohombres prefieren que no sean discutidos en público (González 2012)

Véase: <https://www.lettraslibres.com/mexico-espana/la-cultura-la-transicion> (12/08/2017)

representación, exigiera al movimiento mayor precisión en lo que en un principio eran sucesos heterogéneos, múltiples e imposibles de reducir a un significado estable. De hecho, en los años sucesivos, las tertulias políticas se encontraban en su mejor momento, aunque también mermadas por el aspecto escandalosamente espectacular de los debates.¹²³

Al igual que otras manifestaciones políticas anteriores como el «No a la guerra», «Contra la ley Sinde» o «En ese tren íbamos todas», el 15M también fue una expresión singular que no se encontraba liderada ni protagonizada por militantes o activistas, sino por gente ordinaria sin experiencia política previa y sin encontrarse unidos bajo ninguna ideología o programa político definido. Más bien, su condensación era el resultado de una afectación sensible, indefinida, muy expansiva, que iba más allá de una demanda concreta. En este aspecto, podemos rescatar de nuevo la amable mirada que siempre nos ha ofrecido Amador Fernández-Savater cuando señala que este tipo de expresiones populares no se identificaban con la izquierda o la derecha del tablero de ajedrez político –metáfora muy utilizada por Ernesto Laclau– denominado «Régimen del 78». Para el filósofo, este tipo de manifestaciones

escapan a la alternativa proponiendo un nosotros identitario, abierto e incluyente en el que cabe cualquiera; no buscan destruir este mundo para construir otro, sino que buscan defender y recrear el único mundo que hay «contra» los que lo estropean, sin programa utópico o alternativa global de sociedad (Fernández-Savater 2012: 41).

Compartimos la visión que siempre nos ha ofrecido Amador de los movimientos sociales, que eran vistos, según la castrante visión representacional de los medios de comunicación, como «objetos voladores no identificados», como «espacios de anonimato». Así, serían como «movimientos sociales que no son movimientos sociales», difícilmente perceptibles para los radares de la objetividad institucionalista. Son acontecimientos cuyo elemento arrojado aparece en contornos borrosos, demasiado extraños y resbaladizos para ser digitalizados, inapropiables para las reglas del juego del consenso mediático. Utilizan, según Amador, la técnica del esfumado que hizo célebre a Leonardo:

¹²³ En un debate en Cadena SER entre Alfonso Rojo y Juan Carlos Monedero quedó claro la postura que tenía cada tertuliano con las categorías y los estereotipos. Decía Monedero: «Cuando uno establece categorías ayuda a que la gente piense y tenga análisis más amplios y profundos, mientras que si al final lo reduces a un nombre solamente sirve para generar ruido y polémica». Refiriéndose al periodismo «pantuflo», que Pablo Iglesias anotó en un debate de *La Sexta noche* al ser interpelado por Eduardo Inda (25/01/2015). En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=zHpUPHzKuLc> (20/09/2017)

Esfumarse no es hacerse invisible o construir realidades al margen, sino «aparecer borroso»: camuflarse en las reglas del juego para romperlas; difuminar los contornos identitarios para salvar las fronteras sociológicas e ideológicas que nos dividen cotidianamente; provocar una neblina protectora contra las etiquetas que nos estigmatizan o criminalizan (2016: 49).

Podemos ver cómo el acontecimiento en Sol se adentraba en lo desconocido, caotizaba la escena pública y suspendía las categorías habituales y los significados con los cuales entendíamos el mundo y la política. Provocaba en el mismo lenguaje un estado de indeterminación que era, sin duda, su mayor arma política.¹²⁴ Desde el poder, pero también desde los medios de comunicación acostumbrados a entender la información como un mero producto a mercantilizar o una herramienta ideológica, reclamaban en vano mayor rigor y precisión en su forma, su contenido y su finalidad.

En este sentido, vale la pena revisar el papel que jugó el término «indignado». La indignación, como emoción común de protesta –no solo en el 15M– en la cual se articulan distintas sensibilidades y poderosas reivindicaciones afirmativas, era extremadamente compleja de asimilar para la maquinaria mediática¹²⁵ que, junto con la opinión pública, terminó por emplear el término para construir, significar e identificar a los sujetos que participaban y ocupaban la plaza.

Sin embargo –nos cuenta Lupión–, no deja de ser una definición del movimiento que tiende a neutralizarlo, encauzándolo y fijándolo dentro del mapa social conocido –y controlable–, mermando su eficacia política. La representación del sujeto como un indignado, un denunciante o una víctima, como un objeto identificable de la política, en suma, se aleja de un sujeto político real. En este caso, la representación actúa dentro de

¹²⁴ En este sentido, vale la pena rescatar las reflexiones de Santamaría y el uso que da a la narración y su particular manera de interpretar la semántica institucional frente a un movimiento esquizo (acontecimiento) que desestabiliza su sentido. En *Narración o barbarie* podemos leer que «el lenguaje da sentido, ordena lo real y, al mismo tiempo, es un fantasma. Esta es la forma de operar de las instituciones, del poder: tomar el lenguaje como forma de situar, de asentar y definir». De esta manera, el poder instituido captura por medio de imágenes y enunciados, de representaciones mediáticas el acontecimiento con el intento de dejar el mundo intacto. Así, nos explica, que

los elementos del discurso creados por la lengua dominante tratan de gestionar el sentido con un a priori. Decir es ya ordenar. Decir es ya una forma corporal y, por extensión, la construcción de una semántica. Por ello la confusión –él habla del la esquizofrenia y el doble vínculo a través de Deleuze– entendida como expulsión de lo normativo de lo real puede actuar en el marco de lo político, operar en sus metáforas (Bringel 2017: 180).

¹²⁵ Véase: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20171204044413/Protesta_e_indignacion_global.pdf (09/05/18)

la lógica capitalista que tiende a reducir cualquier individuo pensante y activo a un objeto reconocible y controlable, a un estereotipo. [...] En la lógica maquínica del capital, todas las entidades en juego deben caracterizarse en una economía de objetos e identidades. El estereotipo, como estrategia de repetición representacional, implica una clasificación especial e interesada de los individuos, una demarcación en categorías que tiene por objetivo subsumirlos jerárquicamente, clasificarlos a partir de criterios ideológicos, morales y políticos generalmente no explicitados. Resumiendo, podemos decir que la lógica maquínica reduce un acontecimiento político de la envergadura del 15M a simple expresión de indignación apolítica a partir de la repetición estereotipada de una *representación social* (Lupi3n 2014: 139).

No obstante, frente a las representaciones mediáticas dentro de la relación maquínica del capital, Lupi3n analizaba las *representaciones subjetivas* que nacían en el magma del acontecimiento frente a las *representaciones sociales* producidas por el poder y la cultura dominante.

Hay que entender entonces la idea de representación subjetiva, ya no como mimesis o semi3tica del referente, sino como producci3n subjetiva vinculada al contacto con lo indeterminado del acontecimiento, como un modo de significarlo, aunque solo sea de forma provisional. En el r3gimen de la expresi3n, las significaciones en pugna durante el proceso de surgimiento de un mundo deben ser articuladas para permitir, desde la perspectiva t3cnica, la comunicaci3n en una comunidad lingüística –visual-verbal– y, desde la política, el agenciamiento de nuevos conocimientos como valores en esa misma comunidad (139).

La peculiaridad de estos mecanismos representacionales, nos sigue explicando Lupi3n, «es que no determinan objetos clausurados y estables, sino realidades e identidades rearticuladas como flujo y mutaci3n por la dinámica propia del acontecimiento» (2014: 134). Es aqu3 donde nos topamos con un modo de entender la representaci3n que puede ser abierto y no capturado por el capital. Lupi3n las llam3 «representaciones vacilantes»: un tipo de representaci3n que nunca llega a clausurarse y que se encuentra en constante pugna con el flujo de intensidades, agenciamientos, cuerpos y afectos que estallan en dicho movimiento social. Las «representaciones vacilantes» son una manera sencilla de referirse al car3cter ambiguo del significante y su no fijaci3n definitiva al significado.

Esta potencia que aün guarda la representaci3n nos valdr3 para comprender c3mo situarnos frente al acontecimiento que necesariamente ha de ser instituyente, que va a

tener elementos coyunturales y se va a insertar en una historia contextual. Así, la representación sigue siendo una propiedad necesaria para que exista la posibilidad de apertura que *demanda* el acontecimiento. En la interpretación que sostengo, Lupión señala que existen mecanismos representacionales que de alguna manera sí son capaces de tener una propiedad acontecimental, puesto que no determinan objetos clausurados y estables, sino significados que abren el campo discursivo que constituye la realidad. De nuevo, de un modo similar a lo que proponíamos anteriormente, Lupión sitúa las prácticas colaborativas como manifestaciones artísticas muy acordes con lo que ocurre en este tipo de acontecimientos y movimientos sociales:

De un modo similar a lo que viene ocurriendo en determinadas prácticas artísticas colaborativas. La dimensión colectiva de los movimientos sociales conlleva un cambio en los modos de hacer. La gestión de las formas, los tiempos y los espacios exige una negociación y una decisión compartida entre todos los participantes. Esta gestión conduce generalmente a resultados imprevisibles. El modo dialógico del trabajo colaborativo permite que quienes participan en el proyecto se apropien de los medios y saberes de la producción. Al desactivar las relaciones de autoridad y poder de las representaciones sociales dominantes generan una comunidad de producción y recepción de saberes que instituye nuevos modos de hacer. En ella se convoca incesantemente «otra» mirada, de naturaleza probablemente más dialógica, implicada en la producción colectiva de afectos, subjetividades y formas de relación social (2014: 134).

Como recordarán, en el capítulo anterior ya nos referimos a una noción de *demanda insatisfecha* menos cristalina y objetiva que pudiera articularse con los agenciamientos corporales y de enunciación de los que se servía Lazzarato. Ahora, las apreciaciones de Lupión respecto a las representaciones vacilantes van en la misma dirección. Parece que la capacidad de generar «nuevos mundos» se asienta sobre la posibilidad que nos ofrece la polisemia o, dicho de otra manera, la posibilidad de desvincular el significado del significante. La existencia de esas representaciones vacilantes o del significante vacío y flotante que maneja la teoría populista de Ernesto Laclau son los elementos que, como analizaremos más adelante, nos permiten cambiar el sentido del discurso y, por lo tanto, de la misma realidad.

Seguimos manteniendo nuestra deuda con el arte colaborativo para pronosticar un arte del acontecimiento, pero al mismo tiempo señalamos que mantener esta negociación y suspensión del significado exclusivamente en el ámbito de lo colaborativo sería una búsqueda del acontecimiento escasa, ya sea por caer precisamente en esas

categorizaciones estancas que en muchas ocasiones mantienen la historia del arte y la crítica o por la definitiva hibridación e insostenibilidad que presentan la misma institución y el mundo del arte. Creo que todos estamos de acuerdo en que los límites de la institucionalidad son mucho más inciertos que en aquellos años previos al 15M, y que los espacios propios del arte son lugares inestables y llenos de agujeros comunicantes. Así, es nuestro deseo, ya lo venimos advirtiendo, no desdeñar nuestro espacio en blanco marca *whitecube*. Brevemente: desde la «obra abierta» de Eco, pasando por el «punctum» de Barthes o el «disenso» de Rancière, podemos entender y maniobrar esa suspensión de sentido no solo bajo lo colaborativo, sino también en el contacto con determinados dispositivos, enunciados o gestos que no tienen una situación predestinada.

Es por ello que proponemos que este aspecto vacilante de la demanda y de la representación, su provisionalidad, nos pueda dar una clave para guiar acciones futuras. Unas representaciones que, por un lado, fijan e instituyen conceptos –aunque deberíamos comenzar a llamarlos a partir de ahora «significados»–, y también es capaz de desanclarlos de significantes. Un proceso crucial para todo cambio político. El paradigma de la representación en el que queremos situarnos no solo es la mimesis siempre imperfecta de su referente, sino que sería una representación que también tiene la potencialidad de crearlo. Es aquí cuando podemos dialogar con la teoría de la representación que sostiene Laclau. Para el politólogo, en la representación política tiene una doble vía. Por un lado, lo que comúnmente se entiende por representación política, donde el representante se hace cargo de trasladar las demandas y voluntades de la comunidad representada, pero por otro, y este es el que nos interesa, la vía donde la representación es capaz de moldear la voluntad de la comunidad; es decir, la misma voluntad general de la comunidad se ve moldeada por el mismo proceso de la representación. ¿A qué se debe esta transformación? Para Laclau, las identidades políticas nunca se encuentran plenamente constituidas y solo pueden determinar intereses en el proceso mismo de representación.¹²⁶ Como podemos imaginar, el acontecimiento y la representación en este proceso son dos momentos que se entrelazan constantemente y que son el sustrato de la vida social y política. Esta posición es la que creo que señala Lupión cuando afirma lo siguiente:

¹²⁶ Ve: Laclau, E. (2012): «Representación y movimientos sociales». Conferencia en la Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=TdcUEPPqATI> (13/09/2017)

En los movimientos sociales toda nueva significación generada tiene un carácter transitorio, no constituye un campo simbólico dominante. Es un jalón de sentido necesario para superar las diferentes etapas del proceso político constituyente. Se trata de ordenar y difundir las prácticas y acciones emprendidas, dotarlas de un sentido común provisional para guiar acciones futuras. No obviamos que el capitalismo instaure un régimen abusivo de la función representacional con la que pretende someter a los sujetos sin posibilidad de expresar su singularidad, convirtiéndolos en estereotipo de sí mismos. Esta es en mi opinión la razón más poderosa del denuedo de la representación. Sin embargo, la representación es una moneda de doble cara, que por un lado crea y por el otro fija conceptos, que es instituyente e instituida, y en todo caso consustancial a todo proceso de cambio político (2014: 146).

Es aquí cuando damos el salto. Desde aquellas «representaciones vacilantes» que operan en el seno del acontecimiento podemos devolver la pelota a toda la teoría discursiva posfundacionalista y posmarxista de la que nos vamos a valer para comprender el arte del acontecimiento. Las representaciones subjetivas como elementos semióticos capaces de aglutinar las intensidades afectivas y el deseo en una representación singular de algo que no entra dentro del terreno de la objetividad. Como veremos más adelante con Laclau, el funcionamiento de este tipo de representaciones tiene tropológicamente la condición de metáfora al señalar mediante la analogía, «un aspecto de la realidad oculto hasta ese momento» (Laclau b2016: 138).

En concreto, nos vamos a centrar en el «significante vacío» que maneja Ernesto Laclau. Valorar la lógica de la representación para investigar qué sería ese arte del acontecimiento que preludiva Lazzarato nos obliga a entender cómo este tipo de significaciones inestables, mientras estabilizaban conceptos, identidades o la misma objetividad social, son capaces al mismo tiempo de resignificarlos.

Un arte del acontecimiento será un arte que sepa hacer con el vacío. Esta es nuestra postura, que parece incluso poética, pero que en realidad lo que pide no sería cambiar las subjetividades, sino sacudirlas. Esta es la conclusión vertebral que, con todo lo que implica la concepción del vacío en la teoría populista de Laclau, nos demuestra que el arte del acontecimiento implica socavar cualquier principio de calculabilidad: su poder de indefinir (o de emborronar), la sistematicidad del lenguaje, de sus signos, sus enunciados y sus imágenes, cuyo sentido se encuentra articulado bajo la operación hegemónica de un significante vacío que, al mismo tiempo que hace posible el sistema de significación, impide su clausura. El acontecimiento, visto en esta coyuntura, no solo sería

la chispa que de manera descontextualizada estalla en el campo social de la objetividad, sino que es una dislocación que pone a prueba la estructura interna de la realidad. Veremos en lo que queda la perspectiva acontecimental que vamos a trasladar al ámbito artístico. El acontecimiento como un imposible ya nunca sería una mera ocurrencia, una imposibilidad o el advenimiento de un lenguaje extraño. El arte del acontecimiento debería saber desestabilizar la vacuidad del sistema de significación y lo endeble de su estructura discursiva.

Como veremos a continuación, la teoría discursiva en la que se va a sustentar esta investigación sostiene la imposibilidad de fijación última del sentido y que, tanto en la política como en el arte, nos sea inevitable utilizar fijaciones parciales. De esta manera, una de las cosas que nos revela la enseñanza de Laclau en el arte del acontecimiento que vamos a proponer es que cada vez que escribimos, que hablamos, que preparamos cualquier tipo de enunciado, lo hacemos dentro de un orden discursivo que hace posible el sentido. Saber operar dentro de esos límites también supone tener consciencia de un margen que es endeble y provisorio. Así, con lo dicho hasta ahora, podemos situar el arte del acontecimiento lejos del claustro que propone el ámbito de la afectividad y las pasiones frente al discurso y la representación. Vamos a alejarnos de aquellos que se encuentran atrapados por la intermediación y lo inmediato que, parece, porta el acontecimiento. Desde ahora estableceremos un diálogo con un im-posible que sí tiene un ADN en base a su historia contextual discursiva.

3. El paradigma del acontecimiento en Ernesto Laclau. ¿Por qué el significante vacío es tan importante para el arte del acontecimiento?

Recapitulemos. Hemos explicado la potencia que aún guarda la representación para que el acontecimiento advenga. Lo hemos hecho señalando tres perspectivas: la primera, mediante los «agenciamientos», ya sean corporales o de enunciación (Lazzarato); de seguido, hemos esbozado una noción de «demanda insatisfecha», más abierta y esquizo de la que presenta la teoría hegemónica de Laclau; y, por último, nos hemos detenido en unas «representaciones vacilantes» que se mueven en el flujo del acontecimiento. Con todo, hemos mantenido una postura posfundacional donde el afecto no es pre-discursivo, sino que es algo consustancial al propio discurso que constituye la realidad política y cultural. Esta estrecha relación que mantiene el acontecimiento con la representación se corresponde en términos políticos con lo que hemos denominado «populismo» e «institucionalismo». El primero como un movimiento horizontal, expansivo, corporal, afectivo, en constante apertura, mientras el segundo corresponde al momento de la verticalidad, las jerarquías, los significados estables. Son movimientos, o momentos, cuyas lógicas se encuentran interconectadas. Es importante saber esto, ya que es donde vamos a situar nuestra noción de acontecimiento de aquí en adelante, como algo que ocurre, que abre las posibilidades, pero cuyo destino supone su aglutinamiento en la institución. Así, el institucionalismo –siempre según la perspectiva laclausiana– consiste en un apaciguamiento burocrático total de la sociedad, de tal manera que las demandas podrían –utópicamente– encontrarse satisfechas en una suerte de referencialidad mutua dentro de un espacio institucional que se cierra al antagonismo. Pese a ello, recordemos, Laclau nos advierte de que esta suerte de referencialidad nunca puede ser perfecta. Nunca habrá un movimiento puro de diferencias en una estructura burocratizada en clave orwelliana que se pueda gestionar sin fisuras dentro del discurso hegemónico, mientras que tampoco habrá un movimiento totalmente populista. No habrá una sociedad donde los significados siempre se encuentren flotando. De todo esto inferimos tres afirmaciones: el antagonismo es insuperable, el acontecimiento es un momento finito y la sociedad reconciliada consigo misma es la utopía de la barbarie de los campos de concentración. Dicho esto, admitimos que puede ser muy desilusionante para algunos, incluso para el

que escribe, adaptar el arte del acontecimiento –que en un principio prometía el estallido social bucólico, incluso romantizado– a una cuestión en un principio tan mensurable y mensurada. El arte del acontecimiento que vamos planteando siempre crea algo que, antes de él, no había sido creado nunca –de acuerdo–, algo nuevo y no reproducible. Sin embargo –y esta es la tabla a la que nos aferramos con fuerza en medio del océano–, toda cosa creada se crea siempre a partir de una cosa ya dada.

Ahora vamos a profundizar en el arte del acontecimiento con las herramientas que nos proporciona Laclau desde esta perspectiva posfundacional y posmarxista, a saber: el acontecimiento del significante vacío, el acontecimiento de *lo político* y el acontecimiento como metáfora, (aunque, como veremos más adelante, este último tiene sus limitaciones sujetas al giro lingüístico).

Para avalar esta hipótesis nos hemos apoyado en los planteamientos que desarrolla Laclau en el capítulo «Ética para un compromiso militante», que figura en el recopilatorio *Debates y combates. Por un nuevo horizonte de la política* (2016b). En él, realiza una crítica al acontecimiento de Alain Badiou donde Laclau logra trasladar, creemos que con éxito, su armamento teórico. Es necesario para lo que sigue a continuación señalar lo revelador que ha sido para nosotros dicho texto y lo que nos ha suscitado la noción de acontecimiento de Laclau. Creemos que, desde su perspectiva, el arte del acontecimiento puede ser una categoría muy rica para el análisis cultural, ya que propone una noción del acontecimiento menos revolucionaria, menos trascendente y más sobredeterminada por el orden simbólico –la «situación», para Alain Badiou– donde aparece. Se puede decir que Laclau logra capturar el acontecimiento bajándolo a tierra firme al afirmar que, tanto la situación como el propio acontecimiento, son «el tejido mismo de la vida social». (Laclau 2016b: 93). ¿Qué quiere decir esto? Ya hemos reparado en la diferencia que establece el politólogo entre el momento de la sedimentación de la institucionalidad, o lo que vendría siendo la situación dada, y la reactivación de todos los elementos que se han quedado fuera (Laclau 2000: 51). Esta falsa dicotomía presenta el modo en el que se constituye lo social en general: siempre fracturado y precario. Explicamos que el momento de la reactivación no consistía en el retorno a una situación originaria, sino en un movimiento que redescubría, a través de la emergencia de nuevos antagonismos, el carácter contingente de la pretendida «objetividad». A este momento de emergencia, Laclau lo denomina «dislocación» (Laclau 2002: 125). Este es el término que el politólogo utiliza para referirse a lo que nosotros entendemos como acontecimiento. El

texto referido da por sabido el complejo recorrido de la lógica discursiva para centrarse en una crítica hacia la filosofía acontecimental de Alain Badiou. De esta manera, a través del filósofo francés, comienza separando el acontecimiento de la «situación»:

La situación es el terreno de una multiplicidad que se corresponde con lo que se puede denominar, en términos generales, el campo de la objetividad, del saber o de lo calculable; mientras que el acontecimiento se basa en aquello que es radicalmente irrepresentable dentro de la situación, aquello que constituye su vacío [...]. El acontecimiento es la declaración misma de ese vacío, un corte radical con la situación que vuelve visible aquello que la situación solo puede ocultar. En tanto que el saber es la inscripción de lo que ocurre dentro de categorías objetivas preestablecidas, la verdad –la serie de implicancias sostenidas tras un acontecimiento– es singular: lo propio del acontecimiento no se puede subsumir bajo ninguna regla preexistente. Por lo tanto, el acontecimiento es inconmensurable respecto de la situación, su corte con esta es realmente fundacional. Si intentáramos definir el vínculo del acontecimiento con la situación, solo podríamos decir que es una substracción de esta (Laclau 2016b: 69).

Por lo tanto, aceptaremos la imprevisibilidad del acontecimiento dentro de la situación que sostiene Badiou, que subvierte el estado de la situación existente mediante la nominación de lo innombrable. Este proceso ocurre por medio del significante vacío, que se hará cargo retóricamente de un antagonismo irresoluble. El acontecimiento mueve ese vacío imposible y necesario –a la vez constitutivo– que hace posible el campo discursivo, es decir, trata de «reestructurar un nuevo estado en torno a un nuevo núcleo. [...] La situación y el acontecimiento se contaminan entre sí: no son ubicaciones separadas dentro de una topografía social, sino dimensiones constitutivas de toda identidad social» (2016: 87). Una consecuencia central de esta posición respecto al acontecimiento es que pierde, en algunos aspectos, el carácter excepcional que le atribuye Badiou –siempre según Laclau.

Dicho esto, para que el examen de la potencia que puede desencadenar el arte del acontecimiento sea útil para el análisis cultural, lo que debemos pensar es cómo se manifiesta la movilización de ese punto nodal, punto capitón (en terminología lacaniana) o significante vacío que reestructura toda la objetividad. Así, lo que traducimos de esta relación –hegemónica– entre el acontecimiento y la situación dada, más la movilización del punto nodal que cierra la estructura discursiva de manera contingente y precaria, es que todo dispositivo acontecimental debe interpelar la vacuidad del significante vacío, su falla necesaria e imposible, para lograr desplazarlo.

A partir de este axioma, vamos a presentar un análisis del significante vacío *laclausiano* con el 15M como telón de fondo. Creemos que existe un estrecho lazo que une la movilización de este significante con el acontecimiento que puede ser trasladable al ámbito de la producción cultural. Lo que nos enseña la aportación de Laclau es que toda situación y todo significante vacío nunca se presentan como elementos estables de orden, sino que se ven interpelados por acontecimientos que rearticulan las cadenas equivalenciales; dicho de otra manera, rearticulan toda la estructura que les da sentido y las constituye. Veremos todo esto con más detenimiento y trasladaremos la teoría de Laclau hacia el análisis cultural para desarrollar lo que podría ser el arte del acontecimiento cuya principal característica sería su capacidad de socavar el principio de calculabilidad de la objetividad.

Prosigue Laclau, en lo que para nosotros es la adhesión definitiva a una lectura posfundacional de todo acontecimiento:

Toda situación despliega un marco simbólico sin el cual incluso el acontecimiento carecería de sentido; la falta implica que, dado que el orden simbólico nunca se puede suturar, no puede explicar el acontecimiento a partir de sus propios recursos. Los «acontecimientos», en el sentido de Badiou, son momentos en que el estado de la situación se pone radicalmente en cuestión; pero es un error pensar que tenemos periodos puramente situacionales interrumpidos por intervenciones puras del acontecimiento: la contaminación entre lo propio del acontecimiento y lo situacional es el tejido mismo de la vida social (2016: 93).

Parece que la distinción que plantea el mismo politólogo entre el acontecimiento y la situación va en paralelo con la reactivación y la sedimentación al aludir al tejido mismo de la vida social. Para comprender definitivamente el estrecho lazo que une ambos momentos podemos recurrir a la imagen del naufragio y la navegación. Es la metáfora casi perfecta de nuestro sino en esta misma investigación doctoral, y del mismo tejido donde aparece el acontecimiento. Este ejercicio retórico nos permitirá, tal y como acuñó Wittgenstein, refrescar el entendimiento y salir del paso de las inclinaciones racionales que prosiguen interesadamente a continuación; las mismas que en ocasiones originan la confusión y el abigarramiento académico: el de buscar un denominador común, el ansia por buscar generalidades o la necesidad de reducir algo a algo. Al fin y al cabo, ya lo hemos advertido –se nos ha colado en el texto casi sin querer– cuando hemos concluido

que el arte del acontecimiento socava cualquier principio de calculabilidad de la objetividad.

[...]

Cuando, en lo que quede de investigación, caigamos en ese precipicio, solo tendremos que recordar la romántica metáfora del naufragio en alta mar tras un vigoroso oleaje, así como la posterior necesidad de recomponer nuestra barcaza fracturada con los materiales que se mantienen a flote para no ahogarnos. En este sentido, Hans Blumenberg nos insta a plantearnos una «acomodación náutica» (Blumenberg 1995: 88), o un modelo epistémico que ya nunca se origina en tierra firme y que tanto tiene que ver con la situación y el acontecimiento que estamos manejando. Blumenberg recompone esta exquisita idea que, a modo de sextante y brújula, puede ayudarnos a sortear la bravura de nuestro océano. Lo hace mediante una imagen

según la cual el lenguaje, con sus reglas sintácticas, sería una nave sobre la que nos encontramos –con la condición de que nunca podremos arribar puerto. Todas las reparaciones y restauraciones de la nave han de hacerse en alta mar¹²⁷. Se trata de la «acomodación náutica» a un nivel de confort más alto del que podía ofrecer una tabla. Pero, evidentemente, con tales defectos del sistema vehicular, hay que hacer sobre la marcha las reparaciones y restauraciones (Blumenberg 1995: 88).

Sin embargo, prosigue el alemán, el andamiaje sintáctico, así como toda nuestra estructura discursiva, la situación que nos sustenta, todo aquello que nos constituye como sujetos, funciona mientras pueda mantenerse a flote y no tengamos la necesidad, o no se pueda interrogar a la memoria o, como diría Laclau, reactivar la comprensión histórica de los actos originarios de la institución. Es decir, redescubrir cuándo y cómo se ha puesto en marcha nuestra nave, barca o tabla flotante, sobre la que nos agarramos con fuerza.

¹²⁷ La cursiva es del propio Blumenberg. En el ensayo *Naufragio con espectador* (1995) advertimos que el alemán hace uso excesivo de la cursiva, ya que la utiliza tanto para citar como para dar frecuentes énfasis en el texto.

3.1 El acontecimiento del significante vacío

Con el posestructuralismo se rompe lo que fuera la piedra angular del estructuralismo clásico, la noción de totalidad cerrada. Ninguna estructura de significación puede encontrar en sí misma el principio de su propio cierre; debe operar fuera de la propia estructura. A su vez, la desunión del significado y el significante desbaratará la concepción de un sistema de significación pleno y estable. El sujeto ya nunca más sería el origen del significado, sino que tan solo sería una parte más del sistema de significación.

El modo en que el hablante organizaba sus enunciados ya no pudo ser concebido como la expresión de los caprichos de un sujeto enteramente autónomo, sino como determinado en gran medida por la forma en la cual están estructuradas las instituciones, por lo que es «decible» en ciertos contextos (Laclau 1996a).

La misma imposibilidad lógica de cerrar el sistema de significación posestructuralista fue tanteada también en los últimos trabajos de Roland Barthes con su noción de texto plural, cuya apertura de significados y puntos de fuga eran vistos como «una fiesta».¹²⁸ Por su parte, en el psicoanálisis, Lacan postulará la flexibilidad del significado frente a la estabilidad del significante en lo que se conoce como la lógica del significante: «el significante no podría significarse a sí mismo» (Lacan 1966). A partir de aquí, trasladaremos el concepto de significante vacío y antagonismo que maneja el pensamiento posfundacional y posmarxista hacia el ámbito artístico en un sentido que espero que Laclau y Mouffe admitiesen. Así, vamos a comprender la irrupción de un acontecimiento como un «evento dislocante para el orden del discurso» (Laclau 2002) que, sin embargo, no constituye necesariamente la desarticulación del mismo. No quedarnos en un uso ombliguista del acontecimiento supone aceptar su carácter articulador con el orden discursivo hegemónico dado. Es decir, pensar el acontecimiento como un evento que necesariamente re-inscribe el antagonismo que porta. Este proceso, no cabe duda, siempre es un momento de gran tensión política. En palabras de Laclau:

¹²⁸«Las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta» (Barthes 2008: 100)

«El paso de la dislocación a la re-inscripción puede ser, precisamente, el momento de constitución del antagonismo, es decir, puede ser el momento de emergencia de la lucha contra-hegemónica» (Laclau 2002: 14). Veremos qué tiene esto que ver con el diagnóstico del acontecimiento 15M bajo la guía del significante vacío.

Significante vacío y antagonismo

La teoría hegemónica que abordamos desde la perspectiva posfundacional y posmarxista aporta una gran riqueza para el análisis cultural (Cuevas 2016). Lo primero que debemos hacer para abordar nuestra investigación es reconocer la centralidad del significante vacío y el antagonismo. Creemos que ambas nociones mantienen una estrechísima relación con el arte del acontecimiento que irremediamente va a subrayar aquello que es irrepresentable dentro de la situación y que va a poner de manifiesto el principio de su calculabilidad. En este sentido, la relación entre el acontecimiento y el significante vacío nos parece decisiva en nuestra investigación.

Significante vacío

Anteriormente hemos señalado que la postura posfundacional y posmarxista acepta la mediación discursiva como única manera de llegar a la realidad, es decir, de que no hay nada en la vida social que no sea discursivo, incluso los afectos y los cuerpos, rechazando así la crítica poshegemónica de algunos pensadores que mantienen una «pasión por lo real» y la inmediatez conforme a la estipulada por los mecanismos de dominación biopolíticos. De esta manera, aceptar la dimensión discursiva supone comprender que toda práctica social, y por lo tanto también toda práctica artística, se encuentra estructurada en un sistema de significación. También apuntamos brevemente cómo funciona la lógica equivalencial: como la articulación de distintas demandas que se hacen equivalentes entre sí para impugnar el orden establecido. Dijimos que la práctica articuladora es el proceso por el cual las demandas y los distintos elementos sociales establecen una relación en la que sus identidades son modificadas como resultado de su articulación. Podemos decir que la articulación siempre es una práctica discursiva que fija de manera parcial y precaria el sentido que constituye las relaciones sociales y sus identidades.

Este procedimiento es necesario e imposible. Necesario porque sin estas articulaciones no habría fijación de significados, y es imposible porque esta fijación siempre va a ser precaria e inestable. Es en esta imposibilidad donde se encuentra todo el grumo teórico que aporta el significante vacío a la lógica articuladora. En el texto *¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?*, Laclau venía a señalar la importancia de la no fijación positiva de los elementos de significación y su importancia para la existencia de la política. Aquí Laclau explica pormenorizadamente, partiendo de Saussure,¹²⁹ cómo toda identidad significativa está sometida a dos lógicas distintas: la lógica equivalencial, de la cual ya hemos hablado, y la lógica de la diferencia. Esta es la que permite clausurar una totalidad significativa, un discurso, en base a la constitución de un límite que no es externo –aquí Laclau es muy claro–, sino que es interno al propio lenguaje:

Pensar en los límites de algo implica pensar lo que está más allá de esos límites. Pero si lo que estamos hablando es de los límites de un sistema de significación, resulta claro que esos límites no pueden ser ellos mismos significados, sino que tienen que mostrarse a sí mismos como interrupción o quiebra del proceso de significación (Laclau, 1996b).

¿Pero por qué es interno al propio sistema de significación? «Porque los límites auténticos son siempre antagónicos» (Laclau 1996b). Necesitamos de un término límite que sea lanzado más allá de las diferencias de todo el sistema para que estas sean equivalentes entre sí en base a ese término excluido. Este ejercicio de exclusión es lo que «funda el sistema como tal» (1996b). Este punto es esencial y arma todo el sentido hegemónico en el que se apoya el pensador, «porque de él se sigue que el sistema no puede tener un fundamento positivo y que, en consecuencia, tampoco puede significarse a sí mismo en términos de ningún significado positivo» (1996b). Pues bien, el término excluido es el significante vacío.

El argumento de Laclau nos sitúa en un exterior donde la lógica del acontecimiento no parte de un *ex nihilo*, como explicamos anteriormente, sino que guarda estrechos lazos con este «pluralismo de las diferencias». Es decir: todo el particularismo de las identidades y los significados se constituye a partir de una relación diferencial entre ellas

¹²⁹ Sobre decir, por otra parte, que este sucinto recorrido que hemos esbozado de la equivalencia y la diferencia deriva de la consideración inicial de Saussure, en la cual la lengua (y por extensión todas las estructuras de significación) es un sistema de diferencias. Las identidades lingüísticas, sus valores, son puramente relacionales, y, en consecuencia, «la totalidad de la lengua está implicada en cada acto individual de significación». La totalidad requiere de ese término excluido que es el significante vacío.

mismas, pero también con el antagonismo; se hallan expuestas a su propio límite, un límite que las amenaza, que muestra sus vulnerabilidades y su imposibilidad de ser plenas y positivas. Este escenario de imposibilidad y fractura es –y aquí está una parte crucial del asunto– paradójicamente lo que las constituye.

Antagonismo como límite de la objetividad

Hemos señalado como hipótesis central que todo dispositivo acontecimental debe interpelar la vacuidad del significante vacío, su falla necesaria e imposible que marca el antagonismo, para lograr desplazarlo. ¿Pero cómo entra el antagonismo en esta clausura inestable de todo sistema de significación?

En primer lugar, el antagonismo que maneja Laclau se encuentra muy cerca de lo Real lacaniano o la misma noción de heterogeneidad que maneja el politólogo. Sabemos que el lenguaje es un sistema de signos lingüísticos incompleto e inconsistente, punzado por la aparición de lo Real o la heterogeneidad. Se podría interpretar este avasallamiento que lo Real produce al lenguaje como un cuchillo que abre la estructura lingüística y la desestabiliza, es aquello que imposibilita una adaptación definitiva bajo un significado; es, por lo tanto, aquello que impide el cierre total de toda estructura discursiva. Para Laclau y Mouffe, esta imposibilidad de cierre se da tanto en la sociedad como en el discurso. Su estructura siempre tendrá suturas precarias que el proceso hegemónico se hará cargo de clausurar. Es más, el concepto de hegemonía nació –nos señalan los politólogos– «para llenar un hiato que se había abierto en la cadena de la necesidad histórica» (Laclau y Mouffe 1987: 8). Los contextos de aparición del término hegemonía son «los contextos de una falla (en el sentido geológico), de una grieta que era necesario colmar, de una contingencia que era necesario superar» (8). Dicho esto, en el proceso hegemónico se llama antagonismo a estas heridas o suturas tanto del campo social (política) como del sujeto (psicoanálisis) y en el sistema simbólico/discurso (lingüística), que impiden su sutura definitiva.¹³⁰ El antagonismo se encuentra estrechamente con *lo político* en la medida en que implica la imposibilidad de una objetividad social que pueda

¹³⁰ Al respecto, Žižek nos aclara que el concepto de sutura «significa que la diferencia externa siempre es interna, que la limitación externa de un campo de fenómenos siempre se refleja dentro de dicho campo, como su imposibilidad inherente de ser totalmente el mismo» (Laclau, Butler y Žižek 2003: 239).

satisfacer todas las demandas mediante el consenso de juegos parlamentarios, la política de la administración, del consenso dentro de la situación dada. Para Laclau y Mouffe:

Si la lengua es un sistema de diferencias, el antagonismo es el fracaso de la diferencia y, en tal sentido, se ubica en los límites del lenguaje y solo puede existir como interrupción del mismo –es decir, como metáfora. Entendemos así por qué los relatos sociológicos e históricos deben interrumpirse y llamar a llenar sus hiatos a una «experiencia» que trasciende sus categorías: porque todo lenguaje y toda sociedad se constituyen como represión de la conciencia de la imposibilidad que los penetra. El antagonismo escapa a la posibilidad de ser aprehendido por el lenguaje, en la medida en que el lenguaje solo existe como intento de fijar aquello que el antagonismo subvierte (1987: 146).

En términos más concretos, el antagonismo y el acontecimiento ponen en escena aquello que amenaza el discurso y las identidades en él inscritas, aquello que no permite que se desarrollen por completo, o aquello que, existiendo por fuera de la ley de diferencias, fuera de la objetividad, insiste una y otra vez en expresarse ininterrumpidamente de alguna manera que escapa a la razón. Es precisamente esta condición de desgarramiento, el que porta toda experiencia estética con un dispositivo artístico, la que logra inscribir en nuestro cuerpo una marca traumática que impide la sutura definitiva. El arte del acontecimiento siempre va a lanzar al sujeto a la suspensión de sus categorías conceptuales, con las cuales entiende el mundo. La imposibilidad de cierre del significado será condición indispensable para acercarnos al arte del acontecimiento. Dicho esto, es necesario diferenciar el antagonismo de lo heterogéneo. Esto último, al contrario del antagonismo, no puede entrar dentro del juego de las diferencias y la representación. Mantiene una exclusión mucho más radical. Mientras que el primero aún presupone alguna clase de inscripción discursiva, al tipo de exterioridad al que nos enfrentamos con la heterogeneidad supone «no solo la exterioridad a algo dentro de un espacio de la representación, sino del espacio de la representación como tal» (Laclau 2016a: 176). Así, la heterogeneidad «no significa diferencia; dos entidades, para ser diferentes, necesitan un espacio dentro del cual esa diferencia sea representable, mientras que lo que ahora estamos denominando heterogéneo presupone la ausencia de ese espacio común» (*ibidem*). Es decir, lo heterogéneo carece de ubicación diferencial dentro del sistema diferencial del orden simbólico, mientras que el antagonismo sí se encuentra dentro solo gracias al significante vacío.

Por otro lado, no debemos confundir el antagonismo como una oposición o una contradicción que se pueda formular dialécticamente o por relaciones que apelen a la lógica. Laclau nos explica que

si a través de la lógica interna de un determinado campo logramos pasar a otro, estaríamos enfrentados a una relación diferencial y el corte que separa ambos campos no sería verdaderamente radical. La radicalidad del corte implica su irrepresentabilidad conceptual. [...] La contradicción en su sentido dialéctico es totalmente incapaz de capturar lo que está en juego en un antagonismo social. B puede ser dialécticamente la negación de A, pero solo puedo moverme hacia B mediante el desarrollo de algo que ya estaba contenido, desde su mismo comienzo, en A [...]. Si el antagonismo es, por el contrario, estrictamente constitutivo, la fuerza antagonica muestra una exterioridad que puede ser ciertamente vencida pero que no puede ser dialécticamente recuperada (2016: 112).

Es decir, tanto la oposición como la contradicción se entienden como relaciones de fuerzas entre elementos reales, enfrentados entre sí como entidades, objetos o eventos plenamente constituidos. La radicalidad del antagonismo requiere la descomposición de esa seguridad identitaria inscrita en una estructura cerrada.

La presencia del «Otro» –dicen Laclau y Mouffe, en claras resonancias lacanianas– me impide ser totalmente yo mismo. La relación no surge de identidades plenas, sino de la imposibilidad de constitución de las mismas. [...] Si lo social solo existe como esfuerzo parcial por instituir la sociedad –esto es, un sistema objetivo y cerrado de diferencias–, el antagonismo, como testigo de la imposibilidad de una sutura última, es la «experiencia» del límite de lo social (Laclau y Mouffe 1987: 145-146).

Otra de las particularidades del término que queremos resaltar en esta investigación es el carácter constitutivo de su negatividad. Esto es, toda identidad tiene como rasgo inherente el antagonismo, como elemento exterior que, al mismo tiempo que niega, es condición de su posibilidad. El rasgo necesario pero a la vez imposible que aporta esta perspectiva añade una contingencia de todo sentido o significado. En la medida en que hay antagonismo no pueden darse presencias plenas. El sujeto que transita la hegemonía nunca logra identificaciones totales, tan solo parciales (Žižek 1993: 259). El antagonismo requiere de un espacio fracturado, y en esa fractura con el «Otro» se da una experiencia mutua en la que ninguna de las dos partes logra una plenitud, es decir, el otro impide mi plenitud, pero a la vez constituye mi identidad. Ocurre lo mismo con la famosa máxima laciana «la relación sexual no existe»: esta afirmación no significa, obviamente, que

las personas no tienen relaciones sexuales, sino que «las dos partes no pueden ser subsumidas bajo una fórmula única de sexuación» (Laclau 2016a: 111). La totalidad será siempre para Laclau un anhelo presente pero nunca realizable o, mejor, «sutable». La gran importancia del antagonismo reside en que es condición *sine qua non* para el acontecimiento político. La lógica interna de lo político es el antagonismo, y sospechamos que no siempre se encuentra presente en la producción cultural, es decir, muchas prácticas artísticas no participan en la apertura que lanza el antagonismo y la consecuente no sutura de su significación, o, dicho de otra manera, muchas prácticas artísticas y dispositivos no son en absoluto manifestaciones de *lo político*, sino solo aquellas en las que se establezcan fronteras entre formas antagónicas de constituir las identidades y significados, aunque sean –insistimos– parciales, transitorias o vacilantes –tal y como apuntaba Lupión. Podemos decir que el acontecimiento político –y aquí podemos incorporar acontecimientos estéticos tanto dentro como fuera de las galerías de arte, en las plazas y en las movilizaciones– pasa ineludiblemente por el momento constitutivamente antagónico que insistirá, una y otra vez, en instaurar significados que institucionalicen una determinada objetividad. Por supuesto que no hablamos de institución como partido o instituciones culturales, sino de la instauración de un nuevo elemento que desajusta el discurso hegemónicamente instituido.

Por otra parte, también es común confundir el antagonismo con la noción del significante vacío. El antagonismo es inaccesible, responde al momento del acontecimiento imposible, mientras que el significante vacío responde al momento de asumir su entrada para lograr la totalización –universalidad– necesaria de la estructura discursiva que se sabe fracturada y fallida. Este es el proceso hegemónico, el momento de emergencia en el cual un significante se hace cargo de representar algo que lo excede mediante un proceso abierto, necesariamente vacío, ficcional y vestido en su más plena contingencia. O, dicho de otra manera, se hace cargo de la brecha irresoluble e insalvable entre el discurso (la realidad) y aquello que no puede eludir para que exista el sistema de significación; esto es lo que la hegemonía intenta siempre resolver mediante el significante vacío. En términos psicoanalíticos sería el *objeto a* en Lacan. La hegemonía es una respuesta a lo real imposible que, consecuentemente, el acontecimiento intenta alumbrar.

Dicho esto, podemos abordar qué es y cómo se llena este significante vacío. Este no es meramente un significante sin significado, sino que es un significado que se llena de algo

que siempre lo excede mediante una relación hegemónica. Este es el procedimiento a través del cual una particularidad asume, de un modo fallido, no pleno, la representación de un universal que siempre la excede. Es decir, de representar el puro ser del sistema siendo, por lo tanto, la posibilidad de la condición misma de hegemonía.

La importancia del significante vacío en nuestra investigación reside en su funcionalidad con respecto al acontecimiento, ya que será el escenario, o más bien la escenografía, donde el acontecimiento va a implantar una nueva realidad y objetividad. En palabras de Laclau, el rol del acontecimiento «tendrá que reestructurar el principio de la situacionalidad como tal en torno a un nuevo núcleo» (Laclau b2016: 77) que, dicho sea de paso, no lleva inscrito a priori dentro de sí ninguna garantía de cierre, ya que siempre será inestable. Dicho de otro modo, el nombramiento del vacío y toda la red de relaciones equivalenciales que componen el sistema de significación no viene de un orden trascendente, sino de una historia contextual.

Más adelante veremos cómo funciona esta articulación hegemónica en el significante vacío de la Cultura de la Transición para comprender más de cerca cómo activa el acontecimiento su desplazamiento y pone en evidencia su carácter de constructo. Lo que nos enseña el pensamiento de Laclau con respecto a este significante es que no hay a priori ningún elemento para llenar el vacío, ni existe un nombre natural y originario para intentar colmarlo ni tampoco «ningún nombre está excluido a priori de nombrarlo» (Laclau 2016b: 79).

[Ahora bien, alguien podría preguntarse por la relación que guardan estas dos nociones –ineludibles para comprender el acontecimiento situado y hegemónicamente sobredeterminado– con todo el prolegómeno expuesto anteriormente. Cabe un breve inciso para situar de nuevo a nuestro *lector ausente* y explicar brevemente por qué nuestra tentativa doctoral, su metaescritura y su metodología, se encuentra vinculada estrechamente con el significante vacío y el antagonismo. ¿O acaso no estamos pensando en el significante vacío cuando investigamos maneras de abrir nuevos im-possibles en la institución académica, maneras de ventilar nuestras universidades o cuando proponemos pedagogías al margen del currículo, incluso –y sobre todo– cuando escribimos artículos bizarros y nos involucramos en acciones y proyectos al margen de la institución, informales, invisibles... que difícilmente podrían incorporarse a nuestra vida profesional docente?

En eso mismo pensaba yo cuando hacia gestión cultural independiente en El Cuarto de Invitados; cuando en reuniones exaltaba mi afán de trascender los límites de lo posible en el cubo blanco –ya ves tú– o cuando decía desvergonzado que nuestro compromiso con **La Institución** –así, en mayúsculas, grande– se basaba en ser displicentes y rigurosamente críticos con ella –atrevimiento adolescente. ¿No pensaba en ese momento en el significante vacío de **La Institución**, no ya como unos espacios, de contenedores contenidos, sino, más bien, como un significante que podía ser movilizado por mi práctica? Y, de la misma manera, ¿no sería el concepto de Academia el que intentamos expandir, añadiendo dentro de ella tentativas doctorales que cuestionen el rigor académico que se nos exige? ¿Acaso no es la misma Academia otro significante vacío con el que tenemos que especular? Por eso no vale, como señalábamos, ninguna ocurrencia, nada gratuito; nos debemos solapar a todo un campo simbólico estructurado que, como toda relación hegemónica, es necesario, pero al mismo tiempo imposible. O, dicho de otra manera, lo que nos enseña esta perspectiva del cambio basada en el significante vacío y el antagonismo es la prueba definitiva de que todo movimiento o cambio estructural no se escenifica dentro de espacios materiales y físicos –a pesar de que nos dirijamos a esos mismos espacios como «asaltar los cielos» o «techos de cristal»–, sino dentro –y a través– de un orden simbólico inconsistente y contingente.]

3.2 ¿Cómo funciona el significante vacío en el acontecimiento? 15M y la Cultura de la Transición

*Para mí, el significante vacío también resulta de la presencia de algo
incalculable.*

(Laclau 2016b)

Recojamos el testigo que nos ofrecieron las pancartas y las demandas que emergieron en el 15M. Vamos a partir de esos documentos porque sospechamos que lo políticamente relevante en nuestro caso no son precisamente las obras de arte ni lo que sucedía en el ámbito cultural (museos, galerías, espacios independientes, etcétera), sino aquellas representaciones efervescentes creadas en el magma del acontecimiento. Fueron estas y no otras las que consiguieron, casi por arte de magia, ampliar el horizonte de lo posible. Ellas fueron capaces de construir de otro modo el mundo sensible, o nuestra capacidad de agenciarnos nuestras propias representaciones y narraciones al margen del discurso hegemónico dominante, y también, mucho más importante, fueron capaces de señalar la presencia de algo incalculable dentro de la situación dada. De esta manera, cabe destacar –como no podría ser de otra manera– el famoso «¡No nos representan!». Este fue el reclamo estrella, el enunciado piloto, el que era capaz de agrupar las distintas demandas sensibles como respuesta a una crisis en la representación. El acontecimiento en las plazas españolas pretendió desplazar el significado de la democracia representativa, situado a fuego en una Cultura de la Transición que no valía para comprender la nueva etapa. Tal y como oímos –y algunas de nosotras coreamos–, «¡Lo llaman democracia y no lo es!» era el enunciado de esa falla en el sistema simbólico. Con lo explicado hasta ahora, podemos analizar ese enunciado como un verdadero acto performativo que desvinculaba el significante del significado. Era una perfecta síntesis del acontecimiento alrededor del significante vacío «democracia», que dejaría de estar situada equivalencialmente con el significado de los expertos en política, de sus corbatas, del congreso, así como de los medios de comunicación del grupo PRISA, de las elecciones cada cuatro años, del bipartidismo o el Fondo Monetario Internacional. Es decir, la democracia entendida dentro de la política y la administración de las cosas. Así, el enunciado lograba desplazar el significado de la democracia representativa –aunque solo fuera durante unas semanas–

hacia lo político. Es decir, una forma de hacer política basada en el contacto epidérmico y afectivo.

La disputa por el significante vacío «democracia» en plena acampada se entendía cuando escuchábamos estupefactas otra consigna: la de miles de simpatizantes del Partido Popular concentrados en Génova al celebrar la victoria electoral: «¡Esto es democracia y no lo de Sol!». Un acto que no pasa desapercibido en nuestra exposición¹³¹ y al que también se sumó, en esta disputa por mantener el control del significante, el discurso que ofreció Alberto Ruiz Gallardón al realizar una referencia velada a los indignados de la Puerta del Sol. El que fue alcalde de la capital sostenía que Madrid era «la capital de una gran nación» y que el mensaje que tiene que «lanzar al mundo es un mensaje de orgullo de nuestra democracia [...]». Estar aquí votando es lo más fabuloso que nos puede ocurrir. No queremos olvidar lo que nos ha costado». También, en un claro alegato al Pacto del Olvido¹³² como solución democrática, insistía mientras recordaba a los que «han vivido siempre en democracia, que no siempre fue así».¹³³ Efectivamente, el significante vacío era investido condensando en torno a sí mismo la significación que excluía todo un campo antagónico (Laclau, 2005), el de las representaciones subjetivas que fluían en el acontecimiento de Sol. Las representaciones de aquellos ilusos que desconocían el verdadero precio que habían sufrido los españoles de bien de la transición. No es difícil de observar cómo el discurso de Gallardón se constituía en torno a la Cultura de la Transición con unas identidades políticas dentro del consenso que estableció el Régimen del 78. La CT rechazaba, y rechaza, el debate del disenso. Ha demostrado siempre una

¹³¹ De la misma manera, una castiza pancarta anunciaba «¡No hay pan para tanto chorizo!», remitiéndonos directamente a esa escisión que abre el acontecimiento; frente a la oligarquía, el régimen, los grupos dominantes o la misma imagen de Gallardón se encontraba el pueblo, la mayoría silenciosa, el 99%, los oprimidos o los mismos indignados en Sol.

¹³² El denominado «Pacto del Olvido», firmado en 1977, venía a intercambiar la culpabilidad de un grupo por las manos libres del otro. La culpabilidad la llevaban a cuentas los que habían colaborado más o menos estrechamente con el franquismo, pero estaban dispuestos a desengancharse y a caucionar el nuevo sistema. Por su parte, los demócratas del más diverso signo obtenían así la posibilidad de actuar en un nuevo marco conducente a la libertad. El pacto era, ciertamente, de no agresión. Los colaboracionistas se beneficiarían de un manto de silencio; se les trataría como si nada hubiera ocurrido. Ni siquiera sería necesario recurrir a una ley de obediencia debida. Es más, su concurso para la construcción del nuevo edificio político se consideraba no solo útil, sino imprescindible. Fraga sería el paradigma de aquel tácito apretón de manos. De esta abracadabrante manera, don Manuel se convirtió en pilar de la transición; se daba un tajo a la historia y se convenía que el currículo de Fraga daba comienzo en 1975.

Véase: https://elpais.com/diario/1988/02/20/opinion/572310009_850215.html (03/11/2019)

¹³³ Véase: <https://www.publico.es/espana/esto-democracia-no-sol-grita.html> (03/11/2019)

profunda desconfianza en la gente cualquiera y en la democracia –tal y como confesó Adolfo Suárez a Victoria Prego en 1995.¹³⁴ La CT era el espacio de consenso tras la Guerra Civil, que se iría convirtiendo en el testigo cómplice de los avances del consenso neoliberal. Al respecto, fue Chantal Mouffe quien en los noventa nos advertía sobre la perversidad que escondía el «consenso» en el discurrir de la política como ideal democrático donde el antagonismo no se eliminaba, pero sí era ignorado con desdén. De esta manera, el monopolio del sentido común por parte de la Transición era tan extendido que ni siquiera se planteaba contestar a sus críticos. Y es que la expresión «Cultura de la Transición» no se refiere al ámbito cultural en el sentido convencional, sino a toda una organización de lo visible, lo decible y lo pensable. Es decir, a una máquina de visión del mundo como si fuera un tablero de ajedrez que distribuye las posiciones y lo posible.



Fig 21: *Las migajas de pan también son pan*. Vilfredo Prieto (2011), CA2M (Madrid); Fig 22: Manifestación 15M en Puerta del Sol. Interior de la acampada (2011). Fotografía de Isaac F. Calvo.

Pero volvamos la vista atrás. ¿Qué es lo que desmantela y hace visible la irrupción de un acontecimiento como el 15M? ¿Qué es capaz de dislocar el acontecimiento en el significativo vacío que aglutina todo un campo discursivo que hace posible la significación? Podemos advertir cierto sentido en numerosas imágenes, signos y enunciados de nuestra historia reciente. De esta manera, con la perspectiva necesaria, podríamos hilvanar ciertos sucesos políticos que adquieren significación unos con otros.

¹³⁴ Véase: https://www.lasexta.com/programas/sexta-columna/noticias/asi-confeso-adolfo-suarez-por-que-no-hubo-referendum-monarquia-o-republica-hicimos-encuestas-yperdiamos_20161118582ef9fe0cf244336f09709f.html (24/02/2019)

Así, podríamos recordar cómo en los años noventa el Ministerio de Defensa invirtió diez millones de pesetas para hacer posible el concierto de Marta Sánchez, entonces líder de Olé Olé, frente a las tropas españolas en Abu Dabi durante el conflicto pérsico; podríamos pensar en su pelo rubio platino como un producto Aliexpress de Marilyn Monroe –lo que compré, lo que llegó a casa– y recordar mientras tanto a Ana Orantes, asesinada por su marido trece días después de que testificara en Canal Sur. Podríamos recordar la irrupción de ARCO en los ochenta con un Miquel Barceló, auspiciado por unos Gobiernos socialistas que deseaban una marca España atractiva culturalmente para Europa, o el de otro concierto, más abochornante si cabe, de un *espídico* Nacho Cano homenajearlo a Miguel Ángel Blanco con toda la clase política en primera fila aplaudiendo a destiempo.

¿Que tendría que ver la teta de Sabrina, la polla de Butragueño¹³⁵ y ciertos elementos de la Movida madrileña como telón de fondo de una *cultura jardín* que funcionaría como cortina de humo para el rock radical vasco? ¿Cómo articular el milagro económico sin precedentes de la etapa Aznar, la imagen de sus pies sobre la mesa junto con Tony Blair y George Bush en busca y captura de *armas de destrucción masiva* que nadie se creyó? ¿Cómo digerir aquella imagen con la invasión de Irak, con el consiguiente «España va bien», con la liberación del suelo, el ladrillazo, el *skyline* de Seseña, la burbuja, la crisis y el consiguiente «No hay crisis» de Zapatero,¹³⁶ aquel que se encargaría de recoger el pinchazo de una deuda imposible y, con ella, la carnicería que prometía la deuda neoliberal permanente?

¹³⁵ Me he tomado la libertad de recopilar algunos de estos sucesos/significados a partir de un tema de Los Chicos del Maíz. En la última pista (escondida) de su álbum *La estanquera de Saigón*, Nega rapea una visión de los ochenta bastante acorde con el ejercicio de relaciones y diferencias que establecemos aquí:

Los ochenta, década para el olvido, un desastre! / El sida, technopop, Ronald Reagan y Margaret Thatcher, / el *Grandmaster flash* haciendo scratches, / la peña histórica, Fernando Martín haciéndose las Américas, las masas coléricas, ¡todos juntos! / La batalla de Euskalduna, altos hornos de Sagunto, / el mundo un matadero como siempre, / Estados Unidos financiando la contra nicaragüense, / sin novedad en el frente. Karpov mueve su alfil, / Drazen Petrovic lo convierte, lo hace todo fácil. / La ruta *destroy*, las drogas de diseño, / la teta de Sabrina, la polla de Butragueño, / *Barrio Sésamo*, Espinete con resaca, / *groupies* de Mecano con suéter de Privata, / permanentes, laca, Francis Fukuyama, / Eskorbuto, Kortatu, las calles de Bilbao en llamas. / ¡No somos nada!, grita La Polla Récorde, / Almodóvar en pañales más puesto que Jordan Belfort. / Olof Palme sin escolta, / el PSOE, la CIA, la masacre del aceite de colza. / Maldita ley de la selva, / Bobby Sands fue asesinado en una celda. / La huelga, la huelga, que pone nerviosa, / el pueblo expulsa las tanquetas de Reinosa, / y las fosas comunes que siguen sin abrirse / en un país de trepas y de tristes. / ¿La movida madrileña? ¡Un asco! / Cortina de humo que anula el rock radical vasco.

¹³⁶ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=yqxc8SeMHwg> (12/07/2018)

Podríamos preguntarnos por el sentido que tienen todos estos sucesos, estos significados, en torno a un significativo vacío que también recogía el cierre de los hornos de Sagunto, la masacre del aceite de colza, la muerte y desaparición de Lasa y Zabala por los GAL, y la *cal viva*.¹³⁷ Este régimen estético llamado Cultura de la Transición ha producido auténticas distopías como la burbuja inmobiliaria española, el exilio de licenciados preparadísimos y paisajes de pesadilla de una fealdad extrema por especulativas constructoras, capaces de levantar estaciones de trenes de alta velocidad en mitad de la nada.¹³⁸ ¿Qué tendría que ver el show televisivo de Lola Flores pidiendo una peseta a cada «español de bien» con la irrupción de VOX en el congreso? Cabe destacar la identidad nacional que desprende el «español de bien» como un sujeto que se amolda perfectamente y sin desconfianza al consenso que imponía el Régimen del 78. En la historia española ha sido otro significativo que ha pululado repetidamente en los mítines políticos, pero también ha calado en algunos ámbitos culturales. Recordemos el *show* de Lola Flores, el que corresponde a uno de los conciertos más histriónicos de la música española más anclada a la cultura popular de la Transición. El contexto es bien conocido: cuando Hacienda descubre que la Faraona no declaró al fisco entre los años 82 y 85. «Se me olvidó», llegó a decir, para después pedir una peseta «a todos los españoles de bien». Como aquel incipiente *crowdfunding* no llegó, se refugió en Florida amparada por todo el famoseo latino ávido por reconocer la represión estatal de la agencia tributaria. El *show* se convirtió en una auténtica cumbre de evasores de capitales de habla hispana, dentro y fuera del escenario. Un verdadero mitin político a golpe de folclore. Celia Cruz, José Luis Perales, Rocío Jurado y un eufórico Julio Iglesias que, paradójicamente –hilamos fino aquí–, apoyaría con su imagen la candidatura de José María Aznar para las elecciones de 1996 en la acorde plaza de toros de La Misericordia. Si seguimos tirando del hilo nos aparece la multitudinaria manifestación de Colón organizada por los tres partidos conservadores –Partido Popular, Ciudadanos y Vox– en contra del Gobierno de Pedro Sánchez, denominado por ellos mismos como el «okupa» del Palacio de la Moncloa, tras

¹³⁷ Cabe destacar al respecto el demoledor silencio de la candidata por Elkarrerin Pilar Zabala (Podemos) hacia Alfonso Alonso (Partido Popular). Ocurrió en el primer debate en castellano de los candidatos a lehendakari en Euskadi retransmitido en la televisión vasca Euskal Telebista. Es interesante el incisivo análisis de Marina Montoto Ugarte, disponible en: <https://blogs.publico.es/memoria-publica/2016/09/19/la-mirada-y-el-silencio-de-pili-zabala/> (24/03/2019). Para ver el momento concreto del debate: <https://www.youtube.com/watch?v=sFf2oZ4ZtDA> (24/02/2019)

¹³⁸Véase: https://www.eldiario.es/economia/sospechosa-ubicacion-estaciones-AVE_0_94141050.html (08/08/19)

un «golpe de Estado» con «los que quieren romper España». El término «español de bien» ha sido una de esas palabras-rodillo con un grave poso franquista que separaba los que se encontraban dentro y los que no. Pensemos en todas aquellas multitudinarias *respuestas sensibles* y apartidistas que abrían el «No a la guerra» (2003), «En ese tren íbamos todos» (2004) o «No vas a tener casa en tu puta vida» (2006). Y sucesos más cercanos, como el 15M y la heterotopía vivida en Sol, junto con el delirante vídeo de un sonriente Rodrigo Rato tocando la campana por la salida a bolsa de Bankia ese mismo año.



Fig. 23: Foto de archivo del 20 de julio de 2011. Rodrigo Rato, presidente de Bankia, toca la campana que marcó la salida a Bolsa de la entidad. Fotografía de Pierre Philippe Marcou.

Toda esta mónada de particularidades no tiene sentido una a una. No hay términos positivos, diría Saussure, solo diferencias: de la misma manera que para entender lo que quiere decir «padre» necesito entender lo que quiere decir «hijo», todos estos significados particulares de imágenes, enunciados y representaciones forman parte de una trama general, una totalidad, que reverbera en cada acto individual de significación. Se trata de una producción de un imaginario que es fundamentalmente incapaz de pensar y pensarse fuera de las instituciones, de sus jerarquías y reglas.

Con lo expuesto hasta ahora, podemos abrir una lectura del 15M que nos interese. Lo ocurrido en esas plazas señalaba la vulnerabilidad del significante vacío que amparaba la CT. Todo este régimen estético, y la Constitución del 78 que la blindaba, evitaba cualquier lucha contrahegemónica, ya que su estructura se basaba en una lógica casi completa de las diferencias que excluían la posibilidad de escape. De hecho, cualquier enunciado fuera

del orden simbólico que cuestionara el orden cultural era tratado como la locución de un loco, un esquizo, de tal manera que cualquier crítica a la Transición era rechazada.

El acontecimiento nos otorga otro orden de lectura que quiebra el discurso, dándonos la posibilidad de preguntarnos desde otro punto de vista no contemplado hasta ese mismo momento. Se trataría de una profanación del significante vacío junto a un régimen estético profundamente sacralizados. ¿El acontecimiento como profanación? Al respecto, de nuevo Amador –que se ha convertido en una especie de compañero de viaje doctoral– puede darnos una perspectiva muy sencilla. Para el filósofo, profanar

es una manera especial de tocar que rompe los encantamientos y acerca a los seres humanos aquello que lo sagrado había separado y petrificado. Es la acción contraria a consagrar. [...] Lo que hasta ayer mismo era intocable (*sagrado*) ahora se puede tocar. Un gesto de profanación –multitudinario, callejero, alegre– ha atravesado las distancias sacralizadoras volviendo vulnerable lo invulnerable.

Qué sería profanar, sino señalar el carácter de constructo de todo significante; esto es, activar el mecanismo de relectura, analizar estratos de sentido, revelar las herencias ocultas, elaborar una genealogía de los significados que la habitan, un ejercicio de deconstrucción que trae lo heterogéneo a la mesa, destruyendo la univocidad que silenciaba voces invisibilizadas. No cabe duda, con lo dicho hasta ahora, que nuestro arte del acontecimiento debe tener presente la singular naturaleza del significante vacío donde necesariamente ha de inscribirse. Un significante que no es solo y meramente una operación verbal, de palabras o imágenes, sino que compromete también las acciones y prácticas materiales que pueden adquirir fijeza institucional.

3.3 Más Cultura de la Transición. Caso práctico con #PARLEM

Mientras avanzaba en la tesis, leyendo y desmenuzando los significantes flotantes y vacíos, la ciudad de Madrid entera se llenaba de banderas españolas que vertían desde los balcones su particular aullido del aquelarre franquista. La bandera española, otro significante vacío que aglutina en torno a sí una identidad política donde inevitablemente reverbera uno de los lemas más sonados del franquismo: «¡Una, grande y libre!». Un enunciado que resonaba, de alguna manera, en el desaforado patriotismo que demostraban decenas de onubenses que despedían a la Guardia Civil que partía hacia Cataluña para frenar el referéndum del 10 de octubre del 2017.¹³⁹ Unos enunciados que ponen los pelos de punta:

«¡A por ellos!»

«¡Yo soy español!»

Más propios de un partido Madrid-Betis que de un conflicto político que terminó con urnas confiscadas, dedos rotos, abusos policiales, mucha bilis en Twitter y alguna que otra imagen vergonzante para el resto de Europa, los lemas onubenses desprendían el síntoma de una identidad española que se vio obligada a readaptar el franquismo a sus instituciones democráticas. La historia es el lugar donde lo reprimido reaparece, y nunca de un modo idéntico.

Este contexto de revuelo, de signos y distintos elementos lingüísticos arrojados, nos es muy apropiado para abordar cómo funcionan los distintos significados. Hemos hablado de representaciones vacilantes y significantes vacíos, pero apenas hemos hablado de los significados flotantes. Hemos establecido una comparación asequible entre estos últimos y las representaciones que formuló Lupión a partir del 15M, pero no hemos explicado la diferencia entre este tipo de significados flotantes y la condensación que supone el

¹³⁹ Para ver vídeo: https://www.lasexta.com/noticias/nacional/a-por-ellos-oe-a-por-ellos-oe-asi-despiden-en-huelva-a-la-guardia-civil-en-su-salida-hacia-cataluna_2017092659ca34910cf29480b1c542f9.html (20/04/2019)

significante vacío. Laclau nos explica que la función del significante vacío «tiene que ver con la construcción de una identidad popular una vez que la presencia de una frontera estable se da por sentada»; en cambio, los significantes flotantes

intenta[n] aprehender conceptualmente la lógica de los desplazamientos de esta frontera. En la práctica, sin embargo, la distancia entre ambas no es tan grande. Las dos son operaciones hegemónicas y, lo más importante, los referentes en gran medida se superponen. Una situación en la cual solo la categoría de significante vacío fuera relevante, con exclusión total del momento flotante, sería una situación en la cual habría una frontera completamente inmóvil, algo difícil de imaginar. Inversamente, un universo puramente psicótico en el que tuviéramos un flotamiento puro sin ninguna fijación parcial, es también impensable (Laclau 2016: 167).

Dicho esto, y retomando con el apunte anterior, un ejemplo de significado flotante que hubiera podido impugnar y desplazar la Cultura de la Transición –algo impensable en los momentos en los que escribo estas líneas– es el independentismo catalán. Tal y como sostuvieron pensadores como Jorge Alemán¹⁴⁰ o Lara Hernández,¹⁴¹ el independentismo hubiera sido emancipador si su significado se hubiera articulado con una democracia que hiciera una verdadera revisión de la memoria histórica y las consecuencias reales del franquismo. Una débil epifanía que duró poco. Al respecto, de nuevo Amador nos arroja un poco de luz:

Hemos insistido en «pensar distinto» el desafío independentista en Catalunya. No verlo solamente como un asunto identitario o nacional, sino también como otra expresión más – difusa, ambigua, impura– de rechazo al sistema político español y su gestión de la crisis. Pero la lógica de la representación ha conseguido codificarlo enteramente como una pelea entre dos nacionalismos, excitando así el anticatalanismo histórico latente. Ha habido una incapacidad (dentro y fuera de Catalunya) por encontrar los modos de hacer ver la complejidad del procés y plantear un conflicto distinto e invitador para las gentes (muchas, muchísimas) que comparten el mismo rechazo fuera de Catalunya. Lo que era «común» –el malestar de las vidas en crisis y el rechazo del neoliberalismo– se rompe y se pierde al articularse en clave nacionalista (Amador 2018).¹⁴²

¹⁴⁰ Véase artículo de Jorge Alemán:

<https://www.cuartopoder.es/ideas/opinion/2017/09/28/nacionalismos-espana-y-catalunya/> (20/04/2019)

¹⁴¹ Véase artículo de Lara Hernández:

<https://www.cuartopoder.es/ideas/opinion/2017/09/28/nacionalismos-espana-y-catalunya/> (20/04/2019)

¹⁴² Véase: https://m.eldiario.es/interferencias/fascismo-afectos-vox_6_843475663.html (20/04/2019)

Finalmente llovió sobre mojado, y el ascenso de la ultraderecha no ayudaba. Dos años más tarde las banderas españolas del «todo a cien» comenzaban a descolorarse, pero su significado, anclado a una fuerte identidad nacional, reverdecía con la entrada de VOX en el mismo parlamento andaluz. Entre este escenario podemos destacar para nuestro análisis de los significados flotantes y vacíos la acción que se desplegó en varias ciudades españolas para pedir diálogo con Cataluña. El movimiento #Parlem o Hablamos? se consideró como una iniciativa apartidista y desideologizada¹⁴³ cuyo máximo objetivo fue establecer un diálogo que los «irresponsables» dirigentes políticos no eran capaces de fomentar. Bajo la declaración unilateral de independencia (DUI) y la puesta en marcha del 155¹⁴⁴ –como palabra rodillo–, #Parlem quería demostrar que la crisis catalana era un conflicto político que no podía resolverse utilizando el lenguaje político nacionalista. Frente a la pelea de rojigualdas y esteladas en los balcones, Parlem llamó a la ciudadanía a colgar sábanas blancas como «símbolo de la paz» mientras se congregaban miles de personas en las plazas, o frente al ayuntamiento en el caso madrileño, vestidas de blanco o con algún elemento de este color: «Vemos el blanco como el símbolo de la unidad y el rechazo al enfrentamiento de banderas»; «queremos que ese blanco sea el principio para construir y empezar a hablar, que sea el fin de las hostilidades».¹⁴⁵ Así, el blanco se convirtió por unos días en la manifestación de un deseo colectivo de trascender el orden

¹⁴³ #Parlem no sería la única manifestación que saldría a las calles ese mismo fin de semana de octubre. La fundación Denaes, que se hizo famosa por convocar una manifestación fascista en Cibeles donde se cantó el *Cara al sol*, también organizó otra concentración que coincidiría con el blanco de #Parlem. A la misma hora, a escasos metros, frente al ayuntamiento de Madrid, coincidirían las banderas españolas (algunas con el «aguilucho»), bajo la consigna «En defensa de la nación española, la Constitución y el Estado de derecho», con miles de personas pidiendo diálogo.

¹⁴⁴ El artículo 155 de la Constitución española de 1978 es un artículo que dota al Estado de un mecanismo coactivo para obligar a las comunidades autónomas que incumplan las obligaciones impuestas por la Constitución española de 1978 u otras leyes, o que atenten gravemente contra el interés general de España, al cumplimiento forzoso de dichas obligaciones o a la protección del mencionado interés general. Fue utilizado como arma arrojadiza en campaña contra aquellos que menospreciaran la unión y estabilidad de la nación española. En este aspecto, el significado «ciento cincuenta y cinco» fue un significativo vacío donde se aglutinaba todo el sentimiento nacional anticatalán.

¹⁴⁵ Por sincronía formal, cabe destacar el movimiento de contracultura Provo, en Holanda. Muy poco conocido, eclipsado por el mayo francés y todo el artificio situacionista, fue el primer movimiento juvenil de la Europa de posguerra. Los *provos* también atacaban las estructuras sociales del Estado con un gran sentido del humor. Una de sus primeras luchas consistió en cuestionar la ilegalización de la marihuana. Inventaron el Marihuettegame, una especie de concurso urbano que, a modo de yincana, se burlaba de los controles policiales. Los participantes debían pagar una pequeña contribución para participar y el ganador del bote sería aquel que lograra más detenciones por consumo de cannabis. Las aportaciones fueron numerosas, por lo que no faltaron jóvenes dispuestos a hacerse con el premio fumando delante de los mismos policías. Todo el movimiento tenía el color blanco por «bandera», y su rechazo tanto al capitalismo como al comunismo, el fascismo, la burocracia, el militarismo, los poderes religiosos y todo organismo de poder fueron tan incisivos que en sus múltiples manifestaciones algunas personas eran detenidas por el simple hecho de llevar una sábana blanca.

discursivo dado con unas signos y enunciados anacrónicos donde, por supuesto, también se incluía la bandera de la II República. Vaciar de contenido ciertas signos que aglutinaban todo un campo discursivo incapaz de hacer frente al problema fue la estrategia más locuaz para relajar un vocabulario «lleno de testosterona» –diría en una ocasión Ada Colau desde Barcelona– tan belicista como falocéntrico.

La acción de #Parlem se movió fuera de los ámbitos del arte, incluso en cierta manera se movía fuera de los ámbitos del activismo. Pese a la buena intención de los convocantes y de todos los apoyos que recibió por parte de conocidas personas del mundo de la cultura,¹⁴⁶ la congregación quedó en una manifestación que no logró articularse con otro tipo de demandas.

Hemos querido rescatar el caso #Parlem por su obvia capacidad para dismantelar los significados e identidades previas al conflicto político. No podemos decir que #Parlem generara un acontecimiento. Tampoco creemos que podamos a lo largo de este dispositivo doctoral proporcionar hojas de ruta para producir dispositivos acontecimentales. Lo que sí podemos hacer es seguir las líneas difusas que nos ofrece la experiencia reciente. En este caso, creemos que #Parlem hizo visible aquello que la situación, el consenso político y la incansable e infatigable disputa mediática quería ocultar. #Parlem fue una sustracción de la situacionalidad con la cual estábamos entendiendo el problema político. Hizo visible otros sujetos, otras singularidades u otras formas de acercarse y afrontar el conflicto político. Hasta cierto punto, en la imposibilidad de ser trasladable a instituciones culturales y ser deglucido por el mercado, se nos antoja como un ejemplo pertinente de arte del acontecimiento. En suma, el arte del acontecimiento que buscamos no tiene por qué darse *en* el mundo del arte, sino *desde* el mundo del arte para así generar un enunciado que, en su autonomía y contingencia, sea capaz de desbordar las condiciones de posibilidad establecidas.

¹⁴⁶ Véase: https://www.eldiario.es/politica/Voces-dialogo_0_693980656.html (20/04/2019)

4. El acontecimiento como reactivación de *lo político* frente a la sedimentación de la política

Esta es mi idea de política literaria: allí donde hay un canon, hay que cargar contra él, cualquiera sea el canon.

(Tabarovsky, D 2018)

Para seguir profundizando en la movilización del significante vacío como dislocación o momento acontecimental, creemos necesario detenernos en la distinción crucial que se establece entre *lo político* –a partir de ahora siempre en cursiva– y la política, es decir, lo que comúnmente se conoce como «la diferencia política».

Ya hemos abordado el concepto de demanda insatisfecha como una noción propia de las ciencias políticas que puede ser trasladable al ámbito cultural. Por un lado, las demandas *democráticas*, como fenómeno político cuya naturaleza reverbera en dispositivos y enunciados artísticos pretendidamente políticos y tratables dentro del consenso institucionalista (lógica de la diferencia). La relevancia política y cultural de este plano, que podríamos entender como «verticalista», se basa en la disputa hegemónica de significantes flotantes a través de propuestas que reclaman la visibilización de minorías o injusticias sociales de aquí y de allá que sí forman parte del orden discursivo dado. Tal y como hemos apuntado, no cabe la menor duda de que este tipo de demandas y reclamos del cuerpo social son con frecuencia el magma creativo o sustento de determinados dispositivos artísticos pretendidamente políticos. Sin embargo, las demandas *populistas* –según la teoría hegemónica laclausiana– son aquellas que sí son capaces de golpear las condiciones previas de toda disputa política; es en esta dislocación donde podemos comenzar a situar nuestro arte del acontecimiento.

En definitiva, existe lo que es para nosotros la función reveladora que poseen tanto el arte del acontecimiento como los acontecimientos sociales, al poner de manifiesto su capacidad para alumbrar nuevas maneras de estar juntos y juntas que no eran contempladas en el activismo o en otras maneras –ya puestos– de reivindicar derechos que ya se encontraban en el debate público (demandas democráticas). También hemos señalado las contradicciones de las que ha de hacerse cargo el arte *pretendidamente*

político –como si hubiera un arte que no lo fuera–¹⁴⁷ al presentar estos mismos reclamos y críticas dentro de un sistema que las nubla, las amabiliza o directamente las revierte, funcionando así como revulsivo para el mismo sistema neoliberal que produce esas injusticias. Nos será imposible –insisto– no habitar la paradójica relación que mantenemos con toda situación e institución dada, ya que, al mismo tiempo que intentamos mover sus límites, nos vemos obligados a participar en su juego político hegemonícamente constituido. En palabras de Laclau, «toda construcción política –y, por lo tanto, toda reactivación, dislocación o acontecimiento– tiene lugar contra el telón de fondo de una esfera de prácticas sedimentadas» (2000: 52). Es en este momento cuando podemos volver a retomar la concepción sobredeterminada del acontecimiento que hemos tratado, ya que nuestro acontecimiento –insistimos– es el que mejor se puede adaptar a una crítica cultural que no peque de ser ingenuamente revolucionaria, sino que, más bien, sea consciente de las controversias y sedimentaciones culturales/políticas que ya vienen dadas, a las que ha de hacer frente. En definitiva, creemos que la posibilidad acontecimental, por muy extraordinaria que pueda parecer, debe de alguna manera hacer frente al mismo «cinismo ético» que manifestaba Luis Camnitzer sobre arte/mercado, en el cual la idea de prostituirse a sabiendas es mejor que prostituirse inconscientemente. En el primer caso es estrategia, en el segundo es corrupción.

Dicho esto, recalcamos nuestra postura –por si aún no ha quedado clara– en la que sostenemos que la posibilidad acontecimental del arte puede darse tanto dentro de espacios institucionalizados como fuera de ellos. El verdadero enfoque que queremos abordar con la diferencia política es que el acontecimiento no estalla según un lugar espacial, dentro fuera de los museos, galerías, espacios auto-organizados o en prácticas colaborativas dentro o fuera de los movimientos sociales y del sistema artístico, sino en esta misma diferencia entre *lo político* y la política.

¿En qué consiste esa diferencia política? ¿Cómo se inserta esta diferencia en el arte político? Y, por último, ¿por qué el acontecimiento aparece en la dimensión de *lo político*?

Podemos imaginar los dispositivos que son políticos en base a la reproducción indefinida de las representaciones sociales en algún marco institucionalizado y sujeto a las lógicas

¹⁴⁷ De aquí en adelante incorporaremos cursiva pretendidamente para aludir precisamente a este tipo de propuestas artísticas cuyos enunciados concuerdan con la noción de demanda insatisfecha democrática o institucional.

de mercado que marca el orden neoliberal, y otro tipo de dispositivos que, por su naturaleza escurridiza, contribuyen a su deconstrucción.

Los primeros entran en el sistema artístico sociocultural como calzador, transitan libremente repitiéndose en la sistematicidad discursiva de la estructura: bienales, galerías, museos, así como en espacios autogestionados. Visto de esta manera –tan simple, pero útil–, este tipo de prácticas se encuentran inscritas en el campo de la política. Esta dimensión hace referencia al conjunto de prácticas discursivas, institucionales, que contribuyen a inmovilizar cierto orden establecido o, siguiendo una terminología más específicamente laclausiana, al conjunto de prácticas sedimentadas de lo social. La política, así entendida, se refiere a la necesidad práctica de mantener el orden del espacio social regulándolo mediante leyes, constituciones, decretos y demás herramientas institucionales. Supone una lógica que apacigua y estabiliza, aunque sea temporalmente y en un contexto sociohistórico determinado, los conflictos sociales. Por otra parte, los segundos ponen en cuestión el orden de la situación y su objetividad, revelando algo hasta entonces invisible. *Lo político* es una dimensión netamente filosófica donde entra el antagonismo y, por lo tanto, la no clausura del conflicto político. *Lo político* nos muestra que el apaciguamiento del disenso es imposible de clausurar, puesto que este es constitutivo e inherente de toda objetividad social. [Un inciso: si tiramos de teoría del lenguaje, que abordaremos en el tercer bloque, los primeros serían metonímicos y sintagmáticos, mientras que los segundos obedecerían a la metáfora y a las relaciones paradigmáticas del lenguaje.] Es en el segundo donde puede acontecer algo inusitado (un antagonismo) que ofrezca una auténtica novedad para la situación dada. Aunque, dicho esto, –una vez más– somos conscientes de que toda dicotomía teórica peca de ser poco sensible con la materialidad. En la realidad estos polos se entrecruzan; es más, son «dos extremos *in continuum*» (Laclau 2003).

De la misma manera, la primera dimensión es socio-lógica, y nos advierte de que la vida en colectividad necesita de leyes para la convivencia y un sistema social institucionalizado para poder desarrollarnos. En cambio, la segunda es onto-lógica, puesto que toma como premisa la constatación de que todo orden es siempre precario, contingente y fallido. *Lo político* nos viene a decir que no existe sustancia plena, positiva y no relacional.

4.1 *Lo político* en Jorge Alemán

Nos interesan especialmente los planteamientos que toma Jorge Alemán sobre *lo político* y el acontecimiento, es decir, su manera de politizar el acontecimiento. Básicamente, para el argentino, la fatalidad de *lo político*, y en consecuencia del acontecimiento, va paralela a la misma urgencia que presenta *La razón populista* por traducir el acontecimiento de las demandas equivalenciales a una propuesta populista. Es decir, la necesidad de poner nombre a la brecha social que representaría el pueblo mediante una investidura metafórica/catacrética. Alemán también atrapa el acontecimiento que reside en *lo político* reduciéndolo a un momento que necesariamente tiende, aunque sea de manera contingente y efímera, a instituirse. En sus propias palabras:

Nunca es suficiente el carácter disruptivo del «Acontecimiento»; el hecho de que el «Acontecimiento» perfore la situación y al saber dominante que la regía no sirve de nada si a su vez no se constituye en un llamado a la construcción-interpretación que transforme a ese «Acontecimiento» en una transmisión nueva. El prestigio, el aura de lo irrepresentable propia del acontecimiento, de su estado de «gracia» o de su carácter «siniestro» –recalca–, más allá de fascinarnos, debe ser la ocasión para la reestructuración simbólica que haga posible el advenimiento de un nuevo sujeto (Alemán 2012: 54).

Veamos.

Anteriormente explicamos en el «Prólogo VI» que la producción de subjetividad era el botín más valioso del neoliberalismo, y cómo el «discurso capitalista»¹⁴⁸ –la ideología neoliberal– escarba ahora en la constitución más inaugural y primitiva del sujeto: aquella que es la que se encuentra antes de su nacimiento y prosigue después de su muerte.

¹⁴⁸ Sin duda, lo que denomina Alemán como «discurso capitalista» debe mucho al análisis de Luc Boltanski y Eve Chiapello del «nuevo espíritu del capitalismo». El temor que acecha al sujeto que dibuja Alemán, totalmente capturado por un régimen que por primera vez en la historia se adentra en lo más primigenio del ser humano, podría venir motivado en parte por las constataciones que nos muestra la tesis presentada en 2002 por los sociólogos franceses. El debilitamiento de la crítica, y también de los dispositivos artísticos críticos con el capitalismo, eran absorbidos para su propia reestructuración. Así, faltan motivos no solo para la indignación, sino para el miedo:

La profunda transformación del discurso de gestión empresarial y de las justificaciones de la evolución del capitalismo desde mediados de la década de 1970; el surgimiento de nuevas representaciones de la sociedad, de formas inéditas de poner a prueba a las personas y a las cosas y, en consecuencia, de nuevas formas de triunfar o fracasar (Boltanski y Chiapello 2002: 2).

Alemán se refiere aquí a la dimensión de *Lalengua*, que no sería otra cosa que la dimensión narrativa donde habitaban Rocio y Winston.¹⁴⁹ Este reverso del sujeto más inmediato supone el zócalo de la existencia anterior e inconfesable, que no se encuentra alcanzada aún por los mecanismos de control. Para el psicoanalista lacaniano es el sujeto «hablante, sexual y mortal» desde donde adviene una singularidad irreductible. Existe un nivel óptico donde situamos los aparatos institucionales económicos neoliberales que producen subjetividades acordes a sus lógicas de poder y representación, y, por otro lado, un nivel ontológico donde *lo político* aparece con el constante envite del antagonismo. Aquí el sujeto no es producido, sino que adviene con una singularidad irrepetible. ¿Qué es aquello irrepetible? Simplificando todo lo que nos explica Alemán en este precioso ensayo, podemos decir que lo irrepetible es aquello que nos hace ser quien realmente somos. Estamos hablando por lo tanto de que lo que puede salvarnos de una captura total es nuestra propia vulnerabilidad como sujetos fracturados que nos exponemos a una relación con el otro, y a una relación con nosotros mismos –como otro–, al que no podemos conocer nunca del todo.

En la distinción entre la política y *lo político* podríamos sumar otra característica dual que deriva del campo del psicoanálisis, a saber: la política como aquello que surge bajo el discurso del capital y *lo político* como lo in-apropiable del mismo.

¹⁴⁹ Para comprender la diferencia ontológica entre *Lalengua* y la lengua es necesario acudir a la diferencia de el *Sinthoma* y el síntoma. En el ensayo *Soledad: Común* (2012), a través de las enseñanzas de Lacan, Alemán nos señala que

el *Sinthoma* se hace con la estofa de *Lalengua*. *Lalengua* no es el lenguaje, el lenguaje como tal y como lo indica Lacan en el *Seminario 20* es una elucubración «científica» sobre *Lalengua*. *Lalengua* es imposible de estratificar, dividir, jerarquizar o limitar, pues la misma es el lugar donde el habla «habla» y no sabe que goza de ello, donde el «sin ton ni son» la nutre permanentemente; por ello *Lalengua* carece de puntos de anclaje que garanticen su significación. Así se puede entender que esta *Lalengua* que se habla sea más «originaria» que el lenguaje, pues la misma surge del encuentro traumático entre la masa corporal del ser vivo y los signos que lo capturan. Si bien *Lalengua* alcanza a todos, como el germen, el parásito, el equívoco que afecta a la vida del ser hablante, se reinventa en cada uno de un modo singular, bajo la modalidad del *Sinthoma*. No hay forma de habitar *Lalengua* si no es a través de *Sinthoma* que singulariza a cada uno. El *Sinthoma* es el modo singular en que cada uno se cifra *Lalengua* constituyendo una dimensión «incurable» de la vida (2012: 16).

Lo importante de esta dimensión transindividual e insondable del sujeto es que es el (no)lugar donde existe la posibilidad de que un nuevo «proyecto» se pueda construir. En este aspecto, cabe destacar la cercanía de Alemán con la teoría y aportes de Laclau. Ya hemos explicado que, para el politólogo, todo proyecto político es el resultado contingente de articulaciones de demandas insatisfechas que se suturan en torno a un significante vacío (*significante amo* en el psicoanálisis) que les da sentido. No obstante, en este proceso de constitución hegemónica se mantiene la falta, en la medida en que tales articulaciones siempre son inestables, fallidas y al mismo tiempo necesarias.

Para abordar este nuevo enclave podemos recurrir al famoso ensayo de Sigmund Freud *El malestar en la cultura* (1930) –del que se hace eco en repetidas ocasiones Alemán¹⁵⁰ para explicar la oportunidad emancipatoria que supone ese espacio opaco e inalcanzable del sujeto. Y es que el hecho de que Freud escriba *El malestar en la cultura* puede ser considerado como una mala noticia para el proyecto ilustrado de la modernidad, basado en la idea de progreso lineal de la historia y su realización utópica de la sociedad. Una sociedad donde no hubiera más locura, ni división del sujeto con respecto a sí mismo; un mundo de relaciones armónicas donde todos y todas se sintieran representadas. Nada más lejos. La tesis de Freud apunta precisamente en la dirección contraria que, siendo contraria a los ideales modernos, es nuestro único salvoconducto en la actualidad. El psicoanalista había descrito el elemento interno, inalcanzable, inconmensurable, inapropiable –tiene muchos nombres y todos son buenos a su manera– del sujeto que no se deja absorber por el capital. La opacidad del sujeto, su subjetividad más primitiva, aquello que se repite y no se logra consolidar es lo único que no puede ser capturado. Así, bajo el prisma del psicoanálisis entendemos *lo político* como un momento en el que se destapa precisamente aquello que no es capturable por el propio sujeto, ya que no es historizable ni representable y, por este motivo, no puede someterse a las relaciones de poder. Esta bruma donde habita el sujeto capturado por *Lalengua* nos permite pensar en la posibilidad acontecimental que, como bien señala Alemán, debe ser la ocasión para la reestructuración simbólica que haga posible el advenimiento de un nuevo sujeto. En realidad, Alemán está pensando en la imposibilidad de traducir la revolución a las instituciones. Para el argentino, toda revolución se encuentra separada entre el momento instituyente, de apertura acontecimental, y el poder instituido como fijación del mismo, siempre incompleta. El acto instituyente –según Alemán– es el acontecimiento que surge de manera imprevista. La situación institucional no tiene recursos para prever ese acontecimiento. Ese acontecimiento constituye una singularidad colectiva que no solo hace surgir algo que estaba latente, sino que inventa un nuevo tiempo y un nuevo espacio con una nueva sensibilidad. No existe una revolución sin este momento instituyente que, a su vez, es el momento más misterioso, ya que es una irrupción genuina e igualitaria o, dicho de otra manera, un momento donde, además, se ha constituido un antagonismo.

¹⁵⁰ Véase: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-308894-2016-09-08.html> (10/06/20120)

De esta manera, Alemán nos explica que el acto instituyente es acéfalo; puede haber algunos nombres propios que adquieren protagonismo, pero el espacio del momento instituyente es un lugar indefinible. Es una irrupción en el sentido más radical del término. Es una verdad, un *vacío*, que se ha producido en la situación del saber establecido.

Este acto instituyente tiene el desafío de atravesar la permanencia. No puede perdurar en su condición de apertura contingente. Hay un momento en el que tiene que haber una institución que lo acoja. Es aquí donde comienza la verdadera fatalidad de *lo político* y el hecho mismo del acontecimiento. ¿Cómo tiene que ser la institución que acoja algo tan circunstancial, impredecible, contingente como el corte en la situación dada? Mientras que el acto instituyente es anti-jerárquico y, por ende, igualitario, con un antagonismo que lo atraviesa y a la vez lo «revela», la institución requiere jerarquía, burocracia, ordenamiento interno, significados estables, leyes, códigos jurídicos... El problema es que no habrá ningún pasaje del acto instituyente a la institución sin que haya pérdidas. El desafío de atravesar la permanencia conlleva que la institución termine borrando las verdaderas aristas que florecen en un acto tan creativo como el acontecimiento.

Mientras que el acontecimiento que abre el acto instituyente es la *verdad*, una verdad que nunca se puede decir del todo –siempre según Alemán (2020)–, que marca un vacío que no puede colmar ningún saber, el poder instituido es el momento del discurso universitario, el de los expertos en economía gestionando la política, el discurso de los saberes objetivos y consensados que colman el acontecimiento con nulidades, con catalogaciones, estereotipos y personas insignificantes que terminan en el espacio instituido. De esta manera, podemos aceptar –junto con Alemán– que el arte del acontecimiento requiere de «tramas simbólicas, de constelaciones históricas, de herencias», y que su interpretación «no es un mero resultado de esas condiciones, es más, exige la presencia de esas condiciones históricas y es a la vez una ruptura con respecto a las mismas» (Alemán 2016a: 50). Una vez dicho esto, deberíamos preguntarnos si requiere el arte del acontecimiento de ese aterrizaje institucional. ¿Deberíamos forzar nuestro arte del acontecimiento a esa traducción imposible? Es cierto que hemos aceptado un acontecimiento sobredeterminado, pero ¿es inevitable, de la misma manera, una total captura representativa del acontecimiento? ¿No sería ese el caso de aquellas prácticas colaborativas instituyentes absorbidas por las instituciones culturales? ¿No sería, igualmente, el caso de aquellas experiencias frente a una obra cuyo significado cristaliza

en algo concreto? Más adelante volveremos a esta cuestión con *La democracia del símbolo* de Leandro Eldritch.

4.2 *Lo político* en Chantal Mouffe

Sin duda la pensadora que más ha contribuido a la distinción de ambas lógicas ha sido Chantal Mouffe. No solo ha sabido trasladar la hegemonía a la era pospolítica, sino que ha sido una de las pensadoras que mejor ha sabido canalizar su potencial a las prácticas artísticas.

La famosa relación política con el antagonismo que propone Mouffe supone valorar de nuevo el carácter fallido y la vulnerabilidad de la propia estructura. Transformar el antagonismo en agonismo requiere en primer lugar comprender que la hegemonía y *lo político* establecen que todo ordenamiento es una articulación precaria y contingente de prácticas contingentes. Lo que nos muestran estas suturas parciales –de las cuales se encarga la dimensión política con las posteriores representaciones y distintos procesos de significación– es que las cosas podrían, sencillamente, ser de otro modo. Así, saber actuar con el antagonismo supone apostar por una política agonística donde el conflicto político no se agota. Eliminar el antagonismo que re-activa la política supondría una sociedad utópica bajo un orden simbólico sin fisura alguna. Algo imposible para la pensadora, que considera que los antagonismos deben pensarse dentro de las instituciones para poder hacerse cargo de la contingencia radical de todo orden social sedimentado. En definitiva, si la politóloga entiende *lo político* como la única dimensión donde surge el antagonismo constitutivo de las sociedades humanas, la política, en cambio, se establecería más bien como «el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de *lo político*» (Mouffe 2011: 16).

El contexto del agonismo surge como alternativa a lo que ella denomina posdemocracia, es decir, una democracia cuyas posiciones tienden al consensualismo derivado de la lógica racional de la política. En este escenario de consenso pospolítico Mouffe entiende las prácticas artísticas críticas como dispositivos que pueden desbaratar «la imagen agradable que el capitalismo de las grandes empresas ha logrado difundir» (Mouffe 2007: 70). La politóloga está pensando en las acciones artístico-activistas de The Yes Men, Reclaim the Streets o Yomango, pero también en artistas que exploran las identidades caracterizadas por la otredad, ya sea arte feminista, racial, homosexual o de distintos tipos

de minorías invisibilizadas como Santiago Sierra o Barbara Kruger. También incluye otras formas de arte crítico que investigan la propia sistematicidad del arte, como Andrea Fraser o Cristina Garrido, incluso las experimentaciones utópicas como la ya mencionada «24h. Foucault» de Thomas Hirschhorn. Para Mouffe, este tipo de intervenciones de distinta naturaleza se caracteriza por ser intervenciones agonistas en el espacio público. Como ya apuntábamos anteriormente, esto no significa que el objetivo del arte agonista sea el de hacer una ruptura con todo para crear algo absolutamente novedoso. En esto sí coincidimos, aunque desde nuestro campo de estudio podemos leer a contrapelo el agonismo de Mouffe. Es aquí cuando podemos apartarnos de su propuesta, ya que la politóloga es reservada a la hora de referirse al acontecimiento en el plano artístico por encontrarse, según ella, por el periodo de las vanguardias. «En la actualidad –nos dice– los artistas ya no pueden aspirar a constituir una vanguardia que ofrezca una crítica radical, pero esa no es una razón para proclamar que su papel político se ha acabado» (Mouffe 2007: 69). Dicho esto, admitimos que habría que mantener distancias con la comprensión del arte del acontecimiento mediante semejante «crítica radical» tan cercana al periodo revolucionario de vanguardias, pero también deberíamos no conformarnos con un arte del acontecimiento cuya tarea tan solo atañe la visibilización de «los actos de institución social» (62) que Mouffe tiene en mente. Una vez más, vemos cómo el acontecimiento ha de ir a parar al acto instituyente, que no es otra cosa que recurrir a la representación. Una vez más, vemos cómo se depura el acontecimiento para que este pueda tener interpretación política. Los artistas a los que acude Mouffe, al nombrar a Santiago Sierra, Krzysztof Wodiczko o, ya puestos, al mismo Abel Azcona, sugieren un arte crítico que plantea enunciados con demandas e identidades previamente establecidas, incluso en ocasiones demandas muy viciadas y evidentes que se revisten formalmente bajo supuestas emociones intensas.

Esta inercia que presenta la teoría hegemónica en trasladar el acontecimiento al acto instituyente es consecuente con la concepción de la diferencia política. Concretamente, para Mouffe la dimensión política es tan necesaria como el antagonismo, porque la política, básicamente, estructura el caos y organiza la coexistencia humana, que es siempre conflictiva por verse atravesada por *lo político*. Podría entenderse la necesidad de recortar el acontecimiento, dirigirlo, al fin y al cabo. Estamos hablando desde el armamento teórico que nos ofrecen las ciencias políticas, y la realidad en la que habitamos debe estar necesariamente acotada para que el exista sentido; sin embargo, nosotras, desde

esta esfera del saber que supone el arte, ¿podríamos prescindir esta traducción? ¿Quedarnos en el «estallido» de la lógica equivalencial sin clausurar supone – metafóricamente hablando– el momento de la revuelta, del caos, de la acampada en la plaza, del extenuante momento de *lo político* y el momento donde el significante vacío se encuentra vacío del todo?

4.3 La política como la sistematicidad del arte contemporáneo y *lo político* como arte del acontecimiento

Traslademos ahora esta diferencia política al ámbito cultural. Nos parece un trasvase que puede maniobrar perfectamente para comprender el funcionamiento de la sistematicidad del arte y la auténtica interrupción de algo inusitado.

Este dispositivo doctoral ha comenzado con un largo prolegómeno que ha rodeado de alguna manera las ideas que estamos desgranando en esta segunda parte. Hemos hablado por extenso de la literatura y del mismo poder que tiene la narración para describir los dispositivos artísticos que hemos ido desarrollando en *El Cuarto de Invitados*. Podríamos decir, una vez que hemos hablado con todo detalle del momento de *lo político*, que todo el prolegómeno ha sido una manera de acercarnos a su naturaleza conflictiva, desubicada, desjerarquizada, etcétera. En definitiva, lo literario ha estado presente en este dispositivo doctoral. ¿No estaríamos hablando de lo mismo cuando nos referimos a *lo literario* como ente ontológico y la propia *literatura* como lo propio del sistema, en un nivel óptico? ¿Acaso no existe lo literario como aquello que se entrelaza con aquel saber parcial y siempre fallido que supone *lo político* y, por otro lado, la literatura como lo propio del sistema de diferencias donde cada una de ellas se encuentra conectada con la otra como un sistema simbólico más? Un sistema donde, como ya sabemos, no hay términos positivos, sino solo diferencias. El planteamiento que realiza el escritor argentino Damián Tabarovsky, tras la lectura del libro *El pensamiento político posfundacional* (2009), de Oliver Marchart, nos puede resultar muy revelador para trasladar la diferencia política al campo de la cultura. Tabarovsky propone repensar la manera de romper con los cánones establecidos desde la dimensión de *lo político*. Así, nos anima a hacer una rápida retrospectiva en los guiones de las series de televisión de los últimos años de tal manera que tendríamos un nivel óptico donde la literatura estaría instituida por elementos diferentes cuya identidad ya se encuentra prefigurada en nuestro imaginario; a saber: pases de prensa, publicaciones, editoriales y el mercado que las envuelve, número de ediciones, la imagen del escritor, las catalogaciones como *best seller*, como significados absolutos y legitimadores, el lector como consumidor y un largo etcétera que vendría a describir guiones de series de gran impacto televisivo como *Lost*, *Los Soprano* o *Dr.*

House, entre otras muchas. Este tipo de producciones nada tienen que ver con la escritura crítica, ni mucho menos con la innovación literaria.

Concebir de ese modo a esas series conlleva, al menos, dos equívocos. Uno, menor, es un cierto desconocimiento de la historia de la televisión norteamericana: no hay en esos productos una complejidad narrativa mayor que la de otras series –como muchas de los noventa, e incluso anteriores como *Twin Peaks*– y en cambio lo que hay, en especial en *Lost*, son elementos decorativos, ornamentales (como ponerles a los personajes nombres de filósofos, o incorporar citas fácilmente reconocibles) pero que no tocan nada sustancial. Pero el equívoco mayor reside en la valoración de los guiones. Es evidente que el éxito de esas series, como de las dos grandes *sitcoms* de los noventa (*Seinfeld* y *Mad About You*) son sus extraordinarios guiones. Los guiones de las series de televisión norteamericanas de las últimas dos décadas son impecables, perfectos, de una eficiencia total, un incomparable mecanismo de relojería. De eso no cabe duda y por eso nos gusta tanto verlas (Tabarovsky 2009).

Quedémonos con las reflexiones de Tabarovsky y pasemos al acertado análisis *El arte en la era del grado y el posgrado*,¹⁵¹ de Javier González Panizo, donde recopila toda la problemática que despierta *la política* en el ámbito del arte contemporáneo. A partir de Marisol Salanova¹⁵² describe el sistema del arte como cárnica, como proceso endogámico donde

quienes entran al ruedo están atrapados en un sistema que permite vivir de él una buena temporada si, con suerte, juegan bien sus cartas, o que te expulsa al no-lugar de los que superan el límite de edad sin haber pasado por ganador de este o aquel certamen, provocando una terrible sensación de fracaso (Salanova 2017).

Se asume que el artista entra dentro de un orden ya dado donde todo está controlado y se evitan grandes movimientos. Se imponen las clasificaciones, los discursos y las prácticas para que se mantengan en la vereda de cierto sentido. De la misma manera, Panizo nos insiste en que

esta situación endogámica y autoreproductiva del arte, su saberse ya desde el principio un eslabón más en una cadena que opera a ritmo frenético –¿cuántas salas por llenar?, ¿cuántos premios por dar?, ¿cuántos *masters* por realizar? – [es] la que hace que todas las

¹⁵¹ <https://esferapublica.org/nfblog/el-arte-en-la-era-del-grado-y-el-posgrado/> (12/2/2018)

¹⁵² <http://exit-express.com/vivir-de-becas/> (12/2/2018) (se necesita inscribirse a la revista pagando una cuota para leer el ensayo)

propuestas merecedoras del premio Generaciones¹⁵³ sean, en el mejor sentido de la palabra, impolutas y perfectas. No hay riesgo ninguno en asumir que todas las obras son ganadoras netas: entran en los parámetros del arte como un calzador, se asientan en sus coordenadas como expertos ejercicios estéticos, manejan el lenguaje con una precisión de cirujano. Nada dejado al azar, hay como señala también Díaz-Guardiola un poco de todo: de vídeo, de instalación, de escultura. Y hay, siempre y en todas ellas, la perfección máquina de saberse la lección al dedillo: hay el esfuerzo desmesurado por querer entrar en el sistema, de haber pasado por todos los peldaños y escalones. Hay la seriedad de quien sabe que su futuro depende de entrar en el régimen administrado que el sistema-arte impone (Panizo 2017).

Como vemos, el mapeo que nos propone Panizo dialoga claramente con la distinción que estamos proponiendo en base a la política como una sistematicidad sedimentada y por lo tanto instituida. El profesor nos sigue explicando que

no es tanto la negación de tal o cual artista, de tal o cual premio, o de determinada orientación en los estudios universitarios: el problema es que la retícula autoprodutiva del arte ahoga al propio arte, lo desancla de su [cara] insurgente y dialéctica. [...] Lo pernicioso sobre todo de este engranaje sistémico es que anula precisamente el potencial disruptivo del arte: ensayar con tomas de decisiones no «útiles» al sistema, probar con ejercicios de responsabilidad no filtrados como óptimos en las expectativas de éxito y fracaso. Es decir: jugársela, probar, arriesgar. [...] Si el arte es espejo duplicado de la sociedad en la que se inserta –cosa no del todo cierta pero que vale para entablar ciertas analogías– es normal que esto sea así. En nuestro mundo nada hay que escape a ser medido, catalogado, serializado, domesticado. Ahora cuando parecía que la diversificación y la diferenciación harían posible la creación de nódulos críticos, de conductores alternativos con capacidad de ficcionar, de alternadores dinámicos capaces de catalizar realidades alternativas, resulta que estamos –todos– cortados por el mismo patrón: esforzándonos y dejándonos los cuernos por ser asimilados por el sistema (Panizo 2017).

Por otra parte, esta dimensión de la política y la sistematicidad que conlleva produce dispositivos y artistas que, en ese rol endogámico y casi podríamos decir que maquínico, tal y como lo entendía Guattari, se amoldan a lo que Joshua Simon entiende como «buen arte»:

¹⁵³ Nos referimos al conocido premio de arte contemporáneo joven de la Casa Encendida.

Los artistas Hannah Rosa Oellinger y Manfred Rainer llevaron a cabo en Viena una investigación sobre la percepción de lo que es «buen arte».¹⁵⁴ En su proyecto cuestionaron los criterios según los cuales los artistas jóvenes examinan y juzgan el arte contemporáneo. Tras realizar una serie de encuestas, concluyeron que los artistas eligen mostrar las cosas que a otros artistas les han «funcionado». Su investigación revela que las composiciones, los temas, los materiales, los colores, las posturas y las afirmaciones que han demostrado ser efectivos para otros artistas (ya sea por la crítica o por los réditos económicos) son los que se aceptan como «buen arte» en el arte contemporáneo y, por tanto, los que es más probable que se repitan (Simon 2015).

Efectivamente, fue en el revelador proyecto de Cristina Garrido #JWIITMTESDSA?,¹⁵⁵ premiado en Generaciones 2015, donde se desentraña sin ambages esta constelación de identidades, tanto formal como materialmente discursivas, que componen *la política*. En relación con el trabajo de Garrido, Simón señalaba que

Garrido no solo identifica elementos recurrentes en las exhibiciones de arte contemporáneo, sino también gestos de *display* como cosas recargadas sobre la pared, cosas tiradas en el piso o telas colgadas directamente sobre el muro. [...] Garrido explora la presencia de conjuntos de objetos, que atestiguan la existencia de una lógica económica subyacente al arte contemporáneo. Se trata de la lógica de la especulación (Simon 2015).

Una estética de la especulación donde «no se apuesta a una cosa, sino a otras apuestas» (2015). Con lo dicho hasta ahora, podemos comprender sin dificultad cómo esta inteligente apuesta de Garrido nos señala el *impasse* que presenta un tipo de arte concebido como arte decorativo e inofensivo, fácilmente apropiable por lo que se ha conocido como «estética internacional».¹⁵⁶ Lo que nos lleva al compromiso que mantiene un tipo de arte con el mercado, tenga o no en sus enunciados la reivindicación directa con unas demandas políticas concretas. La sintaxis de todos los elementos que presenta Garrido responde al funcionamiento de las relaciones sintagmáticas del lenguaje. Profundizaremos más adelante en ellas, pero, de momento, vale la pena recordar que en este tipo de relaciones las posibilidades combinatorias del signo se rigen por leyes internas del propio sistema que determina qué puede ir con qué, según las leyes de la gramática.

¹⁵⁴ Véase: <https://cristina-garrido.com/Cristina-Garrido-y-la-estetica-de-la-especulacion-Joshua-Simon> (01/07/2017)

¹⁵⁵ Véase: <https://cristina-garrido.com/JWIITMTESDSA> (12/07/2018)

¹⁵⁶ Véase: Joaquín Barriandos (2005): «Localizando lo idéntico / Globalizando lo diverso. El “activo periferia” en el mercado global del arte contemporáneo». En *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*, n.º 12. En línea: <https://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/3.pdf> (15/09/2019)

¿No se encuentra acaso muy cerca la noción de *arte contemporáneo en la época del capitalismo financiero* que nos señala Alain Badiou? En su brillante diagnóstico establece que el modelo del arte contemporáneo –a diferencia del arte del acontecimiento (suponemos)– es la mercancía. De esta manera, es fácil comprender que, si las relaciones sintagmáticas del lenguaje obedecen a las leyes de la gramática, el arte contemporáneo «obedece a las leyes de la oferta y la demanda» (Badiou 2014). A propósito, en una reseña de Tomás Ruiz-Rivas (*Antimuseo*) aclaraba que no se trataba de que el arte produjera mercancías,

sino que la obra de arte se ha tornado inmediata, ubicua, circulante, finita, porque debe adaptarse a la estructura de la mercancía, que es la institución central de nuestra civilización. Si lo pensamos bien, los rasgos del cacareado auto-emprendimiento, el nuevo modelo laboral que nos ofrece el capitalismo del conocimiento, nos conduce a nosotros mismos en esa dirección, lo cual debería asustarnos mucho. [El arte contemporáneo] es la ilustración del capitalismo financiero: lo expresa, lo representa, pero no en lo obvio, que es el mercado y sus cotizaciones, sino en la desmaterialización de la obra de arte y en la desaparición de cualquier cualidad inherente, incluido el soporte noble que avale su valor fuera de las convenciones de la institución. De la misma manera que el dinero es sustituido por el crédito, el objeto artístico es sustituido por su legitimación, que no deja de ser una acepción de la palabra crédito (Ruiz 2013).

Podemos llegar a entender que el arte del acontecimiento se encuentra en contraposición con esta misma concepción del arte contemporáneo que hemos expuesto. El (arte del) acontecimiento tiene una dimensión ontológica, porque transita el resbaladizo escenario de *lo político*; es decir, el arte del acontecimiento es la reactivación del disenso y del conflicto que pone a prueba las reglas de lo dado revelando su carácter transitorio, fallido y contingente. Nos parece un mapa muy revelador que puede sernos crucial para comprender en qué territorio emerge el acontecimiento como un evento de ruptura y como novedad imposible. Su emergencia nunca puede ser la expresión de las condiciones dadas. Es en el fundar fallido, incompleto y vacilante, tanto de *lo político* como en lo literario, donde el arte del acontecimiento que estamos intentando atrapar tiene posibilidad de aparecer.

Para terminar, podemos retomar las acertadas reflexiones que nos brinda Tabarovsky cuando afirma que del lado de lo literario y de *lo político* no hay una búsqueda para lograr un mecanismo de relojería, sino para desmontar sus piezas. Una postura que es extensible a la creación de dispositivos acontecimentales que necesariamente van a cargar contra la

sistematicidad donde aparecen. Una sistematicidad que –digámoslo de una vez– se encuentra constituida por el significante vacío. Así, el arte del acontecimiento, y diría que incluso este mismo dispositivo doctoral, es

una apuesta que no tiene previamente constituidas sus condiciones de posibilidad, es decir: que tal y como la propia condición de «*lo político*» marca, no existe fundamento último que logre producir una emergencia en base a una lógica interna ni ya constituida. Existe un enigma en esa praxis, una encrucijada difícil de conjugar precisamente por hacer tartamudear a la sintaxis, por cuestionar la idea de eficiencia como valor central, por pensar lo formal bajo la idea de lo informe, lo deforme: la parte del sentido que nunca se deja atrapar. La explicación cartesiana no tiene lugar (Tabarovsky 2009).

4.4 La movilización de Brasil de 2013 y la Bienal de São Paulo de 2014

Las demandas democráticas y el arte *pretendidamente* político entran en la dimensión socio-lógica de la política y en un tipo de crítica cultural que encajan en el discurso institucionalista. En cambio, la nueva demanda que surge a partir de la articulación de demandas equivalenciales entran en la dimensión de *lo político* y tienen una capacidad acontecimental en su «aparecer». Es decir, como el mismo Laclau pronostica, las primeras no portan ningún tipo de antagonismo; las segundas, sí. Veamos esto con más detenimiento utilizando esta teoría en un plano político, en las protestas de 2013 en Brasil, y cultural, en la consiguiente Bienal de São Paulo un año después.

En la movilización de Brasil de 2013 se dio una indignación difusa pero focalizada contra el mismo elemento: la corrupción y el Gobierno. Lo que comenzó con un reclamo contra la subida del transporte público liderado por el Movimiento Pase Libre acabó en una protesta multitudinaria catárquica sin precedentes en la historia de Brasil. Todo el movimiento quedó reflejado por una indignación donde cabían todo tipo de demandas. La crítica y el reclamo social a los transportes públicos, caros y malos, de las grandes urbes como São Paulo y Río corrió como el fósforo, contaminando y encendiendo todo tipo de indignaciones. En cada ciudad se protestó por algo distinto, por los impuestos, por la corrupción o incluso por los baches de las carreteras. Hubo, al parecer, hasta una mujer que salió a la calle a protestar porque su marido la pegaba.¹⁵⁷

La ambivalencia de los discursos, la heterogeneidad del movimiento y la ausencia de una mediación sindical o de actores de la política tradicional acercaba esta movilización a lo ya ocurrido con nuestro 15M. No obstante, en el caso brasileño la heterogeneidad de las demandas fue extremadamente manifiesta. Los propios convocantes iniciales se vieron sobrepasados por el mismo acontecimiento llegando incluso a recibir agresiones de los grupos nacionalistas que se sumaron a las movilizaciones.¹⁵⁸ La abierta heterogeneidad de la sociedad brasileña, tanto a la izquierda como a la derecha del Gobierno, lograron abrir un nuevo ciclo político que «no acabó, ni comenzó en junio». Efectivamente, las protestas fueron impulsadas por una generación de sujetos ya nacidos en democracia y

¹⁵⁷ Véase: https://elpais.com/internacional/2013/06/30/actualidad/1372599379_128449.html (05/09/2017)

¹⁵⁸ Véase: <https://www.elmundo.es/america/2013/06/21/brasil/1371832192.html> (15/09/2018)

con una forma de entender el mundo desde la globalización. Los jóvenes manifestantes tenían una identidad brasileña que se articulaba con otros referentes alejados de la historia reciente brasileña. Al respecto, el psicoanalista Jorge Forbes señalaba que se «trataba de una sociedad civil brasileña renovada, más informada y educada, que continuaba teniendo que vérselas con instituciones del siglo pasado, anacrónicas, que ya no atienden a los nuevos deseos de la población» (Forbes cit. en Arias 2013).¹⁵⁹ De la misma manera, según el profesor Breno Bringel, fueron los «diversos movimientos estudiantiles, juveniles, culturales, más descentrados, horizontales, con identidades múltiples y radicalizados en sus concepciones y formas de acción los principales actores que incendiaron lo que podría haber sido un movimiento más a la dimensión de acontecimiento» (Bringel 2009). Sobre este tipo de ideas sobrevuela la emancipación tal y como la hemos planteado con Alemán; a saber, como apuesta sin garantías donde el sujeto que adviene no se inscribe en ninguna formulación identitaria preconstruida.

¿Qué fue lo que aglutinó toda esta serie de demandas tan dispares y caóticas en su desobediencia? ¿Cómo logran articularse? Recordemos que las demandas insatisfechas que logran articularse –ya sabemos qué supone el término «articular»– de manera equivalencial forman una frontera antagónica que separa el pueblo del poder. La equivalencia es la que forma un sistema estable de significación, una nueva identidad popular que es algo más que la suma simple de sus lazos equivalenciales. Así, un elemento fundamental en el acontecimiento de las protestas brasileñas fue el significado de la Copa FIFA Confederaciones. Todas las barricadas, todos los neumáticos quemados se concentraron alrededor de los faraónicos estadios millonarios donde los manifestantes libraron auténticas batallas campales contra las fuerzas del orden.¹⁶⁰ ¿No son estos estadios símbolo de la identidad nacional brasileña? ¿Acaso no son los significantes vacíos que acaparan una realidad constituida y sedimentada en la idiosincrasia brasileña? Recordemos que, cuando hablamos de significante vacío, hablamos de un momento en el que la identidad popular se constituye una vez que la presencia de una frontera estable se da por sentada. Pero también debemos recordar que este tipo de espacios nunca son estables. El significante vacío puede movilizarse y cambiar toda una sistematicidad de relaciones diferenciales hegemónicamente establecidas en el discurso. Las

¹⁵⁹ Véase: https://elpais.com/internacional/2013/06/30/actualidad/1372599379_128449.html (15/09/2018)

¹⁶⁰ Véase: https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2014/05/140515_ultnot_brasil_protestas_rio_saopaulo_jgc (09/04/2018)

movilizaciones de Brasil fueron un acontecimiento porque reinterpretaron la falla constitutiva de la realidad brasileña. Toda la confluencia ambigua y los movimientos contradictorios desembocaron en una gramática equivalencial que produjo un nuevo sujeto político; un sujeto cuya identidad no se conjugaba, nunca más, con el elemento deportivo y cultural brasileño por antonomasia, el fútbol. Con las protestas de junio la pelota quedó suspendida fuera del campo de juego.

[...]

Ahora bien, ¿qué supuso este acontecimiento para la Bienal de São Paulo un año después? Sin duda el evento artístico no pudo quedar indiferente al contexto que le rodeaba, aún en ascuas y sacudido por el acontecimiento.

La Bienal de São Paulo de 2014 en Brasil es uno de los eventos que mejor pueden explicar la conexión entre aquellas demandas que emergen en el seno de los acontecimientos sociales y su traslado al ámbito artístico. Pese al posicionamiento inevitablemente institucional de la Bienal, creemos que esta hizo todo lo posible para intentar situarse en el flotamiento e indeterminación al que se vio sometido el país con los acontecimientos sociales de junio de 2013, que consiguieron abrir un nuevo ciclo político.

Las ediciones de las Bienales de Arte de São Paulo son de las citas culturales más importantes de Latinoamérica. En concreto, su 31.^a edición demostró –o lo intentó– cómo el arte político dentro de los aparatos institucionales aún podía ser subversivo. No solo por unas propuestas artísticas que no dejaron indiferente a nadie, sino también por la predisposición al riesgo que toda experimentación porta, sumado, además, a un comisariado no menos crítico y singular. Ejemplos: las manifestaciones en contra del patrocinio de Israel en el propio evento. Tras la ofensiva israelí en Gaza, la mitad de los artistas firmaron una carta contra el apoyo financiero de Israel a la muestra. Capitanada por el artista Tony Chakar, el conflicto «extra-artístico» se resolvió de manera salomónica, ya que la organización finalmente resolvió que Israel ya no sería uno de los patrocinadores y que de su financiación solo se beneficiarían tres artistas israelíes. Tampoco pasa desapercibida la demanda interpuesta por el grupo Liga Cristã Mundial, que consideró que muchos de sus proyectos atentaban contra la moral y sexualidad tradicional, por lo que fueron entendidos como insultos al culto religioso. Por si fuera poco, más de cinco mil mails fueron enviados a la organización del evento con quejas respecto al contenido de la exposición, claramente reivindicativo. Así, se abrió una feria de lo que parecía un gran espectro de reivindicaciones sociales que iban desde las

protestas recientes de Brasil a los estallidos racistas de Estados Unidos, el espionaje digital, la situación carcelaria, la crisis del capitalismo mundial, la corrupción política o la crisis de la representación democrática del país.

Sin duda, toda la controversia e intenciones declaradas del equipo curatorial planteaban la muestra como un auténtico espacio de disenso o, para ponerlo de nuevo en los términos de Chantal Mouffe, un espacio que actuara como una esfera pública y agónica. Este modo de entender la bienal como un evento artístico comprometido y pertinente con el contexto sociopolítico de Brasil resaltó con la primera acción del curador jefe Charles Esche. El director británico del Van Abbemuseum invitó a un grupo de profesionales como cocuradores para enarbolar un trabajo horizontal y democrático basado en el diálogo no solo dentro de los muros de la bienal, sino con toda la escena artística brasileña y latinoamericana. El gesto de Esche tuvo una dimensión política importante: fue una declaración de intenciones que desechaba la autoría única –sinónimo de autoridad– en un momento en el que Brasil se revolvía en la búsqueda de nuevas formas de entender la política representativa. No es baladí que el rebufo de las protestas de junio tuviera eco en una Bienal cuyo carácter asambleario apostaba por demoler las estructuras piramidales, ofreciendo así un trampolín a las minorías, a lo limítrofe y a todo lo que encajara en el prefijo «trans».¹⁶¹

De esta manera, el compromiso firme de la institución de tomar distancia con el ombliguismo que en muchas ocasiones ofrecen este tipo de muestras culturales dio paso a una verdadera obra colectiva expositiva. No fue baladí que, debido a su experimentación y a la permeabilidad con el sustrato social, muchas de las propuestas tuvieran una base activista. En este sentido, el uso de la palabra «proyecto» –semejante a la idea de atlas que anteriormente señalábamos (ver «Prólogo 4»)– fue un síntoma significativo.

Una de las claves que nos parecen más relevantes para comprender el interés de la bienal por las protestas de junio y todos los acontecimientos postsocialistas fue sin duda su título, «Cómo [...] cosas que no existen». El carácter vacilante de los puntos suspensivos invitaba a ser completado por cada lector. La máxima duchampiana «es el espectador el que termina la obra» cobraba todo el sentido en una suspensión de significado que se mantenía flotando en cada interpretación. Cómo hacer, cómo mirar, cómo hablar, cómo

¹⁶¹ Véase: <https://martaramosyzquierdo.com/2014/09/28/ya-no-soy-moderno-somos-contemporaneos-una-declaracion-de-intenciones/> (25/07/2019)

pensar, cómo utilizar... todas las cosas que aún no se encuentran en nuestro discurso. La «invocación poética» mantenía abierto el «espacio liminal» que sobrevolaba el evento. El título de la muestra, de alguna manera, apuntaba al balón lanzado, suspendido, fuera del estadio.

Es una llamada poética para pensar diferentes modos de existencia –explica Nuria Enguita–, diferentes intensidades de existir, modos que quizá están encubiertos o aún no desarrollados; que caen fuera de la manera normativa de pensar y de actuar, fuera del lenguaje e incluso de la representación. Es posible que el arte pueda contribuir a nombrarlos o, por lo menos, a pensarlos, a imaginarlos o a hablar de ellos. [...] Entendemos la Bienal como algo muy diferente a un museo, casi antagónico, como un corte espacio temporal, algo que acontece y que interrumpe el tiempo (Enguita 2014).

El interés de equipo curatorial de no ceñirse a categorías ni significados estables o temáticas, en definitiva, de no ceñirse a representaciones ya establecidas, tanto políticas como económicas y culturales, obedece a un antidescriptivismo total, es decir, a la emancipación del significante de cualquier dependencia del significado. ¿Qué era una bienal, qué significaba? ¿Qué convencionalismos conlleva aceptar el orden discursivo que maneja a priori? Se trataba más bien, nos señalaba Enguita,

de problematizar los modos de entender la contemporaneidad y de confrontar la lógica brutal de unos sistemas económicos y políticos que están excluyendo a un gran número de personas; a la vez que pensar el espacio del arte como una posibilidad de reflexión para ese deseo colectivo de transformación que ha explotado en las calles de todas las ciudades (2014).

En definitiva, la 31ª Bienal ponía en evidencia el carácter de constructo de la historia, que, lejos de ser la madre de la verdad, la verdad latinoamericana según la visión occidentalista, era tan solo una narración cristalizada hegemónicamente. Nos parece la cuestión política acontecimental, la de poner en entredicho la *verdad-raíz* como fundamento no solo en las cuestiones que salieron a flote con las protestas del 2013, sino en los convencionalismos que atienden a este tipo de sistematicidad del arte contemporáneo cuyas reivindicaciones políticas han tendido a caer en el paradigma de la representación, tal y como señalaba Enguita, en meras ilustraciones de lo que ocurre en el magma del acontecimiento.

¿Qué son esas cosas que no existen? ¿Qué tipo de obras pueden acercarse a ellas? ¿Aspiraban en esta bienal a encontrar y manifestar un arte del acontecimiento? No vamos

a abordar cada una de las obras y dictaminar, con voz de soberano, si es acontecimental o no. Ya advertimos hace tiempo que esta investigación no caerá en ese tipo de posicionamientos; sin embargo, sí creemos posible señalar algunos aspectos reivindicativos de los dispositivos de la bienal que, como demandas y reclamos, generaban una disputa de lo que pudiera ser asumible por las instituciones y por el propio sistema del arte. Al respecto, Pablo Lafuente se preguntaba sobre la utilidad del arte, la bienal y la política cuando aseguraba que no se debería pensar en arte y política como disciplinas separadas y predefinidas, ya que ambas son palabras con un campo simbólico en disputa.

No creo que se deba pensar en arte y política como disciplinas separadas y predefinidas. Ambas son palabras con un campo semántico en disputa, y lo que me parece interesante es tomar esto como una oportunidad, no para definir y cerrar, sino para complicar, para expandir, sin acabar en un «todo es arte» o «todo es política». Cómo el arte se hace, cómo se presenta, cómo se entiende a sí mismo, son posiciones políticas. El sistema del arte es a menudo un sistema exclusivista, elitista, especialista y jerarquizado, y cuestionar esto es algo que el arte y aquellos que están relacionados con su práctica pueden decidir hacer, y eso sería una opción política. Pero también se puede pensar en el arte como instrumento. Lo que el arte gana con eso es que puede ser muchas cosas: puede intervenir y hacer otro tipo de política (Lafuente 2014).

Hemos mencionado la importancia que tiene la noción de demanda insatisfecha en toda la teoría hegemónica de Laclau y hemos señalado cómo algunas demandas que son lanzadas desde el cuerpo social a las instituciones son fácilmente trasladables a los enunciados de muchos artistas *pretendidamente* políticos en su contenido. Ejemplos: el colectivo boliviano de Mujeres Creando recibía en la entrada del pabellón con el dispositivo *Espacio para abortar*, un compendio de cabinas de tul en forma de útero que invitaban a las mujeres a entrar, dar testimonio y salir. El *Museo travesti de Perú*, con la patrona de Brasil, Nuestra Señora Aparecida, representada con fuertes rasgos masculinos articulaba la religión con estudios de identidad de género. Por otro lado, en el área de las columnas nos recibía *Trans Américas*, de Juan Downey. Una instalación compuesta por catorce monitores de vídeo que daban cuenta de los viajes que el artista hizo entre 1973 y 1976 con el fin de fomentar una identidad latinoamericana transnacional. Downey cruzó el continente de norte a sur grabando la vida cotidiana de las distintas culturas nativas. Los vídeos logran capturar la situación de abandono en el que estas comunidades vivían, pero también la diversidad y complejidad de sus tradiciones. En esta misma estrategia de

visibilización de colectivos también encontrábamos *Ymá Nhandehetama* ('En el pasado éramos muchos'), de Armando Queiroz con Almiros Martins y Marcelo Rodrigues, que consistió en el testimonio de un hombre guaraní (el grupo indígena más grande en Brasil) que narra la situación de exclusión que su comunidad vivía –y vive– cotidianamente y cómo las personas indígenas son invisibles para el Estado brasileño. También se encuentra *Martirio*, de Thiago Martins de Melo, una instalación compuesta por varias esculturas y dos óleos gigantes que reproducían el imaginario barroco católico para retratar a treinta personas indígenas, activistas, abogados y sacerdotes que murieron en la lucha contra la deforestación a manos de madereros.

Así con todo, como podemos ver, las obras expuestas eran mayoritariamente políticas en su relación con determinadas demandas insatisfechas y su reproducción. Individualmente podrían parecer obras panfletarias que aluden a problemáticas que pueden ser más o menos conocidas en el contexto brasileño. A pesar de intentar imaginar nuevas posibilidades colectivas para crear un mundo más justo, creemos que todas ellas deben ser comprendidas bajo la maquinaria, el dispositivo de la Bienal. Volvamos a la cuestión principal: ¿pueden considerarse obras que persigan generar acontecimiento, desestabilizar los relatos hegemónicos o, lo que sería más complicado, generar nuevas identidades? Me temo que las obras de manera individual se inscriben dentro de la gramática institucional de la Bienal, pero, no obstante, creemos que todo el conjunto de prácticas, gestos, acciones y personas que rodearon el evento sí nos puede ofrecer un escenario lleno de contingencias que van encaminadas a dibujar el contorno de una ausencia. De esta manera, las obras expuestas –cuyo eje pasa por imaginar posibilidades colectivas de acciones, pensamientos y cambios para un mundo mejor– deben ser comprendidas de otra manera, suscribiendo las reflexiones de Mercedes Pérez Bergliaffa¹⁶² al preguntarse por el carácter revelador y la utilidad de la muestra, sobre todo teniendo en cuenta –en nuestro caso– la inevitable comparativa que podemos establecer con la potencia del acontecimiento brasileño que le precedía. Podemos pensar en el acontecimiento que puede darse lugar en los espacios institucionales: ¿dónde se encuentra? Parece que, concretamente, en los mismos márgenes de la bienal: en el pabellón Matarazzo, ya que

¹⁶² Véase: <http://www.bitacora.com.uy/auc.aspx?6677,7> (02/09/2019)

en medio del parque de Ibirapuera –nos comenta Pérez–, los artistas, al terminar los encuentros con los coleccionistas, galeristas y periodistas, se reunían al caer el sol a discutir sobre la situación del mundo y sus posibles cambios. En esta 31.ª edición de la Bienal, la mejor obra fue esa: la reunión de fuerzas, la posibilidad de encuentros inesperados, la creación de soluciones imaginativas. Y la llegada –comprobable– de una respuesta a los reclamos (Pérez Bergliaffa, Mercedes: sin año).¹⁶³

El momento de consumo y exposición, más que el de producción de tales dispositivos; o dicho de otra manera, no en las obras sino en lo que sucedía alrededor de estas, fue a nuestro parecer lo que nutría a la muestra de una contingencia y una experimentación que transitaban *lo político*. ¿No sería este el verdadero arte del acontecimiento que estamos persiguiendo? Con todo, parece que la institución se encuentra constituida por profesionales culturales cuyo compromiso por abrir nuevos posibles nos hace pensar en un arte del acontecimiento que rebasa los escenarios y las prácticas habituales del arte colectivo de los noventa. Las instituciones no solo son arquitecturas que funcionan como contenedores de legitimación cultural, sino que son espacios difusos, agujereados, híbridos, enormemente cuestionados por los mismos sujetos que las habitan y que complejizan sus márgenes.

¹⁶³ *Ibidem*.

4.5 ¿Y la lectura posmarxista? La importancia de lo contingente

Hemos hablado del arte del acontecimiento desde la postura posfundacional, pero solo hemos apuntado ligeras nociones en el «Prólogo V» de la perspectiva posmarxista que mantenemos junto con Laclau y Mouffe. En nuestro interés por su pensamiento es importante profundizar en la postura posmarxista, ya que creemos que reverbera en los últimos movimientos postsocialistas que sirvieron como detonante para esta investigación. Para abordar el arte del acontecimiento desde el posmarxismo vamos a examinar dos dispositivos artísticos cuyas demandas nos pueden ayudar a analizarlos no solo bajo la diferencia política que venimos tratando, sino también teniendo en cuenta la distinción entre las demandas equivalenciales y democráticas que residen en toda relación hegemónica. Las primeras, tal y como hemos señalado, son las que soportan mayor contingencia, ya que su articulación no está prevista apriorísticamente.

4.5.1. *La democracia del símbolo*. La obra de Leandro Erlich que nos catapulta hacia la representación

La obra del artista argentino Leandro Erlich titulada *La democracia del símbolo* (2015) es una propuesta que nos ayudará a comprender por qué recelar de una filosofía histórica moderna y de su política basada en procesos y fines. Como veremos a continuación, lo que reverbera detrás del enunciado que nos plantea el artista alude precisamente a un tipo de emancipación y crítica política atravesada por la filosofía marxista. Es decir, aquella emancipación clásica basada en unos principios rectores que expanden un futuro proyectado proféticamente.

Antes de continuar, cabe recordar cómo vimos con Hannah Arendt que la condición para que exista la política es la posibilidad de tener plena libertad para proponer múltiples, innumerables e impredecibles alternativas al poder dominante. La noción de *acción*, tal y como la entiende la filósofa alemana, tiene un carácter espontáneo y contingente que recuerda al esperado imprevisto, es decir, el milagro del acontecimiento. La acción es capaz de interrumpir la realidad normativa para que aflore lo improbable que, como todo acontecimiento, ni es calculable ni predecible. Esta cualidad acontecimental de la acción

en la política dista mucho de la conciencia que porta la filosofía histórica moderna y de la política basada en procesos y fines que se desarrolla, inevitablemente, hacia un fin definido.

¿Por qué creemos que *La democracia del símbolo* –a partir de ahora *LDS*– se inscribe en este tipo de lectura? Veamos. Erlich toma el Obelisco porteño –icono de la ciudad de Buenos Aires– como eje central de un proyecto de arte público monumental. Por un lado, hizo desaparecer mediante una ilusión óptica la punta del obelisco; esta intervención en realidad cubrió con unas planchas su ápice y, por otro lado, hizo reaparecer este en la explanada del MALBA a escala real. De esta manera la posibilidad de acceso al monumento quedaba al alcance de cualquiera, descubriendo las cuatro vistas mediante unos vídeos previamente grabados en su situación original –que se encuentra cerrada al público– desde donde se divisaba toda la ciudad. Este cambio de perspectiva horizontal invitaba a participar en aquella experiencia de vértigo, la que ofrecía la punta del obelisco como símbolo del poder soberano intocable, inalcanzable y trascendente, sin tener que elevarnos del suelo. De hecho, pienso que el cambio de espacio de la cúspide responde también de alguna manera a poner en entredicho la sensación de estabilidad, permanencia y majestuosidad que siempre evocan este tipo de monumentos.

Aunque el dispositivo se fragüe dentro del paraguas de la estructura institucional de Buenos Aires, *LDS* apuesta por cambiar la realidad y denunciar las relaciones de poder que mantiene el Estado entendido como providencia. La megalómana obra nos sirve como claro ejemplo para poner en evidencia la crisis democrática representacional que denuncian los acontecimientos postsocialistas. En un principio, parece que la instalación sí genera una arena de actividad política que redefine nuestras identidades y compromisos políticos por medio de una ficción; pero veremos cómo esta arena de conflicto no corresponde a ningún tipo de antagonismo y, por lo tanto, tiene una escasa relevancia política. Dicho de otra manera, no genera ningún tipo de acontecimiento.



Fig. 24: *La Democracia del Símbolo*. Erlich, Leandro (2015), Buenos Aires. MALBA

Vayamos por partes. Alain Badiou, en su ensayo *El despertar de la historia* (2012), explica que todos estos levantamientos actuales –los tilda de auténticos levantamientos populares mundiales– en Oriente y Europa «han expresado en distintas lenguas algo parecido a: ¡La representación de mi país por su Estado es una falacia!» (Badiou 2012: 129) y que

todos los intentos que aspiran a reabrir la Historia [...], tratan de sustraerse, mediante un amplio gesto colectivo sin precedentes, a la representación (permanente ficción del Estado) del lugar en el que se producen. La finalidad es sustituir esta representación por una especie de representación pura (2012: 130).

Parece cada vez más evidente que dichos acontecimientos reabren el concepto de democracia representativa pidiendo una nueva forma política que implique más participación colectiva no solo en los asuntos del Estado, sino en la concepción de lo que el Estado realmente es. Badiou continúa explicando que habría que sustituir la instrucción de Mao «¡Interésense por los asuntos del Estado!» por

decidan ustedes qué es lo que el Estado debe hacer, y encuentren los medios de compelerle a ello manteniéndose siempre a distancia del mismo y sin jamás someter sus

convicciones a su autoridad ni responder a sus convocatorias, esencialmente a las electorales (2012: 111).

En definitiva, los acontecimientos postsocialistas pueden ser leídos como señales e intentos de abrir la política y distanciarla lejos del Estado. Una reactivación de la política, en definitiva, que insta a cambiar el paradigma cultural que la envuelve, donde la representación de sujetos y demandas se lleva a cabo mediante la estructura de partido. El precioso texto de Badiou nos empuja a concebir la política como creación –y acción– de nuevas posibilidades imposibles, impensables, invisibles, inestables... Es decir, la creación de un acontecimiento. O, dicho de otro modo, una actividad política que exista por ella misma, y nunca subordinada a la representación del Estado. ¿No se acercan estos planteamientos políticos al campo sistemático desde donde se generan discursos culturales? La sistematicidad del arte que hemos abordado anteriormente no solo es que se relacione íntimamente con lo que explica Badiou, ¡sino que es la misma cosa!

Podríamos decir, de momento, que la propuesta de Erlich sí casa con los mensajes que se manifiestan en los acontecimientos sociales actuales, ya que problematizan el régimen representacional. La declaración política de Leandro tiene como desafío erradicar el poder del Estado o del imperio del viejo Leviatán. Ahora bien, teniendo en cuenta las características de las nuevas luchas sociales, difícilmente podremos pensar una emancipación que vuelva a pasar por ese asalto al palacio de invierno.

No es baladí que haya escogido *LDS* para acercarnos a la lógica acontecimental desde el arte. En una primera instancia parece que nos acerca a las demandas de los acontecimientos sociales, pero en su reverso más opaco esconde una posición política que, lejos de hacer crítica, mantiene enclaustrado cualquier devenir que pueda producir un nuevo sentido en cada espectador o una posible desidentificación. Podemos observar con lupa a través de la lógica acontecimental –como si existiera tal cosa– para así poder evidenciar la trampa significativa que determinados dispositivos artísticos mantienen escondida. Unas trampas que impiden cualquier producción de subjetividad individual al margen de codificaciones establecidas de antemano. Creemos firmemente que tanto los procesos sociales como las experiencias que un sujeto pueda tener con el contacto con una obra, es decir, los procesos culturales y la toma de conciencia de un conocimiento divergente, no se desenvuelven bajo el paraguas de elementos trascendentes, exterior a ellos mismos, proféticos y soberanos; por lo tanto, no puede ser el resultado de un sujeto,

autor, que reflexivamente traza planes y metas preconcebidas bajo códigos y significados establecidos. Al respecto, La Fundició de nuevo señala que

los procesos sociales de producción de sentido tienden a la complejidad y al conflicto, y sus resultantes son siempre múltiples e impredecibles, entre otras cosas porque: a) los agentes implicados en ellos no se ajustan nunca exactamente a los modelos abstractos y pautas definidos *a priori* (La Fundició 2018: 144).

Cuando miro el obelisco a través de las imágenes y me imagino allí, dentro de una cúspide ficticia, difícilmente puedo evitar pensar en una emancipación emparentada con las viejas luchas sociales, aquellas que se movilizaban en torno a una dicotomización Estado/pueblo. Algo que poco tiene que ver con la autonomía que presentaron los movimientos postsocialistas. Para Pablo Iglesias Turrión estos nuevos movimientos sociales, denominados en su tesis doctoral¹⁶⁴ como «modelo Berlín» o «contracumbre», poseen

una Autonomía –lo escribe en mayúsculas– que expresa un conflicto más allá de las relaciones partido-movimiento; más allá de la mayor o menor sensibilidad de decisores administrativos o económicos frente a las demandas de los desafiantes. Hablamos de Autonomía como expresión de una política posible y real más allá de la participación en las instituciones del Estado o del Imperio: acción política más allá de cualquier constitución formal (Iglesias 2005).

Esta dimensión autónoma del movimiento frente al Estado, nos cuenta Iglesias, ya era percibida hace casi cien años por Rosa Luxemburgo como política de masas frente al parlamentarismo de la socialdemocracia alemana, cuyas reflexiones tienen frases que fácilmente resuenan como contrapartida en el dispositivo de Leandro: «La política del proletariado no puede reconquistar su lugar dando consejos utópicos o elaborando proyectos que intentarán, por medio de reformas parciales, calmar, domar, moderar al imperialismo en el cuadro del Estado burgués» (Luxemburgo cit. en Iglesias Turrión 2005).

¿Por qué las experiencias políticas de Rosa Luxemburgo son claves para la hegemonía y la crítica cultural que estamos planteando con *LDS*? Para el dúo Laclau/Mouffe, la tesis

¹⁶⁴ Iglesias Turrión, Pablo (2009): *Multitud y acción colectiva postnacional: un estudio comparado de los desobedientes: de Italia a Madrid (2000-2005)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <https://eprints.ucm.es/8458/1/T30518.pdf> (03/02/2020)

principal se sostiene en la imposibilidad de prever el curso natural de la revolución. De las tesis de Rosa Luxemburgo ha derivado la lógica equivalencial que hemos expuesto anteriormente. A continuación, Mouffe/Laclau:

Mientras que el debate en torno a la eficacia de la huelga de masas en Alemania se había centrado casi exclusivamente en la huelga política, la experiencia rusa mostraba que hay una interacción y enriquecimiento mutuo y constante entre las dimensiones política y económica de la huelga de masas. En el contexto del Estado zarista ningún movimiento reivindicativo aislado quedaba encerrado en sí mismo, sino que se transformaba en un ejemplo y un símbolo de resistencia y, de tal modo, realimentaba y daba origen a otros movimientos. Estos movimientos surgían en puntos no preconcebidos y tendían a expandirse y generalizarse en formas imprevisibles; de tal modo, estaban más allá de la capacidad de regulación y organización de ninguna dirección política o sindical. Este es el sentido del «espontaneísmo» luxemburguiano. La unidad entre lucha económica y lucha política —es decir, la unidad de la clase obrera en cuanto tal— es la resultante de este movimiento de realimentación e interacción. Pero, a su vez, este movimiento no es otra cosa que el proceso mismo de la revolución (Mouffe y Laclau 1987: 17).

Dicho esto, ya podemos asegurar lo que es necesario en todo arte del acontecimiento. Sería fácil trasladar ese «espontaneísmo» luxemburguiano de la revolución a la contingencia necesaria que mantienen los acontecimientos postsocialistas. Así, podemos percibir que el dispositivo acontecimental se desliga de una emancipación emparentada con su aspecto revolucionario, y que la teoría «espontaneísta» tan solo afirma la imposibilidad de prever el curso de un proceso revolucionario por la variedad de formas que adapta y el vacío constitutivo que alberga.

En esta no resolución finalista de cualquier conflicto y la contingencia radical que la envuelve cabe recordar lo cercano que vuelve a estar la noción de antagonismo. Esta «extrañeza» es la piedra angular, la llave y pieza secreta y fundamental para el desarrollo de la democracia y la política. También su estrecha relación con la heterogeneidad laclausiana (o el Real lacaniano). Ya hemos explicado que la inestabilidad, el conflicto y la división no son problemas que dañen la esfera pública/política, sino condiciones para su existencia y que el afuera constitutivo del antagonismo es una aduana —muy cara— que bloquea toda conclusión cerrada mientras que revela la precariedad y la parcialidad de toda estructura totalizante, es decir, revelan su contingencia. El arte del acontecimiento —sospecho— mantiene esta misma incertidumbre e inconclusión con respecto al sistema discursivo instituido donde se instala: se expone.

¿Qué tipo de posicionamiento político es el que mejor asume esta indefensión y deriva a la que nos obliga el antagonismo? ¿Qué tipo de planteamientos políticos serían los que mejor dialogan con la cualidad contingente de todo acontecimiento? En la entrevista que le hace Pablo Iglesias a Jorge Alemán en *La Tuerka*, el presentador le pregunta a su invitado por la noción de izquierda lacaniana. Para Iglesias sería la izquierda de la Internacional Socialista, donde la tierra será el paraíso y la patria de la humanidad. Parecía que Iglesias no había roto con esa dinámica que se había instalado en el marxismo, donde lo que fueron categorías políticas o analíticas («reformismo», «pequeña-burguesía», etcétera) se habían convertido en categorías morales que zanjaban cualquier discusión; algo que más tarde le pasaría factura, en el mes de mayo de 2018, cuando junto con Irene Montero decidieron hipotecarse en la compra de una casa baja por valor de seiscientos mil euros en una zona aburguesada de la Comunidad de Madrid.¹⁶⁵ En cambio, para Jorge, esa utopía –de la que también ha formado parte– encierra algo que no es materialista, solo responde a la metafísica y al idealismo, y también, me atrevo a asegurar, responde a unos signos del pasado que difícilmente hablan del momento presente. A Alemán ese paraíso de la izquierda canónica no le interesa. La verdadera cuestión en la *izquierda lacaniana* es que hay que saber habitar entre dos cosas que son imposibles, que no se pueden cancelar dialécticamente. La izquierda lacaniana sería entonces el proyecto político progresista que rechaza la armonía, ya que, como veremos a continuación, es consciente de que siempre hay algo que se escapa a todo diseño político institucional.

La izquierda lacaniana es un planteamiento político que rechaza las posiciones teóricas habituales de la izquierda y la revolución moderna desestabilizando su semántica, aún dominada –nos explica Alemán– por el progresismo, la utopía y la revolución; tres figuras que se encuentran regidas por en su temporalidad y espacialidad por la metafísica de la totalidad como fundamento. Pero ¿cuáles son esas estructuras, discursos, significados, relatos... que se encuentran codificados de antemano? Creo que *LDS* se encuentra en una

¹⁶⁵ A lo referido, Adrià Porta y Luis Jiménez Isac escribían en *CTXT* que se trataba, también, de «matar al padre» –es decir, a Marx– para dejar de preguntarnos constantemente en qué medida estábamos haciendo una interpretación correcta de las escrituras (marxistas) o seguíamos siendo realmente fieles al «Nombre-del-padre». Todo esto había abocado al marxismo, tanto teórica como políticamente, a dos callejones sin salida, salvo honrosas excepciones: por una parte, la tendencia paranoica a buscar «traidores» que legitimasen el propio dogma y, por otra, la obsesión compulsiva por encontrar un «ismo» que fuera garante de pureza moral (Caballé e Isac 2016)

Véase: <https://ctxt.es/es/20161012/Firmas/8942/Laclau-Podemos-contradicciones-posmarxismo-15M-populismo.htm> (05/09/2018)

crítica política que se asienta en una concepción de la revolución como «momento fundacional de un tipo de sociedad a otra» (Mouffe y Laclau 1987: 9) manteniendo, de la misma manera, la ilusión de ser protagonizada por un único sujeto histórico ya constituido, aquel del que emanaba una voluntad colectiva sin fisuras y homogénea. Parece que *LDS* nos quiere dar la posibilidad de experimentar qué sería aquello de tomar el poder, aunque sea en diferido, desde lo alto del obelisco situado a ras de suelo. La acción de Erlich parece muy cristalina y va directa a evidenciar una estructura política que gira en torno al Estado (centrípeto) con un sujeto revolucionario que se encuentra definido a priori. Al visitar la cúpide en las puertas del MALBA resuena en el espectador el eco de un pasado reciente cuya emancipación pasaba inevitablemente por la lógica revolucionaria con el sonido de las cornetas de fondo. Y es que las experiencias soviéticas, o la misma Revolución francesa, que rompió con el Antiguo Régimen en la proclamación de la soberanía nacional, son ejemplos que también se traducen en un terror perpetrado hacía sus opositores sin concesiones, imitando así el poder que en un primer momento rechazaron. Creemos que, de manera evidente, el gesto que vertebra la obra que tratamos mantiene una correlación directa con esa manera, un tanto anestesiada, de hacer crítica política. Una crítica que se mantiene en el reconfortante horizonte conocido de la filosofía marxista, que pasaba por las formas clásicas de análisis y cálculo político de horizontes definidos a asaltar, de personas, de regímenes y estamentos concretos con unas fuerzas y un sentido determinados a priori. Algo que se encuentra actualmente en crisis ya desde *Hegemonía y estrategia socialista*. El posmarxismo de Laclau y Mouffe nos enseña que recaer en ese tipo de emancipación social, que pasa por el fundamentalismo de una política trascendente y una sociedad plenamente reconciliada consigo misma es, cuanto menos, ingenuo. De hecho, este tipo de tomas de poder terminaban reproduciendo los vicios de las políticas represoras anteriores (ver «Prólogo V»).

Una vez dicho esto, podemos ver ciertas resonancias con la postura que mantiene Leandro en su dispositivo. La descontextualización de la cúpide permite la construcción de un nuevo significado, pero este se encuentra absolutamente dirigido por el autor. El efecto de la obra pertenece prácticamente en su totalidad a quien la ha creado, anulando cualquier tipo de contingencia en la posible toma de conciencia política; es decir, el hecho de producir una obra no va unido a producir su efecto. Jacques Rancière puede secundarnos en lo que estamos planteando: «La debilidad de muchas instalaciones con voluntad política es partir del efecto a producir y suponerlo realizado por el volumen

mismo ocupado en el espacio» (Rancière cit. Fernández-Savater 2010). De esta manera, que el enunciado de Leandro sea tan masticado, cristalino y directo hacia una conciencia de clase (en el sentido más marxista del término) no hace otra cosa que suponer el sujeto previo, constituido a priori y protagonista de una posible emancipación que será revolucionaria o no será.

Parece que Leandro, sin quererlo, nos está llevando bastante lejos. Bajo esta lectura posmarxista ¿por qué es tan importante la dimensión contingente en el arte del acontecimiento?

Si la perspectiva posfundacional y posmarxista es tan relevante para el análisis cultural es porque se descentra de este tipo de relatos revolucionarios, siendo capaz de problematizar el camino para una emancipación verdaderamente radical basada en lo imposible y en la contingencia. De la misma manera, es importante recordar cómo el concepto de hegemonía surge a raíz de este hiato que presenta la necesidad histórica basada en procesos y fines, piedra angular del marxismo de la Segunda Internacional. En *Hegemonía y estrategia socialista*, Laclau y Mouffe señalan que «los contextos de aparición del concepto serían los contextos de una falla [...], de una grieta que era necesario colmar, de una contingencia que era necesario superar» (1987: 15). La hegemonía, y esto es importante, «no será el despliegue majestuoso de una identidad, sino la respuesta a su crisis» (15). Cada una de las explicaciones de hegemonía en las ciencias políticas fue acompañada de una expansión de lo que podríamos llamar una lógica de lo contingente (Marchart 2009).

Ahora, volviendo al principio, vemos cómo se reproduce la evidencia de la que hablaba Badiou: «¡La representación de mi país por su Estado es una falacia!», y, por ello, paradójicamente, creemos que se mueve en una lógica representacional. Cualquier espectador en *LDS* puede reconocer la evidencia sin llegar a asombrarse, llegando incluso a verbalizar y asumir su propia condición de clase y su posición subalterna. Reconocemos nuestro margen de acción política, y su horizonte domina el pensamiento político y, por lo tanto, nuestra capacidad de acción queda disminuida. El espectador que se pone en contacto con el dispositivo mantiene una posición política y una identidad absolutamente consensuada antes, durante y después del encuentro con dicho dispositivo.

También cabría preguntarse por el tipo de conocimiento que nos aporta *LDS*. Como hemos explicado anteriormente, el mensaje que se lanza deambula con facilidad en un orden discursivo peligrosamente cercano a las viejas luchas que pretendían ocupar el

poder. Por eso, creemos que el dispositivo de Erlich se mueve en un saber consensuado. Sus espectadores posiblemente salgan de la cúspide del obelisco situado en la explanada del MALBA hablando con un amigo sobre el poder soberano de épocas pasadas y el aspecto democrático de la actualidad, sintiéndose reconfortado y comprometido por haber entendido el enunciado, pero, a su vez, no sintiendo que forma parte de un proceso democrático radical de solución. Se podría decir que la descontextualización del obelisco representa los enunciados de la revuelta y, al hacerlo, incide en las representaciones sociales donde el sujeto se reconoce, forzándole así «a volver sobre sí mismo» y a un retorno hacia su propia identidad prefabricada, dejando intactos los pactos y promesas que hubiera firmado con el poder soberano.

Sería pues un sujeto que desconoce un más allá fuera de los límites del poder estatal, que choca con sus «techos de cristal». Consecuentemente, con todo ello, podemos entender que *LDS* denuncia las estructuras estatales, pero no las amenaza; entiende como un éxito rotundo violar las leyes sin cuestionar el mismo fundamento de su validez. El espectador, como sujeto político, no realiza ninguna sustracción emprendedora y vuelve a plegarse sobre sí mismo, sobre su identidad construida, impidiendo así que pueda responder políticamente. La cúspide instalada en el MALBA alude directamente a la imagen de las luchas sociales que se reconocen y se desenvuelven dentro de las categorías que vienen impuestas. Así, este dispositivo sería una propuesta que mantiene una capacidad disminuida del arte que es incapaz de crear «disenso»; ya sabemos, aquello que es capaz de reconfigurar lo sensible, su división o, mismamente, de introducir sujetos y objetos nuevos para hacer visible aquello que no lo era. Efectivamente, Rancière nos habla de arte político cuando muestra una interrupción en las coordenadas ordinarias de la experiencia sensorial. No bajo una labor pedagógica que ofrezca modelos éticos o herramientas para descifrar las representaciones como hace claramente *LDS*, sino en reconfigurar nuestra manera de estar todos juntos o separados.

Para terminar de desmontar la intencionalidad política reivindicativa de Erlich me gustaría solo acabar con citas para decir que «los explotados rara vez han necesitado que se les expliquen las leyes de la explotación» (Rancière 2012: 59) y también que la gente ya sabe; «sabe que el trabajo es una esclavitud, que los políticos son unos mentirosos, los banqueros unos ladrones, que el dinero es una mierda y los ricos no lo son por una virtud propia, que la democracia liberal es un fraude y que el Estado reprime más que libera» (Beasley-Murray 2015).

Una vez hemos analizado en profundidad *LDS*, su trampa significativa y el carácter pedagógico que hemos explorado, podemos recurrir a tres famosos dispositivos colaborativos –y expansivos– que tuvieron en su aparecer una inestable contingencia. Tanto el conocido movimiento zapatista como en *El siluetazo* argentino asumen en su práctica la contingencia propia de todo dispositivo acontecimental y la imposibilidad de alcanzar armonía alguna. Así, el primero, que prácticamente ha quedado reducido a una marca o imagen decorativa para tazas de cafés, comienza cuando en el 2005 el Subcomandante Marcos nos dio una magistral clase acerca de lo que vendría siendo esta nueva izquierda del siglo XXI: «El proceso electoral ya empezó y alguien les va a venir a decir que si lo apoyan les va a venir a resolver todo. Nosotros les venimos a decir que no les vamos a resolver absolutamente nada ni les venimos a traer soluciones, sino problemas, y la invitación de que nos juntemos con los compañeros que se están alzando en otras partes del país para construir México». El enunciado del Subcomandante Marcos ejemplifica a la perfección la tensión irreductible que siempre habrá en la representación política. Para su posible sutura, siempre inestable, temporal e incompleta, la solución política siempre pasará por el proyecto hegemónico. El movimiento zapatista puede ofrecer una cosmovisión diferente que vendría a desplazar los presupuestos con los cuales se entendía la nación, el Estado o la misma revolución, o incluso lo que vendría a ser *lo político*.

Por otra parte, *El siluetazo* argentino de 1983 es la práctica artística colectiva perfecta para hablar de la capacidad emancipadora del espontaneísmo y la contingencia propia de todo dispositivo colectivo. Fue promovida por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, que organizaron con las Madres de Plaza de Mayo dibujar, sobre cartones y papeles, las siluetas de los desaparecidos por la dictadura de Jorge Rafael Videla. Las Madres hicieron un llamamiento a agrupaciones estudiantiles (prohibidas por aquel entonces), organismos de los derechos humanos, activistas, militantes, artistas y todo aquel que quisiera participar ofreciendo su cuerpo como molde para siluetarlo. Un gesto multitudinario de denuncia que consiguió rebasar los muros institucionales. *El Siluetazo* consiguió dar cuenta de lo indecible, o, más bien, de lo invisible; es decir, todos los cuerpos desaparecidos por el terrorismo de Estado.

La participación popular orquestó un dispositivo de enunciación colectiva que dio voz, por medio del dibujo, a aquellas ausencias presentes en multitud de siluetas. Durante tres días, estos soportes precarios, sin autor ni firma, habitaron el espacio. Se empapelaron kioscos, muros, cabinas de teléfono, columnas y árboles todo el centro de Buenos Aires y otras

ciudades del país (siempre en vertical, nunca tendidas en el suelo, tal y como habían pedido expresamente las Madres de Plaza de Mayo).

A pesar del dispositivo policial, la maquinaria que iniciaron los artistas fue la chispa que iluminó un fósforo imparable. No se me ocurre ninguna práctica artística que haya devenido acontecimiento social de una manera tan directa. Todas y todos durante esos días comprendieron que lo que tenían en común, más allá de ideologías e inclinaciones políticas, era la imperiosa necesidad de rellenar un vacío sin nombre, no tanto el de los desaparecidos, sino el vacío de lo irrepresentable y, quizás también para muchas, lo irrecuperable.

Por otro lado, Brian Holmes, investigador muy interesado en desechar a pedagogía paternalista de la que creemos se nutre *LDS*, nos habla a través del no menos conocido dispositivo colectivo *Ne Pas Plier*.¹⁶⁶ Una asociación para la producción y, sobre todo, distribución de imágenes políticas fundada en 1991 «para que a los signos de la miseria no se sume la miseria de los signos». La intención de *Ne Pas Plier* era crear imágenes socialmente comprometidas de forma colectiva entre los distintos actores que componen una movilización: desde diseñadores, sociólogos o carpinteros hasta amas de casa y artistas. La idea es, según Holmes, que

el arte es político no cuando permanece en su propio marco, sino por su modo de difusión. El arte deviene político cuando su presencia y sus cualidades estéticas son inextricables de los esfuerzos por transformar las condiciones de vida del mundo.

¿Es este punto de cruce entre el arte y la política donde la difusión artística, que tanto bebe de Walter Benjamin, el único requisito para un arte político? Holmes avisa de que hay un reverso del que no hay que olvidarse. Cuando la política deviene creativa. Para Holmes, «la política deviene artística cuando sus procesos y lenguajes dejan espacio suficiente para que pueda darse la interpretación, la emoción y la experiencia sensual». Es interesante pararse brevemente en este punto para comenzar a trasladar todas aquellas experiencias que se manifiestan en las prácticas colaborativas de una asociación de

¹⁶⁶ Véase la muestra de Marc Pataut (París, 1952) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el marco de PhotoEspaña 2018. La exposición muestra el trabajo fotográfico que corresponde a la década de los noventa, cuando el artista documenta el surgimiento de los nuevos movimientos sociales en Francia, muy próximos a los planteamientos de Lazzarato acerca de los movimientos postsocialistas. En dicha muestra también se exponen los trabajos llevados a cabo con la asociación *Ne Pas Plier*, que funda junto con Gérard Paris-Clavel y otros artistas en 1991.

Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/marc-pataut> (10/08/2019)

artistas y diseñadores como Ne Pas Plier al repertorio que nos aporta las ciencias políticas. Cuando Holmes alude a un espacio interpretativo en la política de las imágenes y los símbolos está nombrando indirectamente al mismo vacío constitutivo y necesario que hace posible la política. Por otro lado, Holmes también alude a ese carácter «sensual» que es estimulado por la reacción emocional y afectiva de los cuerpos, algo que nos lleva a pensar en que, efectivamente, tal y como diría Bifo, «una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo y erótico» (Bifo 2014).

Estas prácticas que tanto interesan a Holmes, cuya sustracción emprendedora es capaz de abrir nuevos mundos, hacer visible lo invisible, dar voz a todos y a todas, es difícil en aquellos dispositivos en los cuales los espectadores mantienen su identidad dentro del sistema político vigente con demandas y categorías fuertemente consensuadas. Rescatando la síntesis que nos propone Yayo Aznar entre arte y política podemos decir que «no se trata de acoplarse al espacio político ya dado, sino de reconfigurar otro espacio en que sea posible una mayor distribución de las capacidades para crear la representación e intervenir en ella» (Aznar y Clavo 2007).

4.5.2 *Los álbumes* de Luis Jacob y la democracia radical

Ya hemos mencionado obras donde se exponían imágenes, panfletos, afiches y demás enunciados articulados como «24h.Foucault», «Tucumán Arde», Parlem#, el *Atlas* de Warburg, Ne Pas Plier o la propia Puerta del Sol con el 15M. Quisiera abordar de nuevo este tipo de exposiciones fragmentadas para seguir estableciendo puentes entre la teoría hegemónica del dúo Laclau/Mouffe con el arte del acontecimiento. Los álbumes de Luis Jacob nos pueden ayudar a pensar en el vacío constituyente, el acontecimiento y los significados flotantes e inconclusos que siempre ofrecen dispositivos abiertos a la contingencia interpretativa del espectador, pero esta vez desde la quietud de la sala de exposiciones.

Luis Jacob: artista, curador, escritor y profesor preocupado por el lenguaje artístico. Estudió semiología en la Universidad de Filosofía de Toronto. Ha realizado múltiples propuestas conceptuales que recorren el vídeo, la instalación, la performance y el collage. Participó en la Documenta XII con su dispositivo *Hábitat* y el *Álbum III*.

Sus trece álbumes, que ha ido creando desde 2001, van a ser las piezas desde donde tantear un diálogo con el armamento discursivo que nos ofrece la democracia radical.

¿Qué son los álbumes?

Se trata de una serie extensa de varias imágenes introducidas en láminas de plexiglás a modo de collage que provienen de revistas, periódicos y otros medios creando un diálogo exclusivamente visual en un entrelazado de relaciones trenzadas donde la interpretación del espectador no logrará cerrarse en un significado clausurado. En palabras de Jacob, «se trata de narraciones difíciles de resumir, estas se crean para que los espectadores conecten diferentes imágenes y creen “rimas visuales” que den sentido a motivos recurrentes» (Jacob cit. en Heather 2008).

Jacob trata de primar la experiencia estética, los afectos y los códigos visuales en detrimento del lenguaje textual. En una entrevista del 2008 Jacob explicaba así la naturaleza del código lingüístico abierto de los álbumes:

Para un artista, que tiene el conjunto definido de sus temas, hace que el trabajo sea legible. Pero me di cuenta de que la legibilidad no era exactamente el tipo de comunicación que necesitaba. Estoy interesado en el contacto. En un momento pensé que el contacto podría lograrse a través de la claridad y la lucidez, por lo que siempre intenté hacer mi trabajo tan claro como me fuera posible. Me di cuenta entonces de que la claridad era en realidad un perjuicio para contactar. Es más eficaz el contacto estético, más cercano a la perturbación, algo mucho más profundo, más inconsciente o intuitivo. En lugar de claridad estoy persiguiendo formas de perversidad y formas de hacer las cosas correctamente mal (Jacob cit. en Heather 2008).

En el mismo sentido, Alberto Santamaría nos cuenta en *Narración o barbarie* (2017) que la confusión –una situación de confusión– «es fundamental en la construcción de todo sentido en el acontecimiento» (Santamaría 2017: 41) y, por ello, creo que el filósofo no anda lejos del significante vacío constituyente de toda estructura lingüística cuando escribe que:

la confusión no habría que entenderse, pues, como el resultado de un proceso defectuoso de transmisión de un mensaje, sino que habría que tomarse como un elemento informe que se inserta en la estructura misma del mensaje transmitido. La confusión es una pieza elemental de todo sentido, y que *permanece en todos y cada uno de los momentos de lo que llamamos comunicación*. [...] La confusión no es un accidente que se da entre los

usuarios de una lengua. Más bien es esa confusión la que permite la significación, la que permite dar sentido a que ocurra algo [la cursiva es mía].¹⁶⁷

Por otro lado, la *narración*, en el sentido que le da Santamaría en este precioso ensayo, que sería trasladable a las narraciones visuales que nos propone Jacob, es una forma de cohesionar las formas desde las cuales se noveliza institucionalmente nuestras vidas. Nos señala que narrar no es novelizar u ordenar nada, o no tiene por qué; narrar también es confundir, reactivar y por lo tanto también es transformar. Santamaría nos quiere abrir narraciones múltiples y dispares acerca de cómo se constituyen ciertas semánticas institucionales desde las cuales se generan relatos políticos que, en su mayoría, aceptamos como «verdades narrativas, como novelas de nuestras vidas» (2017: 20). Para Jacob el lenguaje visual juega un papel crucial en este proceso, en la medida en que es desde él desde donde se estabilizan formas semánticas que en ocasiones aceptamos sin darnos cuenta.

El canadiense condena los significados y el sentido estable que pudieran manifestar sus dispositivos visuales. Así, trata de utilizar la experiencia estética como vehículo de un conocimiento que, como bien explica el artista, perturba e intensifica el contacto. Un conocimiento que opera fuera de los límites del consenso; aquel que viene dado por el análisis lógico-conceptual de nuestras sociedades occidentales. En este sentido, Daniel Lupión ha reflexionado sobre este tipo de conocimiento esquizo, contingente, plural y resbaladizo cuando define lo que sería para él la «experiencia estética»:

La obra no puede ser entendida ya como un objeto provisto de significación, sino como una actividad específica de los sujetos en contacto con determinados dispositivos sin una significación previa; solo a posteriori los teóricos e intérpretes de toda índole la dotan de significación. [...] Esta actividad surge con la experiencia estética de la obra, y tiene la capacidad de poner en tensión crítica la relación del sujeto con su entorno, provocando desde un enfoque epistemológico (y en el mejor de los casos) una deconstrucción de los discursos culturales que contiene (Lupión 2008: 56).

¹⁶⁷ Las resonancias con el significante vacío son más que evidentes cuando Santamaría explica que en situaciones de confusión

todo el mundo echa mano del primer cable aparentemente salvador, del primer punto concreto de apoyo. A ese punto se le atribuye, además, una importancia (y validez) superior a la que en realidad posee, incluso cuando el punto de apoyo en cuestión sea totalmente erróneo o, al menos, insignificante. Dicho en otros términos: para salir de la confusión construimos un fantasma de orden (Santamaría 2017).

No se trata de informarnos de algo que desconocíamos, recalcar una injusticia o un suceso perdido en la historia, sino de cruzar las fronteras del lenguaje y desensamblar los significados que lo delimitan. Lupión sigue explicándonos que «la experiencia del arte no solo nos coloca ante nuevas significaciones, ante cosas que desconocíamos anteriormente, sino que, sobre todo, nos confronta con la alteridad de significación» (Lupión 2008: 17).

Los álbumes de Jacob no requieren de significados cerrados ni absolutos, se evitan las interpretaciones textuales, ya sean títulos, cartelas o textos que identifiquen cada imagen. Las imágenes contienen un diálogo donde se excluye por completo la semiótica lingüística. Por ello, las preguntas que el espectador siempre suele realizarse al observarlos, el sustituto textual se queda inválido. Nuestra experiencia ante los distintos álbumes consiste en intentar descifrar cómo funciona el diálogo visual mediante la misma lógica articuladora y contingente que se da en *lo político*.

Intentar traducir a sabiendas de que el posible sentido quedará, una vez más, flotante. En este sentido, Luis Ignacio García se ha preocupado de reflexionar, siguiendo la línea de W. J. T. Mitchell,¹⁶⁸ cómo hay un puente roto entre la imagen y nosotros como sujetos parlantes. La imagen, nos dice, es el lugar de un conflicto, un arco tensado entre dos extremos.

Contra todo normalizado saber del arte, su verdad acontece a golpes y su relato profana cronologías: la imagen fuerza al conocimiento más allá de su linealidad de lo discursivo, quebrantando la lógica de la identidad o la equivalencia, y arraigando en la corporalidad prediscursiva de la percepción y de los afectos. Pero a la vez, contra todo mal poema de primavera, su política es la de la ruptura, la de un disenso, la del choque de heterogeneidades. Descubrir en el ámbito de la política el ámbito de la imagen es, también, operar una división en lo que se pretende uniforme (García 2012: 32).

En este precioso texto Ignacio alude al tándem imaginación/política –con barra– como cesura que une y que ellos mismos ayudan a inscribir desde la «política del

¹⁶⁸ Los denominados estudios visuales han reflexionado sobre la indeterminación del lenguaje visual y su poder acontecimental. Así, por ejemplo, W. J. T. Mitchell nos explica que

lo que las imágenes quieren es no ser interpretadas, decodificadas, desmitificadas, veneradas ni tampoco embelesar sus observaciones. Posiblemente no siempre quieren ser merecedoras de valor por «interpretaciones» que piensan que toda imagen debe ser portadora de rasgos humanos. [...] Lo que en último término quieren las imágenes es ser preguntadas por lo que quieren, con el sobreentendido de que incluso puede no haber respuesta (W. J. T. Mitchell (1996): «What Do Pictures Really Want? ». En *October*, (77): 82, verano 1996).

acontecimiento» o, lo que sería lo mismo, «la política de las imágenes»; es decir: «Inscripción de lo inefable a la vez que exigencia de comunicación. Este pliegue que llamamos acontecimiento es el movimiento preciso de lo político en la imagen y de la imagen en lo político: *dissensus communis*» (García 2012: 32).

Anda muy cerca Ignacio de la postura ya conocida de Rancière. ¿Qué es lo que vuelve política una imagen? Por un lado, las imágenes políticas «pueden traducir intenciones políticas, pueden ilustrar las categorías o reproducir los modos de representación instituidos», o, tal y como propone Jacob, pueden «desdibujarlos o subvertirlos» (Rancière cit. en Fernández-Savater 2010). O, dicho de otra manera: existen imágenes y dispositivos artísticos que caen en la mimesis del referente o de aquellas demandas insatisfechas (democráticas) que, tal y como ya hemos explicado, sí se encuentran en el debate político, en el territorio de lo posible; mientras que hay otras, en cambio, que son capaces de alumbrar, aunque sea de manera incipiente, nuevos relatos y posibilidades. En este juego, nos señala Rancière:

Hacer una imagen es siempre al mismo tiempo decidir sobre la capacidad de los que la mirarán. Hay quien se decide por la incapacidad del espectador, bien sea reproduciendo los estereotipos existentes, bien sea reproduciendo las formas estereotipadas de la crítica a los estereotipos. Y hay quien se decide por la capacidad, por suponer a los espectadores la capacidad de percibir la complejidad del dispositivo que proponen y dejarles libres para construir por sí mismos el modo de visión y de inteligibilidad que supone el mutismo de la imagen. *La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada* (Rancière cit. en Fernández-Savater 2010) [la cursiva es mía].

De esta manera, podemos sostener que, cuando Jacob nos responde –hacer las cosas correctamente mal– alude de alguna manera al vacío irresoluble del dispositivo visual. El artista intenta dismantelar el proceso habitual que tenemos de considerar la obra de arte como un medio de comunicación reglado, ordenado, en el que tengamos que descifrar aquel misterio para poder verbalizarlo y, solo así, alcanzar su comprensión. En un principio es el método lingüístico el sustituto perfecto, la ciencia piloto cuyas operaciones aparecen como las más válidas para organizar los dispositivos. ¿Qué vemos? ¿Qué representa? ¿Por qué? Son preguntas que actúan dentro de sus propias limitaciones para intentar explicar racionalmente, dentro del límite que manifiesta dicho límite lingüístico.

Lo que es esencial para nuestra experiencia del arte, lo que es fundamental, es la falta de inteligibilidad en la experiencia estética, una especie de dislocación. La experiencia

estética para nosotros hoy es ante todo un encuentro con la alteridad, con la extrañeza, pero una alteridad que –mucho más importante– está allí exigiendo la apropiación, la inteligibilidad. Lo que es tan constructivo en la experiencia estética es que requiere un acto creativo por parte del espectador, un acto de síntesis que es original hasta la médula. La creatividad tan elogiada en los artistas y la originalidad tan alabada en las obras de arte no son más que descripciones desplazadas que se aplican mejor en el otro lado, en el lado del espectador, que se encuentra con su propia autenticidad delante de la obra de arte (Jacob cit. en Heather 2008).

O dicho de otro modo por Roger M. Buergel (director de la Documenta 12, donde L. Jacob participó con el *Álbum III*):

Una irritación de la comprensión, un desmoronamiento de nuestras categorías que, de repente, pierden su validez. Esta irritación puede ir acompañada de una crisis, de un sentimiento de desorientación. El arte, en todo caso el arte contemporáneo –o, más bien, el arte del acontecimiento desde esta investigación doctoral–, es portador de una crisis de las categorías con la cuales percibimos el mundo. Dichas categorías quedan en entredicho durante algún tiempo. Lo cual puede generar un momento liberador que, cuando lo consentimos, nos revela universos sensibles muy diferentes. Pero es imprescindible que lo consintamos, porque la experiencia de poner en entredicho es molesta, ardua, incluso dolorosa.¹⁶⁹

La violencia del acontecimiento es estudiada por ciertos autores como un fenómeno «inexpresable» o «irrepresentable» que pone en entredicho la posibilidad misma de entenderlo. La visión paralela que nos lanza hacia una lectura acontecimental viene de Susan G. Kaufman, donde nos aclara la estrecha correlación entre acontecimiento, el vacío que produce y el conocimiento que aparece para (intentar) colmarlo:

Algo se desprende del mundo simbólico, queda sin representación, y, a partir de ese momento, no será vivido como perteneciente al sujeto, quedará ajeno a él... La fuerza del acontecimiento produce un colapso de la comprensión, la instalación de un vacío o un agujero en la capacidad de explicar lo ocurrido (Kaufman 1998).

Los estudios visuales tienen mucho que aportar en la manera en la que los álbumes son expuestos. Dicho muy rápido, el denominado giro visual pone especial énfasis no en la producción de dicha información, sino en el marco social y cultural donde las imágenes

¹⁶⁹ Buergel, Roger M.: «Quand est-ce que l'art est de l'art». En *Deutschland Magazine*: www.deutschland-magazine.de (traducción de Daniel Lupión).

son consumidas. De esta manera, Jacob reflexiona con especial énfasis en la democratización de las imágenes, en la subjetividad e identidad del sujeto que las observa y el medio en el que estas están expuestas. Y es que, para el artista, los materiales, las formas artísticas, los contextos de las exposiciones y las personas que participan allí mantienen complejos vínculos. De nuevo, en palabras de Jacob:

Toda forma o material presente en el trabajo artístico, todo contexto en el que la obra es presentada y toda persona que se encuentre con este trabajo, es como un campo donde varias historias, una amplia variedad de lenguajes sociales, diversas experiencias y perspectivas vienen en conjunto para encontrarse y compartir mutuamente los cambios (Jacob cit. en Heather 2008).

Resuena evidente la manera que tiene de comprender el dispositivo y su exhibición como una arena de conflicto político donde volvemos a asumir compromisos e identidades con respecto al diferente. Podemos, por lo tanto, rescatar de nuevo las reflexiones de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau donde, como ya dijimos anteriormente, ambos tratan de ver cómo se puede entender la sociedad como conflicto continuo, más allá de los determinismos del marxismo clásico que reducía todo a una esencia de clase. Los álbumes de Jacob pueden dar testimonio del desfase político de dicha simplificación apuntando a una conflictualidad que reconoce distintas subordinaciones de la sociedad más allá de la sociedad de clases. La categorización de la clase obrera solo reconocía una forma de opresión mediante el trabajo, invisibilizando otras formas de subordinación como la opresión del hombre hacia la mujer del sistema heteropatriarcal o toda lucha LGTBI. Al respecto, me gustaría añadir la complejidad acontecimental al introducir un elemento desacompañado con el orden discursivo dado. Imposible sería incorporar en las subjetividades la opresión del heteropatriarcado a principios del siglo XX si tenemos en cuenta cómo el tuit del diputado Alberto Garzón a propósito de la matanza homófoba en un club nocturno gay de Orlando (2016), que se llevó la vida de cuarenta y nueve personas, provocó una dislocación social mediática que fue uno de muchos gestos que sirvieron para que el concepto «heteropatriarcado», clave para comprender el feminismo, entrara en la escena mediática: «Mi apoyo al entorno de las víctimas de Orlando y de las dos mujeres asesinadas en 24 horas –escribió Garzón–. Víctimas de la misma lacra: el heteropatriarcado».

Algunos medios tildaban al heteropatriarcado como el concepto neocomunista-feminista cuya ideología radical pretendía la supremacía de la mujer sobre el varón para así,

afirmaban, atacar a las sociedades cristianas y a la familia tradicional. Garzón tocó una tecla incómoda al desidentificar el terrorismo islamista e incorporar en el relato de la opresión y la barbarie el componente heteropatriarcal. Tuvo la rápida respuesta en las redes de sectores conservadores como la del secretario general de VOX, Santiago Abascal: «No sé si eres más necio que malintencionado, pero da igual. Son víctimas del islamismo, que tanto os mola a los comunistas».

Por su parte, Carlos Herrera en la COPE decía lo siguiente:

¿Saben el tuit que ha subido Alberto Garzón a la red social diciendo que estas muertes más las dos mujeres en España son consecuencia del heteropatriarcado? Lo del heteropatriarcado... no sé muy bien lo que querrá decir, pero las peripecias que se hacen... las contorsiones que se hacen para no decir que es el extremismo islamista. Esto del heteropatriarcado será una palabra que escuchó un día y le sonó bien y se dijo: «A ver dónde la puedo usar», y mira, catapum, la ha usado en esto (Herrera cit. en Barbijaputa).

El mismo sector que vitorea el éxito de la democracia representativa que, abrigada por la incuestionable Cultura de la Transición, funcionaba como elemento clave en la adquisición de libertades y derechos universales, es el sector reacio a abrir la disputa política más allá del consenso. En este sentido, Mouffe sostiene que la reformulación del proyecto democrático pasa por poner en la escena política demandas que hasta ahora no habían sido contempladas. Así, la democracia radical que la politóloga plantea,

requiere el abandono del universalismo abstracto de la Ilustración, que se refería a una naturaleza humana indiferenciada. Aun cuando la emergencia de las primeras teorías de democracia moderna y del individuo como portador de derechos fue posible merced a estos conceptos, hoy en día son un gran obstáculo para la futura extensión de la revolución democrática. Los nuevos derechos que se reclaman hoy son la expresión de diferencias cuya importancia no se había afirmado hasta ahora y que ya no son derechos universalizables. En efecto, la democracia radical exige que reconozcamos la diferencia —lo particular, lo múltiple, lo heterogéneo—, o sea todo aquello que el concepto abstracto de hombre excluía. No se rechaza el universalismo, se lo particulariza; lo que hace falta es un nuevo tipo de articulación entre lo universal y lo particular (Mouffe 2015: 33-34).

Ahora, para que todo esto nos sea útil para un supuesto arte del acontecimiento, debemos pensar cómo se articula el dispositivo visual de Jacob con la «lógica contingente» tanto en contenido como en forma. Comencemos por el contenido de los álbumes. Responder a los temas que nos deja entrever cada álbum sería inabarcable en esta investigación.

Naturalmente, para poder experimentar el sentido de cada álbum sería preciso ver cada uno por completo.

El *Álbum III* se encuentra disponible en la biblioteca del Museo Reina Sofía. En el volumen se nos muestran imágenes que comienzan con el fascismo, la modernidad y la danza. Parece que, en esta lectura visual, nos plantea reflexionar sobre el fracaso de las utopías totalitarias tanto en el ámbito artístico como en la historia. La danza, como desenlace y resorte principal de la autonomía, la evasión y la libertad física que contrasta con los primeros paneles. Así, por ejemplo, el *Álbum VI* comienza con el concepto «silla» como forma más elemental donde guardar una posición. Las sillas pueden representar las relaciones de poder y posiciones corporales inmóviles: aparece la silla de un ejecutivo y la de un trabajador, para ir desplazándose a espacios más cerrados con determinadas estructuras donde aparecen personas ejerciendo distintas actividades. Al final, todos los álbumes presentan una narrativa donde se nos invita a reflexionar sobre el deseo de superar los límites impuestos, sean físicos o culturales. Según el curador y escritor James D. Campbell, los álbumes de Jacob revelan un humanismo utópico donde la intersubjetividad entra a formar parte de un horizonte compartido donde existe un sobreentendimiento intercultural desjerarquizado en el cual no hay posiciones dominantes. Esto supone un desafío anarquista, una oferta continua de libre pensamiento al espectador. El juego de imágenes parece una reiteración del principio utópico con un optimismo radical hacia el entendimiento o hacia la no sutura de todo componente antagónico y cierre social sin fisuras. Así, los álbumes reflejan unas narraciones que evitan cualquier tipo de autoridad entre las imágenes, dando la posibilidad de una gran pluralidad de propuestas individuales o demandas igualmente legítimas.

Son en estas narraciones donde se dejan ver las inquietudes íntimas de Jacob. Su gesto anárquico indaga en una humanidad donde todo el mundo es visible. Existen tanto musulmanes como gais, cristianos, heterosexuales, hombres, mujeres blancas o negras... Un planeta común donde las diferencias y las distintas demandas aún no han comenzado ningún proceso hegemónico. En la sociedad de Jacob todo está por hacer. Para Campbell «su arte es utópico en el mejor sentido de la palabra –el ferviente deseo de cambiar la condición de estar aquí y el esfuerzo ardiente después de un mundo nuevo y mejor» (Campbell 2008). Creemos que el contenido de los álbumes muestra sujetos desanclados de identidades predefinidas. Todas ellas están aquí y ahora, al unísono, formando no un

relato sino un borrador sin terminar que se mantiene en la efervescencia del momento instituyente.

Por otra parte, podríamos entender el trabajo de Jacob como un dispositivo acontecimental si lo comparamos con otro dispositivo que formalmente guarda bastantes similitudes. Se trata de los collages de Thomas Hirschhorn, artista suizo que vive y trabaja en París. Ambos dispositivos tienen una estrecha relación con los estudios visuales y con el uso de la imagen como único elemento lingüístico. No obstante, los enunciados que emite cada uno de ellos difieren totalmente. El carácter abierto en las narraciones de Jacob a lo largo de los distintos álbumes se rompe de ipso facto en la obra de Hirschhorn. Este propone diálogos individuales en cada collage aludiendo claramente en todos ellos a la misma problemática: la diferencia de realidades antagónicas entre el mundo de la moda y el *Prêt-à-porter*, y las truculentas imágenes de sujetos mutilados que dejan los sicarios y conflictos de medio oriente. Son enunciados que aluden directamente a injusticias políticas que derivan de la globalización, las realidades de la guerra, así como la violencia y la pobreza extrema en un contexto de incesante incitación al consumo.



Fig. 25: *Ur Collage*. Hirschhorn, Thomas (2012), en Catálogo Of Bridges & Borders.

Otro ejemplo de dispositivo artístico *bienintencionado* que utiliza imágenes para denunciar injusticias sociales es el proyecto *Homeless* (1983) de Krzysztof Wodiczko. Al principio de su carrera artística se interesó por los «sin techo» de Nueva York proyectando sobre estatuas conmemorativas representaciones de estos. De acuerdo. El proyecto nunca

se llegó a realizar y ha llovido mucho desde entonces. Admitimos que analizar *Homeless* es injusto, pero queríamos rescatar este proyecto –y creemos que Wodiczko estará de acuerdo con nosotros– para mostrar de manera sencilla cómo este tipo de propuestas se valen de enunciados que pecan de ser paternalistas, obvios, asentados en la política del consenso y bajo unas demandas muy universalistas que no proponen ninguna desidentificación por parte del espectador; es más, podríamos decir que ambas propuestas son caritativas y apelan al *alma bella*, a un lugar sin riesgo ejercido por un sujeto crítico que aunque rechaza el mundo existente y se autodefine como una entidad no contaminada por él, finalmente lo produce activamente mediante una postura absolutamente narcisista. Una postura que encierra la política en la imposición de que nada puede hacerse y modificarse sin que quede en evidencia la cómoda posición subjetiva de inconformismo e insatisfacción. Al respecto, Žižek no deja tregua. Nos aclara que el alma bella necesita del horror para mantener su identidad de benefactor, cuya visión crítica responde a una moralina tendenciosa que tiende a virar con los golpes de viento.

La crítica hegeliana del «alma bella» no consiste meramente en reprocharle que hable en lugar de actuar, que se contente con deplorar el estado del mundo sin hacer nada por cambiarlo; el «alma bella» es responsable del estado que deplora de una manera mucho más radical: al quejarse de su «inadaptación» al mundo cruel, «está perfectamente adaptada a ese mundo puesto que participa de su creación» (Lacan 2002: 596). La red de relaciones intersubjetivas en el marco de la cual el alma bella desempeña el papel de víctima no puede reproducirse sin que el «alma bella» consienta en desempeñar ese papel. La apariencia de una constatación de los hechos («estos hechos están ahí, corresponden a la realidad...») disimula la complicidad, el consentimiento, hasta la voluntad activa de cumplir con aquel rol y de permitir de ese modo que se reproduzca la situación de la que se queja (Žižek 2013: 95)¹⁷⁰.

Los buenos sentimientos humanitarios, la compasión, la voluntad bondadosa... no tejen lazos con el otro; ni mucho menos con una comunidad. El verdadero camino político no es la identificación con el otro, sino la desidentificación con lo que creemos que somos. Este desgarramiento subjetivo no podría darse al amparo de una consciencia cristalina y logocéntrica, sino que emerge en el extrañamiento de sí mismo.

¹⁷⁰ Žižek se refiere al siguiente libro del citado psicoanalista: Lacan, Jacques (2002). *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Una cuestión clave aflora al acabar este capítulo y es preciso dar marcha atrás. Lo que necesitamos es un arte del acontecimiento, un arte de las posibilidades de existencia, de los modos de subjetivación política. De acuerdo. Ya hemos explicado el proceso por el que el significante vacío aglutina en torno a sí toda una cadena discursiva que conforma la realidad y hemos explicado cómo funciona la lógica articuladora que siempre será contingente. Recapitulemos los pasos para atrapar lo que nos interesa del proceso: 1) En un acontecimiento social se articulan determinadas demandas insatisfechas que manifiestan su descontento con lo instituido. 2) Estas demandas forman una cadena equivalencial –son equivalentes unas de otras, ya que son excluidas del todo– y cada una de ellas pierde parte de su particularidad, de su especificidad, y comienzan a ganar algo más que excede la suma de las mismas (es decir, se articulan). 3) La demanda resultante aglutina en torno a sí misma un nuevo significado lo bastante potente como para poner en crisis el marco institucional, un marco que –y esto es importante– es incapaz de dar respuesta a esa demanda. ¿Qué implica este movimiento? Que la demanda resultante no será específicamente representativa de la lucha del aborto, la ley de la eutanasia, el movimiento LGTBI, el desacuerdo por las tasas de autobuses o los recortes en sanidad o educación, por poner ejemplos rápidos. La demanda resultante tiene un significado que es caótico, que puede contener trazas convulsas, afectivas, deseos inconclusos, incluso delirantes; ponen en cuestión la totalidad del sistema y muestra una emergencia en forma de respuesta a una pregunta aún no formulada.

Si pudiéramos preguntar a todos los artistas citados, posiblemente todos sin excepción aceptarían entrar en el saco de artistas políticos, artistas que deconstruyen con su trabajo las narrativas oficiales, aquellas que institucionalizan nuestras vidas. Sin embargo, desde aquí sostenemos que para que este movimiento se produzca, para que sea realmente un dispositivo político acontecimental no debe caer en las representaciones y categorías ya establecidas para mostrarnos la realidad que ya conocemos. No apporto nada nuevo aquí; sin embargo, si tenemos en cuenta el proceso hegemónico vemos cómo la demanda resultante del acontecimiento es un antagonismo que se identifica con el todo y supone un corte radical que pone en cuestión todas las reglas preestablecidas. El corte de esta nueva demanda es verdaderamente fundacional; su «aparición» no da como resultado directo una nueva realidad –ya hemos explicado por qué nuestro acontecimiento no es revolucionario, no hay *tabula rasa*–, sino un abanico de nuevas posibilidades aún por explorar. ¿Se exploran desechando por completo a las instituciones? No. ¿Por qué?

Porque se necesita lo instituido para ordenar el caos y estas deben ser lo bastante volubles, porosas, flotantes –diría Laclau–, monstruosas –dirían otros–, para permitir la entrada de ese nuevo marco de sentido. Dicho esto, ¿puede ser la confusión el pilar fundamental sobre el que construimos el sentido de todo acontecimiento? De nuevo podemos valernos de otro ejemplo artístico e indagar en el trabajo de Rabih Mroué. No solo porque –como él mismo reconoce– su trabajo está atravesado por un «no-saber»,¹⁷¹ sino porque incide precisamente en la demanda que estamos explorando. En marzo de 2011 decidió cambiar el título de su exposición individual en el INIVA de Londres, *I, the Undresigned* (‘Yo, el abajo firmante’), por *I, ~~the Undresigned~~. The People are Demanding* (‘El pueblo está exigiendo’). El yo individualista pasaba a ser el nosotros que se alzaba en las plazas de Túnez, Egipto, Yemen, Libia, Baréin, Jordania, Omán o Siria. Mroué cambió los infinitivos «to change» de las plazas de la Primavera Árabe por otras imposibles de deglutir por el Estado: «to gain», «to fuck», «to pin», «to itch»... produciendo un desbordamiento de las propias reclamaciones. En este sentido, cabe destacar cómo el propio artista entiende sus dispositivos como «trabajos sin terminar»:¹⁷² no pueden ser concluyentes ni tener una semiología asegurada, no hay –como diría Didi-Huberman– «diagnóstico médico» (Huberman 2010: 13), no hay –como diría Laclau– cierre o sutura perfecta en lo social. El tipo de conocimiento divergente que aflora en el acontecimiento lo impide. Lo que se busca no son cambios inmediatos –nos explica Rabih–, sino nuevas subjetividades. Traducción perfecta del clima de las movilizaciones y de nuestra particular demanda, que es necesaria para todo acontecimiento social y, ahora sí, para nuestro particular arte del acontecimiento.

¹⁷¹ Ver catálogo de la exposición de CA2M comisariada por Aurora Fernández Polanco que corresponde a la primera muestra individual del artista libanés. En línea: <http://ca2m.org/es/historico/item/1368-rabih-mroue-image-s-mon-amour> (05/11/2019)

¹⁷² Ver entrevista en el INIVA: <https://www.youtube.com/watch?v=1RD3PwGheul> (05/11/2019)



Fig. 26: *I, the Undesigned*. Mroué, Rabih (2011), INIVA, Londres.

Damos por hecho que la posibilidad acontecimental deriva precisamente de la cualidad representativa de la demanda, es decir, de la capacidad del enunciado del dispositivo de amoldarse a determinados reclamos del cuerpo social. ¿Qué es lo que demanda el enunciado de Luis Jacob o Rabih Mroué frente al dispositivo de Hirschhorn? En términos hegemónicos: mientras los primeros lanzan un enunciado cuya experiencia pasa por la desidentificación con lo que somos, conocemos o podemos llegar a ver y su rearticulación (y esto solo se consigue introduciendo nuevos elementos diferenciales en una cadena de sentido que se construye sobre la marcha), el segundo tan solo invita a reconocernos como sujetos dentro del campo simbólico ya instituido, con unas diferencias ya establecidas y, por lo tanto, con un sentido ya cristalizado. El primero se estructura en base a la lógica de la equivalencia, el segundo sobre la lógica de las diferencias.

Ya estamos acabando. Queda el último tramo. Explicaremos por qué la demanda resultante de la cadena equivalencial dará como resultado una heterogeneidad que, para poder inscribirse como antagonismo, deberá ser deglutida por el sistema de significación como una catacresis. Es decir, nombrará una cosa que en principio no tiene nombre particular. En esta «investidura», donde aparece una palabra que designa una realidad que carece de término específico, juegan un papel fundamental los afectos. Es cierto que esta investidura laclausiana —aquella que pone identidad a un significante— termina en la retórica; y nosotros, como artistas, no precisamos que nuestros enunciados demanden demandas verbalizables. Es decir, que hayan entrado en algún proceso de significación.

No obstante, terminar de comprender cómo funciona el movimiento retórico en la política, el momento instituyente y su fundar fallido, es de vital importancia para saber cuál es la gramática discursiva donde emerge el acontecimiento o, dicho de otra manera, para comprender cómo se instituyen hegemónicamente las formas discursivas donde el acontecimiento tiene posibilidad de aparecer y sobre el que va a incidir.

5. En los límites de la metáfora reside el acontecimiento / El problema del afecto en el lenguaje, lenguaje en el afecto.

No será nuestra intención hacer un exhaustivo desglose de cómo el denominado giro afectivo entra en la política y en la subjetividad, pero sí nos interesaría diferenciar brevemente cómo la postura hegemónica de Laclau-Mouffe mantiene una importante ligazón con lo afectivo que se distancia con los pensadores de la Multitud y el Imperio (Hardt y Negri) y con el denominado sensible no empírico (Virno), del que se hace eco Lazzarato (Lazzarato 1997). Como ya advertimos anteriormente, lo notorio en todos estos casos y perspectivas es situar el afecto como un ente previo a todo lo demás; previo al discurso en primera instancia, pero también a la subjetividad, la razón, las creencias o los significados. Sitúan la experiencia afectiva como aquella que es común al mundo animal. Como una dimensión que entra en escena de un modo visceral, corporal, y cuyas intensidades –imposibles de calibrar– son capaces de influir en nuestros pensamientos y juicios mientras que –y esto es importante– se encuentran separados de ellos. Como explica Leonor Arfuch, hay efectivamente «una postura anti-intencional, anti-cognitiva y anti-discursiva –y también, en el plano político, anti-hegemónica según Laclau y Mouffe– de todos estos pensadores del afecto, que evitan trasladarlo a cualquier tipo de lógica» (Arfuch 2016). Ya hemos explicado a través de Stravikakis cómo falla la crítica poshegemónica por parte de aquellos que no han tenido en cuenta los actuales análisis de Chantal Mouffe o las últimas reflexiones de Laclau, que inciden, precisamente, en la inclusión de categorías lacanianas y afectivas, ofreciendo una lectura de la hegemonía que no estuviera reducida exclusivamente a operaciones lingüísticas. En concreto, las estrechísimas relaciones entre la catacrexis y la metáfora como movimientos tropológicos que nombran lo innombrable y la noción de goce lacaniana. En palabras del autor:

Toda sobredeterminación requiere no solo condensaciones metafóricas sino también investimentos catécticos. Es decir, que algo que pertenece al orden del afecto tiene un rol primario en la construcción discursiva de lo social. Freud ya lo sabía: el vínculo social es un vínculo libidinal. Y el afecto no es algo agregado a la significación sino consustancial a ella (Laclau 2008: 402).

De esta manera, tal y como hemos apuntado anteriormente, queda rechazada la crítica que algunos mantenían hacia la teoría del discurso como una herramienta desafectada hacia

el campo social. El discurso, tal y como lo hemos desarrollado, es la noción que desarrolla una simultánea correlación entre operaciones semióticas y libidinales para la construcción política donde el sujeto (lacaniano) se aleja definitivamente del sujeto clásico racional, indiviso, autotransparente y estable. Volveré más tarde sobre ello, pero antes quisiera incorporar una serie de consideraciones que guarda el afecto y la representación. En lo que resta de este último capítulo, trasladaremos la noción del afecto como un elemento más dentro del discurso. Esta incorporación lógica –impensable desde las posturas antihegemónicas que hemos señalado– no podría realizarse sin comprender la importancia de las categorías de goce (*jouissance*), *objeto a* y Real lacanianos. Estos elementos le valen a Laclau para enfocar la dimensión afectiva como elemento dentro de la estructura discursiva.

Con Laclau vamos a intentar deconstruir el afecto y trasladar su determinante importancia al campo de las *relaciones equivalenciales* que abren paso a la posibilidad de que algo inusitado advenga. ¿Cómo interviene el componente afectivo en la lógica equivalencial y por qué se da en ese tipo de relación la posibilidad acontecimental? ¿Son los significantes vacíos, los puntos nodales que asumen una universalidad precaria, el elemento clave que el acontecimiento moviliza para que cambie todo lo demás? ¿El arte del acontecimiento será necesariamente afectivo?

5.1 Deconstruir el afecto / El afecto desde el discurso, ¿es posible?

Son los impulsos afectivos los que crean y destruyen todo. Si reinase la razón sobre la tierra, nada sucedería en ella. Se dice que lo que más temen los navegantes es la bonanza, y que desean viento aun a riesgo de enfrentarse a una borrasca. Las pasiones son, entre los hombres y mujeres, los vientos necesarios para poner todo en movimiento, por mucho que en ocasiones provoquen tormentas y arrebatos

(Blumenberg, Hans 1995)

Es importante resaltar la importancia del afecto en lo que concierne al acontecimiento y en toda construcción hegemónica. Una vez que pareció asentarse todo el flogonazo del por entonces denominado «Affective Turn» –que tiene su momento resurgente en la teoría anglosajona allá por el año 1995–,¹⁷³ apareció en 2011 el número 15 de la revista *Exit Book*, que marcó un especial interés al comienzo de este dispositivo doctoral. Provocó lo que viene siendo un acontecimiento en quien escribe.

La publicación proponía un glosario de dispositivos de afectación que servían de representaciones vagas a unos textos claramente anclados en una postura anti-discursiva. De la misma manera, parecía situar el afecto como una intensidad lejos de ser racionalizada, rechazando así cualquier posibilidad emancipatoria de la representación –tal y como defendía Lazzarato. Tanto Rosa Olivares como Simon O’Sullivan, Brian Massumi o Susan Best hablaban del afecto desde la «inestabilidad semántica» o como una «economía libidinal», inasible y nuclear –y a la vez constitutiva– del arte mismo. Como si este, tal y como hemos expuesto, no estuviera enraizado y sobredeterminado por una sistematicidad discursiva que lo envuelve. Desde la postura posfundacional, podemos sospechar de este tipo de afecciones transindividuales, prediscursivas y preconscientes, porque desde la construcción hegemónica, el afecto supone un elemento más ligado a la construcción del discurso. Un momento relacional y constitutivo entre lo lingüístico y lo afectivo, desde las ciencias políticas a la propia semiótica. Vincular el afecto al discurso

¹⁷³ Véase la antología editada por Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (2010): *The Affective Theory Reader*. Durham, NC: Duke University Press.

supone una relación entre distintos objetos distantes que prometen hacer accesible al primero.

Para bloquear el *impasse* que creemos presenta esta noción de afecto propuesto por estos pensadores anti-discursivos, me gustaría tomar el relevo que presenta el ensayo de Simon O'Sullivan titulado *La estética del afecto. Pensar más allá de la representación*. No tiene desperdicio. O'Sullivan se pregunta si los afectos podrían ser deconstruidos, y si podrían, por lo tanto, tener un giro logocéntrico. En el texto insiste en la centralidad que tiene lo afectivo en el arte y su imposibilidad de ser interpretados bajo los significantes, ya que, efectivamente, «los afectos no pueden ser leídos, solo experimentados, lo que nos lleva a la clave de toda discusión: la experiencia» (O'Sullivan 2011: 11). Así, desde la perspectiva que plantea O'Sullivan, los afectos se entienden como elementos íntimamente relacionados con el acontecimiento. Y es que, al igual que la posición que mantiene Lazzarato, O'Sullivan evita en un principio relacionar lo afectivo con la representación, contraponiéndola a esa intensidad que sacude la epidermis y que brota desde una localización pre-discursiva.¹⁷⁴

Toda esa escritura sobre el afecto es simplemente eso: escritura que produce una representación (al formular la pregunta ¿qué es un afecto? estaríamos presuponiendo que existe una respuesta que debe ser dada a través del lenguaje, y, en efecto, hemos situado el afecto en una oposición conceptual que siempre y en cualquier lugar promete y después frustra el significado).

Demasiado para la escritura, y demasiado para el arte como escritura, porque el afecto es algo más. Un suceso, un acontecimiento: eso es lo que lo define (2011: 13).

O'Sullivan se sitúa en dos polos para atrapar al afecto. Somos conscientes de que la experiencia presente –el momento, el acontecimiento– es «inaccesible a la conciencia», y que todo lo que tenemos son sus huellas, «una suerte de eco, de representación del afecto». ¿Cómo abrir logocéntricamente el rol del afecto? ¿Es posible su deconstrucción? ¿Cómo salir de ese doble nudo? O, más importante, siguiendo la estela de Lazzarato,

¹⁷⁴ ¿Pueden los afectos ser deconstruidos? –nos pregunta O'Sullivan:

A primera vista, en tanto que estos son extra-discursivos y extra-textuales, se diría que no. Los afectos son momentos de intensidad, una reacción en/sobre el cuerpo al nivel de la sustancia. Podríamos decir, incluso, que los afectos son inmanentes a la materia, inmanentes a la experiencia. Siguiendo con Spinoza, podríamos definir el afecto como el efecto que otro cuerpo, por ejemplo, un cuerpo artístico, tiene sobre mi propio cuerpo y su duración. De este modo los afectos no tienen nada que ver con el conocimiento y el significado (O'Sullivan 2011: 10).

O'Sullivan se pregunta: «¿Cómo podríamos pensar el arte como un acontecimiento?» (2011: 13). Entramos en un territorio resbaladizo –nos dice. No es para menos, o bien te sitúas del lado de la deconstrucción (que es básicamente lo que hará Laclau) o bien te haces el loco –el religioso– colocando el acontecimiento como algo genuinamente inesperado. En esta vía propone una forma de reconfigurar el acontecimiento como algo inmanente a este mundo, como algo que «no llega desde un plano trascendental (y que tampoco nos transporta a ese plano), sino que emerge desde el reino de *lo virtual*» (2011: 13). Aquí O'Sullivan echa mano de la filosofía deleuziana para después hacerse un nudo con el *cuerpo sin órganos*, con la *localización* de Badiou y con una idea del afecto que es «una cosa brutal, apersonal, que nos conecta con el mundo», una cosa «transhumana» que actúa como «escudo contra la mortalidad, como un espejo tranquilizador para un sujeto lleno de miedos (y demostrar, por supuesto, que el escudo estaba ya de por sí roto)» (2010: 13). Parece que la retórica de O'Sullivan, por mucho que se mueva por citas y conceptos filosóficos de aquí y de allá, hace aguas al intentar asir el afecto. Nos termina exponiendo que el arte, y los afectos que gravitan en torno a él, es «un portal, un punto de acceso a un mundo experimentado de otra forma; un mundo de inestabilidad e interpretación, un mundo molecular en transformación» (2011: 16).

Pese a ello, O'Sullivan termina considerando que

el arte puede tener también una función representacional (después de todo, los objetos artísticos, como todo, pueden ser leídos), pero también operan como una fisura de la representación. Y nosotros, en tanto espectadores, es decir, en tanto criaturas representacionales, estamos involucrados en una danza con el arte, una danza en la cual, a través de delicadas maniobras, lo molecular es abierto, lo estético es activado, y el arte transforma, aunque solo sea por un instante, nuestro sentido de nosotros mismos y nuestra noción de mundo (2011: 17).

Dicho esto, y poniendo en tensión el propio texto de O'Sullivan –cuyo lastre él mismo suelta, al acudir finalmente a la representación como elemento indispensable–, es pertinente explicar nuestra posición con respecto a lo que ha prometido el giro afectivo en un primer momento. Desanclarnos de su monopolio viene por la necesidad de volvernos a implicar con la representación subjetiva y vacilante mencionada anteriormente como elemento clave para el acontecimiento. Ya hemos hablado del denosteo de Lazzarato al paradigma de la representación (Lazzarato 2003) y cómo Lupión, interpretando un acontecimiento clave y vertebral en esta presente tesis doctoral,

como lo es el 15M, lo pone contra las cuerdas al volver a una capacidad emancipatoria de nuestra capacidad como seres parlantes y representacionales capaces de generar imágenes, enunciados y signos que, atravesados por un encuentro afectivo, no representan lo conocido, sino que vaticinan un mundo nuevo (Lupi3n 2014).

Comprendemos que hay un problema al intentar asir los afectos; al intentar capturarlos bajo una episteme logoc3ntrica; pero, pese a ello, podemos demostrar que ciertamente O’Sullivan se equivoca, al menos en parte, cuando dice que toda escritura del afecto no es m3s que eso, escritura que produce un efecto de representaci3n. Quiz3s sea suficiente no caer en la tentaci3n de intentar explicar qu3 es el afecto sino, simplemente, intentar afectar. Podr3amos hacer un ejercicio de cr3tica art3stica desde lo literario y recordar aquel pasaje de *Kassel no invita a la l3gica* (2014) donde Enrique Vila-Matas describ3a el encuentro con *This Variation*, el cuarto oscuro de Tino Sehgal en la Documenta 13:

Sin saber entonces que la Documenta 13 era para vivirla y, sobre todo, sin saber que «el arte hace, y ah3 te las compongas», entr3 en *This Variation* y avanc3 por la sala oscura sin ver nada y sin sentir la presencia de nadie, y hasta olvid3ndome de que pod3a haber m3s de una persona o fantasma all3 dentro.

No tard3 en comprobar que no estaba solo. De repente, alguien que parec3a m3s acostumbrado que yo a la penumbra de aquel lugar pas3 por mi lado y me roz3 intencionadamente el hombro. Reaccion3 y me prepar3 para oponer resistencia si volv3an a intentar tocarme. Pero no volvi3 a ocurrir. El roce, eso s3, no pude sac3rmelo de la cabeza en todo el d3a.

Despu3s, cre3 notar –era imposible ver nada que no fuera pura oscuridad– que la persona rozadora se alejaba y se dirigi3a, bailando, al fondo del cuarto y se reun3a all3 con otras almas que, al distinguirla en la impenetrable oscuridad de las tinieblas, abandonaban su silencio y comenzaban a bailar con ella mientras musitaban leves c3nticos extraños, casi de Hare Krishna.

Sal3 de all3 pensando que hab3a sido todo m3s que curioso y que, segun c3mo se mirara, resultaba terrible comprobar la importancia de que a uno le roce el hombro una desconocida o desconocido.

–¿Qu3? –se limit3 Boston a preguntarme en cuanto me vio.

Entend3 que quer3a saber c3mo hab3a sido mi experiencia en el cuarto l3brego, pero me pareci3 dif3cil comunicarle lo que all3 hab3a sucedido. Ten3a la impresi3n de que acababa de ver algo que no era arte sobre ningun asunto, que no era arte discursivo, arte sobre

algo, todo eso tan pesado y de lo que me había pasado toda la vida huyendo sin lograr huir; me parecía que lo que acababa de ver era el arte en sí. Pero no sabía cómo explicárselo exactamente a Boston; tenía que pensarlo más, así que opté por una evasiva y le dije que me había acordado de un canónigo de Poitiers (Vila-Matas 2014: 56).

Más allá del potente estilo de Vila-Matas para acercarse al arte contemporáneo desde la literatura, la descripción que hace de *This Variation* excede las posibilidades de cualquier crítica y por supuesto las limitaciones de la historia de arte. Sería muy difícil comunicar con palabras lo que en el cuarto lóbrego le había sucedido al Vila-Matas ficticio. Seguramente en ese roce permitió «saborear la anárquica soledad de un clima demasiado salvaje». El tacto con aquel ser extraño «consiguió traspasar su ropa, su piel incluso [...] se abrió paso como un chisporroteante trolebús». Tanto en *Kassel no invita a la lógica* (2014) como en *Marienbad eléctrico* (2016), su posterior novela, Vila-Matas, a modo de *flaneur*, se acerca a los afectos que despiertan algunos dispositivos artísticos desde la ficción, retratando el simple roce de un extraño como un verdadero acontecimiento. Al no saber explicar del todo su encuentro corporal, se lanza a una evasiva lejana sobre un canónigo de Poitiers. Definitivamente no consiguió describir qué le había afectado. Y es que, siguiendo con O'Sullivan, «al formular la pregunta ¿qué es un afecto?, estaríamos presuponiendo que existe una respuesta que debe ser dada a través del lenguaje, y en efecto, hemos situado el afecto en una oposición conceptual que siempre y en cualquier lugar promete, y después frustra el significado» (2010: 13).

Efectivamente, hay una imposibilidad al intentar atrapar el afecto y su incursión en el lenguaje; al preguntarnos por él, siempre se ve frustrada. Para comprender las imbricaciones entre afecto y lenguaje podemos recurrir al goce lacaniano. Básicamente, la tesis de Lacan señala que en el momento en el que hay inconsciente la lengua ya no puede entenderse como un conjunto de signos lingüísticos perfectamente estructurado, sino que es incompleto e inconsistente. La lengua es un conjunto de signos que conectan con el sentido que portan las palabras, y con el goce o la imposibilidad que mantienen estas por atrapar una realidad exterior esencialmente elusiva. Tal y como señala Sean Homer,

la dificultad al hablar sobre el goce se da porque, en realidad, no se puede decir lo que es. Más bien lo experimentamos por ausencia o por insuficiencia. Como sujetos nos vemos impulsados por deseos insaciables. Al tiempo que procuramos que nuestros deseos se hagan realidad, quedamos inevitablemente decepcionados: la satisfacción que conseguimos nunca es suficiente. Siempre tenemos la sensación de que hay algo más,

algo que ha quedado pendiente, algo más que podríamos haber tenido. Ese algo más que nos satisfaría y nos colmaría, más allá del placer exiguo que experimentamos, es el goce. No sabemos lo que es, pero suponemos que debe estar ahí porque nos encontramos insatisfechos permanentemente (Homer 2016: 113).

Pensamos que debe haber algo mejor que siempre se nos prohíbe. El goce infalible no existe; insiste como un ideal, una idea que persiste y crea demandas insatisfechas que, ahora sí, son imposibles. Como dice Fink, esta demanda viene «desde el exterior en el sentido de que no es el deseo (el anhelo) de “¡Vamos a hacerlo otra vez!”, sino que más bien dice “¿No hay otra cosa que puedas hacer, algo distinto que puedas intentar?”» (Fink 2002: 35).

La concepción misma de la lengua queda de esta manera profundamente alterada y atravesada por una exterioridad radical imposible de asumir por sí sola. El trauma del goce se da ante la imposibilidad de llegar a aquello imposible por la propia existencia humana: el Real lacaniano como límite último. Un límite cuya extraña presencia implica una constante insatisfacción por el fracaso de nuestro deseo. A continuación, Jorge Alemán:

Hay signos que, al conectarse unos con otros y al sustituirse unos a otros, producen efectos de significación: son los significantes. Hay otros signos que constituyen inscripciones en el cuerpo del hablante, carentes de significación. Son «letras», trazos sin sentido, huellas y marcas que repiten su trazo ilegible, mojones de la pulsión que configuran el zócalo de lo humano, el basamento libidinal, para el cual se reserva el término «goce». Se observará que en este caso el término goce no expresa una fuerza ni una energía primera anterior al discurso, pues, para que haya goce, el ser vivo debe ser atrapado por la lengua, aunque la misma no pueda luego significarlo. El goce infiltra de tal modo la lengua, que el significante ya no puede concebirse meramente como una unidad lingüística, ni la escritura como una simple transposición de la voz a la presencia material del trazo (Alemán 2003: 24).

Hay por parte de Lacan una expresión preciosa que refiere al amor como «dos mediodecires que no se recubren» (Lacan cit Sanchez 2014).¹⁷⁵ Se trata de una división irremediable, puesto que son dos saberes: uno objetivo y el otro situado en el plano de la

¹⁷⁵ Visto en: Sánchez, Blanca (2016): «Del amor, algunas mutaciones». En *Enlaces On Line. Psicoanálisis y Cultura*, (22), octubre de 2016. En línea: <https://www.revistaenlaces.com.ar/2.0/archivos/lecturas/22/Blanca%20Sanchez%20-%20Del%20amor,%20algunas%20mutaciones.pdf>

heterogeneidad que supera toda dialéctica. Se trata de un saber que choca con el límite de lo Real, que implica un «no todo». Es decir, un saber que escapa a la significación e interpretación por ninguna máquina representacional. Su aprehensión es imposible, ya que lo Real supone una exterioridad radical y por lo tanto antagónica respecto a toda objetivación estable. La presencia del Otro me impide ser totalmente yo mismo. La presencia antagónica en el reino de los significantes crea la brecha y la imposibilidad de constituirme como una identidad plena; esta siempre se encontrará fracturada.

¿Por qué sería importante aplicar el psicoanálisis a la teoría hegemónica y, en última instancia, a nuestra investigación? ¿Por la misma imposibilidad de dotar de significado pleno a cualquier dispositivo acontecimental? Si recuperamos la idea de decir/escribir sobre el arte del acontecimiento como posibilidad expuesta en el «Prólogo II», la perspectiva lacaniana adquiere más sentido en estas líneas.

La conocida afirmación «no hay relación sexual» vendría a señalar las marcas de exilio que hay en el otro frente a nosotros: «respeto y no invadas», asume la impracticable y colmada relación de un Romeo y una Julieta o de los amantes en *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. La plenitud y el total encuentro supone el desborde de lo verdaderamente soportable por nuestra finitud material y lingüística. La tragedia en ambos relatos está sucumbida al fracaso estrepitoso de la muerte de uno o ambos amantes. Nos explica Alemán que el romanticismo superfluo de esta vana literatura esgrime el acto sexual con un goce sin fallas, de dimensiones mitológicas y absolutas; un encuentro y una llegada al otro sin que medie la dimensión simbólica del lenguaje, semejante a la cópula animal (Alemán 2003: 25). Pensemos ahora, por ejemplo, en *Adaptation. El ladrón de orquídeas* (2002), dirigida por Spike Jonze y con guion de Charlie Kaufman, en la que un escritor que hace de álgter ego del propio Kaufman se mete dentro del guion que él mismo escribe hasta que realidad y ficción comienzan a mezclarse. En un precioso momento del film, el intrépido y apasionado personaje obsesionado por las orquídeas, John Laroche, interpretado por Chris Cooper, describe a la perfección la unión sexual entre las flores y los insectos, que alude al coito animal no atravesado por el lenguaje del que hablaba Alemán. La no relación sexual lacaniana venía dada por la orquídea *Angraecum sesquipedale*. En un momento de la cinta, Laroche ve la flor y a continuación nos explica la «no relación sexual»:

Darwin escribió sobre ella [...]. ¿Ves el nectario de aquí abajo? Según la hipótesis de Darwin, una mariposa con una trompa de treinta centímetros la ponilizaba. Todos le

tomaban por lelo, pero he aquí que una mariposa tenía la probóscide de ese tamaño – probóscide significa trompa [...]. La cuestión es que es maravilloso que cada una de estas flores tenga una relación especial con el insecto que la poliniza. Cada orquídea se parece a un determinado insecto, así que el insecto se siente atraído por esa flor. Su doble. Su alma gemela. Y no hay anhelo mayor para ella que hacerle el amor. Cuando un insecto se aleja, divisa otra flor gemela y le hace el amor [otra vez], polinizándola, y ni la flor ni el insecto entenderán jamás el significado de semejante acto de amor. Pero ¿cómo van a saber ellos que gracias a su danza el mundo sigue girando?

De la misma manera, Žižek (2012a) tiene otro gran ejemplo para responder a esta imposibilidad de colmar el goce derivada de la «no relación sexual» lacaniana. En un anuncio de cerveza que transmitieron en la televisión británica (1994) se podía ver el comienzo alusivo a un cuento de hadas, en el cual una joven que caminaba junto a un arroyo besaba a una rana que, coherentemente, se convertía en un apuesto joven. El giro que da el anuncio describe a la perfección esa frustración e imposibilidad del antagonismo y del goce. El joven, interesado por la apariencia de la chica, la trae a sí y la besa. Ese beso convierte a la joven en una cerveza que el hombre sostiene triunfante entre sus manos. La chica convertía la rana en una presencia masculina plenamente en falta, mientras el hombre convertía a la mujer en el objeto parcial de su deseo, el *petit a* lacaniano. Entendemos en esta ficción que la única figura capaz de ofrecer un pleno acceso al otro sería la propia rana abrazando la botella de cerveza.

Con estas ideas Lacan revolucionó el psicoanálisis e incluso otras disciplinas como las ciencias políticas. En este sentido, Laclau es gran deudor al entender *lo político* como un ejercicio siempre en suspensión ante la idea de fracaso. Siempre hay demandas insatisfechas que dislocan la plenitud social. Si en el psicoanálisis esa aspiración a la plenitud o totalidad se suplía transfiriéndola a un objeto de la pulsión, el denominado *petit a*, en términos políticos responde al funcionamiento del significante vacío: una particularidad asume el rol de una universalidad imposible; es decir, lo que denominamos una relación hegemónica.

Resumiendo lo dicho y siguiendo de momento con Lacan, lo Real es aquello que se resiste a toda simbolización y el goce es la extraña insatisfacción que siempre nos acompaña, ya fuera en una relación amorosa, en la propia estructura lingüística que nos constituye como sujetos o en el encuentro con un dispositivo que nos confronta con la alteridad de significación previamente establecida.

Es aquí cuando podemos echar mano de la lógica representativa y de la hegemonía. De hecho, ese espacio de interpretación e inestabilidad –que por otra parte siempre abre el acontecimiento como acto instituyente– puede ser el momento, más o menos largo, en el cual los significados flotantes y las representaciones vacilantes pueden asentarse en nuevas formas de subjetividad que, incluso, pueden acomodarse en las instituciones.

No le falta razón, ni razones, a estos pensadores que dan preponderancia al giro afectivo, pero de quedarnos en ese punto, nos parece que tiramos por la borda la concepción del arte como un complejo medio de comunicación que se inserta dentro de un contexto cultural y lingüístico con el que se articula, dialoga y, de la misma manera, corrompe; es decir, ignorar estas cuestiones y volver a romantizar la experiencia estética/afectiva sería ignorar la condición hegemónica del arte. No obstante, tampoco se trata de recuperar el afecto como un elemento dentro del territorio lingüístico –es imposible–, sino de operar dentro de las formas institucionales, del mismo lenguaje, para reinsertarlo como narración transformadora.

5.2 El lenguaje en la construcción hegemónica / ¿Por qué la lógica de la equivalencia (articulatoria) es la que hace posible el acontecimiento?

¿Y la niebla? Estuvo en cambio entre lo que más me fascinó siempre de este mundo. Ha habido veces en que me ha parecido que en ella, en la niebla, estaba todo.

(Vila-Matas, Enrique 2016)

Falta poco, y a estas alturas del dispositivo debemos evitar dar nada por sentado. Ser meticuloso con el camino que traza Laclau para valerse de la catacrexis como momento acontecimental nos es indispensable para salirnos, precisamente, de la retórica que el mismo politólogo utiliza. A fin de cuentas, nuestro objeto de estudio es el acontecimiento en sí mismo, no lo que pueda ocurrir tras su irrupción. Por esta razón no nos debería de preocupar cómo el acontecimiento político/artístico cristaliza en un movimiento retorico; su deriva representativa. Ese sería un trabajo más idóneo para los políticos o los críticos de arte.

Comencemos por el principio: Las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas del lenguaje.

La lingüística es la cantera desde la cual todo el estructuralismo y el posestructuralismo extraen su materia prima. A través de la lógica saussuriana¹⁷⁶ existían impedimentos para vincular la teoría lingüística con el discurso, ya que impedía que la dimensión social entrara en la estructura lingüística. Para Saussure el discurso era meramente toda unidad

¹⁷⁶ En el ensayo *Discurso* (1993), de Laclau, se nos ofrece un resumen concreto y pormenorizado que nos vale sobradamente para ponernos en contexto y entender cómo se ha llegado a la noción de discurso y de significados flotantes y vacíos como categorías ineludibles para abordar el análisis político. Aun así, me gustaría resaltar la influencia de Ferdinand de Saussure (1959), que concebía el signo como la imagen acústica (el significante) y un concepto (el significado). De acuerdo al lingüista suizo hay dos principios básicos para la estructura lingüística, a saber: en la lengua no hay términos positivos, solo diferencias. Para entender el significado 'silla' debo entender el significado 'mesa', 'mantel', etcétera. Este carácter diferencial y relacional nos advierte de que el lenguaje es un sistema en el cual ningún elemento puede ser definido independientemente de los otros. El segundo principio es que el lenguaje es forma y no sustancia, es decir, cada elemento del sistema se define por las reglas de sus combinaciones y sustituciones con otros elementos. Saussure utilizaba el ejemplo del ajedrez. Si sustituimos las piezas del tablero, cada una de ellas con una forma concreta (reina, peón, torre, etcétera) por piezas de papel o canicas, todavía podré seguir jugando al ajedrez si cada una de las piezas siguen manteniendo las mismas reglas de la estructura del juego. Aquí aún existe un estricto isomorfismo, a cada una de las piezas le corresponde un movimiento concreto, por ende, a cada sonido de palabra le corresponde un solo concepto.

del lenguaje más extensa que la oración. «Voy a terminar esta tesis en mayo, he de darme prisa» son dos oraciones, por lo tanto es discurso según Saussure. Su teoría lograba someter a análisis la lingüística, pero no al discurso, por ser un elemento que rendía cuenta solo a los caprichos de quien hablaba. Esto es lo que removerá el estructuralismo. Sin embargo, será con la escuela glosemática de Copenhague donde se dio un segundo modelo de lingüística estructural que avanzaba hacia un formalismo creciente, comenzando a romper la unión isomórfica saussuriana entre el significado y el significante.

Hay una característica en el pensamiento de Saussure que nos va a valer para comprender la dimensión contingente del lenguaje y el funcionamiento de este, para comprender cómo entran las categorías lacanianas y los movimientos tropológicos mencionados de los que se vale Laclau para entender la ligazón afectiva en toda construcción política.

Imaginemos la lengua como una red de elementos interconectados. Saussure formuló para estos elementos (cada signo) dos maneras de relacionarse con las demás. Se trata de las relaciones sintagmáticas y las relaciones asociativas o paradigmáticas, tal y como las llama Ernesto Laclau en su teoría política.

Saussure estableció dos tipos de relaciones que están fundadas en el carácter lineal de la lengua. Esto excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez. En primer lugar, las relaciones sintagmáticas son combinaciones apoyadas en la extensión del sintagma, relaciones en presencia apoyadas en dos o más unidades consecutivas cuyos términos son presentes en la serie y tienen características de extensión y sucesión. Cada elemento que se introducen en una unidad sintagmática excluye a las demás posibilidades. Por ejemplo, si yo digo «necesito tiempo libre para terminar la tesis» o «necesito más folios para terminar la tesis», lo que aparece aquí es que «folios» sustituye a «tiempo libre»; son dos signos diferentes y el receptor no podrá llegar de uno al otro. Lo que más nos interesa de las relaciones sintagmáticas es que las posibilidades combinatorias del signo se rigen por leyes internas del propio sistema que determina qué puede ir con qué según las leyes de la gramática. Por otro lado, en las relaciones paradigmáticas –o asociativas, como las denominaba Saussure– vamos a tener signos que tienen algo en común asociado en nuestra propia memoria. Son relaciones no presentes en la estructura del sintagma (tal y como se da en las relaciones sintagmáticas). Las relaciones paradigmáticas están ausentes, es decir, son una serie de signos cuyas relaciones se dan en la mnemónica virtual, que potencialmente es infinita. Esta relación no tendría la linealidad que presenta

la relación sintagmática, sino que son extensivos, como una red, donde los signos se irían poniendo de manera individual y operando de un modo intransferible en cada sujeto receptor. Por otro lado, las relaciones paradigmáticas no son dissociativas, si no acumulativas, van sumándose asociaciones sin prever el punto final; se sabe dónde empieza, pero no dónde acaban. Así, las asociaciones entre los signos pueden ser por analogía con el concepto (el significado), como por ejemplo ‘enseñanza’ con ‘educación’, y puede darse otra asociación que funcionaría por mera imagen acústica (significante), como por ejemplo la asociación que establecen por medio de una disonancia la palabra «enseñanza» con «templanza».

Lo importante en el modelo de relaciones asociativo, tal y como lo explica Laclau, es que el proceso asociativo no solo opera en un nivel gramatical —que fue el que principalmente estudió Saussure—, sino también en el semántico; de hecho, son niveles que se cruzan constantemente. Que sean originados bajo el significante o el significado no es algo importante. La contingencia del nexo entre el significado y el significante se da por la imposibilidad de encontrar un significado «verdadero» o «positivo» que necesariamente sea permanente. Las redes asociativas o paradigmáticas son una parte integral del propio lenguaje. Esto indica que la eclosión de nexos entre la imagen acústica y el concepto no puede sujetarse a ningún tipo de estabilidad trascendental, por lo que la ligazón entre el significado y el significante siempre está amenazada. Podemos hablar de contingencia en la estructura lingüística si valoramos sincrónicamente la unión arbitraria entre un referente con un signo lingüístico, ya que esta se produce por una convención social inmotivada y no por alguna norma que logre explicarla. El referente siempre se encuentra fuera del sistema de la lengua¹⁷⁷: será la realidad que nombramos lo que tenga un carácter

¹⁷⁷ El dominio en el que se mueve Lazzarato para abordar el problema del lenguaje es paralelo al enfoque que estamos desarrollando. El filósofo se apoya en aquel «sensible no-empírico» del que nos hablaba Paolo Virno. Este planteamiento nos viene muy bien para profundizar en las dramáticas limitaciones que tiene el lenguaje basado en una función lógico-denotativa y representativa. «Lo “sensible no-empírico” es el exceso de mundo no agarrado al significante lingüístico, las señales o impresiones que no se dejan conducir a síntesis por un sujeto autoconsciente» (ver Virno, Paolo (2004): *Palabras con palabras. Poderes y límites del lenguaje*, p. 116. Argentina, Buenos Aires: Paidós). Para Virno estas pequeñas percepciones, por escapar de la domesticación lingüística, son las capaces de abrir nuevas constituciones del mundo y nuevas subjetividades. En la revisión que hace Maurizio Lazzarato sobre Virno en esta problemática del lenguaje —aunque es para reflexionar sobre el *general intellect*— destaca una conclusión del todo fundamental:

Destruir el imperio de lo simbólico-significante sobre el que se funda el actual «paradigma comunicativo», abriéndose a otros regímenes de semiotización, es hoy un problema político. Pero también definir lo «sensible no-empírico» (el otro del lenguaje y del pensamiento) como cuerpo va en ese sentido. El cuerpo precisamente no entendido de manera empírica, sino como apertura

contingente o, dicho de otro modo, la relación del signo lingüístico en su totalidad con la realidad externa que simboliza. Esta perspectiva fue la que Emile Benveniste nos planteó en *La naturaleza del signo lingüístico*¹⁷⁸, cuando analiza el concepto de arbitrariedad expuesto por Saussure respecto del signo lingüístico, o la relación entre significante y significado. Benveniste observa que la contingencia solo se encuentra en esta conexión del sistema lingüístico con la realidad que recoge, siempre de forma precaria e incompleta. No podríamos movernos en el sentido si todo fuera arbitrario, es decir, si todo fuera contingente. Para que el lenguaje funcione, el concepto y la imagen acústica deben ser inseparables y hallarse en una establecida simetría. Hablamos, por lo tanto, de una unión necesaria que debe ser reconocida como tal, por ser cada elemento consustancial el uno del otro.

Por otro lado, paralelo a las relaciones de Saussure, Jakobson entendía la «combinación» como un movimiento lingüístico «por lo que el signo tiene ubicación conforme a las reglas sintácticas en una sucesión ordenada con otros signos» (Laclau 2010). Mientras que, por otra parte, las operaciones de «sustitución» son las que posibilitan que un signo pueda ser reemplazado por otros en cualquier posición estructural dada. Efectivamente, como ya podéis ver, esta distinción se corresponde con los dos ejes del lenguaje identificados por Saussure: las relaciones sintagmáticas y las relaciones paradigmáticas. De tal manera que nos encontramos con estas dos vías que desde el lenguaje se trasladan a la acción política mediante el discurso. Ahora es del todo importante atender cómo se trasladan estos movimientos del lenguaje a una lógica discursiva. Por un lado, tenemos lo que conocemos como políticas institucionales; estas se correlacionan con la lógica de la diferencia en el campo político, con las relaciones sintagmáticas de combinación en la lingüística y con la metonimia en la tropología. Por

al mundo de las fuerzas. El cuerpo como fuerza, pero una fuerza que ya no se refiere a un centro y a un sujeto, sino que se confronta solamente con otras fuerzas a las que le afecta o que le afectan (Lazzarato 1997).

De esta manera, el paradigma lenguaje-mundo (el que deviene de la praxis que se desarrolla mediante el giro lingüístico) no es un plano lo suficientemente abierto para producir una movilización allí donde la sujeción social y, sobre todo, la servidumbre maquínica mantienen anclada la subjetividad social a los intereses del capitalismo. La potencia representativa del lenguaje se mantiene en el círculo infinito autorreferencial desechando todo aquello que cae fuera de la autorreflexión subjetiva. Solo de esta manera, valorando el exceso de mundo que se escapa a la domesticación del lenguaje, puede ocurrir el «milagro» (acontecimiento) o un «esperado imprevisto» que empuje los límites de lo que es visible, enunciable y pensable.

¹⁷⁸ Véase Benveniste, E. (1971): *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI. México.

otro lado, las políticas populistas se correlacionan con una lógica equivalencial, con unas relaciones paradigmáticas de sustitución en el lenguaje y con la metáfora.

Metáfora y metonimia como campo de lo social:

La dimensión contingente viene por el hecho de que la sustitución metafórica es capaz de intervenir en la constitución de un significado. No hay nada a priori, ninguna regla sintáctica y gramatical que intervenga en la lección. Dicho de otra manera, mientras que un sintagma evoca instantáneamente la idea de orden y de un número limitado de elementos, en los términos de una familia asociativa no se presentan ni en número definido ni en orden determinado. Por la vía de las relaciones paradigmáticas se constituye la metáfora, y por la vía de las relaciones sintagmáticas tenemos una relación de tipo metonímica. La primera es por analogía, la segunda mantiene una relación de continuidad.

La relación metafórica está basada en una relación de analogía; cuando Góngora dice al referirse a la caverna «bostezo de la montaña» es porque hay una relación de analogía entre el bostezo y la montaña. Si yo digo «la pava está hirviendo», lo que está hirviendo es el agua y no la pava; no hay analogía, sino una relación de continuidad. [...] en el caso de la metonimia se mantiene la visibilidad del desplazamiento sintagmático, mientras que la metáfora tiende a eliminar esa visibilidad (Laclau 2003).

Para trasladar la tropología al campo social podemos observar como a partir de las relaciones sintagmáticas del lenguaje, que se establecen según una estructura gramatical dada, se entienden como una relación metonímica en la retórica. Este tipo de relaciones en el lenguaje y en la tropología explican en el plano social y político la lógica diferencial de las demandas insatisfechas. Recordemos que este tipo de demandas son las denominadas demandas democráticas, es decir, demandas que sí son asumibles individualmente por la institución o por un sujeto/espectador que se reconoce a sí mismo como portador de ese mismo tipo de demanda (ver capítulo «Demandas populares frente a demandas democráticas»). Por otro lado, tenemos las relaciones paradigmáticas del lenguaje que no están sometidas a ninguna regla sintáctica *a priori*. Las relaciones paradigmáticas se correlacionan con la metáfora en el campo retórico. En esta relación es donde existe una fuerte contingencia. Son las que logran explicar las relaciones equivalenciales en el campo social que constituyen el «pueblo» y la frontera antagónica que abre el acontecimiento. Dicho esto, y retomando nuestra pregunta inicial: ¿cuál es el

motivo por el cual la lógica articuladora y equivalencial es necesaria para el arte del acontecimiento? Porque el componente afectivo se desata con mayor potencia en este tipo de relaciones, ya que es decisivo en la formación de identidades populares, es decir, identidades que previamente no se contemplaban, ergo no eran posibles. Para Laclau, «los complejos que denominamos “formaciones discursivas o hegemónicas”, que articulan las lógicas de la diferencia y de la equivalencia, serían ininteligibles sin el componente afectivo», y añade que «en estas operaciones sustitutivas/equivalenciales la imbricación entre significación y afecto se muestra más cabalmente» (Laclau 2016a: 283).

Por estas razones, es imposible encontrar un fundamento último sobre la totalidad del edificio lingüístico. Esta incapacidad para aglutinar un fin estable en el discurso alude a lo que Derrida conceptualizó como *indecidibilidad* del signo (Derrida 1982), que supone aceptar que hay un aspecto que está fuera del alcance de la toma de decisiones en la articulación del significante.

Las relaciones paradigmáticas del lenguaje consisten en sustituciones que operan tanto en el nivel del significante como en el del significado, y estas asociaciones están dominadas por una mnemónica virtual que podríamos entender, para introducir otra vez el psicoanálisis, como el propio inconsciente. Lo interesante de esta articulación entre lenguaje y política es que «el afecto es absolutamente crucial para explicar el funcionamiento del polo sustitutivo/paradigmático del lenguaje, que es el de asociación libre en su funcionamiento» y, por esta razón, prosigue Laclau, «el más abierto a la exploración psicoanalítica» (Laclau 2016a: 282).

Mediante este juego de relaciones, la teoría lingüística se abre hacia fuera; en concreto, se abre hacia las propias relaciones sociales. La imposibilidad de un enunciado puramente denotativo por la presencia de las relaciones paradigmáticas logró introducir perspectivas que en los años sesenta la tradición filosófica no proporcionaba. Las cosas no eran unidades absolutas, sino que comenzaron a funcionar en un entrecruce de determinaciones múltiples y no alrededor de un punto íntimo, positivo, de identidad inmanente consigo misma. Las identidades, a partir de esta perspectiva lingüística, no eran algo que venía dado, y por lo tanto la realidad dejó de ser algo a descubrir para ser algo a construir.

De la metáfora a la catacresis. Fin de trayecto.

En primer lugar, la catacresis es un término figural para el cual no existe un término literal correspondiente. Por ello, La catacresis es el núcleo retórico en el que se basa la hegemonía. ¿Porqué? Por que su estudio topológico nos lleva hacia el lugar más allá de la estructura lingüística sin nombre en el que se basa el significante vacío. La catacresis es la metáfora por excelencia, es el denominador común de la retoricidad como tal, la metáfora que no tiene retorno, ya que al ejercicio catacrético consiste en usar una palabra existente con un significado diferente del que originariamente le correspondía con el fin. Esto es lo que más nos interesa, ya que la catacresis nombra una cosa que carece de nombre particular. Es decir, el ejercicio catacrético es el momento del Real lacaniano¹⁷⁹ (Laclau 2010). Podríamos decir también, rememorando el ejercicio de Rocío, que la catacresis fuerza al lenguaje a señalar aquello que no sabe decir del todo: un objeto sin nombre, o lo que es más importante, un objeto sin nombre literal. Se dan así los denominados tradicionalmente como «abusos del lenguaje»¹⁸⁰.

Este salto topológico sirve para vincularlo con el funcionamiento de la hegemonía y en concreto con el significante vacío, un significante que –recordémos– surge de la necesidad de nombrar un objeto imposible y necesario para que exista cualquier proceso de significación. Por este motivo, la operación hegemónica no se limita a la metáfora, sino que va un paso más allá al nombrar algo que carece de nombre literal por medio de la catacresis (Laclau 2016a: 95).

Ahora bien:

¿En que medida nos sirve el juego catacrético para comprender el arte del acontecimiento? Sencillo. Por qué el acontecimiento solo es posible gracias a la falla estructural del lenguaje. Cualquier distorsión del sentido que ofrece el significante vacío procede, siempre según sLaclau, de la necesidad de expresar algo que en termino literal

¹⁷⁹ Cabe recordar cómo el significante vacío es el punto ciego inherente a la significación, el punto en el que la significación encuentra sus propios límites y que, sin embargo, si va a ser posible, tiene que ser representado como la precondition sin significado del significado. En términos psicoanalíticos –nos señala Laclau– «sería el momento de lo Real –el momento de distorsión de lo Simbólico, que es la precondition para que lo Simbólico se constituya a sí mismo como totalidad» (Laclau 2010).

¹⁸⁰ «Esa es la forma en que, por ejemplo, Cicerón lo entendía en *De oratore*. El argumento que él presentaba es que la experiencia del lenguaje es la experiencia de una situación en la cual los objetos con los que uno se encuentra en el mundo son más que las palabras que uno tiene para designarlos y que, por consiguiente, no hay otra forma de designarlos que a través de lo que se llamaba un “abuso del lenguaje”, que es utilizar un término que alude a algo diferente para aludir a aquello que no es el objeto de una forma de nominación específica» (Laclau 2003).

simplemente no transmitiría: La pata de una silla, la cabeza de un alfiler, los brazos de un sillón, el cuello de botella o la hoja de una espada.

Recapitulemos. Es importante resaltar que en la perspectiva hegemónica hay que tener muy en cuenta estos postulados del lenguaje. En primer lugar, el hecho que no exista un más allá del juego de diferencias, ningún fundamento que se encuentre privilegiado a priori hace que cualquier teleología quede rechazada. En segundo lugar, cabe recordar la necesidad del significante vacío en la teoría discursiva que viene dada por el funcionamiento del propio lenguaje, en concreto por la separación radical entre el significante y el significado que imponía la fórmula estructuralista. En este divorcio, ambos elementos entran en el campo social dándonos la posibilidad de entender la noción de discurso como una totalidad significativa que trasciende la distinción entre lo lingüístico y lo extralingüístico. Por otro lado, sabemos que el significante vacío es solo posible si a través de una carencia de significado se está aludiendo a una ausencia que es interior al lenguaje mismo, es decir, es simplemente una falla del lenguaje como tal que se solventa mediante movimientos tropológicos de sustitución (catacreticos o metafóricos). Es más, esta ontología posfundacional de la falta supone la imposibilidad de pensar cualquier identidad como unidad cerrada, estable o definida. En otras palabras, el significante vacío es el elemento discursivo que posibilita el sentido, pero, al mismo tiempo, encarna la grieta estructural por donde el acontecimiento puede advenir.

En este sentido, las imbricaciones entre el arte y la política se ven más cabalmente si tenemos en cuenta cómo funciona la representación tanto en uno como en otro. A continuación, parafraseo a Laclau y redacto sin entrecomillar: en la política, la relación entre el representante y aquello que representa no puede traducirse en términos de literalidad. Es decir, en términos de representación política, el representante constituye aquello que representa, pero lo representado no es un objeto que corresponda, sino que es un vacío en el interior de la estructura. En términos artísticos, lo que demanda el arte del acontecimiento al espectador es algo –hemos señalado– mucho más opaco que implica también a ese mismo vacío. No habría hegemonía ni habría política, ni mucho menos podría darse la posibilidad acontecimental dentro y fuera del arte, si tuviéramos la posibilidad de una expresión literal directa de esta totalidad que es, como vemos, una totalidad esencialmente elusiva. Perfecto. Una vez más, pero desde otro ángulo: en términos políticos supone comprender cómo el acontecimiento social deriva de la articulación equivalencial de distintas demandas sociales insatisfechas por la institución.

Estas demandas pueden generar una demanda imposible que impugna la sistematicidad como tal, es decir, forma la frontera antagónica. En términos artísticos supone comprender que no hay literalidad, que el arte del acontecimiento se aleja del arte panfletario, ya que la demanda que enuncia –o podríamos decir «que acontece»– no tiene la estabilidad semántica que permita al espectador reconocerse en esa estructura discursiva con la identidad y las categorías que mantenía previamente. No hay experiencia estética que no sea acontecimental, porque no habrá representación directa que corresponda con su referente que es, esencialmente, algo que no se encuentra en el terreno de lo posible. El momento hegemónico y la heterogeneidad que le rodea es insuperable. El arte del acontecimiento, al igual que el acontecimiento político, reside en saber hacer con esa exterioridad radical.

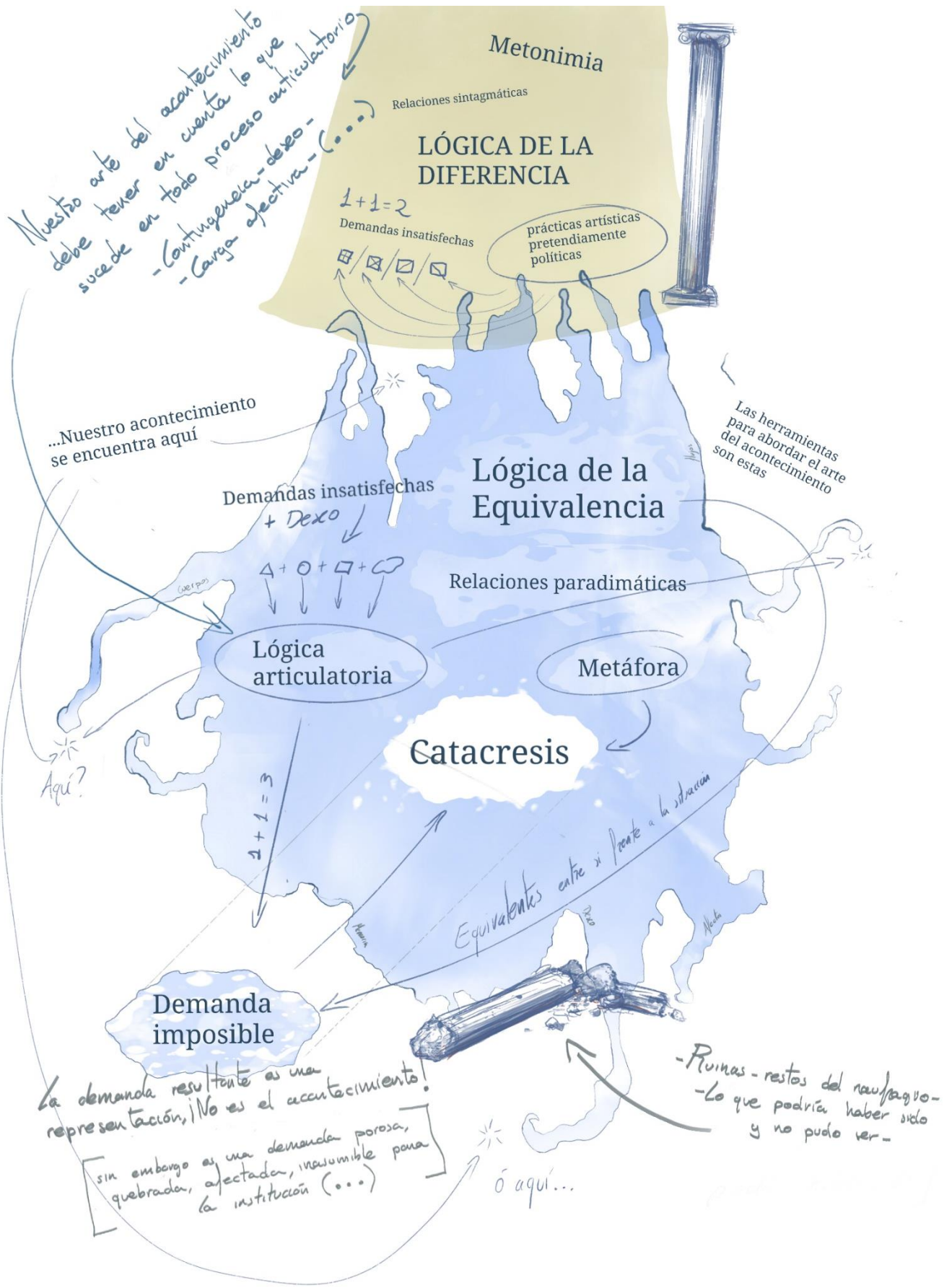


Fig. 27: Ilustración lógica articulatoria. Elaboración propia.

6. Comentarios finales

Llega el temido momento de concluir todo lo expuesto hasta ahora. Si bien la conclusión científica contradice con todo lo explicado en los prolegómenos, es cierto que podemos perfilar unas líneas conceptuales que han atravesado todo el dispositivo doctoral.

–En primer lugar, debemos admitir que existen elementos que rodean al significante vacío que no encajan adecuadamente con nuestro objeto de estudio. No olvidemos que los planteamientos citados son herramientas que han servido para la ciencia y la filosofía política, no para la investigación artística. Por otra parte, podemos tomar consciencia de que el arte del acontecimiento es una herramienta que ha buscado seguir problematizando lo que entendemos como arte político y, dentro de ello, intentar comprender el funcionamiento ontológico de *lo político* como momento altamente creativo, inaugural y sin dirección predefinida.

–El arte del acontecimiento que señaló Lazzarato ha de pasar inevitablemente por una relación hegemónica. La importancia del significante vacío para el arte del acontecimiento estriba en que, sencillamente, es el elemento que el acontecimiento moviliza. ¿Por qué es el significante vacío? Porque es el significante privilegiado y tendencialmente vacío que posee la capacidad de representar la universalidad de la cadena de equivalencias. Por otro lado, no menos importante, que exista el significante vacío como elemento lingüístico fracturado necesario e imposible posibilita que el acontecimiento tenga lugar.

–La articulación equivalencial da como resultado una heterogeneidad. Este es el factor que mejor podemos reciclar para comprender la esencia de los movimientos anticapitalistas postsocialistas o antiglobalización que tenemos en mente desde el principio. Pero tras las lecturas de Laclau, Mouffe y Alemán, pareciera que no existiese acontecimiento social que no derive en su captura. Esta ruta teórica traza un camino dirigido siempre a un proceso instituyente que no deja de ser un proceso de significación que reduce por entero la radicalidad del corte acontecimental a una representación. Recordemos que el momento instituyente es el momento de traducción, el momento donde la representación depura los excesos y la potencia acontecimental, el momento necesario para que «la política» entre en juego y haga viables formas comunes de

consenso sociales. Dicho de otra manera, el hecho de que el acontecimiento dependa enteramente de «la productividad social *del nombre*» (Laclau 2016a: 139) reduce el acontecimiento al mero hecho de poner un nombre a algo heterogéneo mediante un significante vacío –ya sea «peronismo», ya sea «casta». Un proceso demasiado lingüístico que, aunque sea opaco y se encuentre atravesado por lo afectivo, nos enclaustra, queramos o no, en la casilla de la retórica. Dicho esto, insistimos en que la naturaleza huidiza del arte del acontecimiento que perseguimos logra esquivar la investidura catacrética del nombre. Necesitamos un arte del acontecimiento –de acuerdo–, pero no debe necesariamente entenderse como un acto instituyente, sino como un momento de suspensión para nuestras coordenadas. Es decir, el arte del acontecimiento consiste, más bien, en el encuentro con un dispositivo cuya pregunta –siempre insistente– nunca llega a resolverse del todo.

–De la misma manera, anteriormente hemos mantenido el acontecimiento/dislocación como un evento que necesariamente re-inscribe el antagonismo que porta. Este proceso, no cabe duda, siempre es un momento de gran tensión política. Hemos explicado con Laclau que «el paso de la dislocación a la re-inscripción puede ser, precisamente, el momento de constitución del antagonismo, es decir, puede ser el momento de emergencia de la lucha contra-hegemónica» (Laclau 2002: 14). Obviamente, aquí no los referimos a una lucha contra la relación hegemónica, sino al discurso hegemónicamente sedimentado. ¿Qué es lo que podemos interpretar de esto? Que existe una distinción clara entre aquellas prácticas que son políticas por amoldarse a reclamos del cuerpo social y otras que funcionan como un elemento heterogéneo dentro del discurso. Así, la diferencia entre el arte *pretendidamente* político –incluso me atrevería a decir que la misma concepción agonista del arte que analiza Mouffe, que es esencialmente contrahegemónico, tal y como ella misma señala (Mouffe 2008)– y el arte del acontecimiento como categoría por la que apuesta este dispositivo doctoral es que el primero pone sus esfuerzos en deslizar los significados flotantes del entramado de diferencias –el acontecimiento no es una mera disputa discursiva por un significado o identidad concreta ya dada–, mientras que el segundo incorpora un nuevo elemento –de naturaleza ambigua, inconclusa, desbordada– que obliga a rearticular por entero todo el campo discursivo. Sea como fuere, para que uno de los dos movimientos ocurra, uno óptico y otro ontológico, deben estar sobredeterminados por el mismo significante vacío. Es decir, el arte del acontecimiento como un evento culturalmente situado que debe su aparición a las representaciones

sedimentadas que habitamos y nos constituyen. Otra razón de más para comprender la estrecha relación entre el significante vacío y el acontecimiento.

Ahora, recordemos la estructura lógica del acontecimiento como dislocación atendiendo a la re-inscripción institucional que hemos seguido junto con Laclau: 1) la articulación equivalencial, 2) la aparición de la heterogeneidad –que es algo más y algo menos que la suma de sus diferencias–, y 3) la consiguiente investidura de un significante vacío que es capaz de generar un antagonismo. El acontecimiento concluye en la investidura de un significado lo suficientemente potente como para nombrar algo inconmensurable e imposible de representar plenamente en el sistema de significación. ¿Qué significaría en realidad seguir a pies juntillas este camino que traza la razón populista en nuestro campo de estudio? Esto significaría, sencillamente, un camino descomunal para la producción artística, aunque hemos nombrado casos que en mayor o menor medida iban encaminados a tal fin: *El siluetazo*, al poner imagen a los desaparecidos por el régimen de Jorge Rafael Videla, Parlem# y su rechazo a pensar el conflicto nacionalista España/Cataluña en los mismos términos partidistas de la clase política o el activismo del Subcomandante Marcos al desplazar por entero la manera de entender la representación política.

–Frente al carácter necesariamente concluyente del acontecimiento político con el que trabajan los pensadores citados podemos señalar que el acontecimiento artístico no necesariamente ha de claudicar a la disputa que se mantiene en el campo de la significación. Eso viene después. El arte del acontecimiento, a lo sumo, se desata dentro de un campo de relaciones ya establecidas, pero no necesariamente nace con voluntad de convertirse en antagonismo, ni mucho menos de traducirse –catacreticamente– en el significante vacío que nombre una plenitud ausente –demasiado para el arte. El arte del acontecimiento más bien trata de permanecer latente en su naturaleza heterogénea. Es decir, trata de quedarse en la antesala de la significación, en el mismo momento en el que lo heterogéneo, sencillamente, «aparece». Ejemplos: el silencio atronador de Pilar Zabala, la afortunada ocurrencia de Clemente y Khalaf en el auditorio de su universidad, la manera en que aparecen y desaparecen las distintas narrativas en los álbumes de Luis Jacob o la escritura radicalmente desjerarquizada de Rocío. ¿Por qué estos dispositivos? 1) Son eventos que vislumbran nuevas e inmediatas posibilidades y ponen en jaque a todo el sentido discursivo donde aparecen –que sabemos que es un sentido aglutinado por un significante vacío–, 2) aparecen dentro de unas determinadas condiciones de posibilidad justamente para poder sobrepasarlas –sobredeterminadas–, 3) lo hacen sin necesidad de

ser transgresores, ni moralistas, ni mucho menos prácticos para el debate político –ni pertenecen al activismo, ni se inscriben dentro de unas demandas ya preconstituidas–, y 4) rechazan la captura cartesiana, logocentrista, su dimensión óptica o como queramos llamarlo... para no cristalizar en un «eso es esto», «aquello», «ahora lo entiendo» –y esto es importante– sin que por ello caigamos en la misma mistificación y exotización bucólica y trascendental que el arte ha generado desde el Romanticismo.

–Por otro lado, recordar que hemos manufacturado la noción de demanda que empleamos de Laclau, volviéndola menos verbal y más corporal/material. El arte del acontecimiento introduce otra figura (absolutamente novedosa) en el tablero de ajedrez político que obliga a redistribuir todas las identidades que hay en juego. Traducido al campo que nos ocupa, podríamos decir que el arte del acontecimiento pone una nueva demanda social o un nuevo enunciado que no solo no estaba reconocida hasta entonces, sino que ni siquiera se había planteado o que, simplemente, era una demanda demasiado sensible como para terminar de adherirse a ningún proceso de significación, por muy flotante y vacío que sea, para que pueda ser una demanda cuya especificidad refiera una cuestión totalmente heterogénea que vislumbra identidades, gestos, ternuras, intensidades, un malestar, una crisis moral –una indignación, quizás– que no existían hasta entonces.

–Por último, pese a que el movimiento retórico sea interesante para comprender los movimientos sociales y políticos, se nos queda escaso para abordar el arte del acontecimiento que, en definitiva, no tiene que rendir cuentas a significado alguno. Quedarnos en la latencia del afecto y no derivarlo a una traducción significativa, a una representación, por muy vacilante que sea, es la mejor manera de entender el arte del acontecimiento. ¡Digo mas! Si hay algo que nos enseña la dimensión afectiva en su encrucijada hegemónica – ya sea en la política como en el arte- es que no hay una lógica racional y exterior a ella, sea cual fuera su origen, sino que todo orden es una articulación contingente y temporal. Así, podemos decir que rechazamos la instrumentalización del acontecimiento o su posterior captura retórica y aceptamos, por lo tanto, quedarnos con un arte del acontecimiento que desestabilice las coordenadas de lo dado no denunciando injusticias, sino desajustando el endeble equilibrio de la realidad.

Dicho esto, no podríamos dar por finalizado el dispositivo doctoral sin hacer mención a los prólogos y la escritura procesual que en algún momento -no recuerdo dónde- me atreví a denominar como escritura acontecimental. No es para menos. Los distintos eventos, ya fueran dentro o fuera de El Cuarto de Invitados, dentro o fuera de esta misma textualidad–

la muerte de Fidel Castro es uno de ellos–, han sido una coyuntura determinante en el proceso doctoral que, a estas alturas no hace falta señalar, se deben al carácter situado de quien escribe, a la suspensión de toda fórmula, de todo método, sin condiciones ni aprioris que el mismo acontecimiento pone siempre en escena. Es más, ¿acaso no encontramos similitudes entre el funcionamiento de las relaciones paradigmáticas del lenguaje con la aparente inestabilidad del hilo que anuda los distintos capítulos del presente dispositivo doctoral? Ya en la misma introducción apelábamos esa misma inestabilidad que evita el saber científico evaluable y ahora, con el camino trazado a lo largo de la investigación, podríamos pensar que esta decisión metodológica obedece a los mismos procesos inherentes de la lógica articuladora. La misma articulación de distintas demandas/enunciados/capítulos cuyo resultado dá una conclusión incapaz de incorporarse a cualquier paradigma regulatorio. Por ello, las imbrincaciones entre forma y contenido dan como resultado una escritura –con suerte– acontecimental. En suma, la investigación se ha encontrado bañada de esas mismas eventualidades que, sencillamente, aparecían, y que responden a ese mismo magma y textualidad abierta y fluctuante del 2011 donde todo nos fue posible. La escritura errática, narrativa, que intensifica lo que pasa, afectada, que busca su propio *tono* y evita posicionarse en un “esto es aquello” hace referencia al curso natural del acontecimiento que hemos ido planteando durante todo este viaje.

¿Cómo se puede cuestionar cierta lógica, cierto lenguaje, si las herramientas de las que disponemos le pertenecen? ¿Cómo hacerlo si no es rechazando un discurso monoplanar, de un solo código, de un mismo *tono*? De ahí nuestra apuesta por una escritura doctoral *otra* que asuma la ausencia de lógica de su propio objeto estudio y que nos obliga a tensionar los marcos heredados para poder abordarla. ¿Acaso no ocurre un procesó similar en el acontecimiento social? No deberíamos confundirnos, a estas alturas después de más de una década del 15M que las voluntades populares, el músculo social, la indignacion, el hartazgo, las demandas bañadas en deseo y la revuelta no deben obedecer a ningún paradigma regulatorio. A la vista está.

De la misma manera que es importante no enmarcar los acontecimientos sociales como desobediencia civil dentro de un cómputo de demandas democráticas acreditadas por las instituciones; también lo es no enmarcar el arte del acontecimiento como si se tratará de dispositivos o programas culturales reivindicativos que apelen a la Justicia social con demanadas concretas. Es decir: el arte *pretendidamente* político que hemos mencionado

anteriormente. Esa sería la trampa del significante y su instrumentalización política/cultural. Léase la apropiación partidista que transforma la indignación social en agendas, agentes, proyectos, productos electorales, toda una serie de decisiones cupulares, clientelismo, candidaturas, o lo que sería lo mismo en el ámbito del arte, la captura bajo distintos dispositivos *pretendidamente* políticos como productos y dispositivos culturales que recogen y dan voz a toda una serie de demandas insatisfechas, sí -pero concretas y clausuradas-, que rigen el conflicto dentro de una realidad discursiva. En lugar de ello, el arte del acontecimiento que hemos querido proponer es un evento que se encuentra fuera del marco discursivo que, para poder cerrarse –no lo olvidemos– necesariamente debe dejar algo o a alguien fuera.

Dicho esto, situar el arte del acontecimiento en una categoría de análisis no es fácil. De hecho, es imposible. Supondría volver a comprender el acontecimiento como un valor o un elemento aprehensible con hoja de ruta cuando –como ya hemos señalado– se encuentra fuera de todo significante y orden discursivo. Sin embargo, si podemos valernos de las herramientas teóricas que humildemente hemos planteado para perfilar la dimensión de su aparecer,

dentro y fuera del mundo del arte.

[...]

Referencias

Para mayor comodidad del lector, algunos libros de referencia se han citado a partir del PDF digital. La paginación corresponde a estas fuentes. Sistema APA

Libros y trabajos académicos

Agamben, Giorgio (2015): *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama Colección Argumentos.

Alemán, Jorge (2003): *Derivas del discurso capitalista*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

– (2012): *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Madrid: Clave Intelectual.

– (2016a): *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Buenos Aires: Grama.

Amiel, Anne (2000): *Hannah Arendt. Política y acontecimiento*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina.

Anderson, Perry (1998): *The Origins of Postmodernity*. London/New York: Verso.

Arenas Cruz, María Elena (1997): *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Arendt, Hannah (1993): *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.

– (1997): *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós.

– (2007): *Karl Marx y la tradición del pensamiento político occidental*. Madrid: Ediciones Encuentro.

– (2009): *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Badiou, Alain (2014). «Las condiciones del arte contemporáneo». En *El arte no es política / La política no es arte: despertar de la historia*, 1.ª ed. Madrid: Asociación Cultural Brumaria.

- (2012): *El despertar de la historia*. Madrid: Clave Intelectual
- Barthes, R (2008): *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1999): «El narrador». En *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (pp. 111-135). Madrid: Taurus. Disponible en: <https://reflexionessobrelaviolencia.files.wordpress.com/2014/08/benjamin-iluminaciones-iv-para-una-critica-de-la-violencia-y-otros-ensayos.pdf> (12/12/2020)
- Blasco, Selina (2013): «Prólogo». En S. Blasco (ed), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 7-10). Ediciones Asimétricas.
- Blumenberg, Hans (1995): *Naufragio con espectador*. Madrid: Machado Grupo de Distribución S. L.
- Boltanski, Luc y Chiapello, Ève (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal. [Introducción disponible en red: <https://sindominio.net/biblioweb-old/pensamiento/boltanski/boltanski.pdf> (20/06/2019)]
- Buchloh, Benjamin (2006): *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.
- Butler, Judith (2008): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- Català, J (2016): *La gran espiral. Capitalismo y paranoia*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- Cohen, Esther (1998): «Genealogía del concepto de subjetividad». En Percia, Marcelo (comp.), *Ensayo y subjetividad*, 3-6. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Cruz, Javier (2013): *Participio de presente. La imagen en live streaming*. [Trabajo de fin de máster, Universidad Complutense de Madrid, Madrid]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/24838/> (13/08/2016)
- Derrida, Jacques (1997): *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Madrid: Tecnos.
- (1998): «Firma, acontecimiento, contexto». En *Márgenes de la filosofía*, 347-372. Madrid: Cátedra. Disponible en:

https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm (17/09/2017)

- (2010): *La Universidad sin condición*. Madrid: Mínima Trotta. En línea:
<https://www.ses.unam.mx/curso2010/pdf/M3S1-DerridaJacques.pdf>
- Derrida, Jacques *et al.* (2006): *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* Madrid: Arena Libros.
- Day, Richard (2005): *Gramsci is dead*. London: Pluto Press.
- Didi-Huberman, Georges (2010): *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- Expósito, Marcelo (2014): *La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos*. En *Viento Sur*, 14, agosto 2014. Disponible en: https://vientosur.info/IMG/pdf/VS135_M_Expósito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf (10/03/2016)
- Fernández-Savater, Amador (2012): «Emborronar la CT: del “No a la guerra” al 15-M». En G. Martínez (ed.), *CT o la Cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- Fink, B. (2002): «Knowledge and Jouissance». En Barnard, S. y Fink, B. (eds.) *Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*, 21-45. Nueva York: Suny Press.
- Fraser, Andrea (2014): «Nada como estar en casa». En Asociación Cultural Brumaria (eds.), *El arte no es política / La política no es arte: despertar de la historia* (1.^a ed., pp. 119-138). Madrid: Brumaria.
- Foucault, Michel (1996): *Las palabras y las cosas*. Mexico: Siglo XXI.
- García Márquez, Gabriel (2004): *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Biblioteca García Márquez, RBA.
- Grande, Helena (2013): «Exposición de la investigación artística: Una aproximación al *Journal for Artistic Research* y el *Research Catalogue*». En Blasco, S. (ed), *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (pp. 87-103). Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Hernández, Miguel Ángel (2015): *El instante de peligro*. Barcelona: Anagrama.

- Holmes, Brian; Paris-Clavel, Gérard y Pataut, Marc (2018): «Las formas del compromiso. Prácticas artísticas y luchas sociales». En *Marc Pataut. Primeras tentativas* (pp. sin numerar). Madrid: Ed. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía.
- Homer, Sean (2016): *Jacques Lacan. Una introducción*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Insúa Lintridis, Lila (2013): «Encuentros dobles. De la investigación artística y sus mecanismos de vacilación». En Blasco, S. (ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 43-61). Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Kaufman, Susana (1998): «Sobre violencia social, trauma y memoria». Trabajo preparado para el seminario Memoria Colectiva y Represión, auspiciado por el SSRC. Montevideo, 16-17 de noviembre de 1998. Disponible en: http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Kauffman.pdf (13/08/2016)
- Lupión, Daniel (2014): «15M. Acontecimiento y representación». En Fernández Polanco, Aurora (ed.) *Pensar la imagen / Pensar con imágenes*, (pp. 113-148). Salamanca: Editorial Delirio.
- Lacan, Jacques (1966) «Clase 5 del 14 de diciembre de 1966». En *Seminario 14. La lógica del fantasma* (1966-1967). Disponible en: <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.6.5%20CLASE-05%20%20S14.pdf> (15/09/2019)
- Laclau, Ernesto (1996a): «Universalismo, particularismo y la cuestión de la identidad». En *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- (1996b): «Por qué los significantes vacíos son importantes para la política». En: *Emancipación y diferencia*, pp. 69-86. Buenos Aires: Ariel. Originariamente Publicado en Goodin, Robert E. y Pettit, Philip (Ed.) *A Companion To Contemporary Political Thought. Blackwell Companions to Philosophy*, The Australian National University, Philosophy Program, 1993.
- (2000): *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- (2002): *Hegemonía y antagonismo: El imposible fin de lo político. Conferencias de Ernesto Laclau en Chile*, 1997. Editor Villalobos Ruminott, S. Disponible en: https://www.academia.edu/3658080/Hegemon%C3%ADa_y_antagonismo_Conferencias_de_Ernesto_Laclau_en_Chile (10/05/2019)
 - (2015): *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
 - (2016a): *La razón populista*. Buenos Aires, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
 - (2016b): *Debates y combates. Por un nuevo horizonte de la política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Laclau, Ernesto; Butler, Judith y Žižek, Slavoj (2003) *Contingencia, universalidad, hegemonía. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Disponible en: https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/butler-j-laclau-e-c5beic5beek-s-contingencia-hegemonia-universalidad-2000_ocr.pdf (04/12/2019)
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (1987): *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI. Disponible en: https://monoskop.org/File:Laclau_Ernesto_Mouffe_Chantal_Hegemonia_y_estrategia_socialista_1987.pdf (10/07/2018)
- Lara Icaza, Garazi (2014): *Proposición X. Género y sexo en el lenguaje escrito* [Trabajo fin de máster, Universidad Complutense de Madrid, Madrid]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/27347/1/Proposicion%20X%20Genero%20y%20sexo%20en%20el%20lenguaje%20escrito%20-%20Garazi%20Lara%20Icaza.pdf> (09/04/2019)
- Lazzarato, Mauricio (2006b): *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños.
- (2013): *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
 - (2015): *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*. Madrid: Casus Belli.
- Lévy, Pierre (2004): *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Washington DC: Organización Panamericana de la Salud. Disponible en:

<http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf> (04/12/2019)

Lupi3n Romero, Daniel (2008): *La obra como «palabra cero»: an3lisis de la condici3n lingüística de la significaci3n en arte*. [Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/8088/> (04/12/2019)

Liotard, Jean-François (2008): *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

– (2008): *La condici3n posmoderna*. Madrid: Catedra

Manrique, Carlos y Quintana, Laura (2016): *¿C3mo se forma un sujeto pol3tico?* *Pr3cticas est3ticas y acciones colectivas*. Colombia: Universidad de los Andes.

Marchart, Oliver (2009): *El pensamiento pol3tico posfundacional. La diferencia pol3tica en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econ3mica.

M3rquez, Mar3a (2013). *Diccionario de uso gramatical y discurso sexista*. Madrid: S3ntesis.

Mouffe, Chantal (1995): *El retorno de lo pol3tico. Comunidad, ciudadan3a, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paid3s Ib3rica.

– (2007): *Pr3cticas art3sticas y democracia agon3stica*. Universidad Aut3noma de Barcelona y Museo de Arte Contempor3neo de Barcelona. Barcelona: Colecci3n ContraTextos.

– (2011): *En torno a lo pol3tico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econ3mica.

– (2003): *La paradoja democr3tica. El peligro del consenso en la pol3tica contempor3nea*. Barcelona: Ed. Gedisa.

– (2014): *Agonistica. Pensar el mundo politicamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econ3mica.

Nietzsche, Friedrich (2015): *Cinco prefacios para cinco libros no-escritos*. Disponible en: <http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/Lib/2015/05/5pref.pdf> (03/03/2016)

Paredes Goicoechea, Diego Felipe (2016): «Pol3tica, contingencia y proletariado en Karl Marx: la interpretaci3n her3tica de Maurice Merleau-Ponty». En Manrique,

- Carlos (ed), *¿Cómo se forma un sujeto político? Prácticas estéticas y acciones colectivas*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pehuén Romani, Ignacio (2015): *El reverso de la demanda: el problema de la «unidad de análisis» en La razón populista de Ernesto Laclau*. I Simpósio Posestructuralismo e Teoría Social: o Legado Transdisciplinar de Ernesto. Universidade Federal de Pelotas. Disponible en:
https://www.academia.edu/28705207/El_Reverso_de_la_demanda_El_problema_de_la_unidad_de_an%C3%A1lisis_en_La_Raz%C3%B3n_Populista_de_Ernesto_Laclau (09/09/2019)
- Piglia, Ricardo (2014): *Crítica y ficción*. Barcelona: Debols!llo, Penguin Random House.
- Rancière, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Trad. de M. Arranz, Prol. de Gerard Vilar. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
 - (2012): *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
 - (2014a): *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
 - (2014b): «Pensar entre las disciplinas. Una estética del conocimiento». En Asociación Cultural Brumaria (Eds.), *El arte no es la política / La política no es el arte* (pp. 175-187). Madrid: Brumaria.
- Raunig, Gerald (2008): *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Ribalta, Jorge (2018): «Subjetividad en precario. Apunte sobre actividad fotográfica de Marc Pataut en los noventa». En *Marc Pataut: primeras tentativas*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía.
- Rivero, Francisco J. (2013): *El devenir del acontecimiento en la operación historiográfica*. Historia y grafía, (41), 43-77. Disponible en:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272013000200003&lng=es&tlng=es. (12/02/2019)
- Rodriguez, Julio (2019): *Una extraña ciencia*. Edición Poesía Hiperión.

- Rolnik, S. y Guattari, F. (2006): *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños. Disponible en: <http://esferapublica.org/cartografiasdeldeseo.pdf>
- Santamaría, Alberto (2017): *Narración o barbarie*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- (2018): *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Madrid: Akal.
- Santana, Andrés Isaac (2016): *Práctica del exceso*. Valencia: Aduana Vieja.
- Simon, Joshua (2015): «Cristina Garrido y la estética de la especulación». En *Generación 2015. Proyectos de arte Fundación Montemadrid* (pp. 49-63). Madrid: La Casa Encendida.
- Tabarovsky, Damián (2018): *Literatura de Izquierdas*. En Ediciones Godot. Buenos Aires.
- Varas, Alejandro (2016): «Laclau contra Laclau: una aproximación crítica y psicoanalítica a la categoría de antagonismo en *La razón populista*». [Tesis, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Facultad de Filosofía y Educación, Instituto de Filosofía.] Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/321586668_Laclau_contra_Laclau_un_a_aproximacion_critica_y psicoanalitica_a_la_categoria_de_antagonismo_en_L_a_razon_populista
- Vila-Matas, Enrique (2014): *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.
- (2015): *Bartleby y compañía. La pregunta de Florencia*. Barcelona: Seix Barral.
- (2016): *Merienbad eléctrico*. Barcelona: Seix Barral.
- Virno, Paolo (2016 [2003]): *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Zepke, Stephen (2006): «Resistiendo el presente: Félix Guattari, arte conceptual y producción social». Revista *Nómadas*, nº 25. Universidad Central-Colombia. Disponible en: <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/24-conocimiento-y-experiencia-de-si-nomadas-25/321-resistiendo-el-presente-felix-guattari-arte-conceptual-y-produccion-social> (07/07/2018)

- Žižek, Slavoj (1993): «Más allá del análisis del discurso». En Laclau, E. (Ed.), *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo* (pp. 257-267). Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2012a): *Cómo leer a Lacan*. Madrid: Paidós.
- (2012b): *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. Londres y Nueva York: Verso.
- (2013): *El más sublime de los histéricos*. Buenos Aires: Paidós
- (2014): *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.
- (2018): *Contra la tentación populista*. Buenos Aires: Godot.

Artículos y entrevistas

- Alemán, Jorge (2016b): «Capitalismo y hegemonía. Una distinción clave». *La Circular*, (5), artículo 8. Disponible en: <https://www.lacircular.info/index.html%3Fp=949.html> (10/08/2020)
- Ana Cecilia González y José Enrique Ema (2017): «¿Del “alma bella” al “cuerpo feo”? Un análisis materialista de la subjetividad política». *Athenea Digital*, 17(1): 231-248. Disponible en: <https://atheneadigital.net/article/view/v17-n1-gonzalez-ema>
- Arfuch, Leonor (2016): «Bicentenario, afecto y política». En *Anfibia*, Universidad Nacional de San Martín. [Este texto es una ponencia originalmente titulada «Afecto, subjetividad y política». Fue presentada en el Foro Universitario del Bicentenario, Facultad de Ciencias Sociales UBA, el 7 de julio de 2016. Disponible en: <https://www.staanfibia.com/ensayo/bicentenario-afecto-politica/> (12/07/2019)]
- Arias (2013): «Las protestas en Brasil se extienden por todo el país». En *El país*. (30/06/2013). Disponible en: https://elpais.com/internacional/2013/06/30/actualidad/1372599379_128449.html (09/08/2020)
- Artal, Rosa María (2016): «Muere Fidel en la era de la posverdad». En *elDiario.es*. (27/11/2016). Disponible en: https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/muere-fidel-posverdad_129_3710536.html (09/08/2020)
- Aznar, Yayo y Clavo, María Íñigo (2007): «Arte, política y activismo». En *Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ*, año 6, 1(10), septiembre, UNED. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:536> (02/12/2016)
- Barbijaputa (2016): «¿Cómo va a ser culpa del heteropatriarcado si no sé qué es eso?». En *elDiario.es* (13/06/2016). Disponible en: https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/va-culpa-heteropatriarcado_129_3947979.html (12/07/20)
- Beasley-Murray, Jon (2015): «La clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos». [Entrevista de Amador Fernández-Savater en *elDiario.es*, (20/02/2015)]. Disponible en:

https://www.eldiario.es/interferencias/Podemoshegemoniaaafectos_6_358774144.html (22/12/2017)

Bifo, Berardi Franco (2014): «Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico». En *elDiario.es* (31/10/2014). Disponible en: https://www.eldiario.es/interferencias/bifo-sublevacion-afectos_6_319578060.html (10/03/2016)

Bishop, Claire (2004): «Antagonism and Relational Aesthetics», en: *October*, (110). Disponible en [fragmento en español]: <http://esferapublica.org/nfblog/se-puede-hablar-de-un-arte-relacional/>

Bringel, Breno (2009): «O futuro anterior: continuidades e rupturas nos movimentos estudantis do Brasil». En *Revista Eccos*, (11): 97-121.

– (2017): «Movimientos sociales y la nueva geopolítica de la indignación global». En Bringel, B. y Pleyers, G. (Eds), *Protesta e indignación global: Los movimientos sociales en el nuevo orden mundial*, pp. 29-36. Río de Janeiro: FAPERJ. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20171204044413/Protesta_e_indignacion_global.pdf (09/05/18)

Bruguera, Tania (2010): «La promesa de la política. Entrevista a Tania Bruguera» [Entrevista de “Pablo” en *Contraindicaciones*, (15/12/2010)]. Disponible en: https://contraindicaciones.net/la_promesa_de_la_politica_entrevista_a_tania_bruguera/

Buchloh, Benjamin H. D (2016): «La crítica de arte ha perdido totalmente su función» [Entrevista de Iker Seisdedos, en *El País*, (2003/2016)]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458314006_007665.html (08/07/2019)

Butler, Judith (2001): «¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault». En *Transversal Texts*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EICP). Disponible en: <https://eicpc.net/transversal/0806/butler/es.html> (10/09/2016)

Camnitzer, Luis (2012): «La Enseñanza del arte como fraude». En *EsferaPública*, (21/03/2012). Disponible en: <https://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/> (01/12/2017)

- (2017): «Luis Camnitzer: “la ignorancia es un fascinante campo más allá del conocimiento”». [Entrevista de Guillermo Busutil, en *El País* (29/01/2017)]. Disponible en:
https://elpais.com/cultura/2017/01/29/actualidad/1485709630_980139.html
 (13/08/2016)
- Campbell, James D. (2008): «Luis Jacob, Álbum IV - James D. Campbell, IOU (intersubjetividad, optimismo, utopía): reflexión sobre los archivos fotográficos de Luis Jacob». En *CielVariable*, (80). Disponible en:
<http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-80-banques-dimages/luis-jacob-album-iv-james-d-campbell-i-o-u-intersubjectivite-optimisme-utopie-reflexion-sur-les-archives-photographiques-de-luis-jacob/> (02/11/2019).
- Claramonte, J. y Rodrigo, J. (2008): «Arte colaborativo. Política de la experiencia». Disponible en *jordiclaramonte.blogspot.com* [blog]:
<http://jordiclaramonte.blogspot.com/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html> (07/12/2019)
- Cohen, Esther (2011): «Pensar lo otro. Entrevista a Esther Cohen Dabah». [Entrevista de Norma Garza Saldívar, en *Andamios*, vol.8 no.16 (mayo/agosto de 2011)]. Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Disponible en:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000200009 (13/11/2019)
- Cuevas, Hernán (2016): «Dislocaciones, hegemonización discursiva e identidad: una lectura de memoria visual de una nación desde el postmarxismo de Laclau y Mouffe». En *Revista de la Academia*, (22), primavera, 100-150. Disponible en:
https://www.researchgate.net/publication/311586509_Dislocaciones_hegemonizacion_discursiva_e_identidad_Una_lectura_de_Memoria_Visual_de_una_Nacion_desde_el_post-marxismo_de_Laclau_y_Mouffe
- Deutsche, Rosalyn (2008): «Agorafobia». *Quaderns Portàtils*, (12), Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Disponible en:
https://img.macba.cat/public/document/2020-02/qp_12_deutsche.pdf

- Ema López, J. E. (2007): «Lo político, la política y el acontecimiento». En *Foro Interno*, (7) 51-76. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/FOIN/article/view/FOIN0707110051A>
- Enguita, Nuria (2014): «Bienvenida, Bienal sin autor». [Entrevista de Bea Espejo, en *El Cultural*, (02/09/2014)]. Disponible en: <https://elcultural.com/Bienvenida-Bienal-sin-autor> (10/01/2021)
- Expósito, Marcelo (2008): «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español». En *Transversal Texts*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EICP). Disponible en: <http://eicp.net/transversal/0808/lazzarato/es.html> (04/03/2016)
- Farré, Natalia (2018): «Oscar Masotta, de Lacan al “antihappening”» En *El Periódico*, 31/03/2018. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180331/exposicion-oscar-masotta-macba-6717619> (10/04/2018)
- Fernández-Savater, Amador (2012): «Política literal y política literaria: (sobre ficciones políticas del 15-M)». En *elDiario.es*, 30/12/2015. Disponible en: https://www.eldiario.es/interferencias/ficcion-politica-15-m_132_5503295.html (22/09/2016)
- (2013): «Un tiempo de revueltas (lectura de Alain Badiou)». En *elDiario.es*. Disponible en: https://www.eldiario.es/interferencias/Alain_Badiou-15-M-revueltas_6_177492256.html (09/09/2019)
- (2015): «La piel y el teatro. Salir de la política». En *elDiario.es*, 16/10/2015. Disponible en: https://www.eldiario.es/interferencias/piel-teatro-Salir-politica_6_442065819.html (22/09/2016)
- (2017): «Piratear la filosofía: cuatro calas para el abordaje». En *elDiario.es*, 24/02/2017. Disponible en: https://www.eldiario.es/interferencias/pirata-filosofia_6_615998413.html (22/09/2017)
- (2018): «El fascismo que viene y la disputa cotidiana en el terreno de los afectos». En *elDiario.es*, 08/12/2018. Disponible en línea: https://www.eldiario.es/interferencias/fascismo-afectos-vox_132_1800775.html
- Foucault, Michel (1995): «¿Qué es la crítica?». Trad. de Jorge Dávila. En *Revista de Filosofía-ULA*, (8). Disponible en:

<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/15896/davila-critica-aufklarung.pdf;jsessionid=5E4089DB8CDE30FB2BEDC5B64FA2FBAB?sequence=1> (13/08/2016)

Fraser, Andrea (2005): «From the Critique Institutions to an Institution of Critique» ('De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica'). En Kuo, M. (Ed.), *Artforum*, 44(1), 278-285. Nueva York: Artforum. Disponible en: https://www.academia.edu/12197303/FRASER_De_la_critica_de_las_instituciones_a_una_institucion_de_la_critica2 (19/08/2016)

Gago, Verónica y Gabarrot, Silvia (2016): «Silvia Rivera Cusicanqui. Contra el colonialismo interno». En *Anfibia*. Universidad Nacional de San Martín. Disponible en: http://revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/?fbclid=IwAR0NOcP1hTEEin_5VuCk4iPtJfZ-xoI958t7392hH-s-W2t5vINt4zv6D3A (13/09/2017)

Garces, Marina (2008): «¿Cómo poner el yo en plural?». En Eikasia. Revista de Filosofía, año IV, nº 21. Disponible en: <https://revistadefilosofia.org/21-04.pdf> (12/07/2019)

García, Luis Ignacio (2016): «La ficción como cita del presente. Notas sobre *Respiración artificial* de Ricardo Piglia». En: *Revista de Teoría del Arte*, (18), 101-115. Disponible en: <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39060/40710> (22/08/2016)

García Flores, Ana (2017): «NSK, provocación y retrovanguardia en los Balcanes de los 80». En rtve. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20170626/nsk-critica-provocacion-retrovanguardia-balcanes-80/1571501.shtml> (12/07/2019)

González, Javier (2017): «El arte en la era del grado y el posgrado». Disponible en *EsferaPública*, 02/20/2017. Disponible en: <https://publicaesfera.wordpress.com/category/inst/page/5/> (13/03/2019)

González, Ramón (2012): «La Cultura de la Transición». En Letras Libres. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-cultura-la-transicion> (13/03/2019)

Guerra, Paula (2017): «La lucha antirracista como lucha política». En *El País*. Disponible en:

- https://elpais.com/elpais/2017/11/10/migrados/1510306552_597185.html
(12/07/2017)
- Holmes, Brian (2011): «Autonomía artística... Y sociedad de comunicación». En *brianholmes.wordpress.com* [blog]. Disponible en:
<https://brianholmes.wordpress.com/2011/02/23/autonomia-artistica/>
(06/06/2020)
- (2013): «Activismo/esquizoanálisis. La articulación del discurso político». En *Re-visiones*. Disponible en: <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/78/95> (20/03/2016)
- Iglesias Turrión, Pablo (2005): «Un nuevo poder en las calles. Repertorios de acción colectiva del movimiento global en Europa. De Seattle a Madrid». En *Política y Sociedad*, 42(2), 63-93. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/37341/>
(12/07/2017)
- Ignacio García, Luis (2012): «*Dissensus Communis* / Espectropolíticas de la imagen». En Cristina Leras y Jorge Jaramillo *et al.*, *Revista Errata (7): Creación colectiva y practicas colaborativas. Cultura, recreación y deporte*. Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá. Disponible en:
<https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas> (08/09/2019)
- Jacob, Luis (2008): «Artists at Work: Luis Jacob». [Entrevista de Rosemary Heather, en *Afterall.org*, 12/03/2008]. Disponible en:
<https://www.afterall.org/online/artists.at.work.luis.jacob#.XEZRSVxKiUk>
(05/10/2017)
- Jiménez, Carlos (2018): «Dora García / El texto como partitura». En *Campo de Relámpagos*, 13/05/2018. Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/9/5/2018> (19/06/2018)
- Lafuente, P. (2014): «El contorno de una ausencia». [Entrevista de Laura Isola, en el *Perfil*, (30/11/2014)]. Disponible en: <https://www.perfil.com/noticias/cultura/El-contorno-de-una-ausencia-20141130-0057.phtml> (09/06/2017)
- La Fundició (2018): «Políticas de la situación o desbordar la lógica éxito-fracaso». En *Glosario Imposible*, 142-151. Madrid: Hablarenarte.

- Laclau, Ernesto (2003): «Catacresis y metáfora en la construcción de la identidad colectiva», en *Phrónesis – Revista de Filosofía y Cultura Democrática*, año 3, (9). Disponible en: <https://atelim.com/catacresis-y-metfora-en-la-construccion-de-la-identidad-colecti.html> (02/12/2017)
- (2004): «Discurso». En *Estudios: Filosofía, Historia, Letras*, 2(68), 7-18. Disponible en: <http://estudios.itam.mx/sites/default/files/estudiositammx/files/068/068.pdf> (09/09/2019)
- (2006): «Por qué construir un pueblo es la tarea principal de la política radical». *Cuadernos del Cendes. CDC*, 23(62), 3-38. Disponible en: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-25082006000200002&lng=es&tlng=es. (09/09/2019)
- (2010): «La articulación y los límites de la metáfora», en *Studia Politicae*, (20). Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Católica de Córdoba, Córdoba, República Argentina. Disponible en: <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2016/05/laclau-limites-metafora.pdf> (02/12/2017)
- (2014): «Todo populismo es un momento de ruptura» [Entrevista de Boris Muñoz, en Prodavinci.com, (14/04/2014)]. Disponible en: <http://historico.prodavinci.com/2014/04/14/actualidad/ernesto-laclau-%E2%80%9Ctodo-populismo-es-un-momento-de-ruptura%E2%80%9D/> (12/08/2019)
- Lazzarato, Mauricio (1997): «Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y *general intellect*» [Traducción Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriandos]. En *Brumaria (7): Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, 35-44. Disponible en: https://marceloexposito.net/pdf/trad_lazzarato_trabajoautonomo.pdf (09/06/2017)
- (2003): «Lucha, acontecimiento, media». En *Transversal Texts*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EICP). Disponible en: <https://transversal.at/transversal/1003/lazzarato/es> (09/06/2017)
- (2006a): «El “pluralismo semiótico” y el nuevo gobierno de los signos. Homenaje a Félix Guattari». En *Transversal Texts*, Instituto Europeo para Políticas

- Culturales Progresivas (EICP). Disponible en:
<https://eicpc.net/transversal/0107/lazzarato/es.html> (11/12/2018)
- (2008): «Del conocimiento a la creencia, de la crítica a la producción de subjetividad». Trad. de Marcelo Expósito. En *Transversal Texts*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EIPCP). Disponible en:
<http://eicpc.net/transversal/0808/lazzarato/es.html> (04/03/2016)
- (2012 [2007]): «El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo». En *Palabra Clave*, 15(3), 713-725. Disponible en:
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-82852012000300017 (09/06/2017)
- (2017): «Maurizio Lazzarato: El capitalismo no necesita de la democracia». [Entrevista de Carlos Schilling, en *LaVoz.com.ar*.(15/05/2017)]. Disponible en:
<https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/maurizio-lazzarato-el-capitalismo-no-necesita-de-la-democracia> (11/12/2018)
- Lobo, Ramón (2016): «Si Fidel se equivocó mucho, sus enemigos se equivocaron más». En *elDiario.es*, 26/11/2016. Disponible en:
https://www.eldiario.es/zonacritica/Fidel-teatralizacion-revolucionaria_6_584501563.html (26/11/2016)
- Massumi, Brian (2005): «Fear (The Spectrum Said)». En *Positions: East Asia Cultures Critique* 13(1), 31-48. Disponible en: <https://www.muse.jhu.edu/article/185296> (09/06/2017)
- Maura, Eduardo (2015): «Miedo, identidad y cambio social». En *La Circular*, (1), *Europa y las hegemonías del sur*. Disponible en:
<https://www.lacircular.info/index.html%3Fp=64.html> (04/12/2019)
- Montoto, Marina (2016): «La mirada y el silencio de Pili Zabala». En *Público*, 19/09/2016. Disponible en: <https://blogs.publico.es/memoria-publica/2016/09/19/la-mirada-y-el-silencio-de-pili-zabala/> (14/07/2019)
- Berger, John (1995): «John Berger: "Las palabras son en cierto modo el enemigo»». [Entrevista de Xavier Moret, en *El País* (14/11/1995)]. Disponible en:
https://elpais.com/diario/1995/11/14/cultura/816303605_850215.html (07/05/2021)

- Mouffe, Chantal (2008): «Crítica como intervención contrahegemónica». En *Transversal Texts*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EICP). Disponible en: <https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/es> (04/06/2018)
- Nava, Ricardo (2013): «Deconstruir el acontecimiento: cierta posibilidad imposible desde la génesis y la estructura». En *Historia y Grafía*, (41). México: Universidad Iberoamericana de México, Departamento de Historia. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/589/58930553005.pdf> (12/08/2018)
- O'Sullivan, Simon (2011): «La estética del afecto. Pensar el arte más allá de la representación». En *Exit Book*, (15): *Un mundo de afectos*, 15-21.
- Porta Caballé, Adrià y Jiménez Isac, Luis (2016): «¿Populismo o instituciones? ¡Sí, por favor!». En *CTXT.es*. Disponible en: <https://ctxt.es/es/20161012/Firmas/8942/Laclau-Podemos-contradicciones-posmarxismo-15M-populismo.htm> (06/07/2018)
- PSJM (2014): «Fuego amigo: Dialéctica del arte político en el capitalismo total». En *Contraindicaciones.net*. Disponible en: <https://contraindicaciones.net/fuego-amigo-i-claramonte-y-la-autonomia-modal-del-arte-de-contexto/> (16/03/2020)
- Puentes, Freddy (2013): «El libro, la lectura, la literatura a partir de Jacques Derrida». En *Crítica.cl. Revista Latinoamericana de Ensayo*, XXIII. Disponible en: <http://critica.cl/literatura/el-libro-la-lectura-la-literatura-a-partir-de-jacques-derrida> (21/05/2018)
- Rancière, Jacques (2014c): «Política de la ficción». En *Revista de la Academia*, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, (18), 25-36. Disponible en: <http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/2033?show=full> (19/02/2017)
- (2010): «La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada». [Entrevista de Amador Fernández Savater, en *Público*, (14/05/2010)]. Disponible en: <https://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado> (22/12/2017)

- Raunig, Gerald (2006): «Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar». En *Transversal Texts*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EICP). Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es/> (12/08/2016)
- Riaño, H Peio (2014): «La crisis de las ‘cerillas quema iglesias’ acorrala al director del Museo Reina Sofía». En *El Confidencial* (05/11/2014). Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2014-11-05/la-crisis-de-las-cerillas-quema-iglesias-acorrala-al-director-del-reina-sofia_435494/
- Rivera, Albert (2017): «Macron: El liberalismo es progreso». En *El País* (11/05/2017). Disponible en: https://elpais.com/elpais/2017/05/10/opinion/1494406362_555070.html (07/05/2019)
- Ruiz, Tomás (2013): «Comentarios a Alain Badiou». Disponible en el blog *Antimuseo*. http://www.antimuseo.org/textos/blog_12/badiou.html (20/09/20)
- Salanova, Marisol (2017): «Vivir de becas». Disponible en *Exit-express.com*. <http://exit-express.com/vivir-de-becas/> (20/09/20)
- Seisdedos, Iker (2016): «“La crítica de arte ha perdido totalmente su función”. El historiador del arte reflexiona sobre la pintura en la era digital y la dictadura del mercado». En *El País* (20/03/2016). Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458314006_007665.html (20/08/2016)
- Sheikh, Simon (2006): «Notas sobre la crítica institucional». En *Transversal Texts*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EICP). Disponible en: <https://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es.html> (12/08/2016)
- Stavrakakis, Yannis (2016): «Teoría del discurso, crítica post-hegemónica, y la política de las pasiones de Chantal Mouffe» En *Revista de la Academia*, 22, primavera, 152-174.
- Steyerl, Hito (2010): «¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto». En *Transversal Texts*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EICP). Disponible en: <https://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es.html> (12/08/2016)

- Tabarovsky, Damián (2009): «¿Existe lo literario?». En *El Quirófano Fractal* [blog].
Disponible en:
<https://elquirofanofractal.wordpress.com/2009/08/16/%c2%bfexiste-lo-literario/>
(21/09/2016)
- Tartás, Cristina y Guridi, Rafael (2013): «Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el *Atlas Mnemosyne*» En *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, (21). Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536>
(21/09/2016)
- Vila-Matas, Enrique (2007): «Creación literaria en la comunidad iberoamericana. Inventar lo real». En IV Congreso Internacional de la Lengua española.
Disponible en:
http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/14/vila-matas_enrique.htm (13/08/2016)
- (2016b): «La voz propia surge de todo lo que está detrás. Lo contrario es la ocurrencia del castizo». En *U-Revista de la Universidad de México*, abril de 2018.
Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/a97f068d-3973-4813-a4a5-3915187d7158/enrique-vila-matas-entrevista> (13/08/2016)
- Von Wissel, Christian (2004): «“24h. Foucault”. Exposición proliferante, festival filosófico y happening de Thomas Hirschhorn, Palais de Tokyo, *nuit blanche* en París, 2-3 de octubre de 2004». En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (84), 173-176. México: UNAM. Disponible en:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762004000100008 (02/12/2019)
- Voz Mediano, Elena (2015): «Arte político, ¿a quién se dirige?». En *El Cultural*.
Disponible en: <https://elcultural.com/Arte-politico-a-quienes-se-dirige>
(09/09/2019)
- Yera Moreno, Melani Penna (2018): «El diario del deseo escrito con letra Times New Roman. Prácticas para una desviación. Decálogo de ideas para una academia feminista». En *Re-visiones*, (8). Disponible en: <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/issue/view/11> (04/02/2019)
- Zepke, Stephen (2006): «Resistiendo el presente: Félix Guattari, arte conceptual y producción social». En *Nómadas* (Col), (25), octubre, 156-167. Bogotá:

Universidad Central. Disponible en:

<https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115224014.pdf> (30/08/2016)

Zoller, Maxa (2015): «Can Critical Moving Images Exist in the Art Fair Model? In Conversation with Maxa Zoller». [Entrevista de Olga Stefan, en Academia 18/06/2015]. Disponible en:

https://www.academia.edu/36868266/Art_Basel_Interview_ArtSlant
(09/09/2019)

Material audiovisual y otras fuentes

- Alemán, Jorge (2020): «Las *fake news* son fábricas de proposiciones que se anulan todas a sí mismas». [Entrevista de Daniel Cholakian, en *Lo peor ya pasó*, Somos Radio AM 530, (27/09/2020)]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=c6YWg6DWseQ&ab_channel=C%C3%ADrculodeBellasArtes (12/08/2019)
- Laclau (2014): «Todo populismo es un momento de ruptura». [Entrevista de Boris Muñoz, en *Prodavinci* (14/04/2014)]. Disponible en: <http://historico.prodavinci.com/2014/04/14/actualidad/ernesto-laclau-%E2%80%9Ctodo-populismo-es-un-momento-de-ruptura%E2%80%9D/> (12/08/2019)
- Alexia (2017): «Escrituras de intensificación (presentación de *Alexia*)». En línea: <https://revistaalexia.com/escrituras-de-intensificacion-presentacion-de-alexia/>
- Arendt, Hannah (1964): «¿Qué queda? La lengua materna». En *A Parte Rei Revista de Filosofía* [Archivo de vídeo]. Re Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WDovm3A1wI4> (12/07/2017)
- Fernández-Savater, Amador. (30 de marzo de 2019). *¿De qué nos reímos cuando nos reímos con Pantomima Full? Eso les pregunto a mis amistades fans de la pareja de humoristas como yo y la respuesta suele ser “de nosotrxs mismxs”. Bien, vale, pero hay que afinar: ¿quiénes somos “nosotrxs mismxs”? Propongo una tesis a discusión.* Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/amador.fernandezsavater/posts/822946144706906>
- Lasexta.com (2017): «Los agentes, aclamados en las calles». Disponible en: [Telenoticiero: https://www.lasexta.com/noticias/nacional/a-por-ellos-oe-a-por-ellos-oe-asi-despiden-en-huelva-a-la-guardia-civil-en-su-salida-hacia-cataluna_2017092659ca34910cf29480b1c542f9.html](https://www.lasexta.com/noticias/nacional/a-por-ellos-oe-a-por-ellos-oe-asi-despiden-en-huelva-a-la-guardia-civil-en-su-salida-hacia-cataluna_2017092659ca34910cf29480b1c542f9.html) (20/04/2019)
- Sztajnszrajber, D. (2018): «Deconstruir como una manera de conocer». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Kvdp9teCI14> (16/08/2019)
- Vestrynge, Jorge (2017): «Jorge Verstrynge: "Me da miedo Marine Le Pen, pero me da más miedo aún un tipo como Macron"». En *LaSexta.com*, (28/10/2017-18:40h.). Disponible en: <https://www.lasexta.com/programas/sexta->

[noche/entrevistas/jorge-verstrynge-me-da-miedo-marine-le-pen-pero-me-da-mas-miedo-aun-un-tipo-como-macron_20170506590e38ac0cf2503a9a18bf9b.html](https://www.elpais.com/entretenimiento/entrevistas/jorge-verstrynge-me-da-miedo-marine-le-pen-pero-me-da-mas-miedo-aun-un-tipo-como-macron_20170506590e38ac0cf2503a9a18bf9b.html) (10/07/20)

Obras artísticas

- 2Jotas (2017): *Cuarto SEMI amueblado*. (Instalación). El Cuarto de Invitados (Madrid) [Pp. 69]
- Antoni, J. (2003): *To Draw a Line*. Inhotim Collection, Brumadinho. [Pp. 62]
- Campuzano, Guisepe (2003): *Museo travesti de Perú*. Bienal de Sao Paulo 2014. [Pp. 329]
- Clemente, Carlos; Khalaf, Sami (2016): *Sabotaje ceremonia Facultad Bellas Artes Felipe II*. Aranjuez (Madrid). [Pp. 147]
- Colectivo El Cuarto de Invitados (2019): *Nuestra representación vacilante*. El Cuarto de Invitados, Lavapiés (Madrid). [Pp. 106]
- Colectivo El Cuarto de Invitados (2019): *Pedagogias bizarras*. Sala El Aguila (Madrid). [Pp. 190]
- Downey, Juan (2014): *Trans Americas*. Bienal de Sao Paulo. [Pp. 329]
- Elena Colino y Darío Gil Cabañas junto a Colectivo El Cuarto de Invitados (2018): *¿Cómo burlar el Plan Bolonia?* El Cuarto de Invitados, Lavapiés (Madrid). [Pp. 194]
- Erlich, Leandro (2015): *La Democracia del Simbolo*. MALBA, Buenos Aires. [Pp. 334]
- Espaliú, Pepe (1993): *Carrying*. Madrid. [Pp. 158]
- Hirschhorn, Thomas (2012): *Ur Collage*. Catálogo Of Bridges & Borders. [Pp. 353]
- Hollein, Hans (1987): *Museo Imaginario*. 8º Documenta de Kassel. [Pp. 200]
- Jacob, Luis (2004): *Album III*. 12º Documenta de Kassel. [Pp. 344]
- Mama Lynch; Augurio (2019): *Desterrada. Oh! Fortuna*. El Cuarto de Invitados. Madrid. Fotografía de Nacho Calavera. [Pp. 105]
- Martins de Melo, Thiago (2014): *Martirio*. Bienal de Sao Paulo. [Pp. 330]
- Masotta, Oscar; Jacoby, Roberto; Costa, Eduardo; Escari, Raúl (1966): *Happening para un jabalí muerto*. Buenos Aires. [Pp. 42]
- McCay, W. (1905): *Viñeta de Little Nemo*. Páginas dominicales del New York Herald. [Pp. 260]

- Mroué, Rabih (2011): *I, the Undresigned*. INIVA, Londres. [Pp. 357]
- Mujeres Creando (2014): *Espacio para abortar*. Bienal de Sao Paulo. [Pp. 329]
- Neue Slowenische Kunst (IRWIN, Laibach y colectivo Sester Gledališče Escipión Nasice) (1992): *The State in Time*. Yugoslavia. [Pp. 154]
- Prieto, Vilfredo (2011): *Las migajas de pan también son pan*. CA2M, Móstoles (Madrid). [Pp. 298]
- Queiroz, Armando; Martins, Almiros; Rodrigues, Marcelo (2014): *Ymá Nhandehetama*. Bienal de Sao Paulo. [Pp. 330]
- Yabar, Rocio (2016): *Todo lo que se*. Centro Cultural Isabel de Farnesio. Aranjuez (Madrid). [Pp. 172]

Índice de figuras

Fig. 1 [pp.24]: *De las palabras no se vuelve*. Neorrabioso (2013). Lavapiés (Madrid)



Fig. 2 [pp. 61]: *To Draw a Line*. Antoni, J., (2003), Brazil: Inhotim Collection. Fotografía de Paula Court.



Fig.3 [pp. 77]: *Cuarto SEMI amueblado*. 2Jotas (2017), El Cuarto de Invitados. Lavapiés (Madrid).

Fig. 4 [pp. 78]: Detalle instalación de *Cuarto SEMI amueblado*. 2Jotas (2017), El Cuarto de Invitados. Lavapiés (Madrid).

Fig. 5 [pp. 101]: Captura de pantalla del evento en Facebook de *DESTERRADA. Oh! Fortuna*. Mama Lynch (2019), El Cuarto de Invitados. Lavapiés (Madrid).



Fig. 6 [pp. 104]: Detalle de *Desterrada. Oh! Fortuna*. Mama Lynch (2019), Lavapiés (Madrid).

Fig. 7 [pp. 107]: Detalle de la acción *Nuestra representación Vacilante*. Colectivo El Cuarto de Invitados (2019), Lavapiés (Madrid).

Fig. 8 [pp. 113]: Detalle de *Nuestra representación vacilante*. Colectivo El Cuarto de Invitados. Lavapiés (Madrid).

Fig. 9 [pp. 116]: Captura de pantalla de *Nuestra representación vacilante* (2019). Colectivo El Cuarto de Invitados. Lavapiés (Madrid).

Fig. 10 [pp. 118]: Leonid Rogozov (1961).

Fig. 11 [pp. 147]: Fotograma vídeo ceremonia Facultad Bellas Artes Felipe II (2016). Aranjuez (Madrid)

Fig. 12 [pp. 172]: *Todo lo que se*. Rocio Yabar (2017), Centro Cultural Isabel de Farnesio Aranjuez (Madrid). Autor anónimo.

Fig. 14 [pp. 192]: *Pedagogias bizarras*. Colectivo El Cuarto de Invitados (2019), Sala El Águila (Madrid).

Fig. 15 [pp. 198]: *¿Cómo burlar el Plan Bolonia?* Colectivo El Cuarto de Invitados junto con Elena Colino y Darío Gil Cabañas (2018), Lavapiés (Madrid).

Fig. 16 [pp.200]: *Museo imaginario*. Hans Hollein (1987), 8º Documenta de Kassel.

Fig. 17 [pp. 201]: *¿Cómo burlar el Plan Bolonia?* (Primer evento inaugural). El Cuarto de Invitados (2018). Lavapiés (Madrid).

Fig. 19 [pp. 260]: *Little Nemo* (1905). Winsor McCay. Periodico New York Herald.



Fig. 20 [pp. 267]: Viñeta de *Jana*. Andries Brandt y Purita Campos.



Fig. 21 [pp. 298]: *Las migajas de pan también son pan*. Vilfredo Prieto (2011), CA2M, Móstoles (Madrid)



Fig. 22 [pp. 298]: Manifestación 15M en Puerta del Sol. Interior de la acampada (2011). Fotografía de Isaac F. Calvo.



Fig. 23 [pp. 301]: Salida a bolsa de Bankia (2011). Foto de archivo de Pierre Philippe Marcou.



Fig. 24 [pp. 334]: *La Democracia del Simbolo*. Erlich, Leandro (2015), Buenos Aires. MALBA.



Fig. 25 [pp. 353]: *Ur Collage*. Hirschhorn, Thomas (2012), en Catálogo Of Bridges & Borders.



Fig. 26 [pp. 357]: *I, the Undresigned*. Mroué, Rabih (2011), INIVA, Londres.



Fig. 27 [pp. 380]: Ilustración lógica articuladora. Elaboración propia.

