

—ZEHAR—



Argitaratzailea | Edita
Gipuzkoako Foru Aldundia - Arteleku

Diputatu Nagusia | Diputado General
Markel Olano Arrese

Kultura eta Euskara Departamentuaren Diputatu | Diputada del Departamento de Cultura y Euskera
María Jesús Aranburu

Kultura Sustapeneko eta Hedapeneko Zuzendari Nagusia | Director General de Difusión y Promoción Cultural
Haritz Solupe Urresti

Arteleku Ikus Arteen Zerbitziburua | Jefa del Servicio de Artes Visuales-Arteleku
Ana Salaverri Monfort

Aldizkariaren Zuzendaria | Director de la Publicación
Xabier Gantzarain

Koeditorea | Coeditora
Maidier Zilbeti Perez

Kolaboratzaileak | Colaboradores
Marius Babias, Neus Carbonell, Serge Daney, Elizabeth Diller, Santi Eraso, Marcelo Expósito, Gari Garaialde, Laymert García Dos Santos, Florenci Guntín, Begoña Hernández, Miren Jaio, Poldi Langer, Jorge Ribalta, Suely Rolnik.

Itzulpenak | Traducciones
Euskara Zuzendaritza Nagusia | Dirección General de Euskera
Jokin Aiestaran, Luis Mari Larrañaga, Juan Mari Mendizabal, Tim Nicholson, Deborah Powel, David Roe, Sarah Turtle / Tisa

Diseinua | Diseño
Joaquín Gáñez

Maketazioa | Maquetación
didart

Inprimaketa | Impresión
Leitzaran Grafikak

Lege gordailua | Depósito legal
SS.1104-89

ISSN 1133-844X

Mututasuna

Sekula itzuliko ez diren garaien nostalgiak baino, inoiz iritsiko ez dugun etorkizunaren minak gaitu mututzen.

Ez gara gehiago jende, populu, komunitate. Orain norbanako gara, gizabanako, indibiduo, herritar. Plazak ahitu egin dira; ez dago lekurik, ez gatazkarentzat eta ez adostasunarentzat, nork bere erlijioa, nork bere jainkoa: norbera. Inkestetan parte har dezakegu, gure iritzia eman sarean, iruzkinak utzi han eta hemen, estatistikak gizentzeko ondo dago; audientzia gara, eta eredu horrekin egin nahi da kultura ere.

Audientzia gara: kontsumitzaile izaera beste loturarik gabe, elkartasunik gabe, kapitalak behar duen modukoak gara azkenean. Geure onena ematen diogu lanari, geure lagunak, geure garunak, geure denbora ematen diogu. Eta aisia ere produktiboa da: audientzia gara, egunkariak irakurtzen ditugu, bideoak ikusi sarean, zinera joan, telebistari begira egon. Horra paradoxa polita: lanik gabe dagoen jendea beti ari da lanean. Edo lan bila. Alderai gabiltza, sustriak sateliteetan ditugu, eta azpian lurrik ez, edozein unetan amilduko garen izua baino ez. Bestelako ereduak ditugu ments.

Baina, non jarri itxaropena? Estatuaren dimisioa erabatekoa da gaur, diru publikoarekin ordaindu ditugu zor pribatuak. Eta erakunde publikoen ahalmena eskasa da kapitalaren aldean. Nora ezean dabilta agintariak, hurrengo hauteskundeak helburu bakar. Eta nora ezean dabilta haien meneko egiturak ere (haien meneko direlako). Eta mututasuna gailendu da. Isilik geratzen denak badu hitz egitea. Mutu geratzen denak, hitz egin dezake?

Mutismo

Lo que nos hace enmudecer, más que la nostalgia de tiempos que no volverán, es la añoranza de un futuro que nunca alcanzaremos.

Ya no somos gente, pueblo, comunidad. Ahora somos individualidades, particulares, individuos, ciudadanos. Las plazas se han acabado; no hay lugar para el conflicto ni para la conformidad, cada cual tiene su religión, tiene su dios: él mismo. Podemos participar en encuestas, dar nuestra opinión en la red, dejar comentarios por aquí y por allá, no está mal para engordar las estadísticas; somos audiencia, y se pretende hacer cultura con ese mismo modelo.

Somos audiencia: al final somos personalidades consumidoras sin otro vínculo, sin solidaridad, tal como necesita el capital que seamos. Damos a nuestro trabajo lo mejor de nosotros mismos, le damos nuestros amigos, nuestros cerebros, nuestro tiempo. Y también el ocio es productivo: somos audiencia, leemos periódicos, vemos vídeos en la red, vamos al cine, nos ponemos delante del televisor. He ahí una hermosa paradoja: la gente que está en el desempleo siempre está trabajando. O buscando trabajo. Deambulamos errantes, tenemos las raíces en los satélites y no hay tierra bajo nosotros, sólo el pavor a precipitarnos en cualquier momento. Carecemos de otros modelos.

Pero ¿dónde poner las esperanzas? Hoy en día la dimisión del estado es total, hemos pagado las deudas privadas con dinero público. Y la capacidad de las instituciones públicas es escasa comparada con el capital. Las autoridades caminan sin rumbo, con el único objetivo de las siguientes elecciones. Y también caminan sin rumbo sus estructuras subordinadas (porque son subordinadas suyas). Y se ha impuesto el mutismo. Quien calla tiene capacidad de hablar. Pero quien se queda mudo ¿puede hablar?

Errepublikatua

Inon eskelarik agertu ez bada ere, azkenak eman ditu Artelekuk; inor ohartu ez bada, aspalditik hiltorian zegoelako izan daiteke, seguruenera. Orain beste zerbait izanen da, Tabakaleraren bihotza, proiektuaren motorra, baina ez da gehiago Arteleku izanen. Nostalgia ez, ordea. Ezer ez da izaten alferrik, eta beti geratzen da zerbait. Ahanzturak hartuko ditu eremu hauek egunen batean, baina bitartean, akaso baliagarri zaizkigu oraindik hemen egindako hainbat eta hainbat hausnarketa. Jende on asko pasa da bertatik, eta jende on askok idatzi du Zehar aldizkarian.

Iraganean aztarrika aritzea izan daiteke etorkizuna eraikitzen hasteko modu bat. Eta horretan saiatu gara ale honetan, iluna argitara ekartzen. Artikulu interesgarri askoak zeuden hor, gordean, hautsak hartuta, eguzkiaren argia noiz ikusiko zain, eta berriro publikatzea erabaki dugu.

Ariketa politikoa da, nahi baduzu, hautaketaren oinarrian dagoen kezka ere politikoa baita. Publikoaren kontzeptua bera da gaur egun jokoan dagoena, eta ez bakarrik kulturaren esparruan. Zertan dira gaur parte hartzeko moduak? Esfera publiko eta kritikiko baten ideia bera da gainbehera etorri dena, eta eraldatzen ari dena etengabe. Kezka horri buruzko testuei plaza bat eskaini nahi genien, berriro ere, hartara hobeto ikus dadin joandako denboretatik hona zer aldatu den, eta zer ez den aldatu hainbeste.

Kaleak ere aldatu egin dira, eta plazak, zer esanik ez. Gaur plazak ez dira lehengoak, urte gutxian asko aldatu da jendearen bizimodua, domestikoagoak gara orain, eta domestikatuagoak ere bai, seguru asko.

Plazen argazkiak egiteko eskatu diogu **Gari Garaialderi**, eta haiek historia bat erakusten dute, egunero begien aurrean izan arren argazkitan desberdin ikusten dena.

Res publica hura, zertan da orain?

Republicado

Aunque no se ha publicado su eskuela, Arteleku ha llegado a su fin. Lo ha hecho de manera desapercibida, probablemente, por haber sido larga su agonía. Ahora, Arteleku devendrá en otra cosa, en corazón del proyecto Tabakalera, y no será más Arteleku. Pero sacudámonos la nostalgia, pues nada sucede en vano y todo deja huella. Muchas de las reflexiones de Arteleku nos seguirán siendo útiles, tal vez hasta el día en el que el olvido cubra ese espacio que tan buena gente ha acogido, tanto en el propio Centro como a través de la revista Zehar.

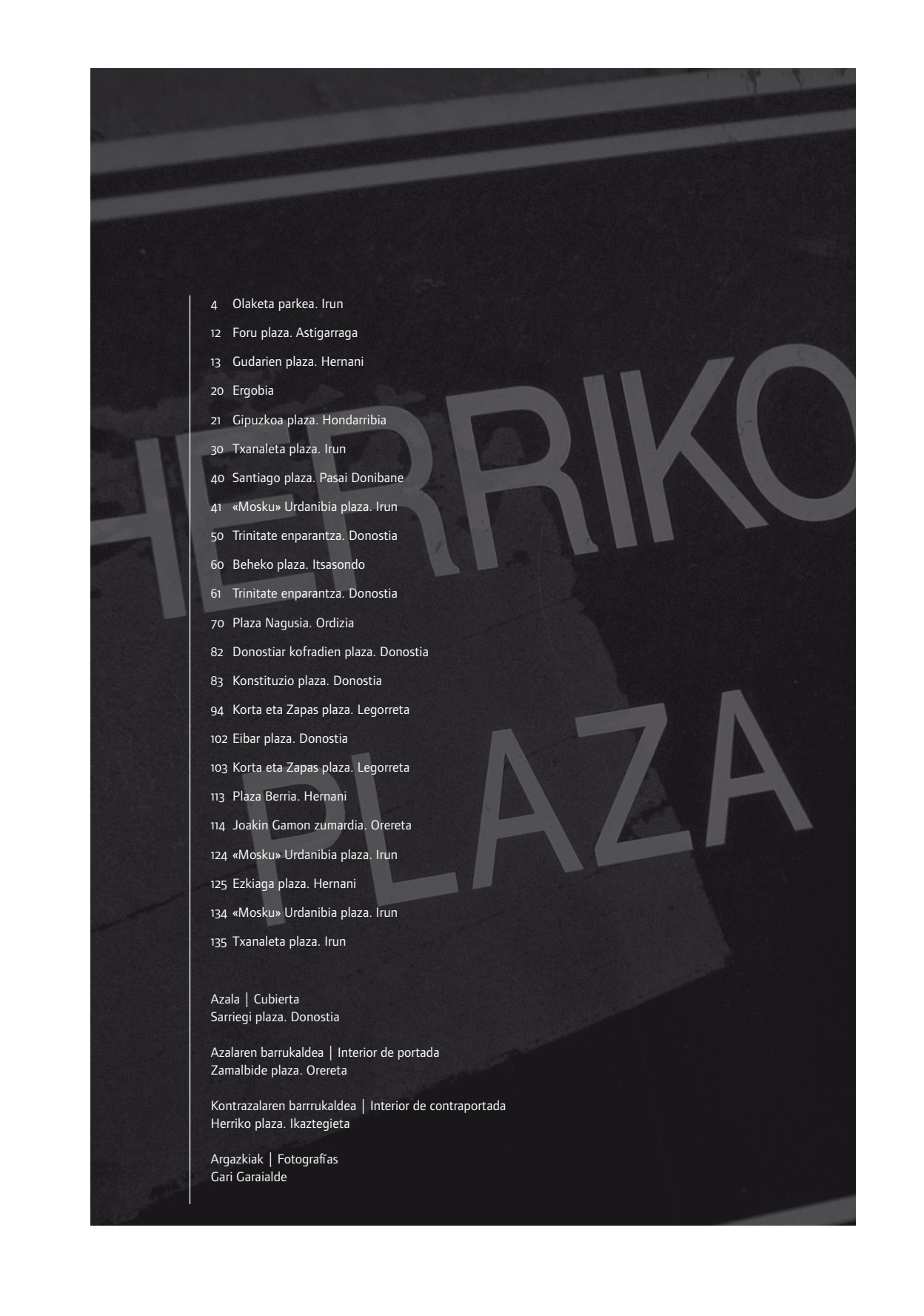
Pensamos que rebuscar en el pasado puede ser una buena manera de empezar a construir el futuro y, por ello, en este número hemos pretendido sacar de la oscuridad una serie de interesantes artículos para que vuelvan a brillar bajo la luz del día, como brillaron en algún momento de la historia de Arteleku.

Se trata de un ejercicio político, si se quiere, en la medida en la que el propio criterio selectivo ha sido político, pero lo cierto es que lo que hoy está realmente en juego es el propio concepto de lo público; y no solo en el ámbito de la cultura. ¿Qué es hoy de las formas de participación? Es la idea misma de una esfera pública y crítica la que está hoy cuestionada y en permanente transformación. Por tanto, hemos querido recuperar y exponer en la plaza pública textos que inciden en esta preocupación, de manera que podamos advertir qué cosas han cambiado y cuáles no tanto.

Las calles también han cambiado en estos años; y las plazas, cómo no, ya no son lo que eran. En pocos años, han cambiado mucho los hábitos y modos de vida de la ciudadanía. Ahora somos más domésticos, y seguro que estamos también más domesticados.

Hemos pedido a **Gari Garaialde** que fotografíe las plazas, para que reparemos de una manera diferente, a través de ellas, en una historia que vemos todos los días.

¿Qué es hoy de aquella *res publica*?

- 
- 4 Olaketa parkea. Irun
 - 12 Foru plaza. Astigarraga
 - 13 Gudarien plaza. Hernani
 - 20 Ergobia
 - 21 Gipuzkoa plaza. Hondarribia
 - 30 Txanaleta plaza. Irun
 - 40 Santiago plaza. Pasai Donibane
 - 41 «Mosku» Urdanibia plaza. Irun
 - 50 Trinitate enparantza. Donostia
 - 60 Beheko plaza. Itsasondo
 - 61 Trinitate enparantza. Donostia
 - 70 Plaza Nagusia. Ordizia
 - 82 Donostiar kofradien plaza. Donostia
 - 83 Konstituzio plaza. Donostia
 - 94 Korta eta Zapas plaza. Legorreta
 - 102 Eibar plaza. Donostia
 - 103 Korta eta Zapas plaza. Legorreta
 - 113 Plaza Berria. Hernani
 - 114 Joakin Gamon zumardia. Orereta
 - 124 «Mosku» Urdanibia plaza. Irun
 - 125 Ezkiaga plaza. Hernani
 - 134 «Mosku» Urdanibia plaza. Irun
 - 135 Txanaleta plaza. Irun

Azala | Cubierta
Sarriegi plaza. Donostia

Azalaren barrukaldea | Interior de portada
Zamalbide plaza. Orereta

Kontrazalaren barrukaldea | Interior de contraportada
Herriko plaza. Ikaztegieta

Argazkiak | Fotografías
Gari Garaialde





Gizartea eta artistak

Jarraian aurkeztuko dugu joan den 1997ko martxoaren 23an Artelekun espainiar artisten elkarteetako ordezkariekin egindako «Gizartea eta artistak» mahai-ingurua. Parte-hartzaileak **Xanti Eraso (XE)**, **Florenci Guntín (FG)**, **Begoña Hernández (BH)**, **Poldi Langer (PL)** eta **Marcelo Expósito (ME)** izan ziren.

Testu hau, aurrez, Zehar 36 zenbakian argitaratu zen, 1998an.

Xanti Eraso:

Laurogeiko hamarkadan, merkatuaren eta erakunde publikoen nonahikotasunak artistengan eragindako lilurak normalizazioa lortzeko itxaropen faltsua sortu zuen. Bazirudien artisten eta gizarte zibilaren arteko harremana bi aldeok elkarganatuta bideratuko zela. Zertan datza, egiaz, harreman hori?

Florenci Guntín:

Laurogeiko hamarkadan ekonomia berotzean, soberakinak eta diru beltza erruz azaleratu ziren. Artearen merkatuak soberakin haiek erakarri zituen, salerosketak eta prezioak izugarri igo ziren eta egoera artifical bat sortu zen; aldi berean, gainera, ordura arte existitzen ez ziren kultur politikek loraldi bikaina ezagutu zuten. Bestalde, nazioarteko modak edo joerak, zabalkunde kanpaina ahaltsuen bermeaz, tokian tokiko bertsioetan islatu ziren han eta hemen. Hiru faktore horiek –merkatuak, politikak eta modak– lilura faltsu bat sortu zuten. Lilura hautsi egin zen, ordea, batetik krisi ekonomikoaren lehen zantzuak agertu zirenean eta, bestetik, artea sustatzeko politikak auzitan jartzen hasi zirenean. Hortik aurrera, merkatuak bere benetako aurpegia –hobeki esan, artea bideragarri egiteko ezintasuna– erakutsi zuen ostera.

Begoña Hernández:

Urte haietan, mundura irteteko, moderno bilakatzeko eta kultura gastatzeko beharrezko zegoen, horren adierarik topikoenean. Sektorearen normalizazioari dagokionez, nire ustez horrelakorik ezin da gertatu, estatusik ez dugulako: artistak ez du izan industria bat, sektore mugatu bat bihur litekeen egitura bateko partaide izatearen kontzientzia. Horrenbestez, egitura komertzialean txertatzean, nagusitu ziren interesak artistek oro har –interes indibidual hutsaz harago– izan zitzaizketenen oso bestelakoak dira.

Poldi Langer:

Superespezializatua den eta diruaren botereak egituratua dagoen gizarte honetan, ideal utopikoak omena galdu du eta artistak praktikoa eta eszeptiko bilakatu gara. Indibidualismo

horren aurrean, artistok batu egin behar gara, gizabanakoa izaki sortzaile eta boterearekiko autonomo gisa garatzeko bidean gure aletxoak jartzeko. Eta artisten elkarrekin oinarritik, sortzaileengandik jaiotako kultur dinamika berrien sorrera bultzatu dezakete.

Marcelo Expósito:

Nire iritziz, laurogeiko urteei buruz kritika are erradikalagoa egin behar da. Izan ere, normalizazioa lilura faltsua izatea baino, kontua da artearen alorrean merkatua ez zela inoiz existitu: lan harremanak ez ziren arautu, ondasun zirkulazioaren zerga-kontrolik ez zen egin, merkatua garatze aldera ezarri beharreko baldintzak ez ziren erregulatu... Artisten lan egoera, esaterako, bizirupenekoak izan zen, baldintzak industria aurrekoak ziren kasik, kapitalismo basatienaren isla: somara lan egiten zuten... Bestalde, bitartekaritzaren arloan —kritikatik hasi eta kultur kudeaketara bitarte— betidanik zilegiago jo zen bakoitza bere esparruan profesionala izateko helburua. Ondorioz, baldintza penagarriak ohiko bihurtu dira, hainbestearino ezen oro har eremu horretan esku hartzeari utzi egin baitzaio, eta elkarrekin lanak utzikeria horrekin tupust egingo du, sistema hori sakonean eraldatzeko ahaleginean.

FG: Horrez gain, kontu aski makur bat gertatu zen, nazioarteko jokalekuan aritzeko abagunea izan zutenak ez baitziren hirurogei eta hirurogeita hamarrek urteetan jo eta ke lanean ibilitako artistak, artista gazte bakar batzuk baizik. Izan ere, bide hori egin ahal izateko, artisten produkzioa kontrolpean eduki behar zen, eta horien eskaintza eta eskaria kontrolagarria izan behar zen. Ez ginen egoera horri kritika egiteko gai izan, ez merkatuaren egoerari, Marcelok zioen moduan, ez kultur politikarenari. Eta aurrez urrats hori egin gabe ezinezkoa da estatusa negoziatzea, politikak berraztertzea edota egoera horiek eraldatzeko eragin ahalmena izatea.

ME: Ez da ahaztu behar laurogeiko hamarkadan artisten eta galerien artean indarrean zeuden lan harremanak gerora gizartearen borrokatu diren

kontratazio molde makurrenetan makurrenak baino askoz okerragoak zirela, eta gaur egun ere hala direla. Horrek erakusten du –esku hartzeko gure gaitasun ezaz gain– merkatuan, baina baita artearen arloan ere oro har, ezin dela esku hartu kulturako erakunde publikoetatik soilik, eta ezinbestean engeiatu behar direla, halaber, dinamika sozial eta ekonomiko orokorrak erregulatzen dituzten beste erakunde batzuk.

XE: Artearen eta herritarren artean harreman bat ezartzeko asmoa etengabea izan da zenbait artistaren diskurtsoan. Hori gauzatzeko mekanismoak, eta baita emaitzak ere, askotarikoak izan dira. Gizarte zibila deitutakoaren eginkizuna zokoratuta geratu da, arte garaikidearen egitura mendean hartu duten erakundeen mesedetan. Egitura horiek (museoak, eskolak, zentroak, galeriak...), artea gizartetik urrundu dute? Errealitatetik urrun dagoen gainegitura eratzailerik eta funtzional bat sortu dute, edo, aitzitik, herritarrei kendutako eskubidea haiei itzultzeko mekanismoak bilatzeari ekin behar diogu?

ME: Egokia iruditzen zait museoak, eskolak, zentroak, galeriak eta abar egitura gisa planteatzea, artea izate erakitzaile bat baita, baina tartean bitartekaritza jakin batzuk dituena. Eta bitartekaritza molde horien edukia hertsiki ideologikoa da. Artearen sistemaren bitarteko egiturak aurkeztu ohi dira artista eta haren obra herritarrekin harremanak jartzeko bide natural, objektibo eta garden moduan; horrela, erabat engeinagarria den imaginario bat ezartzen ari dira, artistak sistema horretan esku hartzeko duen premia lausotzen duena.

Engainagarria da, era berean, egoerarekin ados ez dauden bitartekarietatik, inplizituki egitura zurrun horietan ez esku hartzera bultzatzen dituelako. Beraz, auzi politiko batez ari gara, imaginarioaz gain. Nire iritziz, aliantza politiko zehatzak ezarri behar dira alor ezberdinetan lan egiten dugun eta arte produkzioaren eta haren publikoaren

arteko bitartekaritza moduen diseinuan esku hartzeko gogoz gauden pertsonen artean; esan dezadan, bidenabar, publiko hori eraiki egin behar dugula.

BH: Nire ustez arazo larri bat dago arte garaikidean, eta da herritarrek ez dituztela mekanismoak ezagutzen, ez daude trebatuta, ez zaie esplikatzen... Artistaren eta kalearen artean dagoen dibortzio hori, nire iritziz, erabatekoa da. Azken urteotan jauzi bat eman da herri honetan, eta oso zaila da herritarri arte garaikidearen eremu ezberdinetan egiten ari dena azaltzea eta elkarrizketa bat sortzen ahalegintzea. Egiturek urruntasun hori eragiten ote duten... Badirudi ezagutzak dituzten pertsonak falta direla, edo horiek ez daudela toki egokian hedabideetan presentzia handiagoa izango duten diskurtsoak bultzatzeko, gaur egun presentzia hori eskasa eta desegokia baita. Ez dakit hori gertatzen den artistak uste duelako ahalegin hori egitea berari ez dagokiola edo egiturek ahalegina egiten ez dutelako, baina kontua da inork ez diola herritarri azaltzen zer den arte garaikidea deitutako hori.

PL: Botere ekonomikoak manipulatu eta zuzendutako kultura bat dugun honetan, artistok autokritika egin behar dugu. Eroso gaude, jarrera indibidualista bat elikatuz, eta inolako konpromisorik ez dugu hartzen. Hor dago artisten elkartearen eginkizuna: sindikatu hutsak izatera mugatu gabe, gizartearen eta arte munduaren arteko lotura izan behar dute.

FG: Bitartekariak ez dituzte beren funtzioak bete; irakaskuntza sistemak ez du arte garaikidea jorratu; hedabideek oro har ez dute artearen munduarekiko interesik, ezpada enkanteetako prezioen errekorrez edo makroerakusketetara joandako bisitari kopuruez hitz egiteko; arte garaikideko museoak oso berriak dira eta hutsune historiko bat betetzeko eskatzen zaie. Galeriei buruz hitz egin dugu jada. Kritika geratzen zaigu, eta horren inguruan esan daiteke, salbuespen ondradu eta heroiko batzuk salbu,

hondoa jo duela bere erretorikaren uretan. Bestalde, nire ustez artean autonomiaren kontzeptua agortzen ari da. Postautonomiaren aroa hasten ari da: beren lanak gizartean izango duen harreraz arduratzen dira artistak, eta autonomia azken muturreraino eraman izanari buruz nolabaiteko autokritika egiten dute.

XE: Nire iritzi, eragozpen batzuek zerikusia dute arte garaikidearen instituzioa pertsonaia larderiatsu, agintzaile, pertsonalista eta elitistek gobernatua izatearekin; ez da egitura demokratiko bat. Giza harremanak (galeristek edo museoen herritarrekin dituztenak) egitura bertikal eta ajeatu batean oinarriturik daude. Gainera, gure banaketa bideak gizarteratu gabe daude, eta gizabanakoari ez zaio informazioa eskuratzeko modua errazten. Kasta baten moduan jarduten dugu, apaizburuekin, inimizazio bide batekin... Nik erantzukizuna eta autokritika onartzen ditut, ohartzen naiz egitura ez-demokratiko horrek ezin onartzeko harreman hierarkikoak eratu dituela. Arlo horretan, artisten elkarteek funtsezko eginkizuna bete beharko lukete egintza artistikoari duintasuna emateko joko arau berriak ezartzeko orduan. Argi dago gure jardunbidea gidatuko duen oinarritzko araudi bat ezarri behar dela, orain dagoena nolabaiteko morrontza bat baita.

ME: Baina artistek egitura horietan esku hartzeari uko egiteko joera ere gairitu behar da. Kontzientzia akuilatzearen dinamika bat garatu behar da, bitartekaritzako arlo horietan kolektiboki eragin ahal izateko. Dagoenetik abiatuta, artearen arloan berariazko eremu alternatibo bat sortu behar da, non harremanak (pertsonek artekoak, elkartrukeak, taldeen artekoak) adostuak izango diren, eztabaidetatik nahiz gatazka eta aurkakotasunetik sortuak. Izan ere, herri honetan gatazkarekiko izua sakon erroterik badago, artearen arloan izu horren neurria narritagarri izateraino heldu da.

XE: Jakina, botereak artearen egitura antolatuko duen eran, egiten duzunarekin tentu handiz ibili beharra daukazu. Horrek artisten energiak zatikatu ditu eta energia sortzaileen eragin eraldatzailea apaldu du.

ME: Nire ustez beste arazo bat da kapital sinbolikoaren metaketarena. Aurreko hamarkadetan sektore batzuek beren kapital sinbolikoa metatu eta mantendu badute ere, artearen sektoreak zeharo galdu du. Geure buruari galdetu behar diogu zergatik galdu duen jardura jakin bat sozialki legitimatzen duen kapital sinboliko hori, eta zer eragin izan duen horrek publiko jakin bat galtzean. Eskatzen dudana ez da tertuliakide izatean datzan legitimazio absurdu hori, baina egia da zinemaren munduko sektore periferikoetan lan egiten dutenak, esaterako, zinemaren erdiguneko sektoreak metatu duen kapital sinbolikoari etekina ateratzen ari direla. Ondorioz, araubide bat dago eta horri esker filmak –artisten erakusketa eta lan askok baino ikusle gutxiago erakartzen dituzten filmak– ekoiztu daitezke, laguntza publikoek eta nolabaiteko normaltasunez. Beraz, kontua ez da ikus-entzule kopuruak eta errentagarritasun ekonomikoa neurtze hutsa, zilegitasun sozialak ere badu zerikusirik.

BH: Haiek leku bat izatea lortu dute, hain zuzen, une jakin batean sektorea beraiek izugarritzko presentzia izateko eran antolatzea lortu dutelako, eta horregatik, dirurik gabe, estreinatuko egiten ez diren kalitatezko produkzioak egiteko moduan dira. Baina, kontuz, herri honetan dirua erruz sortzen duen industria batez ari gara.

XE: Instituzio horiek askoz gehiago zabaltzen dira eta, beren antolaketa egiturak demokratizatuta, herritarrengandik askoz gertuago egoten jakin dute. Metaforikoki, arte garaikideak, instituzio gisa, oso gutxi du errepublikanotik eta asko monarkikotik. Errepublika oso gutxi, *res publica* edo forora itzuli ez delako. Iruditzen zait gure munduan aristokratiaz asko dagoela, eta demokrazia bat planteatu behar dugula.

EG: Nik zalantzak ditut, herri honetan arte merkatuaren egitura inoiz normalduko ote den. Bestalde, arteak eta haren publikoak bat egiteko bide berriak agertu dira, oraindik hastapenetan badaude ere: Internet, jakina, zenbait telebista... Baina komunikazio eta

informazio sistema berri horiek guztiak ez dira ezer edukirik gabe, eta beraz hor merkatu garrantzitsu bat zabaldu da. Horrek artistaren estatusa aldatuko du, bere lana merkaturatu edo banatzeko modua, eta elkarteek horren inguruan gogoeta egiteko betebeharra dute. Hor berebiziko garrantzia duen auzi bat dago, egile eskubideena hain zuzen. Alde horretatik, etorkizunean arte tradizionalaren merkatuan baino baldintza hobek izan genitzake.

ME: Gauza bat argi dago, kontramintzaira bat behar dugu, eta zenbait topiko alboratu. Eztabaida hain orokor honetan irauli beharreko ikuspegi bat da artearen eremu publikoa ez dela existitzen, eta, horren baitan, bitartekariak ez dutela beren eginkizuna betetzen, eta horregatik kultur politikarik ez dagoela, eta abar. Nire ustez artearen eremu publikoa existitzen da, baina haren molde ofizial nagusia ordezkartzakoa eta aristokratikoa da, eta sektore horretan gailen diren botere multzoek beren boterea islatzeko erabiltzen dute, mitologia jakin baten anparoen (artearen autonomia, artista indibidualista, bitartekariak zaindari paternalista gisa...). Uste dut, halaber, bitartekariak bete dutela beren eginkizuna, baina eginkizun oso zehatz bat: herri honetan nagusi den kritikak elite jakin batzuen boterearen ordezkartza mantentzen duen eremu publiko baten mitologia espezifiko hori elikatzen, bermatzen eta errepikatzen du. Eginkizun horren beste alderdi bat da arteari –jardun sozial gisa eta, adiera zabalean, esku-hartze politikorako tresna aktibo gisa ulertzen den heinean– sistematikoki zilegitasuna kentzen dion jardunbide bat garatu izana.

XE: Horri dagokionez, Kataluniako artisten elkartearen esperientzia eredu garria da. Baina fikzioak sortu beharrik ere ez dago; lehendabizi, elkartegintzaren baitan adostasuna lortu behar dugu ideia baten inguruan: elkarteak errotik demokratizatuta, atezuan egongo den foro bat sortu ahal izango dugu. Eta, elkartearen baitako esperientzia demokratiko horiekin batera, espazio berriak sortu behar dira, mintzaira berriak eta baita erakundeak eta kolaborazio pertsonalen kartografia berri bat ere, klase

aristokratikoa egotziz eta molde demokratikoak sustatuz.

FG: Bai, estrategiak edo taktikak planteatzen hasita, gertuen dugun bitartekaria erakunde da; hortik aurrera, gainerakoak dardarka jartzen dira. Eta, hain zuzen, zenbait bitartekari desagertzen dira, eta berriak agertzen. Artistak horri aurrea hartu behar dio; bitartekari horien berri jakin behar da, nor kontrolatzen dituen aztertu... partidari aurreko bitartekariekin baino baldintza egokiagoetan ekiteko.

XE: Zuen ustez artistak artearen egiturak ezarritako ildoen mende jarraitu behar du? Erakundeek ez dute sortzaileekin dituzten harremanen inguruan hausnartu behar eta egintza artistikoaren autonomia sendotuko duten garapen eta elkarrekintza bide berriak zabaldu? Horri dagokionez, artisten elkarteek zeregin nabarmena izan dezakete harreman esparru berri bat osatzeko orduan?

PL: Bitartekariak ari gara, baina nire ustez erakundeek hitz egin behar dugu; gauzak birplanteatu behar dituzte, eta artistei zabaldu kultur programazioen diseinuaren esparrua, kultur politika taxutzeko eta kontrolatzeko orduan artisten elkartei lankidetzara eskainiz.

ME: Niri iruditzen zait krisiak, eraginkortasun ezak, klasismoak eta, oro har, artistak eremu publiko ofizial, ordezkartzakoa eta aristokratiko horretatik baztertzeko dinamikek bi erantzun mota eragin dituztela gure herrian: oraindik ahula den baina sinbolikoki oso garrantzitsua bihurtzen ari den sektore alternatibo baten sorrera, eta erantzun indibidualista.

Sektore alternatiboak, nire irudiko, egoera berri bati aurre egin beharko dio, eremu publiko ofizialaren funtzionamendu molde nagusien aurkako jarrerak eragin duen Estatua/gizarte zibila dikotomiatik abiatuta. Baina egoera berriari dialektika horretatik heltzea engainagarria iruditzen zait, gizarte zibilaren autonomiaren ikuspegi mistifikatu batean oinarrituta Estatuaren egituren aurrean

alteritate erradikal gisa agertzeak elikatu egiten baitu, azken finean, asistentziatzko Estatuaren eraispenak ekarri duen gizarte babesgabetasuna.

Erantzun indibidualistak, denik eta era erradikalenean agertuta ere, artista indibidualistaren imajinarioari loturik jarraitzen duela iruditzen zait, artista autonomo eta babestuaren irudia proiektatzen du, besterik gabe, eta nagusi diren kultur politiken aurrean erantzun boluntarista bat baino ez du eskaintzen.

Bi jarrera horien aurrean, nik planteatuko nuke, baiki, dinamika alternatibo eta demokratiko batzuk sortzea, baina Estatu/gizarte zibila dikotomia murriztailean oinarritu beharko ez litzatekeen jokaleku berri batean. Alegia, identitate kolektibo eta pluralizatu batean oinarritu beharko litzatekeen —eta era berean identitate hori sortu beharko lukeen— artearen eremu publiko alternatibo bat. Amesten dudana *gizarte zibil alternatiboa* ehundura lauso batean hezurmamitu liteke, ideia nagusi honen gerizpean: artista bat ez da berez artista, artistaren identitatea, beste edozein bezala, esparru politiko batean eraikitzen da, eta nire iritziz esparru horrek eremu publiko alternatibo eta errotik demokratikoa izan beharko luke.

XE: Estatu/gizarte zibila dikotomia horren aurrean, oso gustukoa dut erantzukidetzaren ideia, funtsean ideia politikoa dena, herritarrek erabakiak hartzen diren arloan esku hartzeko duen gaitasunari lotua.

BH: Nire planteamendua xumeagoa da: artista batzuk, kolektiboki, beste kolektibo batzuekiko dituzten desfaseei aurre egiten ahalegintzen dira. Baina ez dut sinesten artistak bere burua eratzeko konfrontazio fase batetik igaro behar duen kontu horretan. Artistak, nire ustez kolektibo osoak dituen arazo jakin batzuei kolektiboki erantzuteko beste artista batzuekin batzen denean, aukera ideologiko bat egiten du. Gutxieneko erregulaziorik ere ez dagoenez, sektorea arautzen laguntzeko araudi bat sortzen ahalegindu behar dugu;

horretarako, kolektiboki jokatzeko ikasi behar dugu, eta geure buruari planteatu behar diogu zein den, eredu posible guztietatik, geuretzat nahiko genukeena, artisten kolektiboaren arazo nagusia eztabaidarik eza baita.





Mesa redonda

Sociedad y artistas

A continuación presentamos la mesa redonda «Sociedad y artistas» que el pasado 23 de marzo de 1997 se celebró en Arteleku con algunos representantes de asociaciones de artistas españoles. En la misma tomaron parte Xanti Eraso (XE), Florenci Guntín (FG), Begoña Hernández (BH), Poldi Langer (PL) y Marcelo Expósito (ME).

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 36, en 1998.

Xanti Eraso:

El espejismo originado en el colectivo de artistas en los años ochenta por la omnipresencia del mercado e institución pública generó una falsa esperanza de normalización. Parecía que las relaciones entre los artistas y la sociedad civil pasaban por la integración en ambas. ¿Cómo se plantea, realmente, esa relación?

Florenci Guntín:

El calentamiento de la economía en los ochenta generó muchos excedentes y dinero negro. El mercado del arte atrajo aquellos excedentes, se dispararon las compras y los precios y se creó una situación artificial que coincidió en el tiempo con la eclosión de las políticas culturales inexistentes hasta entonces. A su vez, las modas internacionales apoyadas por fuertes operaciones de proyección generaron versiones locales. Esos tres factores mercado, política y moda crearon un espejismo que se rompió con los primeros síntomas de la crisis económica, por un lado, y el cuestionamiento de las políticas de apoyo al arte, del otro. A partir de ahí, el mercado volvió a enseñar su verdadero rostro o más bien su inviabilidad.

Begoña Hernández:

En aquellos años se sintió la necesidad de salir al mundo, de hacerse moderno y gastar en cultura, en la acepción más tópica del término. En cuanto a la normalización del sector, creo que no puede darse, porque no hay status: el artista no ha tenido la conciencia de pertenecer a un tejido que podría ser una industria, un sector muy específico. Por tanto, la integración en la estructura comercial estuvo al servicio de intereses que estaban muy al margen de los intereses que pudiera haber entre los artistas, más allá del interés puramente individual.

Poldi Langer:

En esta sociedad superespecializada y estructurada desde el poder del dinero, hay un desprestigio del ideal utópico, y los artistas nos hemos vuelto prácticos y escépticos. Frente a ese individualismo, los artistas debemos unirnos para contribuir al desarrollo del individuo como ser creativo y autónomo frente al poder. Y

las asociaciones de artistas pueden favorecer la creación de dinámicas culturales nuevas, nacidas desde la base, desde los creadores.

Marcelo Expósito:

Yo creo que la crítica de los ochenta debería radicalizarse, en el sentido que la normalización no fue tanto un espejismo, sino que el mercado nunca existió en la institución del arte: no hubo regularización de relaciones laborales, ni control fiscal de circulación de bienes, ni regulación de las condiciones en que debía desarrollarse el mercado... La situación laboral de los artistas, por ejemplo, fue de supervivencia, casi en condiciones preindustriales de capitalismo salvaje: trabajo literalmente a destajo, etc. Por otra parte, siempre fue entendida como más legítima la aspiración a profesionalizarse en el ámbito de la mediación, desde la crítica hasta la gestión cultural. Como consecuencia de ello, las penosas condiciones se han naturalizado hasta el punto de que ha habido una renuncia generalizada a intervenir en ellas, y la tarea de las asociaciones va a chocar con esa renuncia a intervenir y efectuar sobre ese sistema una transformación profunda.

FG: Además, se dio una circunstancia especialmente perversa, ya que los que tuvieron acceso a la escena internacional no fueron artistas bregados en los sesenta y setenta, sino unos cuantos artistas jóvenes. Y es que esa operación sólo se podría hacer con los artistas cuya producción estaba controlada, cuya oferta y demanda se podían controlar. Fuimos incapaces de plantear una crítica a esa situación, tanto del mercado, como apuntaba Marcelo, como de la política cultural. Y sin ese paso previo no hay negociación de estatus posible, ni revisión de políticas, ni capacidad de influir para transformar esas situaciones.

ME: No hay que olvidar que las relaciones laborales imperantes en los ochenta entre artistas jóvenes y galerías eran y siguen siendo mucho peores que la peor de las formas de contratación laboral que después han sido socialmente contestadas. Esto demuestra —además de nuestra incapacidad para

intervenir— que desde luego el mercado, pero también la institución arte en términos globales, no son intervenibles desde una dinámica de exclusión de las instituciones públicas de cultura, sino necesariamente también desde otras instituciones que regulan dinámicas sociales y económicas generales.

XE: La pretensión de establecer una relación entre el arte y la ciudadanía ha sido siempre una constante en el discurso de algunos artistas. Los mecanismos para llevarlo a cabo, así como los resultados, han sido muy dispares. El papel de la denominada sociedad civil ha quedado relegado frente a las instituciones que han dominado la estructura del arte contemporáneo. Estas estructuras (museo, escuela, centro, galería...), ¿han alejado el arte de la sociedad? ¿Han creado una superestructura organizativa y funcional alejada de la realidad, o por el contrario debemos plantear la posibilidad de encontrar mecanismos que devuelvan a la ciudadanía el derecho usurpado?

ME: Me parece correcto plantear los museos, escuelas, centros, galerías, etc. en términos de estructuras, porque el arte es un constructor que se caracteriza por la existencia de una serie de mediaciones. Y las mediaciones adoptan formas cuyo contenido es específicamente ideológico. Cuando las estructuras mediadoras del sistema del arte se presentan como una vía natural, objetiva y transparente de relación del artista, de su obra con el público, están implantando un imaginario absolutamente engañoso que opaca la necesidad del artista de intervenir en ese sistema.

Por otra parte, es una situación engañosa también para los propios mediadores disconformes con el estado de las cosas, porque invita implícitamente a renunciar a intervenir en esas estructuras cosificadas. Por tanto, estamos hablando de una cuestión política, y también de imaginario. Creo que tienen que darse alianzas políticas específicas entre personas que trabajan en distintos

ámbitos y estamos decididos a intervenir en la configuración de las formas de mediación entre la producción del arte y su público, un público, que por lo demás, hay que construir.

BH: Creo que hay un serio problema en el arte contemporáneo, y es que la ciudadanía desconoce los mecanismos, no está familiarizada, no se le ha explicado... Ese divorcio que hay entre el artista y la calle es, a mi juicio, absoluto. En los últimos años se ha dado un salto en este país, y es muy difícil explicarle al ciudadano lo que se está haciendo en los diferentes territorios del arte contemporáneo, e intentar que haya un diálogo. En cuanto a si las estructuras propician este alejamiento, parece que faltan personas con conocimientos, que estén en el sitio adecuado, para propiciar discursos que tengan mayor presencia en los medios, ya que la presencia actual es escasa e ilegible. No sé si es porque el artista piensa que no es él quien debe hacer ese esfuerzo, o porque desde las estructuras no se hace, el caso es que nadie explica a la ciudadanía que es eso del arte contemporáneo.

PL: Ante esta situación de cultura manipulada y dirigida desde el poder económico, los artistas debemos hacer una autocrítica. Estamos en una situación cómoda, individualista, y con una falta total de compromiso. Ahí entra el papel de las asociaciones de artistas: sin limitarse a ser meros sindicatos, deben servir de nexo entre la sociedad y el mundo del arte.

FG: Los mediadores no han cumplido con sus funciones; el sistema de enseñanza no ha incorporado el arte contemporáneo; los mediadores en general no se interesan por el mundo del arte si no es para comentar los récords de precios en las subastas o el número de visitantes de las macroexposiciones; los museos de arte contemporáneo son muy recientes y se les pide que recompongan un vacío histórico. De las galerías ya hemos hablado. Quedaría la crítica que con buenas y heroicas excepciones ha naufragado en las

aguas de su retórica. Por otro lado, entiendo que el concepto de la autonomía en el arte se agota. Que estaríamos en el inicio de la era de la postautonomía en la que los artistas incorporan una preocupación por la recepción social de su trabajo y asumen una cierta autocrítica respecto a cómo se llevó hasta sus últimas consecuencias esa autonomía.

XE: En mi opinión, hay una serie de handicaps que tienen que ver con que la institución arte contemporáneo está ocupada por personalidades de carácter autoritario, prepotente, personalista y elitista; no es una estructura democrática. Las distintas relaciones humanas (entre galeristas o museos con los ciudadanos) están basadas en una estructura vertical y viciada. Además, nuestros canales de distribución están sin socializar, y no se facilita al individuo un acceso suficiente a la información. Funcionamos como una casta con unos sumos sacerdotes, como un camino iniciático... Yo acepto la responsabilidad y la autocrítica en el sentido de que esta estructura no democrática ha generado unas relaciones jerárquicas inaceptables. Ahí las asociaciones de artistas deberían jugar un papel fundamental a la hora de establecer unas nuevas reglas del juego que permitan la dignificación social del hecho artístico. Está claro que hay que establecer una normativa básica de usos y costumbres, porque lo que hay es un cierto vasallaje.

ME: Pero también hay que superar la renuncia por parte de los artistas a intervenir en esas estructuras. Debe establecerse una dinámica de generación de conciencia que invite a influir colectivamente en esos ámbitos de mediación. Se trata de crear, partiendo de lo existente, una esfera pública alternativa específica del ámbito del arte en que se den unas relaciones (interpersonales, de intercambio, intergrupales) que sean consensuadas, que nazcan de los debates, también del conflicto, del antagonismo. Y es que si el miedo al conflicto está completamente instalado en este país, en el tema del arte llega a extremos irritantes.

XE: Claro, es que desde el poder se ha organizado la estructura del arte de tal manera que tienes que andar con mucho tiento con lo que haces. Esto ha llevado a una fragmentación de las energías de los artistas y ha minimizado el efecto transformador de las energías creativas.

ME: Creo que existe también un problema de la acumulación de capital simbólico. Si bien algunos sectores han acumulado y mantenido su capital simbólico durante las décadas pasadas, el sector del arte lo ha perdido completamente. Hay que preguntarse por qué se ha perdido ese capital simbólico, que legitima socialmente una práctica determinada, y qué efecto ha tenido eso en la pérdida de un público. Tampoco pido esa legitimación absurda que consiste en ser tertulianos, pero es cierto que quienes trabajan en sectores periféricos del mundo del cine, por ejemplo, se están beneficiando del capital simbólico que acumula el sector central de la práctica del cinema. Como consecuencia, hay una regulación que permite que se puedan producir películas con ayudas públicas, con cierta normalidad, películas que tienen un público inferior a muchas exposiciones y trabajos de artistas. Luego no se trata sencillamente de una cuestión de cuantificación de públicos y rentabilidad económica, sino de legitimidad social.

BH: Es que ellos han conseguido tener una presencia porque en un momento dado han conseguido organizar el sector de modo que están presentes de una forma abrumadora, y se permiten el lujo de hacer producciones de nivel cero pesetas que ni se estrenan. Pero es que hablamos de una industria que en este país genera muchísimo dinero.

XE: Son instituciones que se han permeabilizado mucho más y que, democratizando sus estructuras organizativas, han sabido estar más cerca del ciudadano. Metafóricamente, la institución arte contemporáneo es muy poco republicana y muy monárquica. Muy poco republicana en el sentido de que no se ha devuelto a la *res publica*, al foro. Creo que hay

mucha aristocracia en nuestro mundo, y que tenemos que plantear una democracia.

FG: Yo tengo dudas respecto a que la estructura del mercado de arte llegue a normalizarse en este país. Por otra parte, aparecen nuevos canales de encuentro entre el arte y su público, en estado embrionario: por supuesto Internet, algunas televisiones... Pero todos esos nuevos sistemas de comunicación e información no son nada sin contenido, y por tanto se abre ahí un mercado importante. Eso va a cambiar el status del artista, y su forma de comercializar o distribuir, y las asociaciones están obligadas a reflexionar sobre eso. Aquí hay una cuestión de especial importancia, que es la de los derechos de autor, donde en el futuro nos podemos encontrar con mejores condiciones que en el mercado de arte tradicional.

ME: Hay una cuestión clara, y es que necesitamos un contralenguaje, y salir de algunos tópicos. Una de las vueltas que habría que darle a este debate tan genérico que mantenemos es pensar que la esfera pública del arte no existe, y dentro de eso que los mediadores no cumplen su función, y por ello que no hay políticas culturales, etc. Yo creo que la esfera pública del arte sí existe, pero su forma oficial dominante es de tipo representativo y aristocrático, y es utilizada por los grupos de poder hegemónicos en ese sector para escenificar su propio poder, estando sostenida por una mitología específica (la autonomía del arte, el artista individualista, los mediadores como protectores paternalistas...). Creo también que los mediadores sí que han cumplido su función, pero una función muy concreta: la crítica dominante de este país alimenta, sostiene y reproduce esa mitología específica de una esfera pública que mantiene la representación del poder de determinadas elites. El otro aspecto de su función es desplegar una actividad sistemáticamente deslegitimadora del arte entendido como práctica social y como forma activa de intervención política en un sentido amplio.

XE: La experiencia de la asociación de artistas catalana es ejemplar en ese sentido. Pero tampoco hay que crear ficciones: primero hay que crear consenso en el asociacionismo, que con una democratización radical de la organización permita crear un foro de tensión. Y junto a esas experiencias asociativas democráticas hay que crear nuevos espacios, nuevos lenguajes, incluso una nueva cartografía de instituciones y colaboraciones personales, expulsando a la clase aristocrática y facilitando las formas democráticas.

FG: Sí, puestos a plantearse estrategias o tácticas, el mediador más a tiro es la institución; a partir de ahí, los demás se echan a temblar. Y de hecho hay mediadores que desaparecen, y otros nuevos aparecen. El artista debe adelantarse a eso; hay que caracterizar esos nuevos mediadores, ver quién los controla... para empezar la partida en mejores condiciones que con los mediadores anteriores.

XE: ¿Creéis que el artista debe seguir supeditado a las directrices marcadas por la estructura del arte? ¿No deben las instituciones plantearse sus relaciones con los creadores e iniciar nuevas vías de desarrollo e interacción que fortalezcan la autonomía del hecho artístico? ¿Pueden, en este sentido, las asociaciones de artistas jugar un papel destacado en la configuración de un nuevo marco de relaciones?

PL: Hablamos de los mediadores, pero creo que hay que hablar de las instituciones, que tienen que hacer un replanteamiento y abrirnos a los artistas el campo del diseño de las programaciones culturales, solicitando a las asociaciones de artistas su colaboración y control en la política cultural.

ME: A mí me da la impresión de que esta situación de malestar que ha provocado la crisis, la inoperatividad, el clasismo y, genéricamente, las dinámicas de exclusión de esta esfera pública oficial, representativa y aristocrática, ha llevado principalmente

a dos tipos de respuesta en nuestro país: la generación de un sector alternativo aún endeble, pero que en el plano simbólico empieza a ser muy importante, y la respuesta individualista.

El sector alternativo, me parece a mí, afronta la nueva situación a partir de la dicotomía Estado/sociedad civil, debido a una insatisfacción con las formas dominantes de funcionamiento de la esfera pública oficial. Pero afrontar la nueva situación desde esa dialéctica me parece engañoso, porque establecerse como una alteridad radical frente a las estructuras del Estado, a partir de una concepción mistificada de la autonomía de la sociedad civil, redundará en último término en la tendencia actual a la desprotección social por el desmantelamiento del Estado asistencial.

La respuesta individualista, por muy radical que se presente, creo que sigue respondiendo al imaginario del artista individualista, consiste en una sencilla proyección de la figura del artista autónomo y protegido, a la hora de articular una respuesta puramente voluntarista frente a las políticas culturales dominantes.

Frente a estas dos posiciones yo plantearía, sí, la generación de ciertas dinámicas alternativas y democráticas, pero en un nuevo escenario que no debería basarse en la dicotomía reduccionista Estado/sociedad civil. Una esfera pública alternativa del arte que debería sostenerse sobre, y a la vez producir, una identidad colectiva, y pluralizada. La *sociedad civil alternativa* a la que aspiro podría materializarse en un tejido difuso, basado en la hegemonía de esta idea: que un artista no lo es esencialmente, que la identidad del artista se construye, como cualquier otra, en un marco político, que en mi opinión debería ser esa esfera pública alternativa y radicalmente democrática.

XE: Frente a esa dicotomía Estado/sociedad civil, me gusta mucho la idea de corresponsabilidad, idea fundamentalmente política que engarza con la capacidad del

ciudadano de intervenir en el ámbito donde se toman las decisiones.

BH: Mi planteamiento es más sencillo: algunos artistas, de forma colectiva, intentan afrontar los desfases que tienen respecto a otros colectivos. Pero no creo eso de que el artista para configurarse tiene que pasar por un desarrollo de confrontación. El artista hace una opción ideológica juntándose con otros para de forma colectiva afrontar una serie de problemas que entiendo que tiene el colectivo. Como falta la más mínima regulación, hay que pelear por una normativa que ayude a reglamentar el sector; para ello debemos aprender a funcionar de forma colectiva y plantearnos cuál es, de entre todos los modelos posibles, el modelo hacia el que queremos funcionar, porque el mayor problema del colectivo de artistas es la falta de debate.





Serge Daney*

Atzera ere etorkizunera

Testu hau «Back to the future» izenburuarekin Serge Daneyren *Le salaire du zappeur* testu bilduman argitaratu zuen P.O.L. argitaletxeak Parisen 1993an.

Testu hau, aurrez, Zehar 41 zenbakian argitaratu zen, 1999an.

* Serge Daney (Paris 1944-1992) Zine kritikaria. *Cahiers du Cinéma*ko erredaktore buru (1970-1981) eta *Liberation* egunkariko zine orrialdeko arduradun izana (1981-1986).

Bere azken filmari *Meza amaitu da* izenburua ematerakoan, Nanni Morettik ez zekien zein egokia zen. Noizdanik konpara zitekeen zinema kritika noizbehinka ikustera joan ohi garen apaiz horietako batekin, idazkuntza apur baten laguntzaz bataia ditzan «film» izenaz ikus-entzunezko ekoizpen gero eta doilorraoak? Noizdanik galduak ziren meza eta sermoia? Noizdanik ez zuten ikusle azken batean helduek beren gogara jokatzen? Eta noiz hasi zen Canneseko «jaialdia» harategi katodikora hurbiltzen? Kontua da 1987an, «zinemaren krisiaren» aurrean (batez ere, «zinema aretoen» krisia izan zena), «lanbideko profesionalen» mundutxoan batzutzok morala, bestetxoak burua galtzen hasi zirela. Eta orduan lehenengoz sortu zitzaidan niri galderarik soilena: zertara dator, gaur egun, zinema kritika egitea?

Telebista oso atsegin nuen. Bereziki atsegin nuen ordura arte ez zidalako inoiz axolarik izan. Berandu hasi nintzen telebista ikusten, guztiz zinemazaletua nintzelarik, eta zitalkeria amiñi batez, irizpide okerrak ezarri nizkion berehala: zinemarenak, alegia. Bat-batean, hirurogeiko hamarkadan Zinimatekan jaiotako emozio eta ohiturak berpiztu zizkidan telebistak, absurdoaren bidez bada ere. Zinema fetitxe gisa eta errealtate «ezinezkotzat» jotzen zuten *Cahiers du Cinéma* bezalako aldizkari batetik nentorren. Han, Jean Doucheten aldamenean, ikasi nuen filmak hurbiletik ikusten, «lehen planoan», Eisensteinek zioen bezala, nire garuna balitz bezala azken zinema aretoa. Horregatik, mesfidati izan nintzen beti filma pantaila handitik txikira pasatzen denean deus ere gelditzen ez dela diotenez.

Denboraren joanaz, argi eta argiago zirudien «zinemarekiko maitasunak» gauza anitz estali behar zuela bere mantalpean. Zinema aretoa ikusten ari ziren filma bera baino, agian, maiteago zuten haiek badukete aski arrazoirik iragan denboren oroimnaz edo traizioaz erdeinatzeke. Baina beste batzuek —ni neu barne— filma nahiago genuen aretoa baino, zalantzarik gabe. Lehenbizikoek larunbat ilunabarreko errito soziala lehenesten

zuten bezala, bigarrenek era guztietako errito bakartiak asmatzea zuten gogoko, etenik gabeko zinema saioaren anonimatu ilunean babesturik. Lehenbizikoek antzerkiaren jokamolde sozialetara zeuden oraindik ohiturik; bigarrenek, oin bat jarria zuten ikusentzunezko irudien isuri amaigabearen erresuman. Lehenbizikoek ez zuten inoiz galdutako zera haren —jo dezagun, *Casablanca* edo *Les Enfants du paradis*— kontsolamendurik aurkituko, baina bigarrenek haren atzetik jardungo zuten munduaren azkeneraino, edo harantzago oraindik, munduaz bestalderaino, telebistaraino alegia.

Horregatik, zinema eta telebistaren arteko aurkatasun handipuztu edo manikeoak ez zuen niretzat sos baten balioa. Izan ere, zinematik telebistara jauzi egindakoa taxuz ulertzeko oztupo zen. Neuk etxean egindako halako teoria itxuratu nuen, zinema eta telebistaren arteko intzestuari buruzko teoria. Hitz bitan, aski zen ikustea filmak egiteko modua gutxi edo gehiago iraulkatu duten zinemagile guztiek beren arrazonomendua «komunikazioaren historian» bilatu zutela, ez horrenbeste balizko «zinemaren historia» batean. Besteak beste, Vertov, Rossellini, Bresson, Tati, Welles, Godard edo Straub bezalako zinemagileen benetako eragina autoreen oreka zail bati zor zaio, zinemaren eskakizun poetikoaren eta hedabideen mundu garapenaren artean izan zuten oreka ezegonkorrari alegia. Horien arteko gehienek, bestalde, ez zuten telebista bazter utzi (areago, Rossellinik suharki egin zuen telebistaren hautua hirurogeiko hamarkadaren amaieran), eta bertan lan egingo zuten agian, non eta telebista antzerkitxo koipetsuak edo telefilm hezitzaileak ekoizten tematu ez balitz, berrogeita hamarreko urteetako Autant-Lara edo Delannoy haien ildotik. Jokamolde zuzen eta okerren arteko nahasmendua osoa zen eta zirkulua biribildua zegoen.

Arazo guztiok buruan irakiten nituelarik murgildu nintzen, 1987ko irailaren 15az geroztik, telebista sistematikoki ikustera. Behatu, deskribatu, trufa gehiegi egin gabe, horiek ziren arau bakarrak, eta egunero idatzi. Ehun

egun beranduago, bat-batean iruditu zitzaidan ikuskizuna argiagotu, errazagotu egin zela. Alferrikako nahasmenduen ondoren, sen ona, oinarrizko zenbait printzipioren lur irmoa, osterata izuli izan balitz bezala.

Lehenik, ohartu nintzen telebistan gorrotagarri diren gauza guztiek bazutela alderdi komun bat. «Kultur» hedatzaile izan, edo denborapasako bizigarri izan, saio guztiak era melenga berean ematen ziren, gure bizitza ustez hutsalen zorigaiztoko gabeziak betetzeko haiek bakarrik genituela kexa gintezen. Haiek gabe deus ez ginatetekeela sentiarazten ziguten. Xuxurlatzen ziguten egiazko bizitza ez zegoela «harantzago» eta ongi argitutako estudio bazter bat baino gauza maitatzaile eta aitagarriagorik ez zegoela. Bihotz zabaltasuntzat eta hurkoarenganako arduratzat saltzen zuten telebistak ikusleen, bereziki adinean sartuenen, bakardadearen gainean duen monopolio benetakoa. Beraz, nire lehen (adimenezko) iraultza oihua hauxe izan zen: «Telebistak ez du ezer konpentsatzen».

Gero, zinemaren eta telebistaren arteko intzestuari buruzko teoria hura (30 urteko «zinema modernoaz» hitz egiteko beste modu bat, Rossellinirengandik Godard arte) ez zela jada egiazkoa ohartu nintzen. Ordura arte, zinemaren artea izan zen inork inoiz egin gabeko galderei alde aurreko erantzuna ematea. Baina 1987an ez zegoen zalantzatan ibiltzeko arrazoirik. Onenean ere, telebistak —telebista helduak— galdera horiek bere gain hartuko zituen; baina zinemak, bere aldetik, beste galdera batzuei erantzuna ematea beste aukerarik ez zuen. Jadanik ez zen komunikazio eraginkor eta zorionekoaren mito oroahaldunen iragarlekua; igorri aurretik edo ondoren komunikaziotik zeukan hura besterik ez zitzaion gelditzen orain.

Geroztik, posible zen telebistari ezin eman zezakeena ez eskaintzea aurpegiratzeari uztea, eta Godardek ohi bezalako xehetasunez beterik bere *Soigne ta droite* pantailaratu zuenean, bizpahiru gauza zirikatzaile eta zentzudun askoak azaldu zituen, une ezin egokiagoan. Kultura telebista dela, kultura transmititu

egiten baita, eta telebistak transmititu besterik ez du egiten. Zinema, berriz, bere buruaren hedatzaile izan dela, eta horregatik batzuetan arte ere bilakatu dela. Baina, laburpena zuzen amai dezadan, telebista kritikatzeari bidezkoa zela bere balizko funtzio «ekologiko» horretatik aldentzen zen bakoitzean. Telebistak gure bizitza lagunduko luke, ordeztu gabe, munduaren «berri» emango liguke, paisaje guztietan kutsadurarik txikienezko izango litzateke.

Egia oinarrizko horien bila ibili ote nintzen ni *zapping* egiten? Zinema eta telebista erraztasunez bereiztera ohitu behar ote nuen? Orden berria iritsia ote zen, eta antzezle bakoitza bere papera jokatzeko hasia? Lizunkeriaren dohainak eta intzestuaren xarma agortuak ote ziren? Kontua da film berrien inguruko «zarata» entzutea nahikoa zela aro bat guztiz amaitua zela sentitzeko. Strauben alde borrokatzaera ohitua nintzelarik, Felliniren azken filmak «defendatzen» harrapatzen nuen neure burua, ez inork haien aurka jotzen zuelako, ezpada aldekoek nahiz kontrakoek, denek, erreakzio epel eta etsiak erakusten zituztelako.

Behin-betikoz minoritario bihurtua, zinemak ez zuen «egile» zinema izan beharrik, egileak, ez beste inork, jakin baitzuen betekizunei eta enkargu bati erantzun pertsonala ematen. Enkargu hori ez zitekeen aurkitu orduko zinemagintzan: film bat egiten zuen edonork, handi edo txikia izan, frantses edo afrikar, otzan edo ausart, maila pertsonalean egingo baitzuen bestela ere.

Industria gisa zaharkituta, zinema eskulangintza izatera itzuliko zen, eskeko edo oparo, eta hedabide handien komunikazioko martimuilok iragan ondoren etenik gelditu ziren gaien inguruan mintzatzen hasiko zen. Azken borrokalaria?

Lasaiago hasi nintzen orduan *zapping* hura baztertzen. Funtsean, bazirudien gauzak argi zeudela eta zinemaren eta telebistaren arteko bereizkuntza azkenik gauzagarria zela. Telebista ekologiarik zegoen, herritar arduratsua,

pertsona heldua pizten zuelako gugan.
Beraren ardura zen infantilismoaren arrisku
etengabetik babes hartzea. Zinemak, ordea,
bere indarra eta zahartasuna (ehun urte!)
haurren oinarriari zor zion asko eta asko.
Gal zezakeen, ez zukeen aurrera egiterik
hura gabe («ikusle heldua» utopia lortu
gabea da). «Beharrekotik irabazia ateratzea»
maitasunaren definizioa baldin bada, eta
telebistaren erregaia maitasuna baldin bada
(hau da, Lacanen arabera, «ñaña»), argi
dago orduan zinema desioaz higitzen dela.
Telebistak kultura bideratzen baldin badu,
zinemak esperientzietara eramaten gaitu.
Telebistak bere deontologia behar baldin
badu, zinemaren *travelling* horiek «moral
auziak» izaten ahal dira. Telebistak talenturik
ukan badezake bere programazioan, ezerk ez
dio inoiz kenduko zinemari ekoizteko grina.

Labur, telebista hitz lauz egiten bada (eta
sekula ez gara behar bezain ongi mintzatuko),
zinemaren aukera bakarra poesia da.

Serge Daney*

Regreso al futuro

Este texto se publicó con el título «Back to the future» en la recopilación de textos de Serge Daney *Le salaire du zappeur* editado por P.O.L. París en 1993.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 41, en 1999.

* **Serge Daney** (París 1944-1992) fue crítico de cine. Redactor jefe de *Cahiers du Cinéma* de 1970 a 1981 y responsable de las páginas de cine del periódico *Liberation* de 1981 a 1986.

Al titular su último filme *La Misa ha terminado*, Nanni Moretti no sospechaba lo ajustado del término. ¿Desde cuándo era comparable la crítica cinematográfica a un cura al que, de cuando en cuando, se va a ver para que con la ayuda de un poco de escritura, bautice como «filmes» a productos audiovisuales cada vez más degradados? ¿Desde cuándo no había ya ni misa ni sermón? ¿Desde cuándo el público —adulto, al fin y al cabo— no hacía ya lo que le daba la gana? ¿Y desde cuándo giró la «fiesta» de Cannes hacia la carnicería catódica? La cosa es que en 1987, frente a la crisis del cine (que es ante todo una crisis de las salas de cine), en el pequeño mundo de los «profesionales del oficio» algunos comenzaron a perder la moral, y otros los estribos. Fue entonces cuando me planteé, por primera vez, la más elemental de las preguntas: ¿a qué viene, hoy en día, eso de hacer crítica cinematográfica?

A mí me gustaba mucho la televisión. Me gustaba especialmente porque nunca antes había contado para mí. Había comenzado a verla tarde, muy cinefilizado ya y, un poco perversamente, le había aplicado criterios inadecuados, es decir, los del cine. De golpe, la televisión prolongaba para mí, incluso mediante el absurdo, emociones y costumbres nacidas en los sesenta, en la Cinemateca. Venía yo de una revista —*Cahiers du Cinéma*— que había tomado siempre el cine como fetiche y lo real como «imposible». Allí, junto a Jean Douchet, aprendí a ver las películas muy de cerca, «en primer plano» como decía Eisenstein, como si mi cerebro debiera ser su sala de proyección última. Por eso desconfié siempre de aquellos para los que nada quedaba de una película en cuanto pasaba de la pantalla grande a la pequeña.

Con el tiempo, parecía claro que el «amor por el cine» debía comprender cosas diferentes. Algunos tal vez apreciaran más la sala de cine que la propia película que estaban viendo, y tenían razón al reivindicar ahora la nostalgia o la traición. Pero otros —entre los que me incluyo— habíamos preferido la película

a la sala. Los primeros veneraban el ritual social del sábado a la noche, mientras que los segundos preferían inventarse todo tipo de ritos personales en el oscuro anonimato del cine permanente. Los primeros permanecían todavía en el teatro y sus rituales, pero los segundos tenían ya un pie en la imagen global de los flujos audiovisuales. Los primeros nunca llegarían a consolarse de su objeto perdido —pongamos *Casablanca* o *Les Enfants du paradis*—, en tanto que los segundos lo perseguirían hasta el fin del mundo e incluso más allá, hasta la televisión. Por ello, la oposición entre cine y televisión, exaltada o maniquea, no me decía nada que importara. Impedía pensar en lo que del cine había pasado hacia la televisión. Así, me fabriqué yo una teoría en plan doméstico, una teoría del incesto entre el cine y la tele. Dicho en dos palabras, bastaba con hacer notar que todos los cineastas que habían revolucionado poco o mucho la manera de hacer películas parecían haber razonado más en función de una «historia de la comunicación» que en función de una hipotética «historia del cine». El impacto real de cineastas como Vertov, Rossellini, Bresson, Tati, Welles, Godard o Straub, entre otros, residía en su situación inestable entre las exigencias poéticas del cine y los progresos de los *mass-media* a escala mundial. La mayoría de ellos, además, no había despreciado la televisión (Rossellini había incluso optado ardentemente por ella al final de los años sesenta) y habrían trabajado en ella si la televisión no se hubiera empeñado en fabricar series dramáticas pegajosas o telefilmes educativos que, después de todo, estaban en la misma línea de los Autant-Lara o de los Delannoy de los años cincuenta. La confusión entre buenos y malos procedimientos era total y así se rizó el rizo.

Rumiando todas estas cosas me puse, a partir del 15 de setiembre de 1987, a ver sistemáticamente la televisión. Observar, describir, no burlarme demasiado, ésa era la única regla; la otra era escribir todos los días. Cien días más tarde, me pareció de pronto que poco a poco el panorama se aclaraba, incluso que se simplificaba. Como una vuelta al sentido

común después de inútiles complicaciones. Como la tierra firme de algunos principios elementales.

En primer lugar, me di cuenta de que todas las cosas odiosas de la televisión tienen un punto en común. Programas dispensadores de «cultura» o presentadores entretenidos hacían las cosas de la misma manera dulzona para compadecernos por no tener más que eso para compensar las trágicas carencias de nuestras vidas supuestamente inútiles. Nos hacían sentir que sin ellos no seríamos nada. Nos susurraban que la verdadera vida no estaba ya «más allá» y que nada había más acogedor y amable que el rincón de un estudio bien iluminado. Nos colaban como grandeza de espíritu y piedad por el prójimo el monopolio de hecho que la televisión ejerce sobre la sufrida soledad de sus telespectadores, comenzando por los de mayor edad. Mi primer grito (mental) de insurrección fue entonces: «La tele no compensa nada».

Enseguida, me percaté de que mi antigua teoría sobre el incesto cine-tele (otra manera de hablar de la aventura de treinta años de «cine moderno», de Rossellini a Godard) había dejado de ser cierta. El arte del cine había consistido sin duda en responder con antelación a preguntas que nadie se habría planteado antes. Pero en 1987, no había ya lugar a duda. En el mejor de los casos, la tele —una tele adulta— retomaría tales preguntas. En cambio, el cine por su parte no tenía otra opción que plantearse nuevas preguntas. Había dejado ya de ser la cinta-anuncio del mito todopoderoso de la comunicación eficaz y feliz, para convertirse en lo que quedaba de la comunicación, antes o después de que se transmitiera.

A partir de ahí, se hacía posible dejar de reprochar ya a la televisión el no ofrecer lo que no tenía y, como de costumbre, el Godard lleno de tonalidades del lanzamiento de *Soigne ta droite* vino a decir oportunamente dos o tres cosas provocativas y de sentido común. Que la cultura es la tele, puesto que la cultura se transmite y la tele no puede sino transmitir. Que el cine, por su parte, se habría transmitido a sí

mismo, de ahí que en ocasiones haya sido un arte.

Pero entonces se hacía igualmente posible criticar la televisión cada vez que se alejara de su función, que me parecía que el calificativo «ecológica» resumía mejor que cualquier otro. La televisión acompañaría nuestras vidas sin reemplazarlas, nos ofrecería «las noticias» del mundo, sería el menos contaminante de los paisajes.

¿Había estado yo haciendo *zapping* sólo para descubrir estas verdades originales? ¿Debía habituarme a disociar sin esfuerzo cine y televisión? ¿Se había iniciado el nuevo orden y cada actor comenzado a retomar «sus papeles»? Las virtudes de la impureza y el encanto del incesto, ¿estaban ya agotados? Lo cierto es que bastaba escuchar el «ruido» producido alrededor de películas recientes para sentir que un periodo se acababa para siempre. Yo, que estaba acostumbrado a pelear a favor de Straub, me sorprendía a mí mismo «defendiendo» los últimos filmes de Fellini, no porque nadie los atacara, sino porque provocaban tanto entre sus admiradores como entre sus detractores idénticas reacciones de indiferencia y agotamiento.

Definitivamente minoritario, el cine no tenía ya por qué ser «de autor», puesto que el autor era quien había sabido dar una respuesta personal a sus obligaciones y a un encargo. Tal encargo no se podía encontrar en el cine de la época: cualquiera que hiciera una película, grande o pequeña, francesa o africana, discreta o atrevida, lo haría en todo caso a título personal.

Industrialmente caduco, el cine se reconvertiría en artesanía, pobre o lujosa, y hablaría de todo lo que queda pendiente tras el paso de las apisonadoras de la comunicación mediatizada. ¿Un resistente?

Un poco más optimista ya, dejé de hacer *zapping*. Las cosas, en el fondo, parecían simples, y la separación corporal entre cine y televisión era por fin algo pensable. La

tele se correspondía a la ecología porque despertaba en nosotros el ciudadano responsable, es decir, el adulto. A él competía la responsabilidad de decir no al riesgo permanente de infantilización. En cambio, el cine había alcanzado su fuerza y longevidad (¡cien años!) gracias al hecho de que se apoyaba en una parte de la infancia. Podría perderla, pero no sería viable sin ella (un «público adulto» es una utopía no alcanzada). Si «hacer de la necesidad virtud» es una definición del amor, y si la televisión funciona con el carburante del amor (es decir, según Lacan, con «ñam-ñam»), está claro que el cine funciona más bien con el deseo.

Si la televisión canaliza la cultura, el cine nos hace pasar por experiencias. Si la tele debe tener su deontología, los *travelling* del cine han podido ser «cuestiones de moral». Si la tele puede tener talento en la programación, nada eximirá jamás al cine del deseo de producir. Si, en fin, la tele es nuestra prosa (y nunca se hablará suficientemente bien), al cine no le quedan posibilidades más que en la poesía.





Elizabeth Diller*

Bad Press

Produktzio industrialeko eraginkortasunaren kudeaketak etxeko lanetan izan dituen ondoriak aztertzen ditu egileak eta bere buruari galdetzen dio: zer gertatuko litzateke litzateke zeregina eraginkortasunaren estetikatik erabat askatuko balitz? Lisaketa disidente baterako proiektua aurkezten du erantzun modura.

Jatorrizko testua *Gender Space Architecture* liburuan argitaratu zen. Liburu hori Barbara Penner, Iain Borden eta Jane Rendellek editatua da eta Routledge etxeak argitaratu zuen, Londres eta New Yorken, 2000. urtean.

Testu hau, aurrez, Zehar 44 zenbakian argitaratu zen, 2000n.

* **Elizabeth Diller** arkitektoa da, Diller & Scofidio estudioko partaidea eta New Jerseyko Princeton Unibertsitateko irakaslea.
Proiektuaren laguntzaileak: **Brendan Cotter**, **Heather Champ** eta **John Bachus**, **Linda Chung**, **Paul Lewis**, **David Lindberg**.

Jabetza pribatua

Nudismoaren aurkako legeetan exhibizionismo publikoaren kategorian sartzen dena zehazteko, Floridako estatuak giza ipurmamien legezko definizio bat eman zuen:

Laburpena: Pertsona bat zutik dagoenean lurzorutik paraleloan dauden irudizko bi lerroen artean dagoen giza gorputzaren atzealdea, lehenengo edo goragoko lerro hori ipurmamien (hau da, aldakaren atzealdetik hankaren atzealdera doazen giharrek osatutako irtengunea) banalerroaren gorenko aldean kokaturik dagoelarik, eta bigarrena, edo azpiko aldea, banalero horren gune ikusgai beherean edo haragizko irtengunearen makurduraren gunerik beherean, bietan beherean den horretan, eta irudizko bi lerroen artean gorputzaren alde banatan, zeintzuk lurzorutik eta gorago deskribatutako lerro horizontaletatik zut baitoaz, lerro elkarzut horiek ipurmami bakoitza eta hanka bakoitzaren kanpoaldea elkartzen direneko gunetik abiatzen direlarik'.

Angeluzuzen horren muga barruan dagoen haragiaren agerpen oro arau-haustea litzateke. Lurraren legeetan ez bezala, non jabetza lerroek eremu pribatua publikoaren transgresioetatik gordetzen baitute, gizarte mailan gorputz «txukuna» definitzen duten jabetza lerroek eremu publikoa partikularren transgresioetatik gordetzen dute. «Jabetza» (*property*) eta «txukuntasunaren» (*propriety*) edo txukuna (*proper*)² denaren arteko jokia bereziki korapilatsua bihurtzen da gorputza legezko gunetzat hartzen denean.

Denbora luzez gorputza zalantzazko eskumeneko eremu izan da, Kafkak estatuaren aurkako krimena akusatua gorputzaren baitan izugarriki irartzen duenetik hasi eta William Buckleyren proposamenarekin amaituz, zeinetan HIESaren analisisan emaitza positiboa izan duen homosexual ororen ipurmamietan tatuajea egiteko legezko agindua gauza dadin eskatzen baitu. Gorputz sozial jakin batzuen gaineko seinale ikusezinak arruntagoak

dira —adibidez, boterearen diziplinazko teknologia eta teknikak sortutako gorputzak, Michel Foucaultek aztertuak—. Honakoan gorputza egitura instituzionaletik banaezina da, soldaduaren gorputza kasu, «maila ñimiñoetaraino instrumentalki kodetua. Bere keinu bakoitzaren giltzadura, martxan ibiltzeko jarreatik idazkerara, bere zati osagarrietaraino xehatzen zen. Zati horietako bakoitzari iraunaldi eta agerpen ordena jakin bat esleitzen zitzaizkion»³, eta gorputza estaltzen zuen uniformeari adinako ordezkapen balioa ematen zitzaion. Baina gorputzak, dakigun bezala, kontroleko mekanismo zoliagoek osatzen dituzte —hedabideek erakutsitako gorputz dotorea kasu—. Gorputz horri irakurketa berriak egiten zaizkio etengabe, osasuna, edertasuna, ekonomia eta geografia barne hartzen dituen diskurtso bilbe konplexua medio.

Etxe barruko gorputzak

XIX. mendearen amaieran, gorputza industria- produktibitateko osagai mekaniko gisa, lantegiko egituraren luzapen moduan, ulertzen hasi zen. Antolaera zientifikoak, Taylorismoak alegia, gorputz horren mugimenduak arrazionalizatu eta estandarizatu nahi zituen, bere energia dinamiko erabiliz eta berori eskulan eraginkor bihurtuz. Anson Rabinbachen esanetan, «energiaren lengoia dinamiko XX. mendearen hasierako ideologia sozial eta politiko utopiko askoren funtsezko kontzeptua zen: Taylorismoarena, boltxebismoarena eta faxismoarena. Mugimendu horiek guztiek gorputza indar produktibo eta tresna politiko gisa ikusi zuten aldi berean, zeinaren energia zientifikoki diseinatutako antolaketa sistemetara molda baitzitekeen»⁴.

Luze gabe, gorputzak lantegirako moldatzearen jarduera bulegora, eskolara eta ospitalera heldu zen. XX. mendearen aurreneko hamarkadarako antolaera zientifikoak etxera sartu eta etxeke lanei aplikatu zitzaion. Fabrikako langilearen ekintza oro xeheki aztertzeke denboraren eta mugimenduaren gaineko ikerketak, mugimendu-forma idealak eta, azken buruan, langile ideala diseinatzeke xedez eginak, etxera

aldatu ziren, etxeko lanak egitean garatutako mugimendu bakoitza xeheki ikuskatu eta, modu horretara, etxekoandre ideala moldatzeko (Europar XII. mendean geroztik erabili izan den *etxekoandre* terminoko «etxeko» eta «andre» hitzen irakurketa berri bat egin behar zen 1920ko hamarkadako klase ertaineko familia amerikar miraberik gabekoarekiko). Antolaera zientifikoak etxekoandrearen gorputza lan egiteko ahalmen mugagabea zuen indar dinamiko bezala interpretatzen zuen.

Bere aurkari bakarra nekea zen, eta nekeak, bere adiera zabalean, gizarte berrian nagusi zen morala —hondakin oro baliagarri izan litekeenaren ideia— ahultzen zuen.

Frank Gilbrethek makurdura murriztuta igeltserotzaren eraginkortasuna areagotu zuenean, eraginkortasun zientifikoaren lehenengo interpretatzaile Christine Frederickek honakoa galdetu zuen: «Ez al nintzen ni, ehunka emakumeren antzera, sukaldeko mahaiaren, harraskaren eta lisatze taularen aurrean beharrik gabe makurtu, igeltseroak adreiluen aurrean makurtzen diren moduan?»

Laburpena: Ontziratzean emandako aurrerapenei esker eskura ditugun aurrez prestatutako jakiek etxekoandreei denbora asko aurrezten diete. Aurrez prestatu eta ontziratutako *goulash* otordu bat eta hutsetik hasitako beste bat atontzearen artean dagoen aldea ikusi besterik ez dago, denborari nahiz egin beharreko ahaleginari begira. Eskumuturrari lotutako argiek jakiak atontzeko modu luzean sukaldariak behar izan zituen 90 minutuetan zenbat mugimendu gehiago egin zituen erakusten dute, 12 minutu besterik iraun ez zuen aurrez prestatutako jakien sistemaren aldean⁵.

Laburpena: Besoekin lurraren gainetik 46, 56 eta 72 hazbeteko altueretara iristeak minutuko oxigenoaren kontsumoa %12, %24 eta %50ean areagotzea eskatzen du, hurrenez hurren, zutik egote hutsaren aldean. Beraz, kontsumitutako energia iritsitako garaieraren arabera da. Besoak luzatzeak gorputza makurtzeak baino

energia gutxiago eskatzen du. Gorputz-enborra tolestuz 22 eta 3 hazbeteko altuerara iristeak oxigenoaren kontsumoa minutuko %57 eta %131 zentimetro kubikoetan areagotzen du. Belauna tolestuz lurraren gainetik 3 hazbeteko altuerara iristeak oxigenoaren kontsumoa %224ean areagotzea eskatzen du. Horrek gorputz-enborra tolestean belauna tolestean baino energia gutxiago eskatzen duela adieraziko luke, baina belauna tolestean, aldiz, giharren esfortzu txikiagoa eskatzen du⁶.

Antolaera zientifikoak lana aurrezteko garatutako tekniken aplikazioak, etxeko tresnekin —«mirabe elektriko berriak»— batera, 20ko hamarkadako etxekoandrearen xahupen fisikoa murriztea zuen helburu. Eraginkortasunaren erretorikaren arabera, aurreztutako denborak eta energiak emakumea etxearekiko loturatik askatuko zuten, eta modu horretara ordaindutako lanaren merkatura sartzeko aukeran jarri. Eraginkortasun grina, ordea, ez zen bere promes askatzailea asetzeko gai izan. Askotan eraginkortasuna bera xede bakar bezala hartzen zen. Ironikoki, horrek etxekoandrea gero eta lan gehiago egitera eraman zuen, etxeko garbitasunarekiko baldintzak eta eskakizunak kasik itsumen bilakatzeraino igo baitziren. «Etxeko germenak» delakoaren aurkikuntzak eta germenaren teoriaren hedapenak lohiaren eta gaixotasunaren arteko lotura estutu zuen. Luze gabe lohia alderdi sexual, erlijioso eta estetikoak barne hartzen zituen irizpide moral bihurtu zen. Higienea fetixizatzean, garbitasunaren arazoa edertasuna, kastitatea, errukia eta modernitatearekin nahasi zen. Eraginkortasunak etxeko esparruari etxeko gorputzari adinako garrantzia ematen zionez, barrualdearen diseinua higiene paranoiko horri errenditu zitzaion. Hautsaren eta germenaren haztegi ziruditen XIX. mendeko barrualdeen konplexutasunak gainazal garbiari —zuria, leuna, laua, trinkoa eta jarraitua— bide egin zion, etxekoandrearen begirada zorrotz etengabearen pean.

Antolaera zientifikoak emakumea askatu ez zuen arren, emakumeek, etxe barruan egotera

behartuta, eguneroko lana gero eta gehiago arrazionalizatu zuten. Emakumeak egin beharreko zerbitzuko lan apaltzat jotzen zenaren laidoa ezabatzearen, 20ko eta 40ko hamarkaden artean etxeko lanak pixkanaka maskulinotzen eta etxearen kudeaketa ekonomiko orokorrako moduan ulertuak izaten hasi ziren⁷. «Etxeko ekonomilariak» nutrizio adituaren, medikuaren, kontulariaren, haurzainketako adituaren eta kontsumitzaile informatuaren trebetasunak uztartzen zituen orain, besteak beste.

Ikuspegi berri bat gailendu bazen ere, etxeko lanek berekin zekarten ahalegin fisikoak beti bezain akigarri eta ezatsegin izaten jarraitu zuen. Lehenago mirabearen gorputzak jasandako lohia etxekoandre nagusiaren kezka gaituztena zen orain⁸. Mendearen lehenengo erdiko miraberik gabeko etxean, hondatze arrastorik ageri ez zuen emakumezkoaren gorputz idealizatuari eustea etxeko esparru idealizatuari eustea adinako lantegi larria bilakatu zen. Biek ala biek adinaren higadura ekiditea eta hedabideek sortu eta sustatzen zituzten irizpide eta baloreei lotzen zitzairen ordena ideal bat eguneroko berriztatzea zituzten helburu.

Gaur egun, etxearen eta gorputzaren zainketak lotura berri bat aurkitu du: etxeko lanak eguneroko *aerobic* erregimen batean sartu eta telebistako prestatzaile fisiko baten erritmopean egin daitezke. Isolatuta egoteari utzi diolarik, etxearen mantentzaileak ezin konta ahala ikusleekin batera egin ditzake etxeko lanak. Lanok genero jakin bati gero eta gutxiago lotzen zaizkion arren eta «lana» eta «aisialdiaren» esparru neurritsuak gero eta trukagarriagoak badira ere, etxeko mantentze-lanen konbentzio gehienek aldagaitz jarraitzen dute. Etxeko lanetako jarduera nagusiak, hau da, zikinkeriarri muga jartzea, eguneroko ordenari eustea, jatorrian eraginkortasunaren injineruek diseinatutako mugimendu-ekonomiaren oinarritzko irizpideak gobernatzeko duen industriaren ethosaren menpe daude oraindik ere. Har dezagun, esate baterako, gizon baten

alkandora lisatzeko prozeduraren adibidea, 60ko hamarkadako etxeko lanen eskuliburu baten arabera:

Laburpena: Jar ezazu alkandoraren atzealdeko lisatzeko taula baten erdian, kanezua teink dagoela. Lisaburdina ahalik eta gutxien jasota, mugi ezazu, muturra lepora begira duela, kanezutik atzealdeko hegalaren tolesturara eta taulan presioa egin ezazu, mugimendu patxadatsu, egoki bideratutako eta erritmikoez. Jantzia behar baino gehiago ez maneatzearen, bira ezazu alkandora honako ordenan: lehenik, mugi ezazu alkandora taularen gainazaletik erlojuaren orratzen aurkako norabidean, aurrealdeko ezker panela agerian jartzeko. Lisa ezazu. Egin ezazu etenaldi bat botoi zulo eta poltsiko bat lisatzen duzun bakoitzean, lurrina, ageriko nahiz barneko aldean, ehunean sar dadin. Segidan, bira ezazu alkandora erlojuaren orratzen norabidean aurrealdeko eskuin panela agerian jartzeko eta presioa egin ezazu, lisaburdinaren muturra botoi bakoitzaren inguruan biratuz. Lerra ezazu eskuin sorbaldako kanezua lisaketa taularen muturretik eta presioa egin. Egin ezazu gauza berbera ezker sorbaldako kanezuarekin. Luza ezazu eskuin mahuka irekidura gora begira dagoela eta mahukaren zabalean diagonaliki presioa egin ezazu, galtzarbearen josturatik eskumuturraren goiko muturrera, zimur zorrotza lortu arte. Egin ezazu gauza berbera ezker mahukarekin. Kanezuaren atzealdeko erdigunean dagoelarik, presioa egin ezazu lepoaren kanpo eta barrualdeko zimurrean, lisaburdina muturretara bideratuz. Emaiozu buelta alkandorari, aurrealdeko gora begira duela, eta lotu itzazu botoiak. Beharrezko ez diren janzkiaren eta besoen mugimenduak saihesteko Z metodoa erabiliz, emaiouzu buelta alkandorari. Tolestu ezazu aurrealdeko ezkerreko zatia erdialdera, kanezuaren kanpoaldeko ertzetik, 6 zentimetro galtzarbearen josturatik hegalaren tolesturara, zimur zorrotza lortu arte presioa egin. Tolestu ezazu ezker mahuka sorbaldaren josturatik 45 gradu, mahukaren luzera atzealdeko zimurraren luzerarekiko paralelo joan dadin, eta presioa egin ezazu. Egin ezazu gauza berbera atzealdeko eskuin aldearekin eta eskuin

mahukarekin. Tolestu ezazu alkandoraren hegala leporako bidearen $1/3$ an. Tolestu ezazu berriro kanonez aldera $1/3$, ertz guztiak lerrokaturik daudela eta laurogeita hamarreko angeluak osatzen dituztela ziurtatuz. Z metodoa erabiliz, emaiosu buelta alkandorari, aurrealdea gora begira duelarik, eta arinki presioa egin ezazu.

Lisaburdina elektrikoa heldu zelarik, lisatzeko zereginean gutxienekoak, estetikoak zein ekonomikoak, gailendu ziren pixkanaka. Alkandorari ahalik eta alde gutxienekin oso espazio txikia hartzen duen bi dimentsioko unitate errepikakor baten forma emateko ahalik eta ahalegin txikiena egiten da. Alkandora horrek oso zimur gutxi izango du hondatzen denean, batik bat jakaren papar-hegalen artean agerian geratzen den eremuan. Gizon baten alkandoraren eredu estandarizatuak alkandora forma lau, angeluzuzen batera itzuli ohi du, eta forma hori biltegiatze sistema ortogonalei ezin hobeto moldatzen zaie —manufaktura fabrikari, lantegian prentsaturako alkandora kartoizko kaxa angeluzuzenetan metatzen eta paketatzen da—. Kaxak bolumen kubiko modura kamioietara biltzen dituzte eta espazioa aurrezteko garraiatzen. Forma angeluzuzena ostera erakusketako kaxa ortogonalean sartzen da eta orduan, eresia izan ostean, etxean gordetzen da, jantzitegi bateko apaletan edo komoda bateko tiraderan eta, azkenik, etxetik kanporako bidaietan, maletetan. Alkandorari aldi bakoitzean hitzarmen sozial gorde bati moldatzen erakutsi zaio.

Hondatzean, eraginkortasunaren logika ortogonaleko hondakina gorputzaren gainazalean islatzen da. Alkandora garbi eta lisatu baten zimur paraleloak eta angelu zurrun eta karratuak fineziaren ikur gutuziagarri bilakatu dira. Eraginkortasunaren azpiproduktua objektu gutuziagarri bihurtu da.

Baina, lisatzeko zeregina eraginkortasunaren estetikatik erabat askatuko balitz? Agian lisatzearen emaitzek gorputz postindustrialia

hobeto ordezkaturiko lukete, funtzionala denaren irudia disfuntzionala denarenaz ordezkaturia

Bad Press (Lisaketa disidente baterako argibideak)

1. alkandora

Alkandoraren aurreko ezkerreko zatia lisaketa taularen gainean dagoela, lerra ezazu lisaburdinarekin muturra sorbaldako josturaren kanpoaldeko ertzetik bosgarren edo seigarren botoi-zulora, eraman beharreko jakaren barneko papar-hegalaren angeluaren arabera, diagonal zuzen bat eginez.

Errepika ezazu prozedura berbera eskuineko aldeaz eta egin ezazu presioa V-aren barruko eremuan bakarrik. Egin ezazu presioa lepoaren zimurrean, lisaburdina aurrealdeko lepoaren muturretara bideratuz. Egin ezazu presioa agerian dauden eskumuturren bi hazbeteetan bakarrik. Lotu itzazu aurrealdeko botoiak eta egin ezazu presioa arinki V formako ertzetako ezker eta eskuinean, zimur zorrotza moldatu arte.

XVIII. eta XIX. mendeko dandy ingelesek norberaren garbitasunaren kontzeptua ekarri zuten. Alkandora zuria azpiko arroparen eta kanpokoaren bitarteko estalki ikuzgarri eta sozialki onartu bezala aurkeztua izan zen. Higien-ordena berri baten isla zen. Egutero alkandora garbi bat jantzearen berrikuntza ikaragarri hori Beau Brummeli egozten zaio.

Laburpena: Dandysmoaren gizarte fintasunezko arauen arabera, azala estaltzen zuen geruza zuria beti kanpoko janzkien ertzetatik haratago luzatzen zen eskumuturretan eta lepoan, obsesiboki zaindutako eskuen eta buruaren higienaren babesle gisa jokatuz. Hortaz, lepo eta eskumutur laxagarri haiei irakite, almidoiztatze, lisatze eta leuntze prozesu aski zorrotzak ezartzen zitzaizkien. Hasieran gizonezko janzkeraren soiltasun berria, «Gizonezkoaren Uko Egite Handia», islatu asmo

zuen hori artifizioarenganako lilura bihurtu zen, soiltasunaren irudia eraginkortasun bitxiaren irudi bilakatuz⁹.

2. alkandora

Lisatzeko prozedurari jarraiki, egin ezazu presioa alkandoran, baina berori tolestu gabe. Alkandora gora begira dagoela, lotu ezazu bigarren botoia lepoko aurreneko botoi-zulora. Jarrai ezazu botoiak hurrenez hurren lotuz, laugarren botoi-zuloa utzita. Gainerako botoiak behar bezala lerrokaturik egongo dira. Emaiozu buelta alkandorari eta egin ezazu presioa eskuin eta ezker aldeetan. Zuzen ezazu desbideraketa, sorbaldako lerroa mugituz eta tolestu ezazu alkandora zerrenda horizontaletik zazpi gradura.

Estatuko presondegi batean arropa garbitzeko lana eman zaien presoek lisaketaren jarduera erabiliz lengoia aski landua asmatu dute. Arropan egindako zimur itxura batean zentzurik gabeko eta apaingarriei interesdunek bakarrik ulertzen duten balio figuratiboa eransten zaie. Zimurra, tatuajea bezala gainazal bigun eta malguetan egindako beste inskripzio mota bat, marjinauentzat erresistentzia ikur bat da. Tatuajea presoari geratzen zaion jabetza bakarrean, larruazalean alegia, egiten den bitartean, tolesa presondegiko uniformearen larruazal instituzionalean egiten da zuzenean —desitxuratze ezkutua—. Zimurrak eskuratze saialdiei tatuajeak baino hobeto aurre egiten die, bere lengoia abstraktua ikasgabeari irakurgaitza gertatzen baitzaio, tatuajearen ohiko lengoia piktorkoaren aldean.

3. alkandora

Lisa ezazu alkandora. Atzealdea gora begira dagoela, balia ezazu lisaketako prozedura arrunta, eskuineko mahuka eskuineko aldera tolestuz. Utz ezazu aske ezkerreko mahuka. Jarrai ezazu presioa eginez, alkandora eskuin mahukaren ardatzetik tolestuz, modu horretara aurreko poltsikoaren

zabalera zehatzera murrizteko. Tolestu ezazu eskuineko mahuka erditik eta presioa egin. Tolestu ezazu alkandora gurutze forman eta eskuineko mahuka lepo aldera erakarri eta, eskumuturretik bost hazbetera ezarritako zimur batez, sar ezazu poltsikoan.

Laburpena: X gaixok janzki bat lisatzeari ekin zionean, erabat akiturik zerraldo erori arte ezin izan zuen gelditu. Gaixok xeheki eta geldialdirik gabe alkandora baten zimurrik sumagaitzenak ere lisatzen zituen, adibidez, zati berberak behin eta berriro zuzenduz. Zimurrak erabat desagertzea ezinezkoa zen eta, beraz, lana ezin zen inoiz berak nahi bezala bukatu —lisatzeko lan berak janzkian zimur berriak eragiten baitzituen—¹⁰.

4. alkandora

Lisa ezazu alkandora, tolestu gabe. Lotu itzazu botoiz eskumuturrak eta aurrealdeko panelak. Lisatu goiko aldetik lepoa alkandoraren kontra eta luza ezazu laugarren eta bosgarren botoien artean. Tolestu itzazu eskumuturrak eta egin ezazu presioa. Luza itzazu eskumuturrak lepo aldera, zimurraren ardatza berrogeita bost gradutan mantenduz. Tolestu ezazu lepoa bere baitara eta beherantz. Egin ezazu presioa ezker eta lisa itzazu toles elkarzutak eskuineko aldeetan eta hirugarren botoia baino lehen eta seigarren botoiaz haratago.

Laburpena: Japoniarrek asmatutako alkandora guztiz kotoizkoa, lisaketa iraunkorrekoa eta urak hartzen ez duena, gizonezkoen janzkerak bizi izan duen trikimailurik hoberena bezala goraiapatu dute fabrikatzaileek, duela ia hogeita hamar urte lisaketa iraunkorreko alkandora asmatu zenetik. Alkandorak lisaketaren aurkako erronkarik gaitzena dira, gainerako janzki gehienekin alderatuta ehun finagoaz eginak baitaude. Kotoia janzten eta garbitzen denean, kotoiaren zelulosazko molekulak elkarlotzen dituzten hidrogenozko zubiak hautsi egin daitezke. Zubiak hausten badira, garbiketa egiterakoan molekula-kateak handitu egiten dira, eta zimurrak sortu. Baina kotoia erretxinez eta bestelako molekula

erreaktiboek tratatzen denean, kotoizko molekulen artean ehuna egonkortzen duten zubi berriak osatzen dira. Alkandoretan adituak diren zientifikoek badute, azkenik, zimurra sailkatzeko eskala bat, 1.0 arnasa baten baliokidea litzatekeelarik, eta 5.0, berriz, egoera ideala. Alkandora berri hauek 3.5 eta 4.0 bitartean dabilta. Japonian, non etxeko lanak oraindik ere generoen banaketa tradizionalaren mende baitaude, alkandorak, lisatzea gorroto duten emakumezkoen artean ez ezik, soldatapeko gizonezkoen artean ere aski famatuak dira. Izan ere, gizonok, negozioetako bidaiak egiten dituztenean, alkandora harraskan garbitu, lehortzeko zintzilik jarri eta hurrengo egunean jantzi dezakete¹¹.

Egiaz, lisatu iraunkorreko ehun miragarriak japoniar enpresarioen artean duen onarpenak eutsi egiten dio haien emazteek etxeko lanei eskaintzen dieten denbora luzearen irudiarri.

Family Feud lehiaketa-programa ezagunetik hartua: «Entzun ezazu galdera hau arretaz. 100 gizon ezkondu galdetu genien. “Aipa ezazu ezkontza bat gaizki doala iragartzen duen hasierako seinaleetako bat”. Gehien errepikatutako sei erantzunak honakoak izan ziren: etengabe eztabaidan aritzea, komunikaziorik eza, janaria prestatzeari uzten dio, sexurik eza, lisatzeari uzten dio, desleialtasuna».

Baliteke mirarizko ehunak iritsi direnez geroztik, lisatzeko jarduera maitasunezko adierazpen bilakatzea.

5. alkandora

Lisa ezazu eskuineko mahuka erdialderako zimur zorrotz batekin. Jar ezazu ezkerreko mahuka atzekoz aurrera. Lisatu eta luza ezazu mahuka botoiz lotutako lepoaren aurka. Sar ezazu eskua eskuineko mahukaren barruan irekigunetik eta hel ezazu alkandoraren beheko aldea aurrealdeko hegaletik. Lerra ezazu erabat alkandora eskuineko mahukaren aldera, lepoak eta galtzarbearen josturak

bat egiten duten arte. Lerroka itzazu lepoa eta eskumuturra mahukaren zimur bertikalarekin.

Bi espekulazio toles deleuziarraren gainean:

Laburpena: John Rajchman: Batek ezin esan dezake tolesa (*fold* edo *pli*) filosofiaren arduragai tradizionala denik, etimologikoki toles-hitz askorekin ahaideturik dagoen arren, -plic eta -plex daramaten hitzak, hala nola azalpena, inplikazioa, multiplizitatea, ezbaia, konplexutasuna edo perplikazioa eta konplikazioa (*explication, implication, multiplicity, perplexity, complexity, perplication, complication*). Tolesak «afektibitate-esparrua» iradokitzen du. «Bizitzeko makinak» adierazpide modernistak gorputz mekaniko berriarentzako esparru garbi eta eraginkorra adierazi nahi zuen; baina nork asmatuko ote du gorputz anizkun berriarentzako afektibitate esparrua adierazteko modu bat?¹².

Greg Lynn: Sukaldaritzako teoriak hiru nahasketa motarako definizio bat garatu du. Lehenengoak osagai homogeenak maneiatzea dakar. Irabiatzeak, jotzeak eta harrotzeak eragin beharrez bolumena aldarazten dute, baina ez likidoaren izatea. Bigarrenak ezberdinak diren osagai bi edo gehiago nahasten ditu. Xehatzeak, kubotxotan txikitzeak, birrintzeak, ehotzeak, xerrak egiteak, apurtzeak eta txikitzeak osagaiak zatietara murrizten dituzte. Hirugarrenak, zeinak tolestea, krematan irabiatzea eta nahastea barne hartzen baititu, askotariko osagaiak leunki biltzen ditu, behin eta berriro astiro eraginez, osagai bakoitzaren ezaugarriak gordetzeko. Tolesteak arkitekturan ondoriorik utzi badu, loturarik gabeko osagaiak etengabeko nahasketa berri batean txertatu izana da. Nahasketa tolestu bat ez da harrotutako esnegaina bezain homogeenoa, eta ezta intxaur xehatuak bezain zatikatua ere, leuna eta heterogeenoa baino¹³.

6. alkandora

Jar ezazu alkandora atzekoz aurrera eta ezarri lisaketa taularen erdian, irekiguneetatik irmo tira eginez. Bana ezazu atzealdeko zatia 20 atal berdinetan. Tolestu ezazu atal bakoitza eskuoinuaren moduan eta irmoki presioa egin. Tolestu erabat alkandoraren atzealdea eta lisaturik, bil ezazu lepo aldera, aurrealdeko ezker eta eskuineko aldeak lepoaren muturretik harago luza daitezen utziz. Tolestu ezazu lepoa hertsatutako alkandoraren aurka eta lotu itzazu lepoko botoiak. Itzul itzazu atzekoz aurrera dauden mahukak geratzen diren hegaleko aldeetan. Lotu itzazu eskumuturrak eta presioa egin ezazu.

Tolesa arkitektura postestrukturalistarentzat metafora baliagarria izan da, alderdi anbiguoak bermatzen baititu, hala nola gainazala eta egitura, forma eta antolaketa. Figuratiboa ez izatea da tolesaren ezaugarri nagusienetako bat. Tolesak, halaber, itzulgarritasuna du berarekin — zerbait tolestu baldin badaiteke, destolestu eta berriro tolestu daiteke —.

Zimurra metafora sinesgarriagoa da, eraldatzeari aurka egiten baitio. Zimurrak tolesak baino oroimen luzeagoa du eta balio figuratiboa du, inskripzio modura. Zimurra ezabatzen zailagoa da. Bere seinaleak etengabeko egiaztapen iturri dira — irauteko ilusioak bizi duen ordena berri bat inposatzen den arte —.

Oharrak eta erreferentziak

- 1 **Marshall, S.** «Bottom Line on Buttocks» in *USA Today*, 1992ko martxoak 19.
- 2 **Catherine Ingrahame** harreman hori modu aproposan aztertu du, «The Faults of Architecture: Troping the Proper», *Assemblage* 7, 1988.
- 3 **Mc Anulty, R.** «Body Troubles» in *Strategies in Architectural Thinking*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.
- 4 **Rabinbach, A.** *The Human Motor*, Berkeley: University of California Press, 1992.
- 5 **Thompson, H.** *Thresholds to Adult Living*, 1955.
- 6 **Bratton, E.** Oxygen Consumed in Household Tasks, Bulletin 873, Ithaca: New York State College of Home Economics, Cornell University, 1952.
- 7 **Phyllis Palmer**engandik hartua, *Domesticity and Dirt: Housewives and Domestic Servants in the United States, 1920-1945*, Philadelphia: Temple University Press, 1984.
- 8 Ibid.
- 9 **Zvi Effrat**engandik hartua, «The Unseemliness of the Fashionable» in *Architecture: In Fashion*, New York : Princeton Architectural Press, 1994.
- 10 Nahaste obsesibo-konpultsiboagatik tratamendua jasotzen ari zen irakasle baten kasua, *Journal of Behavioral Research* aldizkarian aipatua.
- 11 «Low Iron 100% Cotton Shirts Expected in the US by Father's Day», *New York Times*, 1993ko abenduak 30.
- 12 **John Rajchman**engandik hartua, «Out of the Fold», *Architectural Design*, 102. zka., *Folding Architecture* 1993.
- 13 **Lynn, G.** «Architectural Curvilinearity» en *Architectural Design*, 102 zka., *Folding Architecture*, 1993.





Elizabeth Diller*

Bad Press

La autora analiza las consecuencias de la introducción de la gestión de la eficacia de la producción industrial en las labores domésticas y se pregunta: ¿qué pasaría si la tarea de planchar se liberara totalmente de la estética de la eficiencia? Como respuesta presenta un proyecto de planchado disidente.

El texto original se publicó en el libro *Gender Space Architecture* editado por Jane Rendell, Barbara Penner y Iain Borden y publicado por Routledge, London y New York, en el año 2000.

Este texto fue publicado anteriormente en *Zehar 44*, en 2000.

* **Elizabeth Diller** es arquitecta, socia del estudio Diller & Scofidio, y profesora asociada de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey.
Asistentes del proyecto: **Brendan Cotter**, **Heather Champ** y **John Bachus**,
Linda Chung, **Paul Lewis**, **David Lindberg**

Propiedad privada

Para establecer lo que se incluye en la categoría de exhibicionismo público en la legislación contra el nudismo, el estado de Florida elaboró una definición legal de las nalgas:

Extracto: La zona posterior del cuerpo humano situada entre dos líneas imaginarias que van paralelas al suelo cuando una persona está de pie, la primera línea, o más elevada, situada en la parte más alta de la división de los glúteos (a saber, la prominencia formada por los músculos que se extienden desde la parte posterior de la cadera a la parte posterior de la pierna), y la segunda, o parte inferior, en el punto visible más bajo de esta división o en el punto más bajo de la curvatura de protuberancia carnosa, en cualquiera de ellos situado en posición más baja, y entre dos líneas imaginarias a cada lado del cuerpo, que corren perpendiculares al suelo y a las líneas horizontales descritas más arriba, trazándose dichas líneas perpendiculares a partir del punto en el cual cada glúteo se junta con la parte externa de cada pierna¹.

Cualquier exposición de carne comprendida en este límite rectangular constituiría una infracción legal. A diferencia de la ley del suelo, donde los límites de una propiedad protegen el espacio particular de las transgresiones del público, los límites de propiedad que definen el cuerpo socialmente considerado —decente— defienden el espacio público de las transgresiones de lo(s) particular(es). El juego entre «propiedad» (*property*) y «decencia» (*propriety*) o lo «decente» (*proper*)² es particularmente intrincado en cuanto se considera al cuerpo como un espacio legal.

Pero el cuerpo ha sido durante mucho tiempo un espacio de jurisdicción incierta, desde la desgarradora inscripción del crimen contra el estado sobre el cuerpo del acusado por parte de Kafka a la proposición de William Buckley de ordenar legalmente que a todos los homosexuales que den positivo en la prueba del VIH les sean tatuadas las nalgas.

Las marcas invisibles sobre ciertos cuerpos sociales son más comunes; por ejemplo, los cuerpos producidos por tecnologías y técnicas disciplinarias de poder analizadas por Michel Foucault. Aquí el cuerpo es inseparable de su estructura institucional, como lo es el cuerpo del soldado, —codificado instrumentalmente hasta los más insignificantes niveles. La articulación de cada uno de sus gestos, desde su postura de marcha hasta su caligrafía, se desmenuzaba en sus partes constituyentes, a cada una de las cuales se le asignaba una duración y un orden de aparición—³, y se le investía de tanto valor representacional como al uniforme que cubría su cuerpo. Pero los cuerpos, como sabemos, están hechos de mecanismos de control más sutiles, como el cuerpo esbelto mostrado por los medios de difusión populares. Este cuerpo está siendo continuamente reinterpretado mediante una compleja trama de discursos que comprenden la salud, la belleza, la economía y la geografía.

Cuerpos caseros

A finales del siglo XIX, el cuerpo comenzó a entenderse como un componente mecánico de la productividad industrial, una extensión de la estructura de la fábrica. La gestión científica, o taylorismo, pretendía racionalizar y estandarizar los movimientos de este cuerpo, utilizando su energía dinámica y transformándolo en mano de obra eficaz. Según Anson Rabinbach, —el lenguaje dinámico de la energía estaba en el centro de muchas ideologías utópicas sociales y políticas de principios del siglo XX: taylorismo, bolchevismo y fascismo. Todo esos movimientos veían el cuerpo como fuerza productiva y como instrumento político cuyas energías podían ser sometidas a sistemas de organización diseñados científicamente—⁴.

Al poco tiempo, la práctica de gestionar cuerpos para la fábrica se introdujo en oficinas, escuelas y el hospitales. Para la primera década del siglo XX, la gestión científica fue introducida en el hogar y aplicado para realizar labores domésticas. Los estudios sobre el tiempo-movimiento para diseccionar cada acción del

obrero con la intención de concebir formas ideales de movimiento y, en último término, el obrero ideal, se importaron al hogar para escudriñar cada movimiento empleado en las faenas domésticas y obtener el ama de casa ideal (el término «ama de casa», utilizado desde el siglo XIII en Europa, exigía reconceptualizar tanto la voz —ama— «wife» como la voz —casa— «house» con respecto a la familia de clase media americana que carecía de sirvientes de los años veinte). La gestión científica interpretaba el cuerpo de esta ama de casa como una fuerza dinámica de capacidad ilimitada para trabajar. Su único enemigo era la fatiga, y la fatiga, en sentido amplio, socavaba el imperativo moral de la nueva reforma social: la reclamación de todo desecho como potencialidad aprovechable.

Cuando Frank Gilbreth incrementó la eficacia de la albañilería introduciendo una postura de trabajo menos inclinada, Christine Frederick, la primera exponente de la eficacia científica en el hogar, preguntó: ¿No me incliné yo innecesariamente, al igual que cientos de mujeres, sobre mesas de cocina, fregaderos y tablas de planchar, como los albañiles se inclinan sobre los ladrillos?

Extracto: La comida precocinada, posible por los nuevos avances registrados en el envasado, ahorra mucho tiempo a las amas de casa. Repare en la diferencia en el tiempo y el esfuerzo requeridos para preparar una comida de *goulash* precocinado y envasado y una partiendo completamente de cero. Las luces sujetas a las muñecas de la cocinera muestran cuántos movimientos más tuvo que realizar en los 90 minutos que hicieron falta en el modo de cocinar más prolongado, comparado con el modo precocinado, que llevó solamente 12 minutos⁵. Alcanzar con los brazos alturas de 116, 142 y 182 centímetros sobre el suelo exige un incremento de oxígeno consumido por minuto en comparación con estar simplemente de pie del 12%, 24% y 50%, respectivamente. La energía consumida es, por lo tanto, proporcional a la altura alcanzada. Extender los brazos requiere menos energía que inclinar el

cuerpo. Llegar mediante una flexión del tronco a 55 y 7 centímetros sobre el suelo incrementa el consumo de oxígeno en comparación con el requerido para estar de pie en un 57% y un 131% de centímetros cúbicos de oxígeno por minuto. Llegar mediante una flexión de rodilla a 7 centímetros sobre el suelo requiere un 224% de consumo de oxígeno. A pesar de que esto indicaría que una flexión del tronco requiere menos energía que una flexión de rodilla, la flexión de rodilla implicaría menor esfuerzo muscular⁶.

La aplicación de técnicas para ahorrar trabajo procedentes de la gestión científica, junto con la introducción de aparatos domésticos, los nuevos —criados eléctricos—, tenía como objetivo ahorrar el gasto de energía física del ama de casa de los años 20. El tiempo y la energía ahorrados, según la retórica de la eficiencia, liberaría a la mujer del hogar y de ese modo le permitiría unirse a la mano de obra remunerada.

La búsqueda de eficiencia, sin embargo, no satisfizo su promesa liberadora. La eficiencia se tomaba a menudo como un objetivo en sí misma. Irónicamente, ello condenó al ama de casa a una cantidad de trabajo que iba creciendo a medida que las expectativas y los estándares de limpieza aumentaban hasta niveles compulsivos. El descubrimiento del —germen doméstico— y la proliferación de la teoría del germen exacerbó el vínculo entre suciedad y enfermedad. La suciedad se convirtió pronto en un constructo moral que albergaba distinciones sexuales, religiosas y estéticas. La fetichización de la higiene provocó que el problema de la limpieza se mezclara con la belleza, la castidad, la piedad y la modernidad. A medida que la eficiencia se centró en el espacio doméstico tanto como en el cuerpo doméstico, el diseño del interior sucumbió a dicha higiene paranoica. La complejidad engendradora de polvo y bacterias de los espacios interiores del siglo XIX desapareció y dio paso a la superficie pura «blanca, tersa, lisa, no porosa y continua» bajo la persistente mirada disciplinaria del ama de casa.

Si bien la aplicación de la gestión científica no liberó al ama de casa, el trabajo diario en el hogar se racionalizó cada vez más gracias a las mujeres condenadas a permanecer allí. Para eliminar el estigma de lo que se consideraba un trabajo de servicio de baja categoría realizado por la mujer, entre los años 20 y los 40 el quehacer doméstico fue progresivamente masculinizándose y reconfigurándose como una gestión económica más global de la casa⁷. El —economista doméstico— combinaba ahora la pericia del nutricionista, el doctor, el contable, el especialista en el cuidado de los niños y el consumidor informado, entre otros.

A pesar de esta nueva caracterización, el esfuerzo físico efectivo que implicaba el quehacer doméstico continuó siendo tan agotador y desagradable como siempre. La suciedad anteriormente absorbida por el cuerpo de la criada resultaba ahora una preocupación directa para la señora de la casa⁸. En una casa de la primera mitad de siglo sin criados, conservar un cuerpo femenino idealizado que no mostrara evidencia alguna de decadencia se convirtió en un proyecto de devoción similar al mantenimiento del espacio doméstico idealizado. Ambos tenían por objeto evitar la corrosión de la edad y restaurar diariamente un orden ideal cuyos criterios y valores eran generados y fomentados por los medios de difusión populares.

Hoy en día, el mantenimiento del hogar y del cuerpo han encontrado un nuevo nexo de unión: los quehaceres domésticos pueden incorporarse a un régimen diario de aeróbico y desempeñarse al compás de un preparador físico televisivo. La encargada de la casa, que ya no está socialmente aislada, puede realizar tareas domésticas con innumerables telespectadores. A pesar de que la labor doméstica poco a poco está dejando de asociarse a un solo género y de que los lugares separados de —trabajo— y —ocio— son cada vez más intercambiables, la mayor parte de las convenciones acerca del

cuidado de la casa permanecen inmutables. Las actividades fundamentales de las faenas domésticas, mantener la suciedad a raya y restaurar el orden diario, continúan estando sometidas a los ideales económicos de la industria, guiada por principios de economía del movimiento originalmente diseñados por ingenieros de la eficiencia. Tomemos, por ejemplo, el procedimiento para planchar la camisa de un hombre explicado por un manual de labores domésticas de los años 60:

Extracto: Coloque la parte posterior de la camisa en el centro de una tabla de planchar con el canesú estirado. Alzando la plancha lo menos posible, muévala, con la punta apuntando al cuello, desde el canesú hasta el dobladillo del faldón trasero y presione sobre la tabla, utilizando movimientos pausados, bien dirigidos y rítmicos. Para evitar una excesiva manipulación de la prenda, haga girar la camisa de acuerdo con la siguiente secuencia: primero, desplácela en sentido contrario al de las agujas del reloj sobre la superficie de plancha para exponer la parte anterior izquierda del entrepaño. Presione. Haga una pausa cuando presione cada ojal y cada bolsillo, para permitir que el vapor penetre en el tejido, tanto en la vuelta como en la banda interior. Seguidamente, gire la camisa en la dirección de las agujas del reloj para exponer la parte anterior derecha del paño y presione, haciendo girar la punta de la plancha alrededor de cada botón. Deslice el canesú del hombro derecho sobre el extremo de la tabla de planchar y presione. Repita la operación con el canesú del hombro izquierdo. Extienda la manga derecha con la abertura hacia arriba y presione diagonalmente sobre el ancho de la manga desde la costura del sobaco hasta el borde superior del puño, presionando hasta lograr un pliegue bien marcado. Repita este procedimiento con la manga izquierda.

Con la parte posterior del canesú centrada, presione el pliegue del cuello y del cuello interior, dirigiendo la plancha hacia las puntas del cuello. Dé la vuelta a la camisa con su parte anterior hacia arriba y abroche

los botones. Utilizando el método Z para eliminar movimientos innecesarios de prenda y brazos, dé la vuelta a la camisa. Doble la superficie anterior izquierda hacia el centro, presionando hasta lograr un pliegue bien marcado desde el borde exterior del canesú, a 6 centímetros de la costura del sobaco, hasta el dobladillo del faldón. Doble la manga izquierda 45 grados por la costura del hombro, para que la longitud de la manga vaya paralela a la longitud del pliegue de la superficie posterior y presione. Repita este procedimiento con la superficie posterior derecha y con la manga derecha. Doble el faldón de la camisa a 1/3 del recorrido hacia el cuello. Doble 1/3 otra vez hacia el canesú, asegurándose de que todos los bordes están alineados y forman ángulos de 90 grados. Utilizando el método Z, dé la vuelta a la camisa de manera que su parte delantera esté hacia arriba, y presione ligeramente.

Con la llegada de la plancha eléctrica, la tarea de planchar fue progresivamente regida por mínimos, tanto estéticos como económicos. Se realiza un mínimo de esfuerzo para dar forma a una camisa con un mínimo de superficies planas en una unidad bidimensional y repetitiva que consumirá un mínimo de espacio. Esta camisa mostrará un mínimo de pliegues al llevarla puesta, particularmente en el área expuesta entre las solapas de la chaqueta. El modelo de planchado estandarizado de la camisa de un hombre habitualmente restituye la camisa a una forma plana, rectangular, que encaja económicamente en los sistemas de almacenaje ortogonales: en el local de fabricación, la camisa planchada en fábrica se apila y empaqueta en cartones rectangulares que se cargan como volúmenes cúbicos en camiones y se transportan para ahorrar espacio, de modo que la forma rectangular de la camisa se reintroduce en cajas de exposición ortogonales y después, una vez comprada, se conserva en casa en estanterías de ropero o en cajones de cómoda, y finalmente, en viajes fuera de casa, en maletas. A

la camisa se le ha enseñado a ajustarse en cada escenario a un contrato social tácito.

Al llevarla puesta, el residuo de la lógica ortogonal de la eficiencia se registra en la superficie del cuerpo. Los pliegues paralelos y los ángulos concisos y cuadrados de una camisa limpia y planchada se han convertido en codiciados emblemas de refinamiento. El subproducto de la eficiencia se ha convertido en un nuevo objeto de deseo.

Pero, ¿y si la tarea de planchar se liberara absolutamente de la estética de la eficiencia? Quizás los resultados del planchado podrían representar más adecuadamente el cuerpo postindustrial sustituyendo la imagen de lo funcional por la de lo disfuncional.

Bad Press (Instrucciones para un planchado disidente)

Camisa 1

Con el entrepaño anterior izquierdo de la camisa sobre la superficie de planchado, deslice la punta de la plancha desde el borde exterior de la costura del hombro en una diagonal recta hasta el quinto o sexto ojal, dependiendo del ángulo de la solapa interior de la chaqueta que se ha de llevar.

Repita este procedimiento con el entrepaño derecho y planche solamente el área dentro de la V. Presione el pliegue del cuello, dirigiendo la plancha hacia las puntas del cuello delantero. Planche únicamente los cinco centímetros de los puños que quedan a la vista. Abroche la parte delantera y presione ligeramente para trazar un pliegue bien marcado a izquierda y derecha de los bordes en forma de V.

Los dandies ingleses de los siglos XVIII y XIX introdujeron el concepto del aseo personal. La camisa blanca se presentó como una capa de abrigo lavable y socialmente aceptable entre la ropa interior y la exterior. Representaba una

nueva disposición higiénica. La sorprendente innovación de vestir una camisa limpia todos los días le ha sido atribuida a Beau Brummel.

Extracto: De acuerdo con el buen tono social del dandismo, la capa blanca que cubría la piel se extendía siempre más allá de los bordes de las prendas exteriores en muñecas y cuello, sirviendo como almacén higiénico para las obsesivamente bien cuidadas manos y cabeza. El cuello y los puños desprendibles eran por lo tanto sometidos a los más rigurosos de hervidos, almidonados, planchados y pulidos. Lo que inicialmente pretendía representar la nueva austeridad en el vestido para el hombre, —La Gran Renuncia Masculina—, se convirtió en fascinación por el artificio que transformó la imagen de sobriedad en imagen de extravagante eficiencia⁹.

Camisa 2

Planche la camisa según el procedimiento de planchado, pero no la doble. Con la camisa hacia arriba, abroche el segundo botón en el primer ojal en el cuello. Continúe abrochando los botones en orden, saltándose el cuarto botón. Los botones restantes estarán alineados debidamente. Dé la vuelta a la camisa y planche las superficies izquierda y derecha. Corrija la irregularidad desviando el cordoncillo del hombro y doble a siete grados de la franja horizontal.

Los prisioneros designados para realizar la colada en las instalaciones de un correccional estatal han inventado un lenguaje muy elaborado mediante la práctica del planchado. A los pliegues aparentemente superfluos y decorativos planchados en la ropa de otros presos se les adjudica un valor figurativo únicamente comprendido por los participantes. El pliegue, otra forma de inscripción, como el tatuaje de prisión, en superficies blandas y flexibles, es una señal de resistencia de los marginados. Así como el tatuaje se realiza en la única posesión del preso, la piel, el pliegue se

realiza directamente en la piel institucional del uniforme de prisión: es una desfiguración camuflada.

La arruga opone más resistencia a la apropiación que el tatuaje en tanto en cuanto su lenguaje abstracto resulta ilegible para el no iniciado, a diferencia del lenguaje típicamente pictórico del tatuaje.

Camisa 3

Planche la camisa bien lisa. Manteniendo el entrepaño posterior hacia arriba, utilice el procedimiento de planchado estándar, doblando la manga derecha sobre la superficie derecha. Deje la manga izquierda libre. Continúe planchando, doblando la camisa por el eje de la manga derecha para reducirla a la anchura exacta del bolsillo delantero. Doble la manga derecha a lo largo por la mitad y planche. Doble en cruz y deslice la manga derecha por el cuello y, con un pliegue a trece centímetros del puño, métala en el bolsillo.

Extracto: Cuando la paciente X empezó a planchar una prenda de vestir, no pudo parar hasta que se desplomó exhausta. La paciente planchaba meticulosamente y sin pausa las arrugas más imperceptibles de una camisa, por ejemplo, incidiendo una y otra vez en las mismas zonas. Las arrugas nunca podían desaparecer por completo, así que nunca se podía acabar el trabajo adecuadamente, de acuerdo con sus expectativas; y es que la propia tarea de planchar producía inevitablemente nuevas arrugas en la prenda¹⁰.

Camisa 4

Planche sobre la camisa sin doblarla. Abroche los puños y entrepaños anteriores de la camisa. Empuje el cuello dentro de la camisa desde la parte superior y sáquelo entre los botones cuarto y quinto. Doble los puños sobre sí mismos y alise con la plancha. Pase los puños por el cuello, manteniendo el eje del pliegue a 45 grados. Doble el cuello sobre sí mismo y hacia abajo. Planche las superficies izquierda y

derecha y haga los pliegues perpendiculares antes del tercer botón y después del sexto.

Extracto: Los fabricantes están aclamando el invento japonés de las camisas 100% de algodón de planchado duradero y que no encogen como la mejor treta en prenda masculina desde la llegada de las camisas de planchado permanente hace casi tres décadas. Las camisas representan el reto definitivo contra la plancha porque, en comparación con la mayoría de las restantes ropas, están hechas de tejido fino. Cuando el algodón se viste y se lava, los puentes de hidrógeno que conectan las moléculas de celulosa del algodón pueden romperse. Si los puentes se rompen, las cadenas moleculares se hinchan y se modifican al ser lavadas, y así se forman arrugas. Sin embargo, cuando se trata el algodón con resinas y otras moléculas reactivas, se forman nuevos puentes entre las moléculas de algodón, estabilizando así el tejido. Los científicos especializados en camisas disponen por fin de una escala para clasificar las arrugas, siendo 1.0 el equivalente de una ciruela pasa y 5.0 la condición ideal. Estas nuevas camisas oscilan entre 3.5 y 4.0. En Japón, donde las labores domésticas están todavía en gran parte divididas tradicionalmente según el género, esas camisas están teniendo una gran aceptación, y no sólo entre las mujeres que odian la plancha, sino también entre los hombres asalariados que, durante sus viajes, pueden ahora lavar una camisa en el lavabo, colgarla para que se seque y vestirla al día siguiente¹¹.

Ciertamente, la popularidad de los tejidos milagrosos de planchado permanente entre los hombres de negocios japoneses está manteniendo la imagen de dedicación mostrada por sus esposas.

Extraído del conocido programa concurso *Family Feud*: Escuche detenidamente la siguiente pregunta. Preguntamos a 100 hombres casados. «Nombre una de las primeras señales de alarma de que un matrimonio va mal». Las seis respuestas

más repetidas son las siguientes: discusiones constantes, falta de comunicación, deja de cocinar, ausencia de sexo, deja de planchar, infidelidad.

Puede que, con la llegada de los tejidos milagrosos, planchar se convierta en una expresión de afecto.

Camisa 5

Planche la manga derecha con un pliegue bien marcado por el centro. Vuelva la manga izquierda del revés. Planche y saque la mano por el cuello abotonado. Extienda una mano en el interior de la manga derecha por la abertura y agarre la parte inferior de la camisa en las bandas anteriores. Meta la camisa completamente en la manga derecha hasta que el cuello se una a la costura del sobaco. Alinee el cuello y el puño con el pliegue vertical de la manga.

Dos especulaciones acerca del pliegue deleuziano:

Extracto: John Rajchman: No puede decirse que el pliegue (*fold o pli*) sea propio de la filosofía, aunque etimológicamente esté emparentado con muchas palabras-pliegue, palabras con -plic y -plej, como explicación, multiplicidad, perplejidad, complejidad y complicación. El pliegue implica un espacio —afectivo—. El vocablo modernista —máquinas para vivir— quería expresar un espacio limpio y eficaz para el nuevo cuerpo mecánico; pero, ¿quién va a inventar un modo de expresar el espacio afectivo para el nuevo cuerpo múltiple?¹²

Greg Lynn: La teoría culinaria ha acuñado una definición para tres tipos de recetas. El primero implica la manipulación de elementos homogéneos. Los actos de batir, agitar y remover cambian, al sacudirlo, el volumen de un líquido, pero no su naturaleza. El segundo mezcla dos o más elementos dispares. Los actos de tajarse, cortar en cubitos, moler, rallar, cortar en rodajas, desmenuzar y picar rompen los elementos en fragmentos. El

tercero, que incluye los actos de mezclar, batir la mantequilla y combinar, una múltiples ingredientes removiéndolos lenta y repetidamente de manera que sus características individuales perduren. Si hay en la arquitectura algún efecto producido por este tipo de plegado, será la habilidad para integrar elementos inconexos dentro de una nueva mezcla continua. Una mezcla plegada no es homogénea como la nata batida ni fragmentada como la nuez picada, sino suave y heterogénea¹³.

Camisa 6

Vuelva la camisa del revés y céntrala en la superficie de planchado estirando bien las aberturas. Divida el entrepaño posterior en 20 secciones de forma uniforme. Doble cada sección como un acordeón y presione con firmeza. Con toda la camisa doblada y planchada, enróllela hacia el cuello, dejando que los entrepaños anteriores izquierdo y derecho se prolonguen desde el extremo del cuello. Doble el cuello sobre la camisa comprimida y abroche los botones del cuello. Invierta las mangas que estaban al revés sobre los restantes entrepaños laterales. Abroche los puños y planche.

El pliegue ha sido una metáfora útil para el discurso de la arquitectura postestructuralista, porque consolida ambigüedades tales como la superficie y la estructura, la figura y la organización. Uno de los principales atributos del pliegue es que no es figurativo. El pliegue implica asimismo reversibilidad: si algo puede plegarse, puede también desplegarse y replegarse.

La arruga es una metáfora más convincente, porque opone resistencia a la transformación. La arruga tiene una memoria más larga que el pliegue y tiene valor figurativo, en forma de inscripción. La arruga es más difícil de eliminar. Sus señales guían su continua confirmación, hasta que se inscribe un nuevo orden con la ilusión de permanecer.

Notas y referencias

- 1 **Marshall, S.** «Bottom Line on Buttocks» en *USA Today*, 19 de marzo de 1992.
- 2 Esta relación ha sido elocuentemente analizada por Catherine Ingraham en «The Faults of Architecture: Troping the Proper», *Assemblage 7*, 1988.
- 3 **Mc Anulty, R.** «Body Troubles» en *Strategies in Architectural Thinking*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.
- 4 **Rabinbach, A.** *The Human Motor*, Berkeley: University of California Press, 1992.
- 5 **Thompson, H.** *Thresholds to Adult Living*, 1955.
- 6 **Bratton, E.** *Oxygen Consumed in Household Tasks*, Bulletin 873, Ithaca: New York State College of Home Economics, Cornell University, 1952.
- 7 Parafraseado de **Phyllis Palmer**, *Domesticity and Dirt: Housewives and Domestic Servants in the United States, 1920-1945*, Philadelphia: Temple University Press, 1984
- 8 Ibid.
- 9 Parafraseado de **Zvi Effrat** en «The Unseemliness of the Fashionable» en *Architecture: In Fashion*, New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- 10 Caso referente a una profesora bajo tratamiento por desorden obsesivo-compulsivo recogido en *Journal of Behavioral Research*.
- 11 «Low Iron 100% Cotton Shirts Expected in the US by Father's Day», *New York Times*, 30 de diciembre de 1993.
- 12 Parafraseado de **John Rajchman** en «Out of the Fold» en *Architectural Design*, #102, *Folding Architecture*, 1993.
- 13 **Lynn, G.** «Architectural Curvilinearity» en *Architectural Design*, #102, *Folding Architecture*, 1993.





Marcelo Expósito*

Artea: erreala, politikoa: itzulerak

Testu hau, aurrez, Zehar 46 zenbakian argitaratu zen, 2002an.

* Marcelo Expósito artista da.

Aurretiko oharrak, arte praktika postmoderno eta aurkako baten alde

Bere idazte prozesuan zehar, idazki hau nahi zuena baino gehiago izatera iritsi da, baita, bere egungo egoeran, zerbait gutxiago ere. Jatorrian gogoeta bat eskaini nahi zuen arte eta kultur praktika jakin batzuek orainean eragiten duten moduz Nancy Fraserrek «postsozialista» deitu duen izaeratik. Idazkiaren helburua hemen arte praktika politiko baten, kulturaren esparrutiko praktika aurkako baten baldintzak — eta era berean funtzioak, aukerak, xedeak — izan zitezkeenaren inguruan sakontzea zen. Alabaina, une batez alde batera utzita egungo adibide zehatzak, azkenean iruditu zait halako eztabaidarako gisa horretako ekarpen batek eskatuko lukeela, lehenengo eta behin, premisa batzuk finkatzea, haien bidez egungo korapilatze jakin batzuetatik libratzeko. Hasteko, nire ustez beharrezkoa da ikuspegi kritiko garden bat finkatzea gaur egun teoria idealistaren eredu klasikoak tokiko arte erakundearen hartzen dituen moldeen inguruan (estrukturalki finkatua, adibidez, hezkuntza esparruan eta kritika eta museo bitartekaritza erakundeetako parte handi batean); baina beharrezkoa da orobat, eta premia gorriagoa da agian, arreta gutxiago eskaini zaiolako, zehaztasunez zentratzea ildo postmodernoko — eta, beraz, anti-idealista nahia — tokiko kritika jakin batek nola eratu dituen bere planteamenduak bi hamarkadatan postmodernidade hegemonikoaren bertsio batzuk maileguan hartutako premisa teorikoaren arabera, iragan hurbilean eraginkortasunez jokatu dutenak, hala nahita edo ez, zatiketa esplizitu bat egiteko teoria postmodernoaren eta ikuspegi emantzipatzailea duen edozein teoria kritikoren artean, nahiz eta batzuetan baieztatu ditzaketen, kontrako zentzuan, beren enuntziatuak. Zatiketa horrek, de facto, inhibitu egiten ditu aukerak gaur egun oposiziozko kultur praktikaren eredu eraginkor bat garatzeko, zeinean «sozial», «erreal», «subjektu», «politiko», «esparru publiko» bezalako kontzeptuen eragina guztiz bestelakoa baita funtzio fetixista batetik, zentzurik literalenean: gabezia baten ordezkioak, erantzun

konpentsatzaileak izan behar dute mehatxu batek sortzen duen beldur aitortu gabeari: errealaren eta politikoaren mehatxua da, haiek itzuli eta gainezka egiten baitute. Labur esanda, ideia batzuk idatzi nahi dira hemen esplizituki kontrahegemonikoa izan nahi duen kultur kritika bat eratzeko, helburu agerikoa izaki arreta eskaintzea teoria kritiko eta aurkakotasun politiko moldeen errealtateari, duela urte gutxi batzuk askorentzat ezin aurreikusizkoa bazen ere, borroka demokratizatzaileen ziklo berri bat bultzatzen ari baitira.

Azkenean idazkia hasieran nahi zuen baino zerbait gutxiago bihurtu da. Gutxiago, laburra delako eta burutu gabeko ohar batzuen izaera duelako. Eta arte erakundearen eredu nagusi edo hegemonikoen kritika joan diren hamarraldietako praktika nabarmen heterodoxoen nolabaiteko berreskuratzearen eskutik joan beharko lukeen neurrian (ez bakarrik termino historiografikoetan: halako *kontrahistoria* bat idaztea ezinbestekoa bada ere, berreskuratze hori ezin gera daiteke margen historizista estuetan galkatuta: kontrahistoria batek beharrezkoa du praktiken suspertze eta eguneratze baten zerbitzura jartzea). Zerbait gutxiago, azkenik, praktika kontrahegemoniko batera begira egon nahi duten ohar gogoetatsu batzuek eta azterketa zantzu batek eragile anitzeko artelazio politikozko lan jarraitu eta konplexu bat eskatzen diotelako errealtateari nahitaez. Izan ere, artelazio kontrahegemoniko eta aurkakozko lanaren gabezia gorria jasaten dugu. Idazki honek, horren haritik, izaera aholkatzaile nabarmena du.

«Hau da, beraz, izaera "postsozialista": proiektu emantzipatzaile zabal eta sinesgarri baten falta, borroka fronteak ugariak izan arren; zatiketa orokor bat aitortzazko kultur politiken eta birbanaketazko politika sozialen artean, eta berdintasunezko asmoen urruntzea merkaturatze oldarkor baten eta desberdintasun materialen hazkunde piko baten aurrean [...] "Postsozialismoa" ren funtsezko zereginak: lehena, kulturaren eta ekonomiaren arteko bereizketa zalantzan jartzea; bigarrena,

ulertzea bi esparru horiek nola diharduten elkarlanean bidegabekeriak sortzeko; eta hirugarrena, aurkitzea aitortza exijentziak, bidegabekeriak zuzentzeko aurrealdintzak diren aldetik, nola integra daitezkeen birbanaketa asmoekin proiektu politiko oro hartzaile batean».

(Nancy Fraser, *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*, 1997).

«Ekonomia globalaren postmodernizatzean aberastasun sorrera gero eta gehiago bideratzen da ekoizpen biopolitiko esango diogun horretara, alegia, bizitza soziala sortzera, zeinean ekonomikoa dena, politikoa dena eta kulturala dena gero eta gehiago gainjartzen baitira... Gure zeregin politikoa... ez da prozesu horiei besterik gabe aurre egitea, haiek berrantolatu eta beste xede batzuetara berbideratzea baizik. Inperioari eusten dioten jendetzaren indar sortzaileak gai dira halaber era autonomoz eraikitzeo kontra-Inperio bat, fluxu eta truke globalen erakunde politiko alternatibo bat. Inperioari gogor egin eta hura gainazpikatzeko borrokak, alternatiba erreala bat eraikitzen dutenak bezala, lurralde inperialean bertan gertatuko dira; eta halaxe da, halako borrokak sortzen hasi dira jada. Borroka horien eta antzeko beste batzuen bidez, jendetzak molde demokratiko berriak eta egunen batean Inperioan zehar eta haratago eramango gaituen botere eratzaile berri bat asmatu beharko ditu».

(Michael Hardt eta Antonio Negri, *Empire*, 2000).

Michael Hardtek eta Toni Negrik *Empire* liburuan ekonomia globalaren eta nagusitasunaren postmodernizatzearen erantzunak politikoa denaren eta borroka sozial autonomoen dagokion

postmodernizatzeetik iritsi behar duela baiesten dutenean, aitortu besterik ez dute egiten — ezkerretik oraindik iruditeria politiko zaharkitu eta eragingabe bati eusten dioten erantzunen bidez egungo krisialdiari aurre egiteko egindako hainbat saioren aurrean— gure kulturaren gertatu diren aldaketa atzeraezinen sakontasuna; azterketa mota horren sintomak duela bi hamarkada baino gehiago finkatu zituen Jean-François Lyotardek gizarte informatizatuetako jakintzaren egoeraz egindako bere txosten eztabaidatuan¹.

Askorentzat, idazki honen buruan dauden adibideen egileentzat ez bezala, metanarratiba historiko marxistak gauzatu zuen narrazio handiarentzat Lyotardek ebatzi zuen heriotza zigorra² gonbidapen bat izan zen teoria soziala proiektu kritiko aski eguneratu batez gabetzeko. Kasu larrienen —eta ez ziren gutxi izan— etxerako deiak debeku zorrotz bat ezarri zuen pentsamendu politiko emantzipatzailearen termino klasikoak nola edo hala gogorarazten zuen pentsaera ororen gainean. Ezinezkoa zen zinismotik, fatalismotik edo egiaztatzetik harago begiratzen zuen errotiko aldaketa proiektu bat; ez zegoen foku mikroskopikoa baino tresna konplexuagoez artikulatu zitezkeen ezein azterketarik, ez orainaldi kontenplatiboa beste aditz alditan joko zitezkeen narraziorik.

Batzuek pentsatu zuten hori guztia politika egiteko molde berri beste guztien gainetikoa zela. Eta puntu horretan, arinkeria zilegi bazait, feminismoa berriro ere etorri zitzaigun laguntzera. Adibide gisa, garrantzitsuenen arteko bat besterik ez aipatzearren, teoria eta praktika politikoen arteko artikulazio berri baten ikerketa, aldaketei arreta jartzen diena, uko egin gabe borroka emantzipatzaileen historiari lotuta sentitzen den errotiko eraldatze proiektu bati, laurogeiko hamarkadaren amaierako Nancy Fraserren eta Linda Nicholsonen idazki batek eskaini zuen bezala: «Kritika soziala filosofiarik gabea: topaketa bat feminismoaren eta postmodernidadearen artean»³. Egileek teoria kritiko postmoderno (feminista, haien kasuan) baten alde egiten zuten, pragmatikoa eta fidagarria, Fraserren hitzetan kritika sozial

emantzipatzailearen indarra gordeko zuena, aldi berean oinarri filosofiko tradizionalak saihestuz eta hartara gaudituz teoria kritikoaren eta postmodernidadearen (eta beste «post» batzuen) arteko antitesi faltsua. Esate baterako, narratiba historiko handien eta narratiba tokiko edo txikiagoen arteko artikulazio bat egin ahal izango litzateke historiaren subjektutasuna talde bakar bati egozten dioten metanarratiba esentzialista monokausalak baztertuko litzuzkeen historiografia konprometitu baten baitan⁴.

Arte eta kultura alorreko praktiken esparruari dagokionez, hemen interesatzen zaidana baita, gogoratu daiteke kontrapuntu garrantzitsu bat etorri zela, lehenik eta behin postmodernidade hegemonikoak defendatzen zuen «abandonu unibertsal» motak praktikan zer interesi zerbitzatzen zien galdetu zuten birformulatze teoriko sorta baten eskutik⁵. Esparru anglosaxoitik zetozen estetika eta kulturaren inguruko bi testu bildumak, Hal Fosterrena eta Brian Wallisena, eragin handikoak biak, ezarri zuten «postmodernidadearen birpolitizatze» prozesu zehatz baten eredu, «teoria kritikoaren postmodernizatze bat ere bazekarrena. Lehenbizikoaren baieztapena, «erreakzio kultura baten aurrean erresistentzia praktika bat behar da nonahi»⁶, eta bigarrenarena, zeinean bere burua guztiz ikusten baitu bere funtzio politiko eta soziala bere egiten duen kritika «interbentzionista» batean⁷, urgentziatzko proiektu kritiko baten tonua ezartzen zuten: postmodernidade hegemonikoak teoria kritiko eta soziala bertan behera uztea, azken batean, ez zen modernidadearen higitze bat historikoki bigarren mailakoak izan diren edo modernizatzearen eragin negatiboak jasandako taldeen alde, baizik eta zuzenean edo zeharka eraso neokontserbadore larriaren zerbitzura zegoen, kolpatzen zuena bai II. Mundu Gerraren ondoren Ongizate Estatua eratu (kapitalaren aldera higitu ere) zeneko aurkako indarren oreka, bai 68 inguruko borroka ziklo konplexuan bultzatu ziren bizitza sozial moldeen

berrikuntza prozesu demokratizatzaileen aurrerakadari. Postmodernidade kritiko edo erresistentziakoak zedarritu nahi izan zuten kontraesparru publiko demokratiko bat, aldi berean identifikatu nahi zuelako erresistentziako praktika sozialen berreratze proiektu zabalago batekin. Urgentziatzko proiektu hura areagotu egin zen are gehiago, litekeena bada, zenbait gertakarirekin batera, hala nola hiesaren krisialdia edo Golkoko Gerrak bidea eman zion nazioarteko harremanen bermilitarizatze nabarmena: 1989 ondoren, ez dezagun ahaztu, munduak utzi egin zion hamarkadatan ezagutu genuen erakoa izateari, eta sistemaren krisialdiaren errealitateak argi eta garbi eztanda egin duen arte kapitalismo garaileak gupidagabe jokatu zuen bere aurkari historikoa desagertu ondoren, historiak amaiera iritsi zuela esateraino.

Aipatu garaian kultura eta artearen alorretik oposizio politika bat bultzatzeko lan egin zutenek bazekiten beren praktiken funtzio sozialaren ardura zutela egoera historiko batean, zeinaren ezaugarriak ziren, besteak beste, ekonomikoa, politikoa eta kulturala denaren gainjartzea, kapitalismo izugarri hedakorrek de facto kultur molde berri baten egitura hartzen duenean. Halako auzien egoera gure herrialdean kontuan hartua izatea merezi du, gure zirkunstantzia historiko, kultural eta soziala alderdi askotatik bestelakoak izan baitziren. 68ko borrokek gure ingurunean piztu zuten eredu demokratiko liberal eta sozialdemokrataren kritika mota ezin izan zen bizitasun berarekin gertatu diktadura baten mendean zegoen herrialde batean, zeinean demokratizatze premiak artean oinarritzkoenak baitziren. Trantsizioko kontraesanezko urteek ezarri zituzten, arestiko kanon historiografikoak behin eta berriro dioena gorabehera, demokrazia formalizatze prozesu hazkor baten oinarriak, eta prozesuak, aipatu gabeziek elikatua, inertzia handiak izan ditu herritarren boterea delegatzeko, estatu autoritatea gainbaiesteko eta erabakiak hartzeko haien prozesuak

opaku bihurtzearen; erakundeen susmoak ere bazeuden, ospe galera eta demonizazioa ez zenean, oinarri sozialetik aurrera eramandako ekintza politikoko molde autonomoekiko. Kulturak eta arteak politika instituzionalarekin gure herrialdeko garai sozialdemokratan bizi izan zuten bikotetze zorionsuak de facto ekarri zuen guztiz urruntzea konbentzior «laurogeiko hamarkada» esaten diogun horren zeharaldi luzean gertatu zen praktika sozial eta politikoko autonomo eta aurkakoen birformulatzetik. Eta orain, gure *establishment*en alde setatsuen edo/eta premodernoen alde batera utzita, teoria postmodernoa besarkatu zuten sektore kritikoek eskuarki halako molde egin zuten, non erreferentzia hartutako adierazpen postmoderno batzuek inplizitu zeramaten urgentziatzko proiektu politikoa desaktibatuta geratu baitzen. Hartara, subjektua, funtsean aldaketa sozialaren subjektua parentesi artean jartzeak ez zuen eraman subjektibotasun emantzipatzailearen birformulazio batera eta hura subjektibotasun politikoko *errealetan* gauzatzeko aukerara, baizik eta zirkunstantzia errealetatik *alienatuta* zegoen «politikoa» tratamendu batera; kasurik okerrean subjektibotasun politikoko berriren bat *eraginkorra* izan zitekeela onartzeari uko bat hauteman zen, praktika pribatuen edo izugarri fokalizatuen esparrutik edo kultur desberdintasunen ospatze abstraktu filoliberaletik kanpo, ahitu arte errepikatuz «ideologiaren amaiera»ren inguruko topiko ideologikoa mila bertsio lardaskatuak. Proiektu kritiko batzuetan postmodernidadearen auzi etiko eta politikoa gertatzen diren modernidadearen higitze motak galdekatur eta noren aldekoak ere diren jakiten zentratzen bazen, subjektibotasun politikoa eta aldaketa sozialaren subjektu historiko berrien auzia eraginkortasunez birplanteatu nahian, postmodernidadearen gure tokiko bertsio nagusia benetan eragingabea izan zen guzti horri erantzunen bat eskaintzeko orduan, eta galdera egokiak egiten ere ez zuten

asmatu. Kasuistika labur bat eskaintzearen: postmodernidate kritikoan ikusizko irudikapenen kritika, ikusi dugun bezala, botere sozial moldeen gaineko gogoeta batetik era berezi ezinezan planteatzen bazen ere, haren tokiko itzulpenek azpimarratu egin zuten irudikapenen krisialdiaren ikuspegi alegoriko bat, egitate bati kasurik ez egin, gutxietsi edo azken ondorioak saihestu egiten baitzuen: alegia, Craig Owens haren bultzatzaileak, *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism* argitaratu eta apenas hiru urte geroago, zuzenketa latza egin ziola bere tesiari *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* liburuan, hain zuzen ere, ez halabeharrez, ikasi baitzuen feministak ikertzen ari ziren teoria eta praktika kritikoak izaera postmodernotik berrartikulatzen, batez ere arte plastikoetan⁸. Alde batera utzi zen ikusizko irudikapenen kritika proiektuak bazekiela jarraitzailea zela, «hirurogeiko hamarkadaren amaieraren eta hirurogeita hamarreko hamarkadaren artean sortutako arte produkzioaren jarraitzailea, kategoria estetiko moderno garbi definituetatik desbideratzeko erronka jaso zuen[a]» (Wallis): garai bereko gure tokiko ekoizpenaren edozein berrikuspen proiektu zorrotz ezinezko bihurtu zen, besteak beste, trantsizio urteetan bertako arte erakundeak errotiko ebaketa bat ezarri zuelako artearen eta aurkako politikaren arteko artikulazioa esploratzen zuten, edo gutxienez nolabaiteko erantzukizun sozialen bat praktika diskurtsibo gisa beregain hartzen zuten edozein ekoizpenekiko —ondorio horrek islatu egiten du instituzionala ez den jarduera politikoa arbuioa eta hemen «desenkantua» urteetatik aurrera gertatu zen aurkakotasun politikoaerikiko beldurra—; praktika mota horiek, gure testuinguruan, gertatu ziren, batez ere oposizio antifrankistaren erradikalizazio giroan, hirurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran eta trantsizioaren lehen urteetan. Azken kontu bat aipatzeagatik, inork bildu baldin bazuen Benjamin Buchlohren proposamena bereganatze eta muntaia prozedurak —arte ekoizpenean zentralak izan direnak hirurogeiko hamarkadatik— «prozedura alegoriko» gisa interpretatzeko,

izan zen kutsu historiografikozko haren alderdi ezin saihestuzko bat kontuan ez hartzeko: teoria idealistarekin eta kanon modernoarekin, errotiko gizarte aldaketarako proiektuekiko (Heartfielden foto-muntaia politikoa, sobietar produktibismoa) beren identifikazioaz, hausten zuten arte modernoaren une ilundu edo itoen berreskurapen kritikoa⁹; eta hala, gure herrialdeko kritika eta historiografia oso arduragabeak izan dira ikerketa kontsekente bat bultzatzeko orduan, aztertzeke gure historia partikularreko halako unean oihartzunak (eztabaidak II. Errepublikaren garaiko arte/gizarte/politika gaiaren inguruan, kartelismoaz, zinema eta zinema politikoaren teoriak Gerra Zibilean, e.a.) nola berrabia litezkeen orainean eraikitzeke asmoz artearen praktika politiko historikoki erroto bat.

Jabetzen naiz laburpen honen izaera sinplifikatzaileaz, alde bat uzten baititu ñabardura eta datu ugari. Adibidez, hemen Estatu Batuetako postmodernidade kritikolari egin zitzaion harrera neurri handi batean gertatu zela haren bektore utopiko edo ertz politizatuetak asko beren izaera erlatiboki hegemonikoagatik leunduak izan ziren unean, eta arte erakundeak hein handi batean neutralizatu zituela irudikapenaren kritikaren proposamen une hartan zorrotzenak; «paradigma postmodernoa»ren zein sarera anbigua izan zen Dan Cameronen *El arte y su doble* erakusketa 1986an (*commodity* eskultura eta irudikapenaren kritika feminista plano berean); bertako kritikari askok irazki akademiko angloamerikar murriztailearen bidez onartu izana Europako «post» asko (postestrukturalismoa...), eta abar. Nire laburpenak bazter uzten du orobat, jakina, postmodernidade kritikaren kultur historia testuinguratuago baten inguruko xehetasun garrantzitsuak, baita hondarraren gaineko ñabardura batzuk ere, haren tamaina gorabehera kasu batzuetan hemen ere sumatu baitzen¹⁰; eta, jakina, Franco jeneralaren heriotzaren inguruan

gure herrialdean gertatu zen garai historiko konplexuaren inguruan gogoeta egin litekeen guztiaren eta hark arte eta kultura esparruetan eragiten zituen isla-jokuen aztarna bat besterik ez da¹¹.

Hala eta guztiz ere, uste dut idazki labur honen argudioa amaitu egin daitekeela hasieran iradokitzen nuen bezala: une honetan zera behar da, arte eta kultur praktikaren eta aurkako politikaren artean —bide desberdinetatik— desidentifikazio bat eragiten aritu diren idealismoaren eta postmodernidade hegemonikoaren kritika bikoitiz bat; subjektuaren krisialdiaren inguruan ikuspuntu politizatu bat hartzea berriro, formalismo pseudoteorikoei erantzun barik, ondorioak aterako dituen 68ko zikloaren ondoren subjektibotasun politiko berriak eratuz joan diren molde oso desberdinetatik¹²; kapitalismoaren estadio berriak eragindako eraldatze estrukturalak politika emantzipatzailearen antolakuntza moldeen berrikuntza nola errazten duten aztertzen duen ikuspuntu bat; Nancy Fraserrek kritikatzan duen aitortzazko politiken eta birbanaketazko politiken arteko zatiketa gaindituko duena, bilduaraziz, adibidez, identitate politikak eta ekonomia politikoaren kritika («klase», «lan» edo «produktzioa» bezalako hitzak ia tabu bat dira hemengo arte kritikaren hizkuntzan duela gutxienez bi hamarkadaz geroztik; bestalde, «paradigma multikulturalista»ri ezkerreko egungo kritika batzuek nabarmen huts egiten dute ikuspuntu politikoa). Beharrezkoa da halaber kontziente izatea hain zuzen ere kulturaren eta arte esparruan eragina duten politika instituzionalen bidez, kultura, politika eta ekonomiaren gainjartzeen bidez gertatzen direla gure garaiko mutazioak. Egitate hori ondorio guztiekin aitortzeak ezin saihestuzko erantzukizun sozial bat ekartzen du guztiontzat: halako mutazioak, berez gizartekoitasun eta lankidetzan moldeen konplexutze bat direnak, sakondu egin daitezke norabide emantzipatzaile batean, edo, alderantziz, gainesplotazio eta menderakuntzazko orain arte pentsaezinak ziren moldetarantz eraman. Arteak eta kulturak

ezin diote eraginda egoteari utzi erakunde sozialak diren aldetik duten espazioan borrokatzen delako modu erabakigarri gatazka hau. Horrek denak bidegurutze pribilegiatu den esparru sozial batean jarrera har dezagun aukera ere badakar, benetan nahi baldin badugu halako kontrahegemonia bat bultzatu, oraingo mugimendu aurkakoetatik itxuraz sortzen ari diren beste borroka ziklo bat bultzatzen lagunduko duena.

Oharrak eta erreferentziak

- 1 *La condición postmoderna* liburuarren jatorrizko argitalpen frantziarra 1979koa da; espainierazko itzulpena, 1984koa (Madril: Catedra).
- 2 Sinplifikatuta: ideal bat, aurrerbide ekonomiko eta sozial ia lineal batena kapitalismoan zehar komunismoak hura gainditzera bideratua haustura iraultzailearen une katartikoaren ondoren; aurrerbide horren gidaria aldaketarako subjektu politiko bat izan beharko luke, proletarioak, deitua baitago historia aurrerantz bultzatzen aurkakotasun nagusiaren zorroztearen bidez, kapitala eta lana aurrez aurre jartzen dituen, hain zuzen. **Nancy Fraser**rek gogorarazten digu halako narrazio esentzialista eta monokausal baten eraikuntzaren kasu paradigmaticoa *Historia eta klase kontzientziako* Lukacs dela, eta **Lyotard**en eraso sintomatiko paraleloen -baina ez nahitaez asimilagarri- eragin handiko beste batzuk **Baudrillard**ena eta **Fukuyama**rena izan zirela.
- 3 Argitaratuta, besteak beste, in: **Nicholson, L.** (ed.), *Feminism/Postmodernism*, New York: Routledge, 1989; espainieraz: *Feminismo/posmodernismo*, Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992. Postmodernidadearn eta feminismoaren arteko harreman arazotsuen laburpen on bat, emakumezko artista feministen arte plastikoan eta lanean halako eztabaida batek izan duen eraginaren gainean gogoeta egitera orientatua, da **Carmen Navarrete**ren «Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia» testua, *Futuro presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio* erakusketaren katalogoan, Madril: Madrileko Erkidegoko Erakusketa Aretoa, 1999.
- 4 **Fraser, N.**, «Una falsa antítesis. Una respuesta a Seyla Benhabib y Judith Butler» (1994), *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 1997, 276.-277. o.
- 5 «Eztabaida filosofikoaren termino zabalagoetan onartu behar baldin badugu unibertsaltasun aldarrikapenen estatutu politikoa zalantzan jarria izaten ari dela, orduan honako galdera hau egin behar da: Noren interesean zehazki adierazten da unibertsalismoen abandonua? Izan ere, puntu horretan egin behar baitiogu aurre postmodernidadearn auzi etikoari, haren “horizonte” politikoari (edo haren gabeziari) dagokion», baiesten zuen **Andrew Rossek** berak editore lanak egindako testu bilduma bati egindako sarreran: *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Edinburgh: University of Edinburgh, 1989, xiv. o.
- 6 «Introducción al posmodernismo», in **Foster, H.** (ed.), *La posmodernidad* (1983), Barcelona: Kairós, 1985, 17. o.
- 7 Irudikapenen kritika bat termino esplizituki politikoetan garatu nahi zuten arte praktiken aldetik, kritika instituzionaleko ikuspegi batean, zeinak, jakina, arte erakunde altxatzen deneko mito modernistak barne hartzen baitzuten: «Termino sozialetan hartuta, irudikapenak boterearen interesei obeditzen die. Era kontziente edo inkontzientez, irudikapen molde instituzionalizatu guztiek berretsi egiten dituzte dagokien

- botere erakundeak» (**Wallis**, «Qué falla en esta imagen: una introducción», in **Wallis, B.** (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (1984), Madrid: Akal, 2001, xiii. o.).
- 8 «El impulso alegórico...» *Octoberen* 1980an argitaratu zen, eta *El arte después de la modernidad*en berrinprimatu 1984an; «El discurso de los otros...» *La posmodernidad*en agertu zen, 1983. Tokiko kritikaren auzia ilustratzen duen adibide hau erabiltzen dut Jose Luis Brearen bi testu aipatzeko, oraindik orain arte postmodernoaren manifestu estatua iritsi baitute, beste batzuekin batera Anna Maria Guaschek bildu dituenak *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995* bilduman, Madrid: Akal, 2000.
- 9 «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo» 1983koa da; espainierazko itzulpena dago **Ribalta, J.**; **Picazo, G.**ren *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* bilduman, Barcelona: Macba, 1997.
- 10 Historia horren ikuspegi zehatzago baterako, ikus **Juan Vicente Aliagaren** iruzkin aberats bat, ibilbide kritiko propio bat ere zeharka irudikatzen duena: «¿Disidencias? ¿Normalizaciones? Acerca del arte reciente en Estados Unidos», in **Picazo, G.** (ed.), *Sobre la crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona: Macba, Llibres de recerca, 1996.
- 11 Beste zenbait lekutan esan izan ditut horren inguruko gauza apal batzuk; esaterako, **Jorge Ribaltare**kiko solasaldi batean, «Un epílogo sobre arte y Estado, democratización y subalternidad en el mundo administrado» izena eman geniona, in **Ribalta, J.** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Unión de asociaciones de artistas visuales, 1998.
- 12 «Egungo gizartearen arestiko mutazio sakonei erantzuteko, egile askok (sari postmodernidadearen bandera zehaztu gabearen azpian lerrotatuak) baiesten dute subjektu sozialaren teoriak alde batera utzi behar ditugula eta subjektibotasuna termino indibidualista hutsetan besterik ez aitortu... Gure ustez, halako argudioek aitortu ahal izan dute agian benetako mutazio baten existentzia, baina horretatik ondorio okerra ateratu dute... Espazio kritiko eta kontzeptual berri horretan, subjektibotasunaren teoria berria adierazi egin daiteke, eta subjektibotasunaren definizio berri hori, gainera, berrikuntza teoriko handia da komunismoaren programan... Izan ere, benetako prozesu historikoa ulertzeak "subjektuaren desagertzea"ren gaineko ilusio orotik libratzen gaitu» (**Hardt, M.** eta **Negri, A.**, «Mutación de actividades, nuevas formas de organización, o del proletariado al hombre-máquina», espainierazko bertsioa in: *El Viejo Topo*, 119. zk., 1998ko ekaina; eskuragarri Nettime-n → <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/Nettime-lat-0012/msg00054.html> eta *Ninguna Persona es legal*-en testu atalean → <http://www.sindominio.net/ninguna>.





Marcelo Exposito*

El arte: lo real, lo político: retornos

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 46, en 2002.

* **Marcelo Expósito** es artista.

Notas previas, por una práctica artística postmoderna y antagonista

A lo largo de su redacción, este escrito ha alcanzado a ser algo más que lo que pretendía, pero también es, en su estado actual, algo menos. En el origen, buscaba ofrecer una reflexión sobre la manera en que ciertas prácticas artísticas y culturales operan en el presente desde la condición que Nancy Fraser ha llamado «postsocialista». El escrito tenía como objetivo profundizar en un debate acerca de cuáles pudieran ser las condiciones —y asimismo las funciones, las posibilidades, los fines— de una práctica política del arte aquí, de una práctica antagonista desde el ámbito de la cultura. No obstante, dejando momentáneamente a un lado ejemplos actuales concretos, he considerado finalmente que dicha contribución a tal debate requeriría en primer término asentar una serie de premisas que nos permitieran zafarnos de determinados enmarañamientos actuales.

En primer lugar, a mi modo de ver se requiere establecer un enfoque crítico nítido sobre las formas que adopta en el presente el modelo clásico de teoría idealista en la institución artística local (estructuralmente establecido, por ejemplo, en los estamentos educativos y en una parte muy importante de las instituciones de mediación crítica y museística); pero también, y se trata de una necesidad acaso más imperativa por menos atendida, es obligado enfocar con precisión la manera en que cierta crítica local de signo postmoderno —y por tanto pretendidamente anti idealista— ha conformado sus planteamientos a lo largo ya de dos décadas de acuerdo con premisas teóricas tomadas en préstamo de algunas versiones del postmodernismo hegemónico que en el pasado reciente han trabajado con eficacia, voluntariamente o no, para operar una escisión explícita entre la teoría postmoderna y cualquier tipo de teoría crítica con perspectiva emancipatoria —a pesar de lo que en ocasiones puedan afirmar, en sentido contrario, sus enunciados—. Una escisión que, de facto, inhibe las posibilidades de desarrollar hoy un modelo de práctica cultural de oposición

efectivo, donde términos como «social», «real», «sujeto», «político», «esfera pública», operen algo sustancialmente diferente de una función fetichista, en su sentido más literal: sustitutivos de una carencia, respuestas compensatorias al miedo irreconocido que produce una amenaza: la amenaza de lo real y lo político que retornan y desbordan. En breve, se trata aquí de anotar una serie de ideas con vistas a prefigurar una crítica cultural que se quiere explícitamente contrahegemónica, con el objetivo manifiesto de atender a la realidad de las diversas formas de teoría crítica y antagonismo político que, algo imprevisible para muchos hace apenas unos años, están impulsando hoy día un nuevo ciclo de luchas democratizadoras.

El escrito ha resultado ser, por tanto, algo menos que lo que inicialmente pretendía. Algo menos, en su brevedad y en su carácter de apuntes inacabados. También en la medida en que la crítica de los diversos modelos dominantes o hegemónicos en la institución artística, debería ir de la mano de un tipo de recuperación de aquellas prácticas manifiestamente heterodoxas de las pasadas décadas (no solamente en términos historiográficos: si bien es imprescindible escribir una suerte de contrahistoria, dicha recuperación no puede quedar embutida en estrechos márgenes historicistas: una contrahistoria requiere ser puesta al servicio de una reactivación y actualización de las prácticas). Algo menos, finalmente, porque una serie de anotaciones reflexivas y un atisbo de análisis que quieren apuntar hacia una práctica contrahegemónica, requieren necesariamente de la realidad de un trabajo continuo y complejo de articulación política entre numerosos agentes. Un trabajo de articulación contrahegemónica y antagonista del que sufrimos verdadera carestía: este escrito tiene también, en este sentido, un poco disimulado carácter exhortativo.

«Ésta es, pues, la condición "postsocialista": la ausencia de un proyecto emancipatorio amplio y creíble, a pesar de la proliferación de frentes de lucha; una escisión generalizada entre las políticas culturales de reconocimiento

y las políticas sociales de redistribución, y el alejamiento de las pretensiones de igualdad frente a una agresiva mercantilización y un agudo crecimiento de las desigualdades materiales [...] [T]areas cruciales del "postsocialismo": primero, cuestionar la distinción entre cultura y economía; segundo, entender cómo las dos esferas actúan conjuntamente para producir injusticias; y tercero, descubrir cómo, en tanto prerequisites para remediar las injusticias, las exigencias de reconocimiento pueden ser integradas con las pretensiones de redistribución en un proyecto político omnicompreensivo».

(Nancy Fraser, *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*, 1997).

«En la postmodernización de la economía global, la creación de riqueza se dirige cada vez más hacia lo que llamaremos producción biopolítica, la producción de la propia vida social, en la que lo económico, lo político y lo cultural se superponen de forma creciente... Nuestra tarea política... no es sencillamente resistirnos a estos procesos, sino reorganizarlos y redirigirlos hacia nuevos fines. Las fuerzas creativas de la multitud que sostienen el Imperio también son capaces de construir autónomamente un contra-Imperio, una organización política alternativa de los flujos e intercambios globales. Las luchas para contestar y subvertir el Imperio, como aquellas que construyen una alternativa real, tendrán así lugar en el terreno imperial mismo: en efecto, tales nuevas luchas han comenzado ya a emerger. Mediante estas luchas y muchas otras semejantes, la multitud tendrá que inventar nuevas formas democráticas y un nuevo poder constituyente que un día nos llevará a través y más allá del Imperio».

(Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, 2000).

Cuando Michael Hardt y Toni Negri vienen a sostener en *Imperio* que la respuesta a la postmodernización de la economía global y del dominio tiene que provenir de una consecuente postmodernización de lo político y de las luchas sociales autónomas, no hacen sino reconocer —frente a no pocos intentos de enfrentar la crisis actual desde la izquierda mediante respuestas que aún se aferran a un imaginario político avejentado e ineficaz— la profundidad de los cambios irreversibles que han tenido lugar en nuestra cultura, un análisis de cuyos síntomas estableció hace más de dos décadas Jean-François Lyotard en su controvertido informe sobre el estado del saber en las sociedades informatizadas¹.

Para muchos, al contrario de los ejemplos que encabezan este escrito, la pena capital que Lyotard dictaminó para el gran relato que encarnó la metanarrativa histórica marxista² supuso una invitación a despojar a la teoría social de un proyecto crítico suficiente a la altura de los tiempos. En los casos más graves —que no fueron pocos—, el toque de queda impuso la prohibición estricta de pensar en manera alguna que recordase los términos clásicos del pensamiento político emancipatorio: imposibilidad de un proyecto de cambio radical con las miras puestas más allá del cinismo, del fatalismo o la constatación; ningún análisis articulable mediante herramientas más complejas que el foco microscópico, ninguna narración enunciable en otro tiempo verbal que el presente contemplativo.

Hay quienes pensaron que todo ello suponía la nueva forma por antonomasia de hacer política. Y en ese punto, si se me permite la ligereza, el feminismo vino, una vez más, en nuestro auxilio. Como ejemplo, por citar tan sólo uno entre los más relevantes, la indagación de una nueva articulación entre teoría y práctica política atenta a los cambios, sin renunciar a un proyecto de transformación radical que se siente vinculado a una historia de las luchas emancipatorias, que ofreció un escrito de Nancy Fraser y Linda Nicholson elaborado a finales de los años ochenta: «Crítica social sin

filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo»³. Las autoras abogaban por una teoría crítica postmoderna (feminista, en su caso) pragmática, fiable, que, en palabras de Fraser, preservase la fuerza de la crítica social emancipatoria evitando al tiempo los fundamentos filosóficos tradicionales, superando así la falsa antítesis entre teoría crítica y postmodernismo (y otros «post»). Una articulación de las grandes narrativas históricas con las narrativas locales o menores, por ejemplo, sería factible en el seno de una historiografía comprometida que excluyese las metanarrativas esencialistas, monocausales, que consagran a un solo grupo como sujeto de la historia⁴.

En lo que se refiere al ámbito de las prácticas artísticas y culturales, que es el que aquí me interesa, cabe recordar que un contrapunto importante vino de la mano de una serie de reformulaciones teóricas que se preguntaron, en primer lugar, a qué intereses servía en la práctica el tipo de «abandono universal» que propugnaba el postmodernismo hegemónico⁵. Dos compilaciones de textos sobre estética y cultura provenientes del ámbito anglosajón, las de Hal Foster y Brian Wallis, altamente influyentes, marcaron la pauta de un determinado proceso de «repolitización del postmodernismo» que venía a suponer también una «postmodernización de la teoría crítica». La afirmación del primero, «ante una cultura de reacción por todas partes, se necesita una práctica de resistencia»⁶, y la del segundo, reconociéndose abiertamente en un tipo de crítica «intervencionista» que asume su función política y social⁷, daban el tono de un proyecto crítico de urgencia: el abandono de la teoría crítica y social por parte del postmodernismo hegemónico no constituía en última instancia un desplazamiento del modernismo en favor de los grupos históricamente subalternos o que habrían sufrido los efectos negativos de la modernización, sino que operaba directa o indirectamente al servicio del grave ataque neoconservador que golpeaba tanto al equilibrio de fuerzas antagonistas sobre el

que se constituyó el Estado del Bienestar tras la Segunda Guerra Mundial (desplazándolo en favor del capital), como al avance de los procesos democratizadores y de renovación de las formas de vida social que se había impulsado durante el complejo ciclo de luchas sesentayochistas. El postmodernismo crítico o de resistencia buscó demarcar una contraesfera pública democrática en el seno de las instituciones culturales, deseosa de identificarse a la vez con un proyecto más amplio de reconfiguración de las prácticas sociales de resistencia. Un proyecto de urgencia que se vio más agudizado, si cabe, con el advenimiento de hechos diversos como la crisis del sida o la abierta remilitarización de las relaciones internacionales que señaló la Guerra del Golfo: después de 1989, no lo olvidemos, el mundo dejó de ser como lo habíamos conocido durante décadas, y hasta que la realidad de la crisis sistémica ha estallado en toda su claridad, el capitalismo triunfante se mostró implacable tras la desaparición de su antagonista histórico, afirmando que la historia había tocado a su fin.

Quienes trabajaron en el periodo mencionado por impulsar una política de oposición desde el campo cultural y artístico, se sabían responsables de la función social de sus prácticas en una situación histórica que se caracteriza entre otros aspectos por el solapamiento de lo económico, lo político y lo cultural, cuando el capitalismo extremadamente expansivo adquiere de facto la figura de una nueva forma cultural. El estado de tales cuestiones en nuestro país merece ser tenido en cuenta, dado que nuestras condiciones históricas, culturales y sociales fueron particulares en no pocos aspectos. El tipo de crítica al modelo democrático liberal y socialdemócrata que concitaron las luchas sesentayochistas en nuestro entorno no pudo darse en toda su densidad en un país subyugado por una dictadura, donde las necesidades de democratización eran aún las más básicas. Los contradictorios años de la transición

sentaron las bases, a pesar de lo que dicta el canon historiográfico machacón reciente, de un proceso creciente de formalización de la democracia que, sostenido por las carencias mencionadas, ha arrastrado fuertes inercias de delegación del poder de la ciudadanía, de sobreafirmación de la autoridad estatal y opacidad de sus procesos de toma de decisiones; de suspicacia, cuando no desprestigio y demonización, de las instituciones hacia las formas de acción política autónomas, desde la base social. El feliz emparejamiento que la cultura y el arte vivieron con la política institucional durante el periodo socialdemócrata en nuestro país significó de hecho su completo alejamiento de la reformulación de las prácticas sociales y políticas autónomas y antagonistas que tuvo lugar durante la larga travesía de eso que llamamos por convención «los años ochenta». Y, dejando aparte ahora a lo más recalcitrante y/o premoderno de nuestro *establishment*, los sectores críticos que abrazaron la teoría postmoderna lo hicieron por lo general de tal manera que el proyecto político de urgencia implícito, cuando lo hubiere, en algunas de las expresiones postmodernas que les sirvieron de referencia, quedó desactivado. Es así que la puesta entre interrogantes del sujeto, fundamentalmente el sujeto de cambio social, no condujo a una reformulación de la subjetividad emancipatoria y cómo pudiera ésta encarnarse en nuevas subjetividades políticas *reales*, sino que desembocó en un tratamiento de «lo político» *alienado* de las condiciones reales; en el peor de los casos, se observó una negativa a aceptar que algún tipo de nueva subjetividad política pudiera ser *efectiva*, fuera del ámbito de las prácticas privadas o extremadamente focalizadas, o de la celebración abstracta y filoliberal de las diferencias culturales, repitiéndose hasta el agotamiento las mil versiones chapuceras del tópico ideológico sobre «el fin de las ideologías». Si la cuestión ética y política del postmodernismo fue enfocada en ciertos proyectos críticos interrogando el tipo de desplazamientos del modernismo

que se operan, para dilucidar asimismo en favor de quiénes —buscando replantear con eficacia y sobre bases reales la cuestión de la subjetividad política y de los nuevos sujetos históricos de cambio social—, nuestra versión local dominante del postmodernismo fue verdaderamente inoperante a la hora de ofrecer a todo ello alguna respuesta, sin acertar siquiera a formular las preguntas pertinentes. Por ofrecer una breve casuística: si bien la crítica de las representaciones visuales en el postmodernismo crítico, como hemos visto, se planteaba indisociable de una reflexión sobre las formas de poder social, sus traducciones locales pusieron el acento en un enfoque alegórico de la crisis de la representación que obviaba, minusvaloraba o evitaba extraer las últimas consecuencias del hecho de que su introductor, Craig Owens, apenas tres años después de publicar *El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo*, sometió a su propia tesis a un severo correctivo en *El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo* —precisamente, no por casualidad, aprendiendo de cómo las feministas estaban explorando la manera de rearticular teoría y práctica críticas desde la condición postmoderna, reseñablemente en las artes visuales—⁸. Se soslayó que el proyecto de crítica de las representaciones visuales arriba mencionado se sabía continuador de «la producción artística surgida entre finales de los años sesenta y los setenta, [que] asumió el desafío de desviarse de unas categorías estéticas modernas claramente definidas» (Wallis): cualquier proyecto riguroso de revisión de nuestra producción local en ese mismo periodo se vio imposibilitado, entre otros motivos, por el corte radical que en los años de la transición la institución artística local estableció con toda producción que explorase la articulación entre arte y política antagonista, o al menos asumiese algún tipo de responsabilidad social como práctica discursiva —un efecto reflejo del rechazo global de la actividad política no institucional y del miedo al antagonismo político que tiene lugar aquí a partir de los años del «desencanto»—; un tipo de prácticas que en nuestro contexto se

dieron, en efecto, fundamentalmente en el clima de radicalización de la oposición antifranquista en la primera mitad de los setenta y en los años iniciales de la transición. Por mencionar un último aspecto, si alguien recogió la propuesta de Benjamin Buchloh de interpretar los procedimientos de apropiación y montaje, centrales en la producción artística desde los años sesenta, como «procedimientos alegóricos», fue para ignorar un aspecto inexcusable de la misma, de índole historiográfica: la recuperación crítica de momentos ensombrecidos o sofocados del arte moderno que rompían con la teoría idealista y con el canon modernista mediante su identificación con proyectos de cambio social radical (el fotomontaje político de Heartfield, el productivismo soviético)⁹; y es así que nuestra crítica e historiografía locales han sido gravemente negligentes a la hora de impulsar una investigación consecuente cómo los ecos de tales momentos en nuestra historia particular (debates en torno a la cuestión arte/sociedad/política durante la II República, cartelismo, cine y teoría del cine político durante la Guerra Civil, etc.) pudieran ser reactivados con el fin de concebir en el presente una práctica política del arte históricamente enraizada.

Soy consciente del carácter simplificador de este resumen, que deja de lado no pocos datos y matices. Por ejemplo, el hecho de que la recepción local del postmodernismo crítico estadounidense se produjese en gran medida en un momento en el que muchos de sus vectores utópicos o de sus aristas politizadas se veían limadas por su carácter relativamente hegemónico, habiendo sido neutralizadas en gran medida por la institución artística las propuestas en su momento más aceradas de la crítica de la representación; la ambigua introducción del «paradigma postmodernista» que constituyó la exposición de Dan Cameron *El arte y su doble* en 1986 (escultura *commodity* y crítica feminista de la representación en un mismo plano); que fuese precisamente a través del reduccionista filtro académico

angloamericano que muchos críticos locales adoptaron los muy diversos «post» europeos (postestructuralismo...); etc. Mi resumen deja de lado asimismo, evidentemente, detalles importantes sobre una historia cultural más contextualizada del postmodernismo crítico, así como matices acerca del poso, a pesar de todo nada desdeñable, que en algunos casos sí pudo apreciarse aquí¹⁰; y por supuesto es apenas un atisbo de todo lo que pudiera reflexionarse en torno al complejo periodo histórico que en nuestro país tiene lugar alrededor de la muerte del general Franco, y el juego de reflejos que provoca en los ámbitos artístico y cultural¹¹.

A pesar de todo ello, considero que el argumento de este breve escrito puede ser ya concluido como al comienzo apuntaba: lo que se requiere en el momento actual, es una crítica a dos bandos del idealismo y del postmodernismo hegemónico que han venido operando —por vías diferentes— una desidentificación entre práctica artística y cultural, y política antagonista; retomar un punto de vista politizado acerca de la crisis del sujeto, que responda no a formalismos pseudoteóricos, sino que extraiga consecuencias de las muy diversas formas en que las prácticas antagonistas han venido configurando nuevas subjetividades políticas tras el ciclo sesentayochista¹²; un punto de vista que atienda a cómo las transformaciones estructurales que efectúa el nuevo estadio del capitalismo favorecen la renovación de las formas de organización de la política emancipatoria; que supere la escisión que Nancy Fraser critica entre políticas de reconocimiento y políticas de redistribución, haciendo confluír, pongamos por caso, políticas de identidad y crítica de la economía política (términos como «clase», «trabajo» o «producción» son prácticamente un tabú en el lenguaje de la crítica artística local desde hace al menos dos décadas; por su parte, ciertas críticas izquierdistas actuales al «paradigma multiculturalista» equivocan visiblemente el punto de vista político). Se requiere, asimismo, cobrar consciencia de que es precisamente a través de la cultura y de las políticas institucionales que afectan al ámbito

del arte, a través de los solapamientos entre cultura, política y economía, que muchas de las mutaciones de nuestro tiempo se efectúan. Reconocer este hecho en todas sus consecuencias implica, para todos nosotros, un tipo de responsabilidad social ineludible: tales mutaciones, que en sí mismas constituyen una complejización de las formas de sociabilidad y de cooperación en la producción de la vida, pueden ser profundizadas en un sentido emancipatorio, o al contrario conducidas hacia formas hasta ahora impensables de sobreexplotación y dominio. El arte y la cultura no pueden dejar de sentirse afectados por el hecho de que es en su espacio como instituciones sociales donde se libra decisivamente este conflicto. Todo ello conlleva también la posibilidad de posicionarnos con fuerza crítica en un ámbito social que constituye una encrucijada privilegiada, si queremos realmente construir un tipo de contrahegemonía que ayude a impulsar el nuevo ciclo de luchas que parecen alumbrar los movimientos antagonistas del presente.

Notas y referencias

- 1 La edición original francesa de *La condición postmoderna data de 1979*; la traducción castellana, de 1984 (Madrid: Cátedra).
- 2 Simplificadamente: el ideal de un necesario progreso económico y social cuasi lineal a través del capitalismo hacia su superación por el comunismo tras el catártico momento de ruptura revolucionaria, progreso que habría de ser guiado por un sujeto político de cambio, el proletariado, llamado a hacer avanzar la historia mediante la agudización del antagonismo principal, el que enfrenta al capital y el trabajo. **Nancy Fraser** nos recuerda que el caso paradigmático de construcción de tal relato esencialista y monocausal es el Lukacs de Historia y conciencia de clase, y que otros influyentes ataques sintomáticos paralelos — aunque no necesariamente asimilables — al de **Lyotard** fueron los de **Baudrillard** y **Fukuyama**.
- 3 Publicado, entre otros lugares, en **Nicholson, L.** (ed.), *Feminism/Postmodernism*, New York: Routledge, 1989; en castellano: *Feminismo/posmodernismo*, Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992. Un buen resumen de las problemáticas relaciones entre postmodernismo y feminismo, orientado a reflexionar sobre la influencia de tal debate en las artes visuales y el trabajo de mujeres artistas feministas, es el texto de **Carmen Navarrete**: «Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia», en el catálogo de la exposición *Futuro presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*, Madrid: Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1999.
- 4 **Fraser, N.**, «Una falsa antítesis. Una respuesta a Seyla Benhabib y Judith Butler» (1994), *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 1997, pp. 276-277.
- 5 «Si hemos de aceptar, en los términos más amplios del debate filosófico, que el estatuto político de las proclamas de universalidad está siendo cuestionado, entonces la siguiente pregunta ha de ser formulada: ¿En interés de quiénes, en concreto, se declara el abandono de los universalismos? Porque es en este punto donde tenemos que afrontar la cuestión ética del postmodernismo, la que atañe a su “horizonte” político (o a la falta del mismo)», afirmaba **Andrew Ross** en su introducción a la colección de textos por él editada: *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Edinburgh: University of Edinburgh, 1989, p. 14.
- 6 «Introducción al posmodernismo», en **Foster, H.** (ed.), *La posmodernidad* (1983), Barcelona: Kairós, 1985, p. 17.
- 7 Del lado de las prácticas artísticas que buscaban desarrollar una crítica de las representaciones en términos explícitamente políticos, en una perspectiva de crítica institucional cuyo enfoque abarcaba, por supuesto, los mitos modernistas sobre los que se erige la institución artística: «Si se considera en términos sociales, la representación atiende a los intereses

- del poder. Consciente o inconscientemente, todas las formas institucionalizadas de representación certifican las correspondientes instituciones de poder» (**Wallis**, «Qué falla en esta imagen: una introducción», en **Wallis, B.** (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (1984), Madrid: Akal, 2001, p. 13).
- 8 «El impulso alegórico...» fue publicado en *October* en 1980, reimpresso en *El arte después de la modernidad*, 1984; «El discurso de los otros...» apareció en *La posmodernidad*, 1983. Utilizo este ejemplo que ilustra la cuestión de la crítica local por referirme a dos textos de **José Luis Brea** que precisamente acaban de ser encumbrados al estatus de manifiestos del arte postmoderno, entre otros recogidos por **Anna María Guasch** en su compilación *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid: Akal, 2000.
- 9 «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo» data de 1983; traducción castellana en la compilación de **Ribalta, J.**; **Picazo, G.**, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona: MACBA, 1997.
- 10 Para un enfoque más preciso de tal historia, véase la reseña más rica, que indirectamente retrata también un itinerario crítico propio, de **Juan Vicente Aliaga**, «¿Disidencias? ¿Normalizaciones? Acerca del arte reciente en Estados Unidos», en **Picazo, G.** (ed.), *Sobre la crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona: MACBA, Libres de recerca, 1996.
- 11 Algunas otras cosas a este respecto, modestas, he acertado a decir en algunos otros lugares; por ejemplo, en un diálogo con **Jorge Ribalta** que titulamos «Un epílogo sobre arte y Estado, democratización y subalternidad en el mundo administrado», en **Ribalta, J.** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, 1998.
- 12 «Como respuesta a las recientes y profundas mutaciones de la sociedad contemporánea, muchos autores (a menudo alineados bajo la bandera imprecisa de la postmodernidad) sostienen que debemos abandonar las teorías del sujeto social para no reconocer la subjetividad salvo en términos puramente individualistas... A nuestro entender, tales argumentos han podido reconocer acaso la existencia de una verdadera mutación, pero han sacado de ello una conclusión errónea... En este nuevo espacio crítico y conceptual, la nueva teoría de la subjetividad puede expresarse, y esta nueva definición de la subjetividad es, además, una gran innovación teórica en el programa del comunismo... De hecho, comprender el verdadero proceso histórico nos libra de toda ilusión sobre la “desaparición del sujeto”» (**Hardt, M.** y **Negri, A.**, «Mutación de actividades, nuevas formas de organización, o del proletariado al hombre-máquina», versión castellana en *El Viejo Topo*, n° 119, junio 1998; accesible en Nettime → <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/Nettime-lat-0012/msg00054.html>) y en la sección de textos de *Ninguna Persona es legal* → www.sindominio.net/ninguna





Jorge Ribalta*

Zerbitzu publikoaz kultur kontsumoaren garaian

Egileak XX. mendearen azken hamarkadetan gertatutako aldaketa soziokulturalak aztertu, zerbitzu publikoaren kontzeptuaz gogoeta egin eta kultur bitartekaritzarako eredu alternatibo bat planteatzen du.

Testu hau, aurrez, Zehar 47&48 zenbakian argitaratu zen, 2002an.

* **Jorge Ribalta** artista da eta Museu d'Art Contemporani de Barcelonako (MACBA) Kultur Zerbitzuen arduradun ohia.

Servicio Públicori egindako ohar gehigarriak

*Servicio Público*¹ liburua egoera historiko bat ulertzeko borondatek eta hura islatzen saiatzeki sortu zen; mendebaldeko demokrazia liberal esaten zaien horien esparru geopolitikoan kultur zerbitzu publikoen pribatizazio gero eta handiagoko baten modura defini liteke egoera hori. Prozesu horrek aurrera jarraitzen du.

Gaur egun liburua gabeziek josita dagoela iruditzen zait. Kasu onenean ere, material gordina eskaintzen du eta lekukotza gisa balio du. Haren urritasun nagusietako batzuk teorikoak dira, hala nola *publiko* edo *zerbitzu publiko* bezalako funtsezko kontzeptuen definizio bat ez edukitzea, ezta ondasun publiko izaera faltsuki adostua ziurtzat jotzen ez duen kulturaren eta artearen autonomiaren balioaren justifikazio bat ere. Liburuari halaber falta zaio kultur bitartekaritazarako praktika alternatibo baten proposamen konbentzigarri bat. Ohar labor hauek gabezia horietako batzuk osatzeko ekarpen bat dira.

Kultur zerbitzu publikoen baldintza geopolitikoak

Termino historikoetan, kultura alorreko egitura administratiboak gaur egun ezagutzen ditugun moduan (kultura ministerioak, arte batzordeak, e.a.) 1945 eta 1965 artean sortu ziren, gutxi gorabehera. Zein dira agerpen horren baldintza historikoak? Hiru baldintza aipatuko ditut labor-labor.

Aurrenekoak zerikusia du 1929ko krisialdi ekonomikoari jarraitu zion Depresio Handiaren eragin traumatikoekin. Eric Hobsbawmek² esplikatzen duenez, Depresioak 30eko hamarkadan izan zuen eragin sozial eta politiko sakonak laguntza politikak garatzeko beharra planteatu zion mendebaldeko gobernuari, gorabehera ekonomikoaren balizko eragin sozial negatiboak saihesteko.

Bigarrena aurrekoaren sakontze bat da: Ongizate Estatu, II. Mundu Gerraren ostean

langileen eta patronalen arteko akordio batetik sortu zena langileen eskakizunak etekinen hazkundearen mugen barruan gordetzeko³. Ongizate Estatuaren sendotzea kapitalismoaren eta sozialismoaren elkarbizitzaren ezaugarria duen egonkortasun politiko luze bateko egoera historiko bati dagokio. Elkarbizitza horrek, Gerra Hotzaren garaiko Estatu Batuen eta Sobietar Batasunaren arteko aurkakotasunaren oinarritua, munduko oreka estrategiko-politikoari eutsi zion denbora epe bereziki luze batean. Aurkakotasunezko elkarbizitza horren ondorio bat elkar kutsatze prozesu bat izan zen, edo, zehazkiago esanda, osagai edo ideia sozialistak txertatzea testuinguru kapitalistan, eta sozialdemokraziaren sorrera izan zen horren emaitza. Hala, esparru kapitalistan erregulatze printzipioak eta politika sozialak ezarri ziren, eta eskuarki zerbitzu publikoen hazkunde progresibo iraunkor bat gertatu zen, batez ere 50eko eta 60ko hamarkadetan. Hobsbawmek kapitalismoaren Urrezko Aro bezala deskribatu du une hori, gizateriaren historia osoko hazkunde eta eraldatze ekonomiko eta sozial handieneko unea, zirkunstantzia bereziki aldekoak sortu zituen historikoki gabetuen klasearentzat. Urrezko Aro horren gakoak, Hobsbawmen arabera, izan zen «kapitalismoa gailendu zela ez zelako bakarrik kapitalista»⁴.

Hirugarren baldintza da Gerra Hotzak mendebaldeko kultur politiketan jokatu zuen papera. Gerra Hotzak bere alderdi kulturala ere izan zuen, hau da, arteen esparruan gudu bat izan zen aurkako bi ereduren artean. Konfrontazio horren kasu nabarmenena estatubatuar espresionismo abstraktuarena izan zen; haren bidez mendebaldeko kapitalistak estatubatuar bertsioan arte modernoaren eredu bat inposatu zuen, gizarte demokratiko liberal bati dagokion individualismoaren printzipioan oinarritua, estatu propagandaren zerbitzura dagoen arte baten eredu totalitarista eta kolektibistaren aurrean. Estatu Batuetatik sustatutako arte abstraktua halako «apolitizismo politiko» bati zegokion, eta abangoardia Europatik Amerikara lekualdatu eta ideologia nagusi bihurtu zeneko une historikoa markatu zuen⁵. Abangoardiaren

eta boterearen arteko identifikazio hori aurrebaldintza bat da gaur egun kultur politikak esaten diegun horretarako. USISek eta MOMAk egindako espresionismo abstraktuaren sustapenak oinarriak ezarri zituen 60ko hamarkadan National Endowment for the Arts (NEA) delakoa sortzeko, hau da, Estatu Batuetako kulturarako egitura publikoak.

Kultur zerbitzu publikoak garatzeko hiru baldintza horiek egiaztatetik lehen ondorio bat atera daiteke: politikak ezin badaitezke bereizi beren baldintza eta zirkunstantzia historikoetatik, kultura eta artea ere ez. Eta horrek zuzenean garamatza arazoaren muinera, kultur politika ororen printzipioei datzekien paradoxa nabarmen batera (hizketan ari naizen esparrutik, hots, mendebaldeko demokrazia liberal parlamentarioa): askatasunaren eta individualismoaren izenean egindako artearen defentsa «berekoikeriarik gabea» (hau da, apolitikoa edo politika aurrekoa) berez da «berekoia» (alegia, politikoa), zirkunstantzia sozio-politiko jakin batzuetan bakarrik egon daitekeen artearen askatasun eta autonomia kontzeptu batean oinarritzen den neurrian. Politikarekin inolako zerikusirik ez duen esparru publikorik ez baitago, artearen autonomiaren diskurtsoa, zeinean mendebaldeko arte modernoa oinarritzen baita, konstrukto politiko bat da, berez.

Hori onartzen badugu, ¿nola defenda dezakegu, orduan, Estatuak kulturaren jokatu beharreko paper demokratizatzailea, hau da, berdintasuna bermatzen duena? Nire iritzian, zentzu autokritiko batean bakarrik egin dezakegu, zeinaren arabera kulturak eta arteak paper paradoxiko eta kontraesanduna beteko bailukete Estatuarekiko, doi-doi ordena demokratiko pluralistaren adierazpen eta bermea izango litzatekeena. Izaera paradoxiko hori modu eredugarri batean gauzatzen da kritika instituzionaleko artean, museoan jaiotako artea bera haren erakunde zimenduetan azpijana egiteko. Ikuspuntu horretatik, gatazka hori pluralismo liberal horren bermea izango litzateke, eta haren

mugen sintoma; izan ere, gatazkak erakutsiko litzuzke jakintzaren eta goi kulturaren erakundeetan —hala nola unibertsitatea edo museoa— inplizitu dauden botere-harreman gorabeheratsuak, lagundu egiten baitute desberdintasun eta mendekotasun sozialak erreproduzitzen, eta bigarren mailakoa, hau da, irudikapen ahalmenik ez duen gizarte esparrua, baztertzen. John Beverleyk esplikatzen duen moduan, «unibertsitateak, historia idatziak, arte ederrek edo literaturak bigarren mailakotasuna eraiki eta mantentzen laguntzen dute. Bigarren mailakoa aztertzeo ideia bera (...) barne kontraesan bat da, haren helburua mundua ulertu eta irudikatzeo unibertsitatearen ahalmena eraisten den edo mugara iristen den jakintza-erregistro bat delako. Paradoxa horren izaera aitortzeak gure interes eta aurreiritzien haizekontra lan egiten ikastea eskatzen du, goi kulturaren, unibertsitatearen eta jakintza guneen agintea zalantzan jartzera bultzatzen baikaitu, haietan era aktiboan parte hartzen jarraitzen dugun bitartean (...) gero eta gehiago hurbil gaitezke bigarren mailakoen mundura (...) baina errealitatean ezin gara inoiz haren parte izan (...) gu saiatzen ari gara adierazten eraiki eta zabaltzen dugun jakintza nola egituratzen den gabezia horretatik, bigarren mailakoa irudikatzeo zailtasun edo ezinezkotasunetik abiatuta»⁶.

Beverley aipatzen duen gabezia hori iruditzen zait dela demokraziaren kontingentzia eta publikotasunaren izaera fantasmatikoa erakusteko modu bat, Rosalyn Deutshek «Agorafobia» bere saiakeran deskribatzen duena: «*publiko* hitzak tradizioz izendatzen duen gizarte koherentzia ideala engainagarria eta zapaltzailea da, halabeharrez. Arrazoibidez lortutako adostasun ez koertzitibo baten ideala bestelakotasunak eta berezitasunak erreprimatuz mantendutako ilusio bat izango litzateke... gure buruari galde geniezaioke galdutako publikoaren ideala ez ote den eraiki egitate bat ezkatutzeko xedez: alegia, esparru publiko demokratiko batek fantasma bat izan behar duela, nolabait... Eta publikoa denaren berezitasun hori -hemen ez egotea-

demokraziarekin bateraezina izango ez balitz, eta bai, aitzitik, haren existentziaren oinarria?»⁷. Deutschek «boterearen lekua, leku hutsa» gaiaren inguruan egindako gogoeta Claude Leforten demokraziaren gaineko testuetan oinarritzen da. Demokrazia, gizarte mota hori zeinaren berezitasuna zeran baitatza: «aginte politikoa dihardutenak gobernatzaille hutsak dira eta ezin dira botereaz jabetu, hura gaineratu... Pentsa liteke demokrazia modernoak identitate polo berri bat eratzen duela: herri burujabea. Baina iruzur bat izango litzateke haren bidez batasun substantzial bat berrezarria ikustea. Batasun horrek latente jarraitzen du»⁸. Horren haritik interpreta dezakegu Deleuze, idazten duenean: «herria ez da jada existitzen, edo ez da oraindik existitzen... *faltan dago herria*»⁹.

Nire liburuan argudiatutako kultur zerbitzu publiko baten ideia eta defentsa, hortaz, bereizi ezina izango litzateke demokraziaren izaera bera egiaztatetik, eta espazio horrek, «demokratikoa izateko osatu gabe iraun behar du»¹⁰. Horrenbestez, zerbitzu publikoa, nire ikuspegitik, publikotasunaren ideia horretatik sortutako praktika moduan agertzen da, Estatu erakundearen esparruan kokatzeko helburuz. Kultura esparruan egindako lanaren metodo bat eta etika bat da. Geroago berriro aipatuko dut gaia, Bartzelonako Museu d'Art Contemporani (MACBA) garatutako esperientzia oinarritutako kultur bitartekaritzazko praktika bat planteatzean.

Garai baten amaiera

Itzul gaitezen, baina, narrazio historikora: eta zer ari da gertatzen orain? Zer egoeratan bizi gara? Nik uste garai baten, lehen aipatu dudana «kapitalismoaren Urrezko Aro» horren amaieraren ondorioak bizi ditugula oraindik.

Hobsbawmen narrazioarekin jarraituz, 1973ko petrolio krisialdiaz geroztik Urrezko Aroa bertan behera erori da, hari eusten zioten zimenduak desagertu egin direlako.

Ekonomia alorreko zeinu aldaketak hegemonia ideologiko berri baten hasiera ekarri zuen, neoliberalismoarena, epe luzera Ongizate Estatuaren etsai nagusia ematen duena. 70eko hamarkadan zerbitzu publikoaren higatze eta atzerakada sumatzen hasi zen Administrazioaren zenbait esparrutan; prozesu horri Pierre Bourdieuk «Estatuaren dimisioa»¹¹ deitu dio, eta bertan neoliberalismorako konbertsio kolektiboa eskutik joan zen «zerbitzu publikoaren ideia suntsitze» batekin¹². Honako hau idazten du Bourdieuk: «liberalismo ekonomikoa askatasun politikoa baldintza nahikoa eta beharrezkoa bihurtzen denean, Estatuaren interbentzionismoari “totalitarismo” esaten zaio (...) eta “modernizazioa” zerbitzu publiko errentagarrienak sektore pribatura transferitzearekin identifikatzen da...»¹³.

Gerra Hotzaren amaierak, sobietar blokearen behin betiko erorketarekin, galera bat ere ekarri zion kapitalismoari, sozialismoaren kontrastea, alor politiko hari aurka eginez demokrazia liberala identifika baitzitekeen. Aurkakotasun horren galera arrisku bat da demokraziarentzat: «Totalitarismoaren eta demokraziaren arteko aurkakotasunak laguna eta etsaia bereizteko balio izan zuen, eta haren desagertzeak mendebaldeko gizartearen desestabilizazio sakon batera eraman lezake. Izan ere, demokraziaren esanahian du eragina, haren identitatea hura ukatzen zuen bestearreko ezarritako desberdintasunaren baitan zegoelako neurri handi batean»¹⁴.

Kulturaren alorrean, neoliberalismoaren ondorioak ikusgai egin ziren Europa mendebaldeko demokrazietan, batez ere laurogeiko hamarkadaren hasieratik aurrera, nahiz haien zirkunstantziak historikoki sendotuz joan ziren hirurogeita hamarreko hamarkadan, erakunde sindikalen eta ezker tradizionalaren ahultze eta desmobilizazioarekin batera, hirurogeita hamarreko hamarraldiaren hasierako krisialdi ekonomikoen eta 1968ko saio iraultzaileen porrotaren ondoren. Europako testuinguruan kultur politikak politikatik ekonomiara, hau

da, zerbitzu publikoaren diskurtsotik kultur industriaren diskurtsora eboluzionatzearen adibide adierazgarriena Frantziako kasua da, 1981ean Alderdi Sozialistak hauteskondeak irabazi ondoren. Jack Lang kultura ministroa da Europar ezarritako ordena berriaren ikurra, sozialistek laurogeiko hamarkadatik aurrera abiarazitako kultur politiken bidez, neoliberalismoa populismo lausoki sozialdemokrata batera moldatuz. Laurogeiko hamarkadan Espainiaren eta Frantziaren arteko paralelismoak esanguratsuak iruditzen zaizkit zenbait zentzutan. Lehenengo eta behin, bi herrialdeetan sozialistak ia aldi berean iritsi zuten agintea, eta hasiera eman zioten hurrengo hamarkada aski aurreratua zen arteko agintaldi luze bati. Bestalde, bi herrialdeek tradizio politiko zentralista eta nolabait estatalista bat partekatzen dute, Europako herrialdeek ez bezala, zeinean gaingiroki Estatuaren ekimena gizarte zibilaren ekimenari nagusitzen baitzaio.

Espainiako egoera aztertzean, hasteko aitortu egin behar da Europako demokrazia liberaletan kulturaren aldeko sistema publikoak sortu zirenean Espainian erregimen totalitario baten pean bizi ginela. Bestela esanda: Espainian bere garaian (hau da, II. Mundu Gerraren ondoren eta kapitalismoaren Urrezko Aroan) ez ziren gertatu estatu demokratiko-liberal baten eraikuntzarako baldintza politikoak. Horrek zaildu egiten dizkio gauzak nik bezala Estatuari —bere bertsio demokratiko-liberal modernoan— datzekion zerbitzu publikoaren esanahia birpentsatu eta defendatu nahi duen bati, horren ondorioa delako nire aldarrikapena sekula existitu ez den zerbait izatea (alegia, doble fantasmaticoa)¹⁵. Hala ere, zeregin hori prozesu gisa hartzen dut, lan metodo gisa, eta jarduteko proposamen orokor baten moduan ekiten diot.

Kultur bitartekaritza eredu alternatibo baterantz

Kultur politikako edozein proiektuk bi egitaketatik abiatu behar du gaur egun. Lehenik eta behin, kulturaren egungo zentraltasun berritik. Fredric Jamesonek jada 1984an deskribatu zuen zentraltasun hori era honez gero ospetsuan, postmodernidadearen inguruko bere teorizazioan: «postmodernidatea esaten diogun hori ezin bereiz daiteke, ezta pentsatu ere, kulturaren esparruaren funtsezko mutazio baten hipotesirik gabe kapitalismo berantiarren munduan, eta mutazio horrek barne hartzen du haren funtzio sozialaren funtsezko aldaketa bat. (...) Kulturaren esparru autonomo bat disolbatzea areago irudikatu behar da leherketa baten modura: kulturaren hedatze itzel bat gizarte esparruan, halako moldez, non esan baitaiteke gure bizitza sozialak barne hartzen duen guztia (...) “kultural” bihurtu dela zentzu original batean, oraindik teorizatu gabea»¹⁶. Arestiago beste ekarpen batzuk egin zaizkio teorizazio horri, hala nola Antonio Negri eta Michael Hardtena, «lan immaterial» kategoriaren bitartez. Kategoria hori ekonomia kapitalistaren aro postfordista bati dagokio, zeinean zerbitzuek eta hirugarren sektoreak industri ekoizpenaren zentraltasuna okupatzen baitute kapitalismoaren aurreko aro fordistan. Negrik eta Hardtek idatzia da: «Zerbitzuak ekoiztearen emaitza ondasun ez material eta iraunkor bat denez gero, ekoizpen horretan inplikaturako lanari “lan immaterial” esaten diogu, esan nahi baita ondasun immaterial bat —zerbitzu bat, kultur produktu bat, ezagutza edo komunikazioa— ekoizten duen lana»¹⁷. Nola Jameson hala Negri eta Hardt bat datoz honako hau adierazteko: «gero eta zailagoa egiten da fenomeno ekonomikoen eta kulturalen artean bereizketa egitea»¹⁸.

Bigarren egitate bat *Servicio Público* liburuan deskribatutako zerbitzu publikoen pribatizazio prozesuaren jarraipena da, Ongizate Estatuaren desegite progresiboaren sintoma den neurrian. Oraingoan ere Negrik eta Hardtek kapitalismoari datzekion dinamika moduan

ikusten dute pribatizazio prozesu hori: «aro moderno guztian jabego publikoaren pribatizazioranzko mugimendu bat gertatu zen (...) kapitalismoak ondasun publikoen berjabetze pribatuzko ziklo etengabe bat abiarazi zuen: komuna denaren desjabetzea... XX. mendean gertatutako Ongizate Estatuaren goraldi eta gainbehera jabetze publiko eta pribatuen espiral horren beste ziklo bat besterik ez dira... publikoaren eta komunaren arteko harreman immanentearen ordeztu jabego pribatuaren botere transzendentea etorri zen»¹⁹.

Halako testuinguru batean, bertute errepublikar ideal batean gauzatutako publikotasunaren ustezko funtsezko balio batzuen defentsa nostalgiko bat baino areago, kontua da egungo egoeraren mugapen demokratiko eta emantzipaziozkoak indargabetuko dituzten lan moldeak aurkitzea. Negrik eta Hardtek aldarrikatzen duten legez, «lritsi zaigu oihukatze txanda: goiburu handia bukatu da!». Goiburu horrek zergatik izan beharko luke kontserbadoreen jabego eskusiboa²⁰. Edo, Lefortek dioen modura: «eutsi egin behar zaio oraina etorkizunagatik trukatzeko tentaldiari; aitzitik, ahalegin bat egin behar da orainean irakurtzeko zer aukera lerro zabaltzen diren lortutako eskubideen defentsan eta eskubide berrien aldarrikapenean...»²¹.

Ernesto Laclauk eta Chantal Mouffek definitutako errotiko demokraziaren printzipioetan oinarritutako kultur politika proiektu batek alde batera utzi behar ditu unibertsaltasun esentzialistaren nozioa eta esparru publikoa espazio unitario, homogeen eta adostu baten modura pentsatzea; eta, horrenbestez, bereizi ezina da pluralismo noziotik, zeinean subjektu kolektiboak etengabe negoziatzen eta gatazkan baitaude: «demokraziaren esperientzian logika sozialen aniztasuna haien artikulazioaren beharra bezainbeste aitortu behar da. Baina artikulazio hori etenik gabe birsortu eta birnegotiatu behar da, eta

ez dago oreka azkenik lortzen den amaiera punturik»²². Errotiko demokrazia pluralistarako proiektu batek espazio publikoen biderkatze norabidean joan behar du. Modu sinplean esanda, hori da niretzat *zerbitzu publiko* nozioaren esanahia: Estatuaren egituren barruan lan egitea boterearen dezentralizazio bat sustatzeko eta zenbait subjektu eta kolektibok Estatuaren baliabideez etekina aterako duten espazio eta uneak eratzeko, buru-heziketa eta autonomia erlatibozko prozesuetan laguntzeko xedez.

Welfare museum²³

Bukatzeke, adibide zehatz batzuk emango ditut, haien bidez irudikatzeke gaur egun badirela kultur bitartekaritza lana egiteko beste modu batzuk. Esperientzian eta azken hiru urteotan MACBAn garatu dugun lan zehatzean oinarritutako naiz.

XX. mendearen bigarren erdiko arte oroimen kritiko bat eraikitzeke bideratu da museoko lana, bildumaren eta erakusketa zein jardueraren programaren bidez. Lan ildo horren xedea da tokiko-nazionalaren mitifikazio batera eta kultur erakundeak —hirien tertziarizazio ekonomikoaren eragile aktiboak diren aldetik— instrumentalizatzeke jotzen duten diskurtso eta indar hegemonikoak indargabetzea da, baita alternatibak eskaintzeke ere museo eredu nagusien gabezi, haiek jatorrizko lanaren mito unibertsalistan edo museoa ikuskari moduko ideia batean oinarritzen baitira eskuarki²⁴.

Denbora horretan museoan garatzen aritu garen praktika Laclau eta Moufferen errotiko demokrazia proiektuan inspiratu da, besteak beste. Hala, pluralismo nozioak ekarri du ikusle goak talde espezifikok bereiziek osatutzat jotzea, eta ikusmolde hori ikusle goaren nozio generikoaren justu kontrakoa da, neurri estatistikozko irizti kuantitatibo hutsetara murriztu daitekeen neurrian. Halaxe aplikatzen da telebista kontsumoaren eremuan oinarritutako kultur politika populistetan, produktuen eraginkortasuna haren arrakasta masiboaren, alegia, ikusle go abstraktu

berdindu baten onespeneraren arabera neurtuz. Ez da beharrezkoa errepikatzea ikuslego nozio hori lotuta dagoela etekin pribatuaren printzipioei eta kultur produktu atzerakoien eta alienatzaileenei.

Ikuslegoen ikusmolde pluralista horrek eragina du museoaren funtzio produktiboen eta hierarkien ideian bertan. Museoak utzi egiten dio erakusketa ekoizle hutsa izateari, eta mota desberdinetako zerbitzu hornitzailea izatera pasatzen da. Hartara, erakusketa beste esperientzia batzuen gainetik zertan egonik ez duen esperientzia mota baterako medio bat da. Museoak ekoizten ditu halaber tailerrak, hitzaldiak, ikus-entzunezko programak, argitalpenak, online proiektuak, e.a., dena talde desberdinen ekoizpen moldeetara eta haien heziketa eta sozializazio premietara bideratua. Posiblea da jarduera horietako batzuetan bakarrik interesatuta dauden museo erabiltzaileak irudikatzea, eta zilegia da hori gertatzea.

Museoaren programa publikoen ikusmolde pluralista horrek terminologia birdefinitzea ere ekartzen du. Esaterako, *heziketa* hitza, diziplina gain-instituzionalizatu konnotazioak dituen eta esanahia erlazio hierarkiko bati eta aurrez finkatutako jakintza batzuen transmisioari lotuta dagoen heinean, ez dirudi egokiena negoziazioan oinarritutako lan prozesu bat izendatzeko. Horren haritik, bitartekaritza mintzatzen gara, termino neutralagoa baita museoaren eta ikuslegoen artean finka daitezkeen harreman askotarikoak definitzeko. Harreman potentzial horiek beti gordetzen dute zehaztu gabetasun eta ustekabekotasun maila bat, kasu bakoitzean negoziazio espezifikoen bidez ebatzi beharrezkoa. Lan dinamika taldeak eratzean eta haien jarraitutasuna sustatzean oinarritzen da. Kasu zehatz batzuk aipatuko ditut.

Las Agencias proiektua, joan den urteko lehen erdian garatu zena, artista eta mugimendu sozialentzako lan espazio komun

eta hierarkizatu gabe bat sortzeko saiotik sortu zen. Proiektuak (erakundearen eta gizarte kolektiboen arteko bitartekari den hirugarren osagai edo eragile baten bidez bitartekotzazko beste molde batzuk aurkitzea posible ote zen museoaren galderatik sortua) museoarekiko konfiantza erlatibozko klima bat sortzea lortu zuen ezarritako aginteekin inplikatzeko oso uzkur zeuden gizarte sektoreen artean. Hemen museoak ezin zuen ezkutatu bere presentzia arkitektoniko indartsua Bartzelonako Raval auzoan, ezta auzoaren osaketa sozialaren paper eraldatzailea ere; izan ere, auzoa sortu zen kultur erakundeak, elite bihurtze sozial eta hiri berbalioztatzerako eragileak diren aldetik, instrumentalizatzean oinarritutako hirigintza politika batetik eta hiriaren sustapen turistikotik, tokiko aginteek diseinatu 80ko hamarkadaz geroztik. Horrekin guztiarekin neurri batean lortu zen hirigintza politika hori berez erakunde esandakotik bereiztea. *Las Agencias* proiektuak Bartzelonako zenbait gizarte mugimenduren energiak elkartzea lortu zuen jarduera handiko une batean, Munduko Bankuaren topaketa zela-eta, hirian gertatuko baitzen 2001eko ekainean, azkenean bertan behera geratu zena gobernua erantzun sozialen beldur zelako. Gizarte mugimenduak borroka antikapitalistan eta globalizazioaren aurkakoan zentratuta egoteak eragin zuen hirian testuinguru eta garai hartan garatu ziren kanpaina batzuetan *Las Agencias* egotea.

Las Agencias buru-heziketa esperimentu bat izan zen, lan-dinamika saio bat, zeinean museoak ez baitu bere burua izendatzen edukiak jartzen dituen aginte gisa, baizik eta mugatu egiten baita bitartekoak ematera kolektiboek beren edukiak definitu eta beren jarduera programan finka ditzaten nolabaiteko autonomiaz, beren interes eta premia espezifikoen arabera²⁵. Erakusketa espazioaren erabilera-protokoloen birdefinitze bat eta haren ikusgaitasun gailu ez tradizionalekin hibridatzea planteatzen zuen beste proiektu bat Pere Portabellaren *Historias sin argumento*. *El cine de Pere Portabella* lana izan zen, museoan 2001eko hasieran aurkeztu zena. Erakusketak erakusketaren gailua kartaz

konsultatzeko arxibo ikus-entzunezko eta bibliografiko batekin konbinatzen zuen, eta zinema batekoarekin, eta jarduera sorta batenarekin, haien artean ikus-entzunezko programa bat, mintegi bat eta hitzaldi sorta bat. Gailuak, Portabellak zinemagile gisa 60ko eta 70eko hamarkadetako zinema berrien testuinguruan egin zuen lanaren garrantzia historikoki narratzeko diskurtso-artikulazio bat proposatzearekin batera, lekua uzten zien balizko beste artikulazio batzuei, nola hitzaldi programaren bidez (bertan gonbidatuek beste artikulazio batzuk iradokitzen zituzten) hala kartara eskura zeuden materialen bidez, zeinei esker erabiltzaile bakoitzak bere narratiba eraiki baitzezakeen. Hartara, gailuak saihestu egiten zuen artistaren figura fetixe eta mito bihurtzea, eta, beraz, haren paper historikoa izoztea omenaldiaren logikaren bitartez, haren berrinterpretazioa erraztuz eta beste itxuratze batzuetarako zabalik utziz, oraingo zein etorkizunerako. Proiektu hark ilustratu lezake museoak nola ikas dezakeen kritiketatik, kasu honetan kritika instituzionaleko praktiketatik egindakoa, testuinguru erlatiboki gardenago eta interakzioari irekitako bat bihurtzeko, eta nolabait «desmuseatzeko», hau da, neurri batean askatzeko bere lastra historiko zurrun, mugiezin eta autoritarioenetako batzuetatik²⁶.

Azkenik, *Buen Rollo: políticas de resistencia y culturas musicales* bideo eta zinema programa, aurtengo otsaila eta uztaile bitartean programatua, *Thank God it's Friday* filmaren promoziorako erabili zen «dantzara etorri, eta azkenean hezi egin ziren» esamoldea hitzez hitz betetzeko ideiatik sortu da²⁷. Programa azken hiru hamarraldietako kontsumorako pop musikaren mugimendu edo estiloetako batzuetatik egindako ibilbide modura dago artikulatuta, estilo horiek sortzeko orduan gizarte eta politika alorreko alderdiak bereziki azpimarratuz. *Buen Rollo* bi formatutan aurkezten da, eta bi erabilera molde proposatzen dira, hurrenez

hurren: proiektzio programa gisa eta kartarako kontsulta askeko gailu gisa²⁸.

Ez da halabeharra *Buen Rollo* horren aztergaia musika estilo batzuen inguruko azpikulturak izatea. Azpikultura horiek ingurune bat osatzen dute, eta bertan aurki ditzakegu oso modu esanguratsuan errotiko demokraziaren proiektutik teorizatutako zenbait praktika. Adibidez, estilo horiek autonomia erlatibo bat duten identitateak sortzeko saio moduan erabiltzen dira, testuinguru jakin batzuei erantzuteko eskura dagoen kultura materialetik abiatuta. Esamolde punk batzuek, hala nola «no future» edo «do it yourself», iragarri egiten zuten jada 70eko hamarkadaren amaieran Laclauk politikaren «espazializazioa» bezala definitu duena²⁹, ordena bestelako baten etorkizuneko proiektio batean oinarritutako ikusmolde «denborazko» bati kontra eginik; horren adibide dira ekintza zuzeneko molde politikoak, orainean berehalako ondorioak bilatzen dituztenak. Ikusten dugu halaber Thatcherren Ingalaterran sortutako lege kontrako *rave* jaialdi praktikek protesta politiko eta adierazpen publikorako inauteri gisako praktika berriak ekarri dituztela, gaur egun ohiko tresnak direnak globalizazioaren aurkako mugimenduentzat. Bestalde, azpikultura musikalak funtsezko alorra izan dira komunikazio eta banaketa sareak sortzeko kultura komertzialaren zirkuitu hegemonikoetatik kanpo, eta ingurune onuragarria ere izan da identitateen urratze praktikak formalizatu eta adierazteko, genero identitatearen kode menderatzaileak hankaz gora jartzen dituzten gorputz mekanismo eta ohituren bidez, horretarako arropa, tatuajeak edo droga kontsumoa erabiliz, genero identitateen izaera performatibo eta sozialki artikulatuaren inguruko teorizazio berriein batera.

Azkenik, azpikultura musikalak ere alor abantailatsu bat da; izan ere, bertan gogoeta egin daiteke kulturaren anibalentzia eta kontraesanen gainean, kultura komertzialaren neutralizazio gaitasunaren aurrean erresistentzia eta transgresiozko espazio

kontrahegemoniko bat den aldetik. Hala ere, haren testuinguruan aurkitzen ditugu esperientziaren politika berrien adibide errealak, egiaztatzea ahalbidetzen digutenak komunitate eta harreman sare molde berrien hedatzea ez dela bakarrik irudika daitekeen zerbait, jada gertatzen ari den zerbait baizik.

Postscriptum

Saiatu naiz bai kulturaren zerbitzu publikoaren gaineko ikuspegi historiko eta teoriko bat eskaintzen bai ekintza espezifiko baten berri ematen, eta *Servicio Público* liburua idazteko esperientzia MACBAko ondoko nire esperientziarekin lotzen. Hemen azaldutakoa ezin bereizi daiteke esperientzia pertsonal horretatik, eta asmoa ez da jarraitu beharreko eredu moduan eskaintzea. Lan egiteko modu bat da, beste batzuk baztertzen ez dituenak. Museoan garatutako proiektuei —haien aipamena oso laburra izan da halaberrez— autokritika bat egitea geratzen da orain.

Oharrak

- 1 **Ribalta, J.** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca-UAAV, 1998.
- 2 «Depresio Handiak mendebaldeko gobernuak behartu zituen alderdi sozialei lehentasuna ematera ekonomikoaren gainetik, beren politikak formalizatzean», in **Hobsbawm, E.** *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona: Crítica, 1995, 102. o.
- 3 Op. cit., 284. o.
- 4 Op. cit., 344. o. **Hobsbawmek** kontu honetan zentratzen du liburuaren bigarren zatia: «Urrezko Aroa», 229.-399. o.
- 5 **Guilbaut, S.** *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid: Mondadori, 1990, 15. o. Kontu horren inguruan, ikus halaber George Yúdice eta Andrea Fraserrekiko solasaldia in: Jorge Ribalta (ed.), *Servicio público*. Op. cit.
- 6 **Beverly, J.** «Tesis sobre subalternitat, representació i política (en resposta a Jean-François Chevrier), in ZZ.EE., Subcultura i homogeneització», Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998, 130.-131. o. Egileak itzulia.
- 7 **Deutsche, R.** «Agorafobia», in **Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J.** eta **Exposito, M.** (ed.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, 346., 348., 351. o.
- 8 **Lefort, C.** «Democracia y advenimiento de un lugar vacío», in *La invención democrática*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1990, 190.-191. o.
- 9 **Deleuze, G.** «La imagen-tiempo». *Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1986, 287. o.
- 10 «Agorafobia», Op. cit., 354. o. Gai honen inguruan ikus orobat **Hans Haacke**, **Rainer Rochlitz** eta **Daniel Buren**ekiko solasaldiak eta epilogoak in *Servicio Público*, Op.cit.
- 11 **Bourdieu, P.** (ed.) *La miseria del mundo*, Madrid: Akal-FCE, 1999, 161-166. o.
- 12 Op. cit., 162. o.
- 13 Op. cit., 162. o.
- 14 **Mouffe, C.** *El retorno de lo político*, Barcelona: Paidós, 1999, 12. o.
- 15 Modernidade osatu gabe hori ez da soilik Espainiaren historia politiko-ekonomikoan gertatzen. **Negrik** eta **Hardtek**, 1950eko italiar ekonomiatik abiatuz, esplikatzen dute: «ekonomia erlatiboki atzeratuek ez dituzte eskualde nagusien etapa berriak jarraitzen, baizik eta konfigurazio alternatibo eta konbinatuak sortuz eboluzionatzen dute», eta kasu horietan ere «osatu gabeko forma ekonomiko desberdinen» nahasketaz mintzatzen dira. In **Negri, A.** eta **Hardt, M.** *Imperio*, Barcelona: Paidós, 2002, 268. o. Egoera berbera, nahiz eta beste ikuspuntu batetik izan, aipatzen du **Nestor Garcia Canclín** «modernidadera sartu eta irteteko estrategiak» aipatzen dituen *Culturas híbridas* bere liburuan, Mexico: Grijalbo, 1989.
- 16 **Jameson, F.** *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996, 66. o.
- 17 **Negri, A.** eta **Hardt, M.** *Imperio*, 270. o.
- 18 Op. cit., 256. o.
- 19 Op. cit., 279. o.
- 20 Op. cit., 319. o.
- 21 **Lefort, C.** «Derechos del hombre y política», in *La invención democrática*, Op. cit., 36. o.
- 22 **Mouffe, C.** eta **Laclau, E.** *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid: Siglo XXI, 1987, 212. o. Espazio publikoen biderkatzeaz, errotiko demokraziaren proiektuaren parte den aldetik, ikus orobat **Laclau, E.** *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso, 1990, xv. o.
- 23 Esamolde hau **Joan Rocari** maileguan hartu diot. Hura «ongizate auzoa»z edo «welfare neighborhood»ez mintzatzen da bera irakasle den **Barri Besòs** Institututik abiarazitako zeregina izendatzeko, heziketa zereginaren inguruan eta hartatik harago zerbitzu berriak sortzeko zerbitzu ematen dien auzoen elkarlanari eta laguntzari esker.
- 24 Eskura dauden materialak kontsultatzeko: →www.macba.es.
- 25 Kontsultatu →www.lasagencias.es.
- 26 Informazio gehiago nahi izanez gero, ikus **Exposito, M.**ren *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Valencia-Barcelona: Ediciones de la Mirada-MACBA, 2001.
- 27 Aipatua in: **Gilbert, J.** eta **Pearson, E.** *Discographies. Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London: Routledge, 1999, 1. o.
- 28 Informazio gehiago nahi izanez gero: →www.macba.es/bonrotllo.html
- 29 **Laclau, E.** *New Reflections...* Op. cit., 41. o.





Jorge Ribalta*

Sobre el servicio público en la época del consumo cultural

El autor analiza los cambios socio-culturales acaecidos en las últimas décadas del siglo XX, reflexiona sobre la noción de servicio público, y plantea un modelo alternativo de mediación cultural.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 47&48, en 2002.

* **Jorge Ribalta** es artista, y fue responsable de Servicios Culturales del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA.

Apostillas a Servicio Público

El libro *Servicio Público*¹ surgió de la voluntad de entender una situación histórica y de intentar reflejarla, una situación que se podía definir como de creciente privatización de los servicios públicos culturales en el ámbito geopolítico de las así llamadas democracias liberales occidentales. Ese proceso continúa.

El libro me parece hoy lleno de carencias. En el mejor de los casos, ofrece material en bruto y sirve como testimonio. Algunas de sus insuficiencias principales son de orden teórico, como la falta de una definición de conceptos fundamentales como *público* y *servicio público* y de una justificación del valor de la autonomía de la cultura y el arte que no dé por sentada su condición falsamente consensual de bienes públicos. El libro carece también de una propuesta convincente de una práctica alternativa de mediación cultural. Estas notas son un breve apunte para una contribución a completar algunas de esas carencias.

Las condiciones geopolíticas de los servicios públicos culturales

En términos históricos, la aparición de estructuras administrativas para la cultura tal como las conocemos hoy (los ministerios de cultura, consejos de arte, etc.) tuvo lugar entre los años 1945 y 1965 aproximadamente. ¿Cuáles son las condiciones históricas de esa aparición? Me referiré escuetamente a tres condiciones.

La primera tiene que ver con los efectos traumáticos de la Gran Depresión que siguió a la crisis económica de 1929. Según explica Eric Hobsbawm², el profundo impacto social y político de la Depresión en los años treinta planteó a los gobiernos occidentales por primera vez la necesidad de desarrollar políticas asistenciales para prevenir los posibles efectos sociales negativos de los vaivenes económicos.

La segunda es una profundización de la anterior: el Estado del Bienestar, una construcción política que surge de un acuerdo

entre trabajadores y patronales, tras la Segunda Guerra Mundial, para mantener las demandas de los trabajadores dentro de los límites del crecimiento de beneficios³. La consolidación del Estado del Bienestar corresponde a una situación histórica de estabilidad política prolongada, caracterizada por la convivencia de capitalismo y socialismo. Esa convivencia, basada en el antagonismo entre los Estados Unidos y la Unión Soviética durante la Guerra Fría, mantuvo el equilibrio estratégico-político mundial durante un periodo excepcionalmente prolongado. Un efecto de esa convivencia antagónica fue un proceso de contaminación mutua, o, más concretamente, una incorporación de elementos o ideas socialistas en el contexto capitalista, cuyo resultado fue el nacimiento de la socialdemocracia. Así, en el ámbito capitalista se establecieron principios de regulación y políticas sociales, y en general tuvo lugar un crecimiento progresivo y sostenido de los servicios públicos, en particular en los años cincuenta y sesenta. Hobsbawm ha descrito este momento como la Edad de Oro del capitalismo, el momento de mayor crecimiento y transformación económica y social de toda la historia de la humanidad, que creó unas condiciones especialmente favorables para las clases históricamente desposeídas. La clave de esa Edad de Oro, según Hobsbawm, era que «el capitalismo había triunfado porque no era sólo capitalista»⁴.

La tercera condición es el papel de la Guerra Fría en las políticas culturales occidentales. La Guerra Fría tuvo también su vertiente cultural, es decir que en el ámbito de las artes se libró una batalla entre dos modelos antagónicos. El caso más notorio de esta confrontación fue el del expresionismo abstracto norteamericano, con el cual el occidente capitalista en su versión norteamericana impuso un modelo de arte moderno basado en el principio del individualismo, propio de una sociedad democrática liberal, frente al modelo totalitarista y colectivista de un arte al servicio de la propaganda estatal. El arte abstracto promovido desde Estados Unidos respondía a una suerte de «apoliticismo político» y marcó

el momento histórico en que la vanguardia se desplazó de Europa a América y se convirtió en ideología dominante⁵. Esta identificación de vanguardia y poder es una precondition para lo que hoy entendemos como políticas culturales. La promoción del expresionismo abstracto por parte del USIS y el MOMA, sentó las bases para la aparición, ya en la década de los sesenta, del National Endowment for the Arts (NEA), esto es, las estructuras administrativas públicas para la cultura en Estados Unidos.

De la constatación de estas tres condiciones para el desarrollo de los servicios públicos culturales se puede extraer una primera conclusión: si las políticas son indisolubles de sus circunstancias y condiciones históricas, la cultura y el arte también lo son. Lo cual nos lleva directamente al centro del problema, a la evidencia de una paradoja inherente a los principios de toda política cultural (en el ámbito desde el que hablo, es decir el de la democracia liberal parlamentaria occidental): la defensa «desinteresada» (es decir, apolítica o pre-política) del arte en nombre de la libertad y del individualismo es en sí misma «interesada» (es decir, política) en tanto que se basa en un concepto de libertad y autonomía del arte que sólo puede darse en determinadas circunstancias histórico-políticas.

Puesto que no existe un ámbito público totalmente ajeno a la política, el discurso de la autonomía del arte, en que se fundamenta el arte moderno occidental, es en sí mismo una construcción política.

Si aceptamos esto, ¿cómo podemos entonces defender el papel democratizador, es decir garante de la igualdad, del Estado en la cultura? En mi opinión, sólo podemos hacerlo en un sentido autocrítico, según el cual la cultura y el arte cumplirían un papel paradójico y contradictorio en relación con el Estado, que sería justamente la expresión y la garantía del orden democrático pluralista. Esta condición paradójica se materializa de manera ejemplar en el arte de crítica institucional, un arte nacido en el museo con el objetivo de socavar sus

fundamentos como institución. Ese conflicto sería, desde este punto de vista, la garantía de ese mismo pluralismo liberal y el síntoma de sus límites, en el sentido de que señalaría las relaciones desiguales de poder implícitas en las instituciones del saber y de la alta cultura, como la universidad o el museo, que participan en la reproducción de las desigualdades y formas de subordinación social y en la exclusión de lo subalterno, es decir, de aquel ámbito social que no tiene poder de representación.

Tal como explica John Beverley, «la universidad, la historia escrita, las bellas artes o la literatura participan en la construcción y mantenimiento de la subalternidad. La misma idea de estudiar lo subalterno (...) constituye una contradicción interna en un sentido que apunta a un nuevo registro del saber en que el poder de la universidad para entender y representar el mundo se derrumba o llega al límite. Reconocer la naturaleza de esta paradoja implica aprender a trabajar a contrapelo de nuestros intereses y prejuicios, ya que nos empuja a cuestionar la autoridad de la alta cultura, la universidad y los centros del saber a la vez que continuamos participando activamente en ellos (...) nos podemos acercar cada vez más al mundo subalterno (...) pero en realidad no podemos pertenecer a él nunca (...) lo que intentamos hacer es expresar la manera en que el saber que construimos e impartimos se estructura a partir de esta carencia, de la dificultad o imposibilidad de representación de lo subalterno»⁶.

Esta carencia a que se refiere Beverley me parece una manera de señalar a la contingencia de la democracia y la condición fantasmática de lo público que describe Rosalyn Deutsche en su ensayo «Agorafobia»: «el ideal de coherencia social que el término *público* designa tradicionalmente es irremediamente engañoso y opresivo. El ideal de un consenso no coercitivo alcanzado por medio de la razón sería una ilusión mantenida mediante la represión de las diferencias y particularidades... podríamos preguntarnos si el ideal del público

perdido no estará construido con el fin de ocultar el hecho de que una esfera pública democrática debe ser, en cierto modo, un fantasma... ¿Y si esta peculiaridad de lo público —el no estar aquí— no fuera incompatible con la democracia sino, por el contrario, la condición de su existencia?»⁷. La argumentación de Deutsche sobre «el lugar del poder como un lugar vacío» se basa en textos de Claude Lefort sobre la democracia, una forma de sociedad cuya singularidad radica en que «quienes ejercen la autoridad política son simples gobernantes y no pueden apropiarse del poder, incorporarlo...».

Se podría pensar que la democracia moderna instituye un nuevo polo de identidad: el pueblo soberano. Pero sería un engaño ver restablecida con éste una unidad sustancial. Esa unidad sigue estando latente⁸. En este mismo sentido cabe interpretar a Deleuze cuando escribe que «el pueblo ya no existe, o no existe todavía... *el pueblo falta*»⁹.

La idea y la defensa de un servicio público cultural emprendida en mi libro señala, por tanto, indisociable de la constatación de la naturaleza misma de la democracia, un espacio que «para ser democrático, debe permanecer incompleto»¹⁰. El servicio público aparece por tanto desde mi perspectiva como una práctica surgida de esa concepción de lo público, con el objetivo de situarse en el ámbito de las instituciones del Estado. Se trata de un método y una ética del trabajo en el ámbito de la cultura. Más adelante me referiré a esta cuestión al plantear una práctica de mediación cultural basada en la experiencia desarrollada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

El fin de una época

Pero volvamos al relato histórico: ¿y qué es lo que está pasando ahora? ¿Cuáles son las condiciones en las que vivimos? Yo diría que todavía vivimos los efectos del fin de una época, de esa «Edad de Oro del capitalismo» a la que me refería antes.

Siguiendo la narración de Hobsbawm, desde la crisis del petróleo de 1973, la Edad de Oro se ha desmoronado porque han desaparecido los fundamentos sobre los que se sostenía. El cambio de signo económico supuso también el inicio de una nueva hegemonía ideológica, la del neoliberalismo, que a la larga aparece como el principal enemigo del Estado del Bienestar. Durante los años setenta empieza a notarse en varios ámbitos de la Administración el desgaste y el retroceso de los servicios públicos, un proceso al que Pierre Bourdieu se ha referido como la «dimisión del Estado»¹¹, en el cual la conversión colectiva al neoliberalismo fue de la mano de una «demolición de la idea de servicio público»¹². Bourdieu escribe: «al hacer del liberalismo económico la condición necesaria y suficiente de la libertad política, se asimila el intervencionismo del Estado al “totalitarismo” (...) y se identifica la “modernización” con la transferencia al sector privado de los servicios públicos más rentables...»¹³.

El final de la Guerra Fría, con la caída definitiva del bloque soviético a finales de la década de los ochenta, significó también la pérdida para el capitalismo del contraste del socialismo, el campo político contra el que la democracia liberal se podía identificar por oposición. La pérdida de esa oposición supone un riesgo para la democracia: «La desaparición de la oposición entre totalitarismo y democracia, que había servido como principal frontera política para discriminar entre amigo y enemigo, puede conducir a una profunda desestabilización de las sociedades occidentales. En efecto, afecta al sentido mismo de la democracia, pues la identidad de ésta dependía en gran parte de la diferencia que se había establecido respecto del otro que la negaba»¹⁴.

En el ámbito cultural, los efectos del neoliberalismo se hicieron visibles en las democracias europeas occidentales sobre todo a partir de los primeros años ochenta, aunque sus condiciones se fueron

históricamente consolidando durante la década de los setenta, con el debilitamiento y desmovilización de las organizaciones sindicales y de la izquierda tradicional, a consecuencia de las crisis económicas de los primeros setenta y el fracaso de los conatos revolucionarios de 1968. En el contexto europeo, el ejemplo más elocuente de una evolución de las políticas culturales desde la política hacia la economía, esto es, desde el discurso del servicio público al discurso de la industria cultural, es el caso francés tras el triunfo del Partido Socialista en 1981. La figura del ministro de cultura Jack Lang es el emblema del nuevo orden establecido en Europa con las políticas culturales emprendidas por los socialistas, a partir de los años ochenta, adaptando el neoliberalismo a un populismo vagamente socialdemócrata. Los paralelismos entre España y Francia durante los ochenta me parecen significativos en varios sentidos. De entrada, en ambos países los socialistas llegan al poder casi a la vez, iniciando un largo mandato que llegaría hasta bien entrada la siguiente década. Por otro lado, ambos países comparten una tradición política centralista y, digamos, estatalista, contrapuesta a los países del norte de Europa, en la que a grandes rasgos la iniciativa del Estado prevalece sobre la de la sociedad civil.

Al analizar la situación local española, de entrada hay que reconocer que cuando en las democracias liberales europeas aparecen los sistemas públicos para la cultura, en España estamos viviendo en un régimen totalitario. En otras palabras: en España no se dieron en su momento (esto es, tras la Segunda Guerra Mundial y a lo largo de la Edad de Oro del capitalismo) las condiciones políticas para la construcción de un estado democrático-liberal moderno. Eso pone las cosas difíciles a alguien que, como yo, intenta reconsiderar y defender el sentido del servicio público inherente al Estado en su concepción democrático-liberal moderna, porque hace que mi reivindicación sea de algo que nunca ha existido (es decir, doblemente

fantasmática)¹⁵. No obstante, asumo aquí esa tarea como proceso, como un método de trabajo, abordándola a modo de propuesta general de actuación.

Hacia un modelo alternativo de mediación cultural

Cualquier proyecto de política cultural debe partir hoy de dos constataciones. En primer lugar, de la nueva centralidad de la cultura. Fredric Jameson describió ya en 1984 esta centralidad de modo ya célebre en su teorización de la postmodernidad: «lo que venimos llamando postmodernidad no se puede separar ni pensar sin la hipótesis de una mutación fundamental de la esfera de la cultura en el mundo del capitalismo tardío, mutación que incluye una modificación fundamental de su función social. (...) La disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto de que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social (...) se ha vuelto “cultural”, en un sentido original y que todavía no se ha teorizado»¹⁶. Más recientemente ha habido otras aportaciones a esta teorización, como la de Antonio Negri y Michael Hardt a través de la categoría del «trabajo inmaterial», que se corresponde a una etapa postfordista de la economía capitalista, en la que los servicios y el sector terciario ocupan la centralidad de la producción industrial en la anterior etapa fordista del capitalismo. Negri y Hardt escriben: «Puesto que la producción de servicios da por resultado un bien no material y durable, definimos los trabajos implicados en esta producción como *trabajo inmaterial*, esto es, un trabajo que produce un bien inmaterial, tal como un servicio, un producto cultural, conocimiento o comunicación»¹⁷. Tanto Jameson como Negri y Hardt coinciden en señalar que «cada vez se hace más difícil establecer una distinción entre los fenómenos económicos y los culturales»¹⁸.

Una segunda constatación es la continuación del proceso de privatización de los servicios

públicos descrito ya en el libro *Servicio Público*, en tanto que síntoma del progresivo desmantelamiento del Estado del Bienestar. Nuevamente Negri y Hardt se refieren a este proceso de privatización como una dinámica inherente al capitalismo: «a lo largo de todo el periodo moderno se produjo un movimiento hacia la privatización de la propiedad pública (...) el capitalismo pone en marcha un ciclo continuo de reapropiación privada de los bienes públicos: la expropiación de lo que es común... el ascenso y caída del Estado del Bienestar registrados durante el siglo XX son un ciclo más de esta espiral de apropiaciones públicas y privadas... la relación inmanente entre lo público y lo común es reemplazada por el poder transcendente de la propiedad privada»¹⁹.

En un contexto tal, más que de una defensa nostálgica de unos supuestos valores esenciales de lo público encarnados en un ideal de virtud republicana, de lo que se trata es de encontrar modos de trabajo que contrarresten las limitaciones democráticas y emancipatorias de la situación presente. Como proclaman Negri y Hardt, «Ahora es nuestro turno de gritar: “¡el gran gobierno ha terminado!”. ¿Por qué debería ser este lema propiedad exclusiva de los conservadores?»²⁰. O como dice Lefort: «resistir la tentación de canjear el presente por el futuro; hacer el esfuerzo, por el contrario, de leer en el presente las líneas de posibilidad que se indican con la defensa de los derechos adquiridos y con la reivindicación de los derechos nuevos...»²¹.

Un proyecto de política cultural basado en los principios de la democracia radical tal como han definido Ernesto Laclau y Chantal Mouffe ha de abandonar una noción de universalidad esencialista y una concepción de la esfera pública como reducible a un espacio unitario, homogéneo y consensual, y por tanto es indisoluble de la noción de pluralismo, en la que los diferentes sujetos colectivos están en permanente negociación y conflicto: «la experiencia de la democracia debe consistir

en el reconocimiento de la multiplicidad de las lógicas sociales tanto como en la necesidad de su articulación. Pero esta última debe ser constantemente recreada y renegociada, y no hay punto final en el que el equilibrio sea definitivamente alcanzado»²². El objetivo de un proyecto de democracia pluralista radical ha de ir en la dirección de la multiplicación de los espacios públicos. Puesto muy simplemente, ese es para mí el significado de la noción de *servicio público*, el de trabajar dentro de las estructuras del Estado para promover una descentralización del poder, la constitución de espacios y momentos en los que diferentes sujetos y colectivos puedan beneficiarse de los recursos del Estado para favorecer procesos de autoeducación y de autonomía relativa.

Welfare museum²³

Acabaré aquí con algunos ejemplos concretos que pueden permitir imaginar que otros modos de trabajo de mediación cultural son posibles hoy. Me basaré en la experiencia y en el trabajo concreto que hemos desarrollado en el MACBA en los últimos tres años.

El trabajo del museo se ha orientado hacia la construcción de una memoria crítica del arte de la segunda mitad del siglo XX, a través de la colección y el programa de exposiciones y actividades. El objetivo de esa línea de trabajo es contrarrestar discursos y fuerzas hegemónicas que tienden a una mitificación de lo local-nacional y a una instrumentalización de las instituciones culturales como agentes activos de la terciarización económica de las ciudades, así como a plantear alternativas a las insuficiencias de los modelos dominantes de museo, basados en general en el mito universalista de la obra original o bien en una concepción del museo como espectáculo²⁴.

La práctica que hemos venido desarrollando en el museo en este tiempo se ha inspirado, entre otras fuentes, en el proyecto de democracia radical de Laclau y Mouffe. Así, la noción de pluralismo se ha traducido en una comprensión de los públicos como constituidos por grupos

específicos diferenciados, una comprensión diametralmente opuesta a la noción genérica de público en tanto que reducible a criterios de medida estadística puramente cuantitativos, tal como se aplica en las políticas culturales populistas basadas en el modelo del consumo televisivo y que mide la eficacia de los productos en función de su triunfo masivo, es decir de su aceptación por un público abstracto e indiferenciado. No hace falta insistir en la vinculación de esta noción del público con los principios del beneficio privado y con los productos culturales más regresivos y alienantes.

Esta comprensión pluralista de los públicos tiene sus efectos sobre la concepción misma de la función productiva del museo y sus jerarquías. El museo deja de ser un mero productor de exposiciones y pasa a ser un proveedor de servicios de diferentes tipos para los diferentes sujetos. La exposición es así un medio para un tipo de experiencia que no tiene por qué privilegiarse sobre otras experiencias. El museo produce también talleres, conferencias, programas audiovisuales, publicaciones, proyectos online, etc. todo ello encaminado a las diversas formas de producción de diferentes grupos y a sus necesidades de formación y socialización. Es posible imaginar usuarios del museo que solamente estén interesados en algunas de estas actividades y es legítimo que así sea.

Esta concepción pluralista de los programas públicos del museo comporta también una redefinición de la terminología. Así, el término *educación* en tanto que investido de connotaciones de disciplina sobre-institucionalizada y con un sentido ligado a una relación jerárquica y a la transmisión de unos saberes preestablecidos no parece el más adecuado para referirse a un proceso de trabajo basado en la negociación. En este sentido hablamos de *mediación*, como un término más neutral para definir la diversidad de relaciones que pueden establecerse entre el museo y los públicos.

Esas relaciones potenciales mantienen siempre un grado de indeterminación e imprevisibilidad, que debe resolverse en cada caso a través de negociaciones específicas. La dinámica de trabajo se basa en fomentar la constitución de grupos y su continuidad. Me referiré a algunos casos concretos.

El proyecto *Las Agencias*, que se desarrolló durante la primera mitad del año pasado surgió de un intento de crear un espacio de trabajo común y desjerarquizado para artistas y movimientos sociales. Este proyecto (que surgía del interrogante del museo sobre la posibilidad de encontrar otras formas de mediación a través de un tercer elemento o agencia, intermediario entre la institución y los colectivos sociales) consiguió crear un clima de relativa confianza hacia el museo por parte de sectores sociales extremadamente reticentes a la implicación con los poderes instituidos. Aquí el museo no podía ocultar su poderosa presencia arquitectónica en el barrio del Raval de Barcelona y su papel transformador de la composición social del barrio, surgido de una política urbanística basada en la instrumentalización de las instituciones culturales como agentes para una elitización social y revalorización urbana, así como la promoción turística de la ciudad, diseñada por los poderes locales desde la década de los 80. Con todo se consiguió hasta cierto punto diferenciar esa política urbanística de la institución propiamente dicha. El proyecto *Las Agencias* aglutinó energías de diversos movimientos sociales de Barcelona en un momento de especial actividad a causa de la convocatoria del encuentro del Banco Mundial que debía tener lugar en la ciudad en junio de 2001 y que fue finalmente cancelado por el temor gubernamental a las respuestas sociales. La centralidad de las luchas anti-capitalistas y anti-globalización en los movimientos sociales llevó a la implicación de *Las Agencias* en algunas de las campañas que se desarrollaron en ese contexto y en ese periodo en la ciudad.

Las Agencias fue un experimento de autoeducación, de una dinámica de trabajo en la cual el museo no se erige jerárquicamente

como la autoridad que aporta los contenidos sino que se limita a proporcionar unos medios para que los colectivos definan sus propios contenidos y establezcan sus programas de actividades con relativa autonomía, en función de sus intereses y necesidades específicas²⁵.

Otro proyecto que planteaba una redefinición de los protocolos de uso del espacio expositivo y su hibridación con dispositivos de visibilidad no tradicionales fue el proyecto en torno al trabajo de Pere Portabella, *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, que se presentó en el museo a principios de 2001. La exposición conjugaba el dispositivo de la exposición con el de un archivo audiovisual y bibliográfico de consulta a la carta, con el de un cine y con el de una serie de actividades en las que se incluían un programa audiovisual, un seminario y una serie de conferencias. El dispositivo, a la par que proponía una articulación discursiva para narrar históricamente la relevancia del trabajo de Portabella como cineasta en el contexto de los nuevos cines de los años 60 y 70, dejaba espacio para otras posibles articulaciones a través tanto del programa de conferencias (en el que los invitados sugerían otras articulaciones) como de los materiales disponibles a la carta, que permitían a cada usuario construir su propia narrativa. El dispositivo evitaba de este modo fetichizar y mitificar la figura del artista, y por tanto congelar su papel histórico a través de la lógica del homenaje, favoreciendo su reinterpretación y dejándola abierta a otras elaboraciones, presentes y futuras. Este proyecto podía verse como un ejemplo de cómo el museo puede aprender de sus críticas, en este caso de las prácticas de crítica institucional, para transformarse en un contexto relativamente más transparente y abierto a la interacción, y en cierto modo «desmusealizarse», es decir liberarse hasta cierto punto de algunos de sus lastres históricos más rígidos, inmovilistas y autoritarios²⁶.

Finalmente, el programa de vídeo y cine *Buen Rollo: políticas de resistencia y culturas musicales*, programado entre febrero y julio de este año, surge de la idea de tomar al pie de la letra la expresión «vinieron a bailar, y acabaron educándose» que se utilizó para la promoción de la película *Thank God it's Friday*²⁷. El programa se articula como un recorrido por algunos de los movimientos o estilos de la música popular de consumo de las últimas tres décadas, con especial énfasis en los aspectos sociales y políticos en la formación de esos estilos. *Buen Rollo* se presenta con dos formatos se proponen respectivamente dos formas de uso: como un programa de proyecciones y como un dispositivo de libre consulta a la carta²⁸.

No es casual que el objeto de *Buen Rollo* sean las subculturas en torno de los diferentes estilos musicales. Tales subculturas constituyen un entorno donde podemos encontrar de forma especialmente elocuente algunas de las prácticas sociales teorizadas desde el proyecto de la democracia radical. Así por ejemplo, los diferentes estilos se constituyen como tentativas de crear identidades con relativa autonomía en respuesta a determinados contextos y a partir de la cultura material disponible. Algunas expresiones punk como «no hay futuro» o «házte lo tú mismo» preludian ya a finales de los 70 lo que Laclau ha definido como «especialización» de la política²⁹, por oposición a una comprensión «temporal» basada en una proyección futura de un orden diferente, y que se ejemplifica en las formas políticas de acción directa, que buscan efectos inmediatos en el presente. También vemos cómo las prácticas de las fiestas ilegales o raves, surgidas en la Inglaterra de Thatcher han derivado en nuevas prácticas carnales de protesta política y expresión pública que hoy son herramientas habituales para los movimientos anti-globalización. Por otro lado, las subculturas musicales han sido el terreno fundamental para la creación de redes de comunicación y distribución al margen de los circuitos hegemónicos de la cultura comercial, y también han sido un entorno favorable para la formalización y expresión de prácticas de

transgresión de las identidades a través de mecanismos y hábitos corporales que subvierten los códigos dominantes de la identidad de género por medio de usos de indumentaria, tatuaje o del consumo de drogas, en paralelo a las nuevas teorizaciones sobre el carácter preformativo y socialmente articulado de las identidades de género.

Finalmente, también las subculturas musicales son un terreno privilegiado para reflexionar sobre las ambivalencias y contradicciones de la cultura como espacio contrahegemónico de resistencia y transgresión frente a la capacidad de neutralización de la cultura comercial. Con todo, en su contexto encontramos ejemplos reales de nuevas políticas de la experiencia que nos permiten constatar que la diseminación de nuevas formas de comunidad y redes de relación no es simplemente algo imaginable, sino algo que ya está ocurriendo.

Postscriptum

Aquí he intentado ofrecer tanto una perspectiva histórica y teórica sobre el servicio público cultural como dar cuenta de una acción específica, enlazando mi experiencia de la realización del libro *Servicio Público* con mi experiencia posterior en el MACBA. Lo expuesto aquí es indisociable de esa experiencia personal y no pretende ofrecerse como el modelo a seguir. Se trata de un modo de trabajar que no excluye otros. Queda pendiente una autocrítica de los proyectos desarrollados en el museo, a los que me he referido necesariamente de manera muy escueta.

Notas y referencias

- 1 **Ribalta, J.** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca-UAAV, 1998.
- 2 «La Gran Depresión obligó a los gobiernos occidentales a dar prioridad a las consideraciones sociales sobre las económicas en la formulación de sus políticas», en **Hobsbawm, E.** *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona : Crítica, 1995, p. 102.
- 3 Op. cit., p. 284.
- 4 Op. cit., p. 344. **Hobsbawm** dedica la segunda parte del libro a esta cuestión: «La Edad de Oro», pp. 229-399.
- 5 **Guilbaut, S.** *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid : Mondadori, 1990, p. 15. Sobre esta cuestión, ver también las conversaciones con **George Yúdice** y **Andrea Fraser** en Jorge Ribalta (ed.), *Servicio público*. Op. cit.
- 6 **Beverly, J.** *Tesis sobre subalternitat, representació i política (en resposta a Jean-François Chevrier)*, en VV.AA., *Subcultura i homogeneització*, Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1998, pp. 130-131. Traducción del autor.
- 7 **Deutsche, R.** «Agorafobia», en **Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M.** (eds.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca : Universidad de Salamanca, 2001, pp. 346, 348, 351.
- 8 **Lefort, C.** «Democracia y advenimiento de un lugar vacío», en *La invención democrática*, Buenos Aires : Nueva Visión, 1990, pp. 190-191.
- 9 **Deleuze, G.** «La imagen-tiempo». *Estudios sobre cine 2*, Barcelona : Paidós, 1986, p. 287.
- 10 «Agorafobia», Op. cit., p. 354. Sobre esta cuestión ver también las conversaciones con **Hans Haacke, Rainer Rochlitz** y **Daniel Buren** y el epílogo en *Servicio Público*, Op.cit.
- 11 **Bourdieu, P.** (ed.) *La miseria del mundo*, Madrid: Akal-FCE, 1999, pp. 161-166.
- 12 Op. cit., p. 162.
- 13 Op. cit., p. 162.
- 14 **Mouffe, C.** El retorno de lo político, Barcelona: Paidós, 1999, p. 12.
- 15 Esa modernidad incompleta no es exclusiva de la historia político-económica española. **Negri** y **Hardt** explican a partir de la economía italiana de la década de 1950 que «las economías relativamente atrasadas no siguen las mismas etapas que las regiones dominantes, sino que evolucionan creando configuraciones alternativas y combinadas» y hablan también en estos casos de «mezcla de diferentes formas económicas incompletas». En **Negri, A. y Hardt, M.** *Imperio*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 268. Es a esta misma situación, aunque desde otra perspectiva, a la que alude Néstor García Canclini cuando habla de «estrategias para entrar y salir de la modernidad» en su libro *Culturas híbridas*, Mexico: Grijalbo, 1989.
- 16 **Jameson, F.** *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996, p. 66.
- 17 **Negri, A. y Hardt, M.** *Imperio*, p. 270.
- 18 Op. cit., p. 256.
- 19 Op. cit., p. 279.
- 20 Op. cit., p. 319.
- 21 **Lefort, C.** «Derechos del hombre y política», en *La invención democrática*, Op. cit., p. 36.
- 22 **Mouffe, C. y Laclau, E.** *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid: Siglo XXI, 1987, p. 212. Sobre la multiplicación de espacios públicos como parte del proyecto de la democracia radical ver también **Laclau, E.** *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso, 1990, p. xv.
- 23 He tomado esta expresión prestada a **Joan Roca**, que ha hablado de «barrio del bienestar» o «welfare neighborhood» para referirse a la tarea emprendida desde el Instituto Barri Besòs, donde es profesor, para generar nuevas prestaciones en torno a la tarea educativa y más allá de ésta, gracias a la colaboración y el soporte de los barrios a los cuales presta servicio.
- 24 Consultar materiales disponibles en → www.macba.es
- 25 Consultar → www.lasagencias.es
- 26 Para más información véase la publicación coordinada por **Expósito, M.** *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Valencia-Barcelona: Ediciones de la Mirada-MACBA, 2001.
- 27 Citado en **Gilbert, J. y Pearson, E.** *Discographies. Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London: Routledge, 1999, p.1.
- 28 Más información en → www.macba.es/bonrotllo.html
- 29 **Laclau, E.** *New Reflections...* Op. cit., p. 41.





Miren Jaio*

Iragana pisua da

Testu hau 2002ko ekainaren 21eko Artelekuren berrinaugurazio ekitaldirako idatzi zen, *Garai Txarrak* proiektu-memoriaren baitan. Proiektua Ibon Aranberrik koordinatu zuen, eta besteak beste artista hauek parte hartu zuten, bakoitzak bere ekarpena eginez: Ixone Arregi, Blami, Gorka Eizagirre, Iñaki Garmendia, Gemma Intxausti, Mattin, Asier Mendizabal, Asier Pérez-González, Sergio Prego eta Xabier Salaberriak.

Testu hau, aurrez, Zehar 49 zenbakian argitaratu zen, 2002an.

* **Miren Jaio** arte kritikaria da.

Gauza gutxitan jarri ohi dira ados zientzialariak; bakan horietako bat, ordea, hauxe da: sekula ezingo dugula iraganera bidaiatu. Litekeena da inoiz etorkizunera bidaiatu ahal izatea (joaneko txartelaz). Diotenez, egunen batean akaso espazioan zehar bidaiatu ahal izango dugu tximista baino azkarrago, eta, espazio ontziko beste tripulatazileekin urtebetez karta-jokoan aritu ondoren, Lurrera itzuli eta elkartu ahal izango gara gure azken herenilobarekin, ordurako zahardadeak jota eta egoitza batean giltzapetuta dagoela. Baina inondik inora ezingo gara, zientzialarien esanetan, iraganera itzuli. Ezin dugu mendeen hartu. Berreskurazina da, aldi malapartatu bat.

Horrexegatik, kontraesanezko espiritu hutsagatik, iraganera behin eta berriro itzultzeko tema nekaezinak bizi gaitu. Alegiazko itzulera da, noski. Eta iragana bezatzeko askotariko —eta alferreko— eginahal horiek sentimendu bakarra uzten digute: galerarena. Behinola saguak, hezetasuna eta denbora ziren zentsore gupidagabeak, zerk iraungo zuen eta zerk ez erabakitzen zutenak. Gaur ez dago ez zentsurarik ez hautespenik. Ezin da iraganeko ezer (hobeki esan, haren arrastorik) ahaztu, denak dokumentatua behar du egon. Eta, hala, dogma kontserbazionistari esker (bestalde, printzipio ekologikoekin zerikusirik ez duena, alderantziz baizik), iraganaren dokumentazioa olagarro kontrolaezin baten modura haziz doa, disko gogoretako memoriaren putzu ilun hondogabeetan hertsatua.

Iraganaren bortxazko berpizte horren atzean beste dogma bat gordetzen da: ezin dugu ezertxo ere ahazteko atrebentzia hartu, eta horregatik iraganeko arrastoak gorde behar dira. Beraz, oroimena ez galtzea betekizun morala bihurtu da. Alabaina, jendea halabeharrez gogoratzeri behartzea ez da, menturaz, oroimenari eusteko modu egokia. Oroimena, ahaleginak ahalegin, apetatsua eta aldabera baita, ez du ezer ezartzerik maite. Har dezagun, esaterako,

gogoratzeko betebeharraren instituzionalizazio molde muturrekoena: oroitza. Zer geratzen da, egiaz, suntsitutako eraikinen hautsa pausatzen denean, zuzeneko lekukoak hiltzen direnean eta gertatutakoaren oroitzapena liburu bateko aipua besterik ez denean?

Baina iraganaren pisua —dokumentuak tonaka— ez da nolanhikoa. Iraganaren pisua oso astuna zaigu. Nostalgia, esaterako. Uda batez, Artelekun egin ohi diren ikastaro horietako batean, nostalgiari buruzko solasaldi absurdo samar bat izan nuen beste ikasle batekin. Nire solaskideak zioen nostalgiaren gaitza laster erauzia izango zela mundutik. Haren ilobak, Playstation bati loturik bizi diren izaki estrainio horiek, laster libratuko ziren nostalgiaren fardel astunetik. Izan ere, belaunaldi berriei gainera datorkien trepetak, irudi eta esperientzien erauntsia hain da izugarria, ezen ez dute oroitzapenatarako denborarik zango. Argudioa borobilduz solaskideak zioenez, nostalgia ez da jendeak iraganari buruz gordetzen duen zerbait: nostalgia iraganeko zerbait «da».

Ordutik hona zenbait urte joan dira. Artelekuk atea berriro zabaldu dituen honetan, bera ere sartu egin da «iragan eta memoriadun gauzen» eremu likatsuan. Iloba gajoei hori bera gertatu bide zaie. Bien bitartean, izeba ankerrak ebidentziari men egin izango dio: nostalgia tentu (eta antsietate egoera) iraunkorra da, txertorik ezagutzen ez zaion gaixotasun bat.

Edo bai. Txerto posible bakarria ahanztura da. Baina, aukera izanda, inork aukeratuko ahal luke alzhemerraren ezereza, oroitzapenen kondena bazterturik? Ez dut uste. *Total Recall* filmean, muki mintzez estalitako mutante batek zer nahi duen galdetzen dionean, honakoa erantzuten dio Arnold Schwarzeneggerrek: «Zuk nahi duzun gauza bera. Oroitu». «Baina, zertarako?», ihardesten dio kreaturak. «Ostera neu izateko», Schwarzeneggerren erantzuna. Ederki zekien Arniek —hobeki esan, Philip K. Dickek sortutako pertsonaiak— memoriarik eta oroitzapenik gabe, ez dagoela izaterik.

Nolanahi den, nostalgiaren gorespenezko garaiak bizi ditugu. Ikusle gutxiko ordutegietan telebista piztea eta garai bateko programen azken errepikapena ikusteari lotzea besterik ez dugu hori egiaztatzeko. Zergatik du nostalgiak sekula baino indar handiagoa? Bada, izeba ankerrak hura arbuizatzeko argudiatzen zuen arrazoi beragatik: gauza gehiegi gertatzen direlako, eta azkarregi, eta horiek erregistratu ezinik gabiltzalako. Gaurko munduan ekuazio hau da nagusi: «zenbat eta aldaketa eta gertakari gehiago denbora gutxiagoan, orduan eta galera gehiago. Hau da, historiak zenbat eta bizkorrago aurrera egin, orduan eta handiagoa da nostalgiazko sentimendua».

Sakonago azter dezagun nostalgiazko sentimenduaren hazkunde hori. Ez ote da hein batean aurrefabrikatua? Garbi gera dadila ez garela sentimendu hori zalantzan jartzen ari. Nostalgiari gauza asko lepora dakiok, besteak beste bertan gozo geratzeko arriskua, baina ez — nostalgiadun kartsu eta suhar batek diotsu — sentimendu faltsua izatea.

Ez, beste zerbaitez ari gara. Hain zuzen ere nostalgia sentimendu kolektibo gisa manufakturatzeo temaz, zeinekin distira eta lagunarte-aria eman edozein motatako ekintza soziali, esaterako lagun eta ezagunekin egindako afari aspergarriei nahiz ikasle ohien urtean behingo bilerei. Horrenbestez, nostalgia kolektiboa manufakturatzea ez da iragan gordearen itzelezko soberakinari etekina ateratzeko modu zoli bat baino. Horrek zer adierazten digu? «Altruistak bezain eraginkorrak diren buru argi batzuen sorkuntza da nostalgiaren industria». Baina, ni neu, Philip K. Dickek sortutako giroan barruraino sartuta nago jada. Eta hotzikara bat sentitzen dut, ezinbestean, iparramerikar idazlearen lanaz egindako zinemarako egokitzapena gogora ekartzean, non «erreprikante» deitutako humanoide batzuei oroitzapenak neurriera manufakturatzen baitzizkieten. Baina, jakina, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* eleberri bat baino ez da, eta Dick burua gaixo duen

gizajo paranoiko bat. Baina, jakina, *Blade Runner* film bat baino ez da, eta Dick burua gaixo duen gizajo paranoiko bat.

Edonola ere, iragana askotariko moldez berreskuratzeo obsesio horrek ondorio izugarri bezain ageriko batera garamatza: iragana parke tematiko eskergea bat da, amnesia pittin bat eta anestesia gehixeago behar denean bisita daitekeen esparru handi bat. Horrenbestez, iragana, berreskuraezina bada ere, toki eroso da bertan ibiltzeko. Orainak eta etorkizunak sekula emango ez duten zerbait eskaintzen du: ziurtasuna. Baina esan behar da — besterik ez bada ere kontsolamendu gisa — hor ere alferrik ibiliko garela bila.

El pasado pesa

Este texto se escribió a propósito del proyecto [memoria] *Garai Txarrak* para la inauguración de Arteleku el 21 de junio de 2002. Un proyecto coordinado por Ibon Aranberri en el que participaron con distintas intervenciones Ixone Arregi, Blami, Gorka Eizagirre, Iñaki Garmendia, Gemma Intxausti, Mattin, Asier Mendizabal, Asier Pérez-González, Sergio Prego y Xabier Salaberria entre otros.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 49, en 2002.

* Miren Jaio es crítica de arte.

Hay pocas cosas en las que los científicos se pongan de acuerdo. Una de ellas, por ejemplo: jamás podremos viajar al pasado. El viaje al futuro, sin retorno, puede que sea posible. Los científicos aseguran que algún día podremos viajar al espacio a velocidades de infarto para, después de pasarnos un año jugando a las cartas con otros tripulantes de la nave espacial, regresar a la Tierra y encontrarnos a nuestro último tataranieta, senil y hacinado en un asilo. Pero de ninguna manera, continúan los científicos, podremos regresar al pasado. Contra él no se puede. Es irrecuperable, un tiempo fatal.

Por eso, por puro espíritu de contradicción, hay un empeño unánime en regresar a él una y otra vez. Un regreso virtual, claro está. Y las muchas formas con las que se intenta, infructuosamente, domesticar el pasado arrastran un único sentimiento: el de la pérdida. Así, antes eran los ratones, la humedad y el tiempo, implacables, los que actuaban de censores y decidían qué se conservaba y qué no. Hoy ya no hay censura ni selección posibles. Nada del pasado (o, mejor dicho, de sus rastros) ha de olvidarse, todo ha de documentarse. Y de esa manera, gracias al dogma conservacionista (que, por cierto, poco tiene que ver con principios ecológicos, sino todo lo contrario), la documentación del pasado va creciendo como un *octopus* incontrolado comprimido en los pozos sin fondo de la memoria de los discos duros.

Otro dogma escondido detrás de esta resucitación forzosa del pasado: no nos podemos permitir el lujo de olvidar nada, y por ello hay que conservar los rastros del pasado. Así, no perder la memoria se convierte en un deber moral. Ahora bien, obligar a la gente a «recordar por decreto» no parece ser una buena manera de mantener la memoria. Porque la memoria, a pesar de todos los intentos, es caprichosa e inconstante, y no se aviene a imposiciones. Piénsese si no en la forma más extrema de institucionalización del deber de recordar: la conmemoración. ¿Qué queda de verdad después de que el polvo

de los edificios destruidos se ha posado, los testigos presenciales han muerto y el recuerdo de lo sucedido no es más que una cita en un libro?

Pero el pasado, toneladas de documentación, no sólo pesa. El pasado nos pesa mucho. La nostalgia, por ejemplo. Un verano de esos de curso en Arteleku mantuve una conversación algo absurda con otra cursillista con la nostalgia como tema. Mi interlocutora defendía que el mal de la nostalgia pronto desaparecería de la faz de la Tierra. Sus sobrinos, esas extrañas criaturas adheridas a una Playstation, pronto se librarían del lastre inútil de la nostalgia. Y es que el aluvión de nuevos artilugios, imágenes y experiencias al que están sometidas las nuevas generaciones de humanos es tal, que éstos no tendrán tiempo para recuerdos. Así, continuaba su argumento, la nostalgia no es algo que la gente guarda con respecto del pasado, la nostalgia «es» algo del pasado.

Hoy han pasado algunos años de aquello. Junto a su reapertura, Arteleku ha dado también por inaugurada su entrada en el territorio viscoso de las «cosas con pasado y memoria». A estos pobres sobrinos, supongo, les habrá pasado lo propio. Mientras tanto, la tía cruel habrá sucumbido a la evidencia: la nostalgia es un estado de ánimo (y de zozobra) permanente, una enfermedad para la que no existe vacuna conocida.

O sí. La única vacuna posible es el olvido. Pero, puestos a elegir, ¿elegiría alguien la nada del Alzheimer a la condena de los recuerdos? Lo dudo. Ya lo decía Arnold Schwarzenegger cuando en *Total Recall* un mutante cubierto de mucosa le pregunta qué es lo que desea: «lo mismo que tú. Recordar». «Pero, ¿para qué?», replica la criatura. «Para ser yo mismo otra vez», contesta Schwarzenegger. Así, lo que bien sabía Arnie, o, mejor dicho, el personaje de Philip K. Dick que encarnaba, era que, sin memoria ni recuerdos, no se es.

Sea como sea, son tiempos de celebración de la nostalgia. No hay más que encender

la tele en los horarios de baja audiencia y dejarse enganchar por la última reposición. ¿Por qué la nostalgia ahora más que antes? Pues por la misma razón que alegaba esta tía cruel para negarla: porque pasan demasiadas cosas y demasiado rápido para que podamos registrarlas. Así, en el mundo de hoy rige la siguiente equivalencia: «a mayor número de cambios y acontecimientos en menor tiempo, mayor número de pérdidas. Es decir, a mayor aceleración de la historia, mayor sentimiento de nostalgia».

Ahondemos en esto de los incrementos proporcionales del sentimiento de nostalgia. ¿No hay en estos incrementos algo de prefabricado? Que quede claro que aquí no se está poniendo en duda la autenticidad del sentimiento de nostalgia. A la nostalgia se la puede tachar de muchas cosas, entre otras de autocomplaciente, pero nunca, lo dice una nostálgica practicante y fervorosa, de ser un sentimiento falsificado.

No, aquí se habla de otra cosa. Del empeño en manufacturar la nostalgia como sentimiento colectivo con el que dar brillo y aires de confraternización a cualquier acto social, desde las cenas aburridas con amigos y conocidos hasta las reuniones anuales de antiguos alumnos. Así, manufacturar nostalgia colectiva se convierte en una forma inteligente de rentabilizar un enorme excedente de pasado preservado. ¿Algo que se pueda extraer de esto? «La industria de la nostalgia es obra de cerebros tan altruistas como solventes». Pero una anda ya metida de lleno en el clima generado por Philip K. Dick. Y no puede evitar acordarse con un escalofrío de otra famosa adaptación cinematográfica del escritor norteamericano donde a unos humanoides llamados «replicantes» les manufacturaban recuerdos a medida. Pero, claro, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* no es más que una novela y Dick, un pobre hombre de mente enferma y paranoica, donde a unos humanoides llamados «replicantes» les manufacturaban recuerdos a medida.

Pero, claro, *Blade Runner* no era más que una película, y Dick un pobre hombre de mente enferma y paranoica.

En cualquier caso, todo esta obsesión con recuperar en diversas formas el pasado nos lleva a una conclusión no por temida menos sabida: el pasado es hoy un enorme parque temático, una gran superficie que visitar cuando se necesita un poco de amnesia y algo más de anestesia. Así, el pasado, aunque irrecuperable, es un lugar cómodo de frecuentar. Ofrece algo que nunca darán el presente y el futuro, certidumbre. Ahora bien, si es de consuelo de lo que se está hablando, ése tampoco es el lugar donde buscarlo.





Biktimaren gainbehera: sorkuntza iruzurgileaz libratu da eta erresistentziari hurbildu zaio berriro¹

Praktika artistikoak zer estrategiez baliatzen dira gaur egun, beren funtzio kritikoa betetzeko? Nola elkarlotzen dituzte sorkuntzaren eta erresistentziaren ahalmenak, atxikimendu estetiko eta politikoa?

Testu hau, aurrez, Zehar 51 zenbakian argitaratu zen, 2003an.

* **Suely Rolnik** psikoanalista, saiogilea eta Sao Pauloko Unibertsitate Katolikoko irakaslea da. Besteak beste, *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (1986) argitaratu zuen, **Felix Guattari**ekin batera.

Subjektibotasun paradoxikoa

Subjektibotasuna laborategi bizia da, non unibertso batzuk sortu eta beste batzuk desegiten diren. Era askotakoak dira subjektibotasuna atontzeko politikak eta, politika horien eraginez, munduko bestetasunarekin harremanetan jartzeko moduak. Mundua atzemateko eta harekin harremanetan jartzeko bi moduren askotariko konbinazio aldakorrek daude — mundua ulertuta materia gisa, hau da, forma baten diseinu gisa edo indar eremu gisa— eta konbinazio horiek subjektibotasunaren hainbat ahalmenen eragimenez sortzen dira.

Mundua materia-forma modura ezagutzeko, beharrezkoa da zentzumenezko organoen bidez hautematea. Mundua materia-indar modura ezagutzeko, berriz, sentipena da beharrezkoa, gorputzaren eta gorputzari eragiten dioten munduko indarren arteko topaketatik sortutako sentipena. Indar horiek gorputzari zertan eragin diezaioketen jakiteko, erantzun-iturria ez da gorputzaren izaera organikoa, sentikorra edo erogenoa, baizik eta uhin nerbiosoek zeharkatutako haragia, hau da, «gorputz dardarakoia». Bestea antzematean, haren izate formula subjektibotasunera eramaten dugu, haren errepresentazioa hartzen dugu; sentitzean, berriz, haren presentzia bizia hartzen dugu. Mundua atzemateko bi modu horien artean ebatzi ezinezko paradoxa bat gertatzen da; batetik, sentipen-bloke berriak datozkigu, zeintzuek subjektibotasunari sakatzen dioten, subjektibotasunak unibertso berrien eragina pairatu ahala; eta, bestetik, subjektibotasunak bere burua ezagutzeko eta egunerokotasunean ez galtzeko subjektibotasunak dituen bitartekoak dauzkagu. Albora ezinezko desberdintasun horrek kolokan jartzen ditu gaur egungo moldeak, zeren molde horiek oztupo bihurtzen baitira sentipen-bloke berriak ernarazi dituen munduko bestetasunarekin harremanetan jartzeko. Testuinguru horretan, sentipenek ezin dute prozesua gidatu, bizindarraz husten dira eta zentzua galtzen

dute. Horrelakoetan, subjektibotasunean krisia gailentzen da eta krisi horrek sakatu egiten du, egonezina sortuz. Presio horri erantzuteko, gizakiak bizitza mobilizatzen du, bizitza erresistitzeko eta sortzeko ahalmena denez. Hau da, ezinegonak behartzen gaitu existentziari beste egituraketa bat ematera, norberari buruz, munduari buruz eta norberaren eta munduaren arteko harremanei buruz beste irudikapen bat hartzera. Orobat, ingurumari berriak erantsi eta ingurumari horiek izate bihurtzera.

Bi indarrok beren eginahalean elkartzen direlako ahal du bizitzak jarraitasuna izan eta hedatu. Hortik ateratzen diren era askotako eraldaketa molekularrak metatu egiten dira eta, azkenean, gizarte-modu berriak ernarazten dituzte. Azken buruan, obra irekia eta prozesuaren baitan osatua sortzen dute eta, horregatik bada, obra horrek ahalegin kolektiboaren emaitza izan behar du. Subjektibotasunak berezkoa duen paradoxa eta paradoxa horrek eragiten duen krisia dira, beraz, etengabe bestea bilakatzen ari den banakotasunera iristeko prozesuaren oinarriak, hau da, prozesuaren abiatzaileak dira. Arrazoi horregatik, bada, oreka ezegonkorreko egituraketa iragankorra da subjektibotasuna atontzeko edozein jokamolde.

Ezagutzaren bi modu horiek erabiltzen diren edo ez diren erabiltzen, eta munduarekiko hurbilpenean ezagutza horietako bakoitzari zer leku ematen zaion, halakoak izango dira subjektibotasuna atontzeko moldeak, zeintzuek egituratzen dituzten, inoiz ondorio neutrokoak ez diren bestetasunarekiko harremanen politikak. Politika horiek, izan ere, edo indartzen dute edo, bestela, indargabetzen dute bizitzaren prozesu-izaera, desberdintzeko ahalmen bezala prozesua hedatu ahal izatea: desberdintzeko ahalmen horren osagaiak dira, aldi eta neurri berean, asmatzeko indarra, zeinak munduak desosatzen eta osatzen dituen, eta erresistitzeko indarra, zeinak aldaketa bermatzen duen. Bestela esanda: bestearekiko harremanen politika era batekoa edo bestekoa izan, bizitzaren ahalmena indartuta edo indargabetuta aterako da. Testuinguru

horretan nola jar dezakegu ezbaian gaur egungo «munduko kapitalismo integratuan»² gailentzen den subjektibotasunaren politika?

Asmamen bahitua

Zenbait egile garaikidek, bereziki Toni Negriren ingurukoek, baieztatzen dute ezen 1970eko edo 80ko hamarralditik aurrera kapitalismoak asmamen-indarra bilakatu duela bere balioen iturri nagusi eta ekonomiaren eragile. Nola uler daiteke fenomeno hori, horren oinarri den subjektibotasuna atontzeko politikaren ikuspuntutik?

Bi alor nabarmentzen eta kontrajartzen dira: batetik, ospea galtzeko joera du mundua materia-indar gisa ezagutzeak, eta, horren ondorioz, ezagutza mota hori desaktibatzen ari da; beste alde batetik, sentipen-bloke birtualen eta gaur egungo bizitza-moldeen arteko paradoxa bortizki areagotu da, eta, hori dela eta, baita disonantzia horrek sorturiko sorkuntza-indarraren tentsioa eta mobilizazioa ere.

Disonantzia hori arrazoi ugariengatik areagotzen da. Nabarmenenetako bi baina ez aipatzearren esango dugu ezen, lehenik eta behin, kapitalismoaren eskutik datorren bizimodu hiritar eta globalizatuak berekin dakarrela planetako edozein tokitan subjektibotasunari eragiten dioten munduak gero eta gehiago ugaltzea eta gero eta abiadura eroagoan aldatzea, hots, era guztietako indar zurrunbilo batek subjektibotasunari etengabe eragitea; eta, bigarrenik, merkatu-esparru berriak etengabe sortu behar izateak (logika kapitalistaren berezko beharra da) berekin dakarrela, batetik, esparru berri horiei oinarri existentziala emango dieten bizimodu berriak sortu behar izatea, eta bestetik, beste bizimodu batzuk munduaren eszenatokitik bota behar izatea, desaktibatutako ekonomia-sektore osoekin batera. Beste batzuen artean, bi faktore horien elkarketak murriztu egiten du ohiko moldeen baliagarritasun epea, ohiko molde horiek zaharkiturik geratzen baitira, are geure egiteko astirik izan baina lehen.

Elkarketa horrek, beste aldetik, nork bere burua azkar baino lehen birformateatzera behartzen du, are aldaketak sortzen dituen sentipenez jabetzeko astia izan baina lehen. Tentsio egoera etengabe bizi gara, amorraren muga-mugan, eta horren ondorioz oso maiz egiten zaio dei asmamen indarrari.

Egoera larriagotuz, prozesu hori hedatzen da subjektibotasuna dagoelarik munduko bestetasunaren indarren aurrean itsu, gorputz dardarakoitik bananduta, eta, beraz, asmamen indarra mobilizatzen duten sentipen-bloke berrietara ezin iritsiz (gorputz-iparrorratz moduko bat da asmamen indarra, sentipenen eguneratze existentziala ahalbidetuko duten lurraldeen sorkuntza gidatzen duena). Asmamen-indar gordea askatzen da orduan, baina ezinezko gertatzen zaigu indar horretaz jabetzea, bizi-prozesuak eskatzen duenaren arabera mundu bereziak eraikitzeke. Sorkuntza «libreko» indar gorde hori da kapitalismo garaikideak deskubritu duena meategi berri gisa, ustiatu beharreko balio-iturri oparo gisa (gertaera hori antzematen eta zedarritzen jakin zuten Toni Negri eta haren laguntzaileek). Errentagarritasun ahalik eta handiena ateratzeko, kapitalismoak asmamen indarra sustatuko du, berezkoa duen logikaren ondorioz lehen ere sustatzen zuen bezala, baina orain kemen handiagoz eta inoiz baino maltzurkeria handiagoz: iruzurgileen gisara, asmamen indarra gainbalio-metaketares mesedetan ustiatuko du eta, modu horretan, indar horren sortzaile den bizi-prozesuaz baliatuko da, bizi-prozesua bere mendean hartzeko eta bere burua erresistentzia-indarretik bereizteko. Alde batetik daukagu asmamen indar bat, bizkortua eta erresistentziarekiko harremanetatik askatua, eta, bestetik, tentsio bat, gorputz dardarakoiki materia-indar gisa atzematen ez duen munduaren bestetasunaren aurkako eraso baten testuinguruan areagotua: horiek dira subjektibotasuna atontzeko gaur egungo kapitalismoaren jokamoldea definitzen duten bi bektoreak.

Bizkorturik eta erresistentziarekiko loturatik aske, asmamen indarra kapitalaren gatibu

erortzen da eta, horren ondorioz, lurralde estandarrek sortzen dira kapital horren zerbitzura, asmatzen den esparru bakoitzarentzat egokiak diren subjektibotasunak egituratuz. Existentzia-lurralde homogeneousatuak dira, eta gainbalioa sortzea da horien printzipio antolatzailea, zeina prozesuari gainjartzen zaion eta prozesua bera berkodifikatzen duen. Benetako «prêt-à-porter identitateak» dira, erraz asimilatzeke modukoak, marketin operazio handien bidez sustatuak. Identitate horiek sortzea eta bideratzea hedabideen zeregina da, sinestarazi nahi baitigute ezen irudi lelo horiekin identifikatzea eta horiek kontsumitzea nahitaezkoa dela lurraldea berriro egituratzeko. Are gehiago, sinestarazi nahi digute ezen horixe dela «luxu-subjektibotasunaren» lurralde desiratuaren partaide izateko bidea. Eta hori ez da dena, zeren lurralde horretatik kanpo aukeretako batzuk baitira heriotza soziala, bazterketa, mesprezua, miseria eta are heriotza; azken buruan, «zabor subjektibotasunen» estolderian erortzeko arriskua –hots, izuaren lurraldea, zeinaren osagaiak diren gerrak, favelak, trafikoa, bahiketak, ospitaleko ilarak, ume gosetuak, aterperik gabekoak, lurrik gabekoak, paperik gabekoak, hitz batean, «gabetuak», egunetik egunera zabaltzen ari den lurraldea. Zabor-subjektibotasunaren patua baldin bada baliorik gabeko bizitzaren laidoaren pean etengabe bizi behar izatea, luxu-subjektibotasunarena da estolderia-lurraldean erortzeko mehatxupean etengabe bizi behar izatea. Erortzeko arriskuak, zeinak erremediorik gabekoa irudi lezakeen, harritu egiten du, asaldatu, eta aitorpenaren bila ari dena larritu.

Prozesua osatuz, tentsioa areagotzen da eta horrek giro ezin hobea sortzen du hedabideen setiorako, zeintzuek baketze promesak saltzen dituzten, lurralde-merkantzia estandarizatu horien kontsumoak ahalbidetzen duen berehalako berregituraketaren aitzakian. Eragiketa horren bitartez, tentsioa baretu daitekeela adierazten

diote gero eta indar handiagoz subjektibotasun ahulduari, eta ate joka ari diren munduko indarretatik aldentuta mantentzen dute.

Prozesu gero eta azkarrago horren zurrunbiloan, gero eta aukera gutxiago dago munduaren errealitatea materia-indar gisa ezagutzeko («ezagutzea» baita munduaren oihartzunetik sentibera izatea), disoziazio horri alde egiteko. Ezinezkoa da estimulu horien etenik gabeko setioari muzin egitea, existitzeari utzi gabe eta zabor-subjektibotasunaren amildegian erori gabe. Beldurra nagusitzen da.

Alabaina, Negriren inguruan lanean ari direnek adierazten digutenez, egungo kapitalismoak asmatzen indarra bizkortu badu iruzurgilean gisara indar horri esker bizitzeko, bizitza sozialaren baitan indar hori mobilizatzeak, ordainetan, baldintza egokiak sortu ditu bizitzaren erresistentziarako ahalmena aldaketa-ahalbide gisara ager dadin, Mendebaldeko historia osoan seguruaren parekorik ez duen moduan.

Kapitalismoaren osagarria da anbiguotasun hori, haren puntu ahula. Eta ahuleziaren arrakala horretatik handitzen da bestelako printzipioek gidaturiko beste eszenatoki batera iristeko aukera.

Subjektibotasuna atontzeko zer estrategiek garbitzen dute gorputz dardarakoietako sarbide oztopatua, zer estrategiek berrelkartzen dituzte sormen-ahalmena eta erresistentzia-ahalmena, eta gorputz dardarakoia libratzen dute iruzurgilearen eraginetik? Galdera horri erantzuteko kokatu behar gara esparru batean, non politika eta artea elkarren artean nahasten diren, politikaren erresistentzia-indarrek eta artearen sormen-indarrek elkarri eragiten dioten eta bien arteko mugak bereizi ezinak bilakatzen diren. Proposatzen dut gure burua hibridazio zonalde horretan kokatzea, mota horretako estrategiak antzemateko artearekiko gertutasunarengatik kutsatutako politikaren aldean, batetik, politikarekiko gertutasunarengatik kutsatutako artearen aldean, beste aldetik.

Erresistentzia politikak: “Lula gertaera”

Lula Brasileko lehendakariarako hauteskundeetan garaile atera izana hartuko dut adibide gisa, erakutsi nahi baitut politikan zer estrategia prestatu diren sorkuntza indarra iruzurgilearen mendekotasunetik libratu eta erresistentzia indarrari berriro lotzeko. Hautatua izana baino harago, badirudi benetako gertakari bat jazo dela hauteskunde kanpainen zehar: Lularen figurak bertsio brasildarreko zabor-subjektibotasunaren amaiera irudikatzen du. Bostehun urteko politika kolonial, esklabista, diktatorial eta kapitalistaren emaitza da brasildarren subjektibotasuna, eta, bazterketa eta zatiketa erregimen ugari gainjarri diren oinordetza historikoaren ondorioz, herrialdea gizarte desberdintasunaren munduko sailkapenean lehen postuan jarri da. Alabaina, Lula gertaera dela-eta, gainbehera erori dira zabor-subjektibotasuna eta subjektibotasun horrek berezkoa duen biktima jarrera.

Biktimaren figura, krudeltasunarekin harremanetan bizi eta harreman hori ukatzen duen politikaren alorrekoa da. Krudeltasuna bizitzaren izaera tragikoa da, bizitzako ezinbesteko osagaia, mundua edo materia-forma gisa edo materia-indar gisa hautemateak dakarren desberdintasunak eragindakoa: desberdintasun horrek halako muga erdiesten duenean, krudeltasuna burutu egin behar da, dagoeneko zentzurik ez duen mundua desegin dadin; krudeltasuna da bizi-mugimenduaren berezko izaera, bizi-mugimenduaren «biolentzia positiboa» edo «aktiboa». Krudeltasunaren eragilea da sormen indarra, zeinak existitzeko modu berriak asmatzen dituen, eta, sormen ahalmenarekin batera, erresistentzia indarra, hau da, mundu berriak eraiki eta babestu nahi izatea. Hori guztia gabe, krudeltasunak ez du lekurik.

Egungo kapitalismoan gertatzen den bezala, subjektibotasuna aldenduta dagoenez, aurretiaz ikusi dugunaren arabera, materia-indar gisa ulertutako munduaren

errealitate bizitik, erresistentzia eta sormen indarrek elkar uxatzen dute. Subjektibotasunak ez daki aztertzen bizitzako krudeltasuna zergatik den beren harriduraren arrazoi, eta beldurrez eta babesgabetasunez begiratzen dio horregatik. Nola mundua materia-forma bezala bakarrik ezagutzen duen eta, beraz, irudiez eta interes gatazkez osatutako indarreko mapa bezala bakarrik, subjektibotasun horrek, argibideren bat bilatzeko eta bere burua lasaitzeko, beste batengan islatzen du bere beldurraren arrazoa eta, ondorioz, hari egozten dio krudeltasuna. Krudeltasunaren esperientziak akuilaturik, nahiz eta esperientzia hori interpretazioaren galbahetik igarotakoa izan, erresistentzia indarrak, kasu honetan, beharrezkoak gerta dakizkion bizitza-molde berriak finkatu eta babestu ordez, bestearen aurka joko du. Matrize dialektikoak, orduan, indar hori harrapatzen du, kontrakoen arteko borroka balitz bezala: identitate-irudi bihurtutako subjektibotasunak dira, zeinen borroka soil-soilik botere mailakoa den. Alabaina, irabazlea edozein delarik ere, desio politikaren terminotan nagusitzen dena da kontserbadorismoa, zeinak indarrean dagoen egituraketaren alde egien duen: erresistentzia negatiboa da, ernaltzea eskatzen ari den desberdintasunaren haziari uko egiten dionez eta hazia landare bihurtzeko eta indartzeko beharrezkoak gertatzen den bizimodu jakin baten sorkuntzari galga jartzen dionez.

Erreakziozko erresistentzia politika horretan, jokoan diren era askotako indarrak isilarazi eta bi figura subjektibo bakarretan lerrotatzen dira: biktima eta/edo borrheroa, logika beraren aurrealdea eta atzealdea. Borrheroarentzat, bestea menperatzea da borrokaren xedea, nahi baitu beste hori objektutat hartu eta, hala, bere buruaren biziraupenerako eta bere hedapenerako erabili. Erresistentziaren ikuspegi negatiboaren gaineko politika maltzurra da hori, gaiztakeriaren ezaugarriak hartzen baititu, gaiztakeriarekin nahasteraino. Erreakzioko biolentzia da, inoiz agerikoa, fisikoa edo morala, inoiz «bake» itxurako inplizitua, zeina baita besteari agertzea begirune politikoki zuzena, errukiaz ongarritua, bestea

identitate-leku jakin batean mugarrizten duena. Borreroak «biolentzia negatiboa» berariaz onartzen duen bezala, biktimak, aitzitik, bestearen biolentziaren aurreko erreakzio bezala zuzitzen du berea, «etsaien» zelaikoa baita beste hori. Biolentzia, edo gauzatzen da inplizituki, negarti itxura emanez, erresuminduta jokatzu eta/edo norberarenganako erruki malenkoniatsua erakutsiz, edo gauzatzen da esplizituki, amorru itxura emanez, mendekua eta/edo paranoia erakutsiz. Erresumina eta mendekua, aurre egin nahi dioten horri ispilu gisa erantzuten dioten biktimaren erresistentzia politikak dira: politika horiek erruz elikatzen dituzten gaitzakeriaren logika eta biolentzia erreaktiboa.

Erresistentzia erreaktibo hori hegemonikoa da gure nortasun garaikidean: biolentziaren ikuspegi negatiboa gailentzeko joera dago beti, eta ikuspegi hori luze eta zabal hedatzen du munduko kapitalismo integratuak. Are gehiago, ikuspegi horretaz baliatzen da beldurra eta babesgabezia ereteko eta, horrela, tinkotasun existentzialak atontzen duen subjektibotasuna elikatzeko. Hedabideak dira zabalkunde horren tresna nagusia, eta, zalantzarik gabe, horien estrategiak gero eta sotilagoak, trebeagoak eta eraginkorragoak dira. Gaur egun, Irakekoak bezalako gerrek galbahe bakarra dute: CNN, zeinak ez duen kontuan hartzen erasotzailearen (AEB Irakeko kasuan) eta munduko kapitalismo integratuko indar aliatuen biolentzia negatiboa. Biolentzia horretaz ez da irudirik ematen, eta gerra, bestearen, hau da, «arabiarraren» balizko biolentzia negatiboaren aurkako mendeku bezala aurkezten da. Brasilgo kasuan, kapitalismoaren mikropolitika hori diktadura militarrekin hasi zen eta gaur egun ere jarraitzen du.

Biktima eta borreroaren ereduak elikatzen dituena da sinestea luxu-subjektibotasunean eta zabor-subjektibotasunean, horien arteko harremanen baitako hierarkian eta, ondorioz, bien ereduontzako erreferentzia ideala den

luxu-subjektibotasunaren gailentasunean. Biktimarengan, luxu-subjektibotasunak mirespena, identifikazioa eta bekaizkeria pizten ditu, psikoanalisiak «erasotzailearekiko identifikazioa» deitu ohi duena. Aldarrikapen erresuminduaren nahiz mendekuzko erasoaren azpian, eredutzat hartzen den luxu-subjektibotasunari luzatutako deia dago egiaz: eskatzen da baloratua izatea, onartua, partaidea, hau da, maitasun eskaria egiten zaio erasotzaileari.

«Lula gertaerak» biktimaren eredu desegin du. Beste nonbaitetik mintzo den gorputza da, hau da, subjektibotasunean sentipen modura aurkezten den munduaren errealitate bizia materia-indar gisa hautematen den lekutik mintzo dena. Beste toki horretan sorturiko hizketak berarekin dakartza materia-forma gisara hartutako munduaren egungo konfigurazioaz eztabaidatzeko eskaera eta askatasuna. Ezagutza mota hori ez da ez eskolan ez eta unibertsitaterik hoberenean ikasten, baizik eta bestearen aurrean egiaz ikusgai jarrita, bien arteko indar-eremuak gorputz dardarakoia iraginar baitio eta subjektibotasuna astintzen, subjektibotasuna behartuz existentziaren kartografia berriak sortzera, esaterako, herrialde baterako proiektu politiko bat sortzera. Horrela bada, Lula mugitu egiten da munduaren ezagutza bere formetara murrizten duen kokapenetik, mugitzen den bezalaxe, aldi berean, desioaren politikatik, zeinak naturalizatzen dituen indarrean dagoen eredu eta eredu horren baitako balio sozialaren eta jakintzen hierarkia. Bere hizketa moldean ez dago jada kexu erresumindurik, ez eta mendekuzko erasorik: luxu-subjektibotasunak zeharo galtzen du erreferentzia-ahalmena. Hortik dator Lularen presentzia lasaitasuna (aurkariak nahi izan zutenaren kontra, lasaitasun hori ez da marketineko jarrera bat, elitea baretzeko erabiltzen den «bake eta maitasunaren» irudi light bat)³. Presentzia dohain hori izan da apurka-apurka hain atxikimendu handia sortarazi duen elementua. Izan ere, lasaitasun horrek islatzen duen desioaren politikaren lekualdaketak lortu du, duen gaitasunagatik, kutsatzea

brasildarren subjektibotasuna, oro har, eta herrialdeko populazioaren %90 osatzen duten zabor-subjektibotasunak, bereziki. Lekualdatze hori baimendu eta zabaldu egiten da, garaipenera iristeraino; beldurra, aitzitik, urtu egiten da, eta hizketa bizi bat hedatzen da eta adimen kolektibo bat abian jartzen da. [Nahiz eta hautagai aurkariak, porrotaren arriskuak etsita, erasokor azpimarratu duen zer garrantzia duen prestakuntza unibertsitarioak, eta saiatu den jakintza hori ez duen batengatik gobernatua izateko beldurra haizatzen, argumentu horiek ez dute inor limurtzeko gaitasunik izan].

Prozesua, jakina, ez da Lularekin hasten, eta haren figura lekualdatze historiko horren genealogiako indar garrantzitsua bada ere, ez da aipatutako hauteskundeetan hasten den zerbait.⁴

Kontuan hartzen badugu gizarte guztiak nahiaren eta subjektibotasunaren politika jakinetan oinarritzen direla, antzeman dezakegu mundu batetik bestera iragatea atzerazinezko kontua izango dela, nahiz eta egon badauden, eta seguru egongo diren, aurrera eta atzerako urrats ugari. Une historiko esanguratsu baten aurrean gaude, eta ez bakarrik ezkerak irabazteak pozten gaituelako, baizik eta, batez ere, hautagaiak zabor-subjektibotasunaren ezaugarrietako batzuk bere dituelako: metalurgiako langilea, Sao Pauloko bazter auzoetan bizi den iparraldeko etorkina, tornulari mekanikoa zen garaian makinaren batek irentsitako behatza duena; eta, borobiltzeko, portugesez «desegokia» hitz egiten duen brasildarra.

Poz horren alderik begi-bistakoena baino ez da hori, inozoena ez esatearren, eta are arrikutsuena, itxaropenarekin nahas baitaiteke, eta itxaropenak, maitasun triste horrek, mesianismoak, populismoak eta desberdintasunik gabeko mundu fusionalaren idealak elikatzen ditu, hots, krudeltasunik gabeko mundua, erresistentziarik gabekoa, sormenik gabekoa, bizitzarik gabekoa. Benetan garrantzitsuena dena zera da: pozten garela, zeren eta seinaleak baitaude adierazten dutenak ezen

indargabetzen ari dela brasildarren inkontziente kolonial-esklabista-diktatorial-kapitalista, zeinak egin dituen zabor-subjektibotasunaren mendeko, patu transzendentalaren biktima eta, ondorioz, hierarkiaren gaitibu.

Biktimaren irudia desegiteak eremu nazionala gairatzen duen behar bati erantzuten dio eta horregatik jarri da mundua Brasili begira. Ezkeraren betiko bizioa izan den biktimaren irudia irudikatzeak esan nahi du subjektibotasuna murriztea mundua materia-forma gisa ezagutzera, bizitzaren berezkoa den krudeltasun positiboari beldur izan eta, ondorioz, ukatzea, biolentziaren arrazoia hurkoari egozte eta haren kontra biolentzia erreaktibo gauzatzea. Bizio horrek bizitza-mugimenduaren krudeltasuna giza gaiztakeria bihurtzen du eta bizitzari sorkuntza eta erresistentzia indarrak kentzen dizkio.

Bizio kaltegarri hori sendatzeko Lula gertaerak proposatzen duen formula zera da: gorputz dardarakoia ateka irekitzea, subjektibotasunak bestea antzeman dezan berea ez den mundu bateko indar-eremu gisa, jakinda indar-eremu horrek subjektibotasunari eragin diezaiokeela eta horren aurrean agertzea arriskutsua izan daitekeela. Formula horren arabera, beraz, kontua da krudeltasunari aurre egitea, bai sorkuntza indarra askatuz gorputzaren disoziazioetik eta kapitalak egiten duen disoziazio horren harripaketatik, bai erresistentzia indarra libratuz berari buruz matrize dialektikoak egiten duen interpretaziotik eta bere burua gaiztakeria bilakatzetik. Bilduta daude desioaren politika baterako baldintzak, non erresistentziak eta sorkuntzak elkarrekin topo egingo duten munduko indarrei irekitzen zaien gorputz batean. Hori ez ote da, hain justu, brasildarrek, diktadura militarren garaietatik, demokrazia izendatu zuten «irekitze» hain desiratua?

Kontuan hartuz ezen biktimaren presentziak kultur praktikan ere traba egiten duela, esplizituki politikara lerratutakoetan batez ere, galdera batzuk egin behar dizkiogu gure buruari: figura hori modu berean desegiten

ari ote da eszena honetan? Arte sorkuntzak erresistentziarekiko bere interfazeetan nola egin diezaioke ihes biktima xede erotiko bihurtzeari? Are eta gehiago, arte sorkuntzak nola har dezake parte aktiboki pertsonaia kaltegarri hori giza gorputzetik egotzen? Eta zentzu zabalago batean, nola elkartzten dira sorkuntza eta erresistentzia gaur egungo arte praktiketan, baldin eta gure burua kokatzen badugu politika eta artea elkarrekin nahasten diren eta, beren arteko mugak erabat lausotuz, elkarri eragiten dioten eremu horretan?

Sorkuntzaren politikak: arte praktikak gaur egun

Baldin eta aintzat hartzen badugu ezen artea egitea sentipenak eguneratzea dela, sentipenak ikusgarri eta esangarri egitea, zentzuaren kartografiak egitea, eta sentitzea dela gorputzean bizi antzematea munduko bestetasunarekiko indarrak, zeintzuk bidea egitea eskatzen ari diren eta gaur egungo bizitzeko erak porrotera daramaten, onartu beharko dugu ezen indar horiek eguneratzea «sentipenak sozializatzea»⁵ dela, kolektibo bati jakinaraztea zer indar-egituraketa berri eragiten dioten eta indar-eragiketa berri horiek zer egituraketa berritara bultzatzen duten.

Esaten dugunean asmamen indarra, mobilizatu ez ezik, bizkortu eta areagotu egin dela gizarte eremu osoan, esaten ari gara ezen sorkuntza jadanik ez dagoela artearen mugetan bakartuta, giza jardueraren berriazko eremu bat balitz bezala. Egoera horrek arazo berriak sortzen eta estrategia berriak eskatzen dizkio arteari. Praktika artistikoak zer estrategiez baliatzen dira gaur egun, beren funtzio kritikoa betetzeko. Nola elkarlotzen dituzte sorkuntzaren eta erresistentziaren ahalmenak, atxikimendu estetiko eta politikoa?

Besterik gabe iraun ezker «artearen» ghettoan, aurreko erregimenak sorkuntza indarra giltzapetzen zuen eremu berezitu

horretan, gerta liteke artea erresistentzia indarretik bereizita mantentzea eta, hortaz, artea mugatzea balio-iturri izatera, kapitalaren (bere iruzurgilearen) mesederako. Gerta liteke artista soil-soilik izatea *prêt-à-porter* identitateez osatutako droga gogorren hornitzailea, nahiz eta *glamour* tantez bustitako sentipen kartografiak erantsi, eta garaian garaiko *dealer* azkarrek identitate horiek saltzea sentipenen eta norberaren siluetaren abstinentzia sindromea duten subjektibotasunez puztutako merkatuan. Mugara eramanda, portaera horrek zinismora eramaten ditu artista batzuk, *glamour* lekuetan agertzeko nahiarri erantzuten baitio haien sorkuntzak, eta bere burua eskaintzen baitute, atsegin handiz, iruzurgileak esplotatu ditzan.

Alabaina, kontua ez da behin eta berriro errepikatzea artea eta bizitza berriro elkarlotu behar ditugula, auzi horri modernitateari ematen zitzaien zentzuan, zeren eta, arteak eta bizitzak bereizita jarraitzen badute, hori ez da horrela gertatzen sorkuntza gizarte-bizitza orokorretik bereizita eta artearen ghettoan bakartuta dagoelako: egoera hori konpondu zuen kapitalismoak, arteak baino lehenago eta eraginkorrago. Bereizketarik baldin badago, eta begien bistakoa da badagoela, zinez esan behar dugu bereizketa hori lekuz aldatu dela eta, aldi berean, sotilagoa eta gaiztoagoa egin dela. Konplexutasun handiko eragiketa da, sorkuntza prozesuko hainbat etapetan eragin dezakeena, eta ez bakarrik amaieran. Amaieran duen eragina nabarmenagoa da besterik gabe, zeren bereizketa une horretan egiten da ageriko, produktua gauza bihurtzen duenez, bi modu hauetan: edo bihurtzen du «arte objektu», sorkuntzaren xede izan zen bizi-prozesutik bereizita, edo *glamour* gainbalioaren iturri gisa erabiltzen du, bihur dadin enpresen eta are udalerrien logotipo, Bilboko kasuan bezala. Kasu horretan, *glamour* logotipoaren sedukzio ahalmena gehitzen du eta, beraz, baita kontsumoaren identifikazioa eta nahia indartzeko boterea ere, zeinak arrakasta komertziala izateko aukera ematen dion.

Gaur egun, praktika artistiko batzuek bereziki eraginkor erantzun diote goian adierazitako arazoari. Horien estrategia da sotiltasunez eta zehaztasunez sartzea gizarte egituraren narriadura puntuetan, non atzematen den presio bat, sarbidea eskatzen ari diren indarren egituraketa berriek eraginda. Jokatzeko modu horretan, bestearen aurrean agerian jartzeko eta agerian jartze horrek dakartzan arriskuak onartzeko nahia gailentzen da, eta ez harreman politikoki zuzenaren bermea, zeinak bestea irudikapenera mugatzen duen eta subjektibotasuna afektibitatearen eraginetik babesten duen. «Obra» bat egitea da bizitzara ekartzea indar horiek eta berek sortzen duten tentsioa, eta horretarako behar da sorkuntza indarra lotzea mundu zati bati, zeina materia indar gisa atzematen duten artistaren gorputz dardarakoia eta, aldi berean, erresistentzia indarraren aktibazioak. «Beste batera-egote baten dispositibo espazial-tenporalak»⁶ asmatzen dira: praktika artistikora eramandako jarrera horren presentzia biziak kutsatze eta hedatze indarra du, zeharka edo zuzenean txertatzen den ingurunean. Mobilizaturik dagoenez bai ingurune horretan bai edonon, sorkuntza indarrak, baimena ematen zaiolarik materia-indar gisa munduari birlotzeko eta erresistentzia indarrarekin elkartuta jokatzeko, beste aukera bat du destino maltzurretik libratzeko, zeinak kentzen dion sentipenetan abian diren mutazioak eguneratzen dituzten kartografia bereziak asmatzeko ahalmena. Obra, beraz, gertaera hori bera da.

Zer beste estrategia ari dira hemen azaldu ditugun arazoei aurre egiten? Zer beste arazo ari dira sortzen arte praktiken eremuan, erresistentziaren eta sorkuntzaren arteko bereizketa horrek eraginda? Eta gizarte praktiken alorrean, nola ari dira berrindartzen eta gainjartzen atxikimendu politikoa eta atxikimendu estetikoa, funtsezko indarrak direnak edozein giza jardueraren bizi-osasunarentzat? Eta galdera horiei erantzun ildoak aurkitzea ez da banaka egin daitekeen lana. Lan horrek arrakasta izateko, ezin konta ahala esperimendazio metatu behar dira bizitza kolektiboaren sarean.

Oharrak eta aipamenak

- 1 Testu hau, *São Paulo S.A. Situação #1 Copan* ekitaldian egin zuen hitzaldi batetik atera da (2002ko azaroak 23-27).
- 2 «Munduko kapitalismo integratua». Izen hori **Felix Guattari** proposatu zuen «globalizazioa» izenaren ordean 1970eko hamarraldian, kapitalismo garaikidea izendatzeko. Globalizazioa izen generikoa da eta, gainera, zentzu ekonomikoa eta, batez ere, kapitalista eta neoliberalak ematen dio mundu mailako fenomeno horri. **Guattari**ren arabera, *kapitalismoa mundu mailakoa eta integratua da planeta osoan, zeren gaur egun sinbiosi oso batean baitago ihes egiten zietela ziruditen herrialdeekin (sobietar blokeko herrialdeak, Txina) eta bere joera baita bere kontroletik kanpo ez uztea inolako giza jarduerarik, inolako ekoizpen sektorerik (Guattari, F., «O Capitalismo Mundial Integrado e a Revolução Molecular»). Frantsesez egindako hitzaldia CINET taldean 1980an, eta geroago *Revolução Molecular. Pulsações políticas do desejo* (São Paulo: Brasiliense, 1981) liburuan argitaratua.*
- 3 Hauteskunde kanpainan, **Lula** lasai agertzen zen jendearen aurrean, bere aurkariak eta prentsa gehiena ez bezala. Horiek, gutxietsi nahian, «Lulinha paz e amor» izena eman zioten.
- 4 Gogoratu **Lula** Sao Pauloko gobernari izateko aurkeztu zela lehen aldiz hauteskunde batzuetara, 1982an, diktadura militarrek ia bi hamarraldiko bizitza zuenean (1964-1985). Lehen saio horretan ez zuten hautatu. Bigarren saioan, 1986an, diputatu federal izateko aurkeztu zen eta berak jaso zituen botoen gehienak. Geroago, Errepublikako lehendakaritzarako hauteskundeetara aurkeztu zen lau alditan: 1989an, diktaduraren ondoren lehendakaritzarako lehen hauteskunde zuzenak egin zirenean; eta 1994, 1998 eta 2002an, botoen gehiengo batez hautatua izan zenean.
- 5 Cfr. Gabriel Tarde via Maurizio Lazzarato
- 6 «Estética y política. Un vínculo para replantear». **Jacques Rancière**ren mintegia, Bartzelonako Arte Garaikideko Museoak (MACBA) antolatua, Bartzelonan 2002ko maiatzaren 13tik 17ra.





El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia¹

¿Por medio de qué estrategias las prácticas artísticas estarían operando su función crítica en el momento actual? ¿Cómo estarían promoviendo la reconexión de las potencias de creación y de resistencia, de los afectos estético y político?

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 51, en 2003.

* **Suely Rolnik** es psicoanalista, ensayista y profesora en la Universidad Católica de Sao Paulo. Ha publicado, entre otros, *Micropolíticas: Cartografías del deseo* (1986), con Félix Guattari.

Subjetividad paradójica

La subjetividad es el laboratorio vivo donde universos se crean y otros se disuelven. Son muchas las políticas de subjetivización y los modos de relación con la alteridad del mundo que tales políticas implican, combinaciones variadas y variables de dos modos de aprehensión y de relación con el mundo en cuanto materia: como dibujo de una forma o como campo de fuerzas; modos estos que, a su vez, dependen de la activación de diferentes potencias de la subjetividad.

Conocer el mundo como materia-forma convoca la percepción, operada por los órganos de sentido; en cambio, conocer el mundo como materia-fuerza apela a la sensación, engendrada en el encuentro entre el cuerpo y las fuerzas del mundo que lo afectan. Aquello que en el cuerpo es susceptible de ser afectado por estas fuerzas no depende de su condición de orgánico, de sensible o de erógeno sino de carne recorrida por ondas nerviosas: un «cuerpo vibrátil». La percepción del otro trae su existencia formal a la subjetividad, su representación; mientras que la sensación le trae su presencia viva. Entre estos dos modos de aprehensión del mundo reside una paradoja irresoluble: por un lado, los nuevos bloques de sensaciones que pulsán en la subjetividad en la medida en que esta va siendo afectada por nuevos universos y, por otro, las formas a través de las cuales la subjetividad se reconoce y se orienta en el presente. Tal disparidad, ineluctable, acaba por poner en jaque las formas actuales pues estas se convierten en un obstáculo para integrar las nuevas conexiones con la alteridad del mundo que provocaron la emergencia de un nuevo bloque de sensaciones y, así, dejan de ser conductoras de proceso, se vacían de vitalidad, pierden sentido. Se instaura en la subjetividad una crisis que presiona y produce incomodidad. Para responder a esta presión, se moviliza en el hombre la vida en cuanto potencia de resistencia y de creación; es decir, la incomodidad lleva a crear una nueva configuración de la existencia, una nueva

figuración de sí, del mundo y de las relaciones entre ambos; lleva del mismo modo a luchar por la incorporación de los nuevos contornos, su existencialización.

Es la asociación del ejercicio de las dos fuerzas lo que garantiza la continuidad de la vida, su expansión. Las múltiples transformaciones moleculares que de ahí resultan se van acumulando y terminan por precipitar nuevas formas de sociedad, una obra abierta y en proceso cuya creación es, por lo tanto, necesariamente colectiva. La paradoja en la subjetividad y la crisis que tal paradoja provoca son, de esta manera, constitutivos del proceso de individualización en su constante devenir otro, son sus disparadores. Esto hace de cualquier modo de subjetivización una configuración efímera en equilibrio inestable.

La práctica o no de estos dos modos de conocimiento y el lugar que cada uno de ellos ocupa en la relación con el mundo definen modos de subjetivización que implican políticas de relación con la alteridad cuyos efectos no son neutros. Tales políticas favorecen o, por el contrario, constriñen la procesualidad de la vida, su expansión en cuanto potencia de diferenciación, potencia que es, al mismo tiempo e indisolublemente, fuerza de invención que descompone y compone mundos y fuerza de resistencia que garantiza el cambio. En otras palabras: diferentes políticas de relación con el otro favorecen o constriñen la potencia de la vida. ¿Cómo problematizar en estos términos la política de subjetivización dominante en el contexto actual del «capitalismo mundial integrado»?²?

Invención secuestrada

Algunos autores contemporáneos, especialmente en el entorno de Toni Negri, afirman que a partir de los años 1970 u 80 el capitalismo viene haciendo de la fuerza de invención su principal fuente de valor y el motor mismo de la economía. ¿Cómo pensar este fenómeno desde el punto de vista de la política de subjetivización que involucra?

Dos aspectos se destacan y entrecrocán: por un lado, el conocimiento del mundo como materia-fuerza tiende a ser desacreditado, lo que tiene como efecto su desactivación; por otro, se intensifica brutalmente la paradoja entre los bloques virtuales de sensaciones y las formas de vida actuales, hecho que intensifica igualmente la tensión y la movilización de la fuerza de creación que esta disonancia provoca.

Muchas son las causas de la intensificación de esa disonancia. Por no referirnos más que a dos de las más evidentes, nos atenderemos, en primer lugar, al hecho de que la existencia urbana y globalizada que se instaura con el capitalismo implica que los mundos a que está expuesta la subjetividad en cualquier punto del planeta se multipliquen cada vez más y varíen a una velocidad cada vez más vertiginosa; la subjetividad, de este modo, resulta continuamente afectada por un torbellino de fuerzas de toda especie. En segundo lugar, nos atenderemos al hecho de que la necesidad de que se estén creando constantemente nuevas esferas de mercado —necesidad inherente a la lógica capitalista— implica tanto que tengan que ser producidas nuevas formas de vida que le den consistencia existencial como que otras salgan de escena, junto con sectores enteros de la economía que se desactivan. La asociación de estos dos factores, entre otros, acorta el plazo de validez de las formas en uso, que se vuelven obsoletas antes incluso de que se haya tenido tiempo de absorberlas; además, tal asociación impone la obligación de reformatarse rápidamente, antes incluso de que se haya tenido tiempo de acusar las sensaciones que el cambio suscita. Se vive en estado de tensión permanente, al borde de la exasperación, lo que hace que muy frecuentemente sea invocada la fuerza de invención.

Para agravar la situación, ese proceso se da en una subjetividad ciega a las fuerzas de la alteridad del mundo, dissociada del cuerpo vibrátil y, consecuentemente, sin acceso a los nuevos bloques de sensaciones que movilizan su potencia de invención; cuerpo-brújula que orienta la creación de territorios para hacerlos

funcionar como actualización existencial de tales sensaciones. Un manantial de fuerza de invención se libera, entonces, sin que sea posible apropiarse de él para la construcción de mundos singulares en consonancia con lo que pide el proceso vital. Es este manantial de fuerza de creación «libre» lo que el capitalismo contemporáneo descubre como una mina virgen, poderosa fuente de valor a ser explotada; fenómeno que Toni Negri y sus colaboradores tuvieron la capacidad de detectar y circunscribir. Para extraer de la fuerza de invención su máxima rentabilidad, el capitalismo la fomentará más aún de lo que ya la moviliza por su propia lógica, pero para hacer de ella un uso todavía más perverso: como un rufián, la explota al servicio de la acumulación de plusvalía, aprovechando y, de esa manera, reiterando su alienación con respecto al proceso vital que la engendró; alienación esta que la separa de la fuerza de resistencia. Por un lado, fuerza de invención acelerada y liberada de su relación con la resistencia y, por otro, tensión agravada en el contexto de un abordaje de la alteridad del mundo dissociada de su aprehensión como materia-fuerza por parte del cuerpo vibrátil: tales son los dos vectores que definen el modo de subjetivación del capitalismo en su actualidad.

Acelerada y liberada de su asociación con la resistencia, la potencia de invención es capturada por el capital al servicio de la creación de territorios-estándar para configurar los tipos de subjetividad adecuados a cada nueva esfera que se inventa. Son territorios de existencia homogeneizados cuya formación tiene como principio organizador la producción de plusvalía, principio que se sobrepone al proceso y lo sobrecodifica. Verdaderas «identidades prêt-à-porter» de fácil asimilación, acompañadas de una poderosa operación de marketing que cabe a los medios fabricar y vehicular para hacer creer que identificarse con esas estúpidas imágenes y consumirlas es imprescindible para conseguir reconfigurar un territorio y, más aún, que este es el canal para pertenecer al disputadísimo territorio de una «subjetividad-lujo». Esto no es poco, pues, fuera de este

territorio, se corre el riesgo de muerte social por exclusión, humillación, miseria, cuando no de muerte real; el riesgo de caer en la cloaca de las «subjetividades-basura» — con sus escenarios de horror hechos de guerra, favelas, tráfico, secuestros, colas de hospital, niños desnutridos, gente sin techo, sin tierra, sin camisa, sin papeles, gente «sin» —; un territorio, en fin, que crece cada día. Si la subjetividad-basura vive permanentemente la molestia de la humillación de una existencia sin valor, por su parte, la subjetividad-lujo vive permanentemente la amenaza de caer en el territorio-cloaca: esta caída, que puede resultar irreparable, la asombra, la agita y la deja ansiosa en una búsqueda desesperada de reconocimiento.

El proceso se completa beneficiándose del agravamiento de la tensión que crea un ambiente propicio para el asedio de los medios que venden promesas de apaciguamiento garantizado por la reconfiguración instantánea que el consumo de sus territorios-mercancía estandarizados supuestamente propicia. Tal operación inyecta en esa subjetividad fragilizada dosis cada vez mayores de ilusión de que la tensión puede calmarse y la mantiene alienada de las fuerzas del mundo que piden paso.

En el vértigo de este proceso que se acelera cada vez más, hay cada vez menos oportunidades de conocer la realidad viva del mundo como materia-fuerza («conocer» en el sentido de hacerse vulnerable a sus resonancias); hay cada vez menos oportunidades de escapar a esa disociación. No es posible dejar de entregarse al asedio *non-stop* de los estímulos bajo pena de dejar de existir y caer en la fosa de las subjetividades-basura. El miedo pasa a comandar la escena.

Sin embargo, como también nos señalan los que trabajan en el entorno de Negri, si el capitalismo contemporáneo avivó la fuerza de invención para, como rufián, vivir de ella, en contrapartida, la movilización

de esta fuerza en el conjunto de la vida social ha creado las condiciones para un poder de resistencia de la vida como potencia de variación, probablemente sin comparación con otros periodos de la historia de Occidente. En esto radica una ambigüedad constitutiva del capitalismo, su punto vulnerable. Por la brecha de esa vulnerabilidad viene creciendo la construcción de otros escenarios, regidos por otros principios.

¿Qué estrategias de subjetivización son las que desobstruyen el acceso al cuerpo vibrátil, reconectan el poder de creación con el poder de resistencia y lo liberan de su rufián? Responder a esta pregunta depende de que nos ubiquemos en una zona donde la política y el arte se entremezclan, las fuerzas de resistencia de la política y las fuerzas de creación del arte se afectan mutuamente y sus fronteras se vuelven indiscernibles. Propongo que hagamos la prueba de situarnos en esta zona de hibridación para vislumbrar estrategias de este tipo, primero, del lado de la política contaminada por su vecindad con el arte y, después, del lado del arte contaminado por su vecindad con la política.

Políticas de resistencia: «el acontecimiento Lula»

Tomaré la reciente victoria de Lula en las elecciones presidenciales de Brasil como ejemplo de estrategias que, en el ámbito de la política, tienden a liberar la fuerza de creación de su sometimiento al rufián y a reconectarla con la fuerza de resistencia. Más allá del hecho tangible de la elección, un verdadero acontecimiento parece haber tenido lugar durante la campaña electoral: la figura de Lula encarna la disolución de una subjetividad-basura en su versión brasileña; subjetividad que es resultado de 500 años de una política de subjetivización colonial, esclavista, dictatorial y capitalista; herencia histórica en la que se superponen distintos regímenes de exclusión y segmentación que han llevado al país a la cima del *ranking* mundial de la desigualdad social. El acontecimiento Lula

es la deserción del lugar de la subjetividad-basura y de su posición de víctima.

La figura de la víctima pertenece a una política de relación con la crueldad que consiste en denegarla. La crueldad, condición trágica de la vida, se impone como necesidad vital en función de la ya mencionada disparidad entre la aprehensión del mundo como materia-forma y su aprehensión como materia-fuerza: cuando tal disparidad alcanza un umbral, la crueldad ha de ser ejercida para que se deshaga un mundo que ya no tiene sentido; ella constituye el carácter inexorable del movimiento vital, su «violencia positiva» o «activa». Se ejerce por medio de la potencia de creación que inventa otras formas de existencia y, coextensivamente, por medio de la potencia de resistencia, de lucha por la construcción y defensa de esos nuevos mundos; sin esto la vida no sale adelante.

Al tratarse, como sucede actualmente en el capitalismo, de una subjetividad escindida de la realidad viva del mundo en tanto materia-fuerza, de acuerdo con lo que vimos, las potencias de resistencia y creación se disocian. La subjetividad no tiene cómo reconocer la crueldad de la vida como causa de su asombro, por eso este se transforma en miedo y desamparo. Limitada al conocimiento del mundo como materia-forma y, por tanto, al mapa de la forma vigente con sus figuras y sus conflictos de intereses, para encontrar una explicación y aliviarse, esa subjetividad proyecta en el otro la causa de su miedo y le atribuye la autoñía de la crueldad. Movilizada por la experiencia de la crueldad, pero pasada por el tamiz de esta interpretación, la fuerza de resistencia, en este caso, en vez de dirigirse a la afirmación y defensa de nuevas formas de vida que se vuelven necesarias, se dirigirá contra el otro. Tal fuerza es entonces capturada por la matriz dialéctica como lucha entre opuestos: subjetividades reificadas en figuras identitarias cuya lucha gira exclusivamente en torno al poder. Sin embargo, sea cual fuere el vencedor, en términos de política de deseo, lo que vence

en este caso es la fuerza del conservadurismo que defiende la forma vigente: resistencia negativa que deniega el germen de diferencia que pide paso y frena el acontecimiento de la creación de una forma de vida que se hace necesaria para que el germen gane cuerpo y se actualice.

En esta política de resistencia reactiva, la multiplicidad de fuerzas en juego se silencia y se encuadra en solo dos figuras subjetivas: víctima y/o verdugo, anverso y reverso de una misma lógica. En el verdugo la lucha tiene como objetivo someter al otro para que, tomado como objeto, pueda ser instrumentalizado al servicio de la conservación de sí mismo y de su expansión en cuanto tal. Política perversa del ejercicio de la resistencia en versión negativa, que toma la forma de la maldad y con ella se confunde. Es la violencia en su ejercicio reactivo, que va desde la violencia explícita, física o moral, hasta la violencia implícita de una forma «pacífica» que consiste en el respeto políticamente correcto del otro sazonado a la piedad, que lo fija en un lugar identitario. Si en el verdugo la «violencia negativa» es asumida explícitamente, en la víctima se justifica como reacción a la violencia del otro, confinado en la figura del «enemigo». O se ejerce implícitamente en un estilo quejoso, bajo la forma resentida y/o de auto-conmiseración melancólica, que acaba con el otro por medio de la culpa; o se ejerce explícitamente en un estilo rabioso, bajo la forma vengativa y/o paranoica. Resentimiento y venganza, se trata de políticas de resistencia de la víctima que responden como un espejo a aquello mismo que pretenden combatir: la lógica de la maldad, violencia reactiva que esas políticas alimentan voluptuosamente.

Esta lógica de la resistencia reactiva es hegemónica en nuestra contemporaneidad: la violencia tiende a ser siempre reducida a su versión negativa, concepción ampliamente propagada por el capitalismo mundial integrado que de ella se sirve para cultivar el miedo y el desamparo y, así, alimentar el modo de subjetivación que le da consistencia existencial.

Los medios son el principal vehículo de esta propagación cuyas estrategias se han vuelto cada vez más refinadas, más hábiles y más eficientes. Hoy, la representación de una guerra del porte de la de Irak pasa por un único filtro mundial: la CNN que ignora la violencia negativa del agresor — en este caso, los EE.UU. — y las fuerzas aliadas del capitalismo mundial integrado. De esta violencia no se transmite ninguna imagen y la guerra se interpreta como venganza contra la supuesta violencia negativa del otro, o sea, «el árabe». En el caso de Brasil esta micropolítica del capitalismo se instaló con la dictadura militar y continúa hasta hoy.

Subyace en las dos figuras, la de la víctima y la del verdugo, la creencia en la subjetividad-lujo y en la subjetividad-basura, en la jerarquía que marca su relación y, por tanto, en el valor superior de la subjetividad-lujo, referencia ideal para ambas. En la víctima, la subjetividad-lujo moviliza admiración, identificación y envidia, aquello que el psicoanálisis califica como «identificación con el agresor». Por debajo tanto de su reivindicación rencorosa como del ataque vengativo, hay en realidad una demanda dirigida a la subjetividad-lujo tomada como modelo: demanda de valoración social, de reconocimiento, de pertenencia, o sea, una demanda de amor dirigida al agresor.

El «acontecimiento Lula» es la desarticulación de la figura de la víctima. Un cuerpo que habla desde otro lugar: el lugar de la aprehensión de la realidad viva del mundo como materia-fuerza, que se presenta en la subjetividad como sensación. Un habla que, producida desde este otro lugar, es portadora de la exigencia y de la libertad de problematizar la configuración actual del mundo como materia-forma. Un tipo de conocimiento que no se aprende en la escuela, ni tampoco en la mejor de las universidades, sino en una verdadera exposición al otro como campo de fuerzas que afectan al cuerpo vibrátil y agitan y convulsionan la subjetividad, obligándola a

crear nuevas cartografías de existencia como es el caso de crear un proyecto político para un país. Lula se desplaza, por tanto, de una posición que reduce el conocimiento del mundo a sus formas e, indisolublemente, se desplaza de una política de deseo que naturaliza la forma vigente y la jerarquía de valor social y de saberes que tal forma implica. En su habla ya no hay lamento resentido ni ataque vengativo: la subjetividad-lujo pierde integralmente su poder como referencia. De ahí la serenidad de la presencia de Lula: nada que ver con el marketing para forjar una figura *light* de «paz y amor» que procura tranquilizar a la elite, como quisieron sus opositores³. Es esta cualidad de presencia la que movilizó poco a poco una amplia adhesión, pues el desplazamiento de la política de deseo que expresa es portadora de una potencia de contaminación de la subjetividad de los brasileños, sobre todo de las subjetividades-basura que constituyen el 90% de la población del país. Ese desplazamiento se autoriza, se propaga y llega a la victoria: el miedo se disuelve, comienza a circular un habla viva y se pone en movimiento una inteligencia colectiva. Aunque el candidato adversario, en su desesperación ante la perspectiva del fracaso, haya insistido agresivamente en el valor de la formación universitaria y en la movilización del miedo de ser gobernado por quien no detenta este conocimiento, estos argumentos perdieron todo poder de seducción. Evidentemente, este no es un proceso que comienza con Lula e, incluso, si consideramos su figura como una fuerza importante en la genealogía de este desplazamiento histórico, no es algo que comience con la campaña electoral en cuestión.⁴

Si consideramos que toda sociedad implica políticas específicas del deseo y de la subjetividad, podemos vislumbrar que estamos frente a un pasaje irreversible de un mundo a otro aunque haya, y seguramente las habrá, muchas idas y vueltas. Estamos frente a un momento histórico significativo y no solo por la alegría de una victoria de la izquierda sino, especialmente, por tratarse de un candidato que reúne en sí varias categorías de subjetividad-

basura: obrero metalúrgico, inmigrante del Nordeste del país que habita en el conurbano de San Pablo y al cual le falta un dedo que alguna máquina se tragó en sus tiempos de tornero mecánico; un brasileño, en fin, que, para completar, «habla mal» el portugués. Tal aspecto es solo el más obvio, por no decir el más ingenuo, de esa alegría y, aún más, el más peligroso pues esta puede confundirse con esperanza, afecto triste que alimenta mesianismos, populismos y toda especie de ideales de un mundo fusional sin diferencias y, por tanto, sin crueldad, sin resistencia, sin creación, sin vida. Realmente vital es la alegría por las señales de vaciado del inconciente colonial-esclavista-dictatorial-capitalista que mantiene a los brasileños rehenes de una jerarquía que los fija en la posición de subjetividad-basura, víctimas de un supuesto destino trascendental.

Si el mundo vuelve los ojos hacia Brasil en este momento es porque la disolución de la figura de la víctima habla sobre una necesidad que trasciende el escenario nacional. Encarnar esta figura es un vicio secular de la izquierda que supone mantener la subjetividad reducida al conocimiento del mundo como materia-forma, temer la violencia positiva de la crueldad inherente a la vida y por eso denegarla, proyectar su causa en el otro y ejercer violencia reactiva contra él. Vicio que transforma la crueldad del movimiento vital en maldad humana y separa la vida de sus potencias de creación y de resistencia.

La fórmula que el acontecimiento Lula propone para el tratamiento de este vicio nefasto consiste en activar el acceso al cuerpo vibrátil que permite a la subjetividad descubrir al otro como campo de fuerzas de un mundo distinto al suyo, fuerzas que afectan tal subjetividad y frente a las cuales esta puede desear correr el riesgo de exponerse. Se trata de una fórmula que consiste en encarar la crueldad tanto liberando la potencia de creación de la disociación del cuerpo y de la captura que de

ella hace el capital, como liberando la potencia de resistencia de su interpretación por parte de la matriz dialéctica y de su trasmutación en maldad. Están reunidas las condiciones para una política de deseo en la cual resistencia y creación se reencuentren en un cuerpo que se abre a las fuerzas del mundo. ¿No será exactamente esta la tan esperada «apertura» que, desde los años de la dictadura militar, los brasileños denominaron democrática?

Recordando que la víctima es una presencia inconveniente también en las prácticas culturales, especialmente en las de cuño más explícitamente político, cabe que nos formulemos algunos interrogantes: ¿estaría esta figura desvaneciéndose de la misma manera en esta escena? ¿Cómo puede escapar a la erotización de la víctima la creación artística en sus interfaces con la resistencia? Aún más, ¿cómo puede participar activamente de la desinversión de ese personaje nefasto en todo el cuerpo social? Y en un sentido aún más amplio: ¿cómo se aúnan creación y resistencia en las prácticas artísticas de la actualidad si nos ubicamos en esa zona en la que la política y el arte se entremezclan, afectan sus fuerzas recíprocamente volviendo sus fronteras indiscernibles?

Políticas de la creación: prácticas artísticas en la actualidad

Si consideramos que la práctica artística consiste en actualizar sensaciones, hacerlas visibles y decibles, producir cartografías de sentido, y que la sensación es la presencia viva en el cuerpo de las fuerzas de la alteridad del mundo que piden paso y llevan a la quiebra a las formas de existencia en vigencia, podemos afirmar que actualizar estas fuerzas es «socializar las sensaciones»⁵, comunicando a un colectivo las nuevas composiciones de fuerzas que lo afectan y lo hacen derivar hacia nuevas configuraciones.

Decir que la fuerza de invención se encuentra no solo movilizadora sino celebrada e intensificada en todo el campo social significa

decir que el ejercicio de la creación no se encuentra ya confinado al arte como una esfera específica de actividad humana. Esta situación le plantea al arte nuevos problemas y le exige nuevas estrategias. ¿Por medio de qué estrategias las prácticas artísticas estarían operando su función crítica en el momento actual? ¿Cómo estarían promoviendo la reconexión de las potencias de creación y de resistencia, de los afectos estético y político?

Permanecer simplemente en el gueto del «arte» como una esfera separada a la que se confinaba la potencia de creación en el régimen anterior es correr el riesgo de mantenerla disociada de la potencia de resistencia y limitarla a ser fuente de valor para que el capital, su rufián, viva de ella. Riesgo de verse reducido en tanto artista a la función de proveedor de droga pesada de «identidades prêt-à-porter» con sus lotes de cartografías de sentido impregnadas de glamour, para ser comercializadas por los *dealers* de turno en el mercado en ascenso de subjetividades con síndrome de abstinencia de sentido y de la propia silueta. Llevada al límite, esta posición desemboca en el cinismo de algunos artistas cuya creación se orienta por el deseo de pertenencia a esa escena glamourizada y que se ofrecen voluptuosamente a la explotación por parte del rufián.

Sin embargo, tampoco se trata de insistir en la cantinela de la necesidad de reconectar arte y vida del mismo modo en que esta cuestión se planteaba en la modernidad pues, si arte y vida siguen disociadas, ya no se debe a la desactivación de la creación en el conjunto de la vida social y su confinamiento en el gueto del arte: esta situación ya fue resuelta por el capitalismo antes y de manera más eficaz que por el arte. Si existe una disociación —y es evidente que existe—, ciertamente se desplazó y se volvió, al mismo tiempo, más sutil y más perversa. Se trata de una operación que es de gran complejidad y que puede incidir sobre diferentes etapas del proceso de creación y no únicamente en

la final. Su incidencia sobre esta última es solo más evidente pues coincide con el momento en que la disociación se hace sentir sobre sus productos reificándolos y esto ocurre de dos formas: o los transforma en «objetos de arte» separados del proceso vital en función del cual se realizó la creación o los trata como fuentes de plusvalía de glamour que se asocia al logotipo de empresas y hasta de municipios como, por ejemplo, el de Bilbao. En este caso, el glamour aumenta el poder de seducción del logotipo y, por lo tanto, su poder de movilizar la identificación y el deseo de consumo, lo que favorece su éxito comercial.

En la actualidad, algunas prácticas artísticas parecen manejarse de un modo especialmente eficaz con el problema planteado arriba. Su estrategia consiste en la inserción sutil y precisa en puntos de desgarramiento de la estructura social en los cuales pulsa una tensión por la presión de una nueva composición de fuerzas que piden paso; se trata de un modo de inserción movilizadora por el deseo de exponerse al otro y correr el riesgo de tal exposición en vez de optar por la garantía de una relación políticamente correcta que confina al otro a una representación y protege la subjetividad de una contaminación afectiva. La «obra» consiste en traer a la existencia tales fuerzas y la tensión que provocan y esto pasa por la conexión de la potencia de creación con un pedazo de mundo aprehendido como materia-fuerza por el cuerpo vibrátil del artista y, coextensivamente, por la activación de la potencia de resistencia. Se inventan «dispositivos espacio-temporales de otro estar-junto»⁶: la presencia viva de esta actitud encarnada en una práctica artística tiene poder de contaminación y de propagación en el medio en el cual se inserta, directa o indirectamente. Estando movilizadora tanto en este medio como por todas partes, la fuerza de creación, al ser autorizada a reconectarse con el mundo como materia-fuerza y a ejercerse asociada a la potencia de resistencia, gana una oportunidad para liberarse del destino perverso que la destituye del poder de inventar cartografías singulares que actualizan las mutaciones que en las sensaciones están en

curso. La obra propiamente dicha es este acontecimiento.

¿Qué otras estrategias artísticas estarían enfrentando los problemas que aquí observamos? ¿Qué otros problemas estarían siendo planteados por la disociación entre resistencia y creación en el ámbito de las prácticas artísticas? Y, en el ámbito de otras prácticas sociales ¿cómo estarían reactivándose e imbrincándose el afecto político y el afecto estético, potencias esenciales para una salud vital en cualquier actividad humana? Encontrar direcciones de respuesta a estas preguntas es una tarea que no puede realizarse individualmente. Tal trabajo depende de la acumulación de experimentaciones infinitesimales en toda la trama del tejido de la vida colectiva.

Notas y referencias

- 1 Texto reelaborado a partir de una conferencia pronunciada en el evento *São Paulo S.A. Situação #1 COPAN*, curaduría de **Catherine David** (São Paulo, 23 a 27 de noviembre de 2002).
- 2 «Capitalismo mundial integrado» (CMI) es el nombre que, ya a fines de la década de 1970, **Félix Guattari** propuso para el capitalismo contemporáneo como alternativa a la «globalización», término por demás genérico y que vela el sentido fundamentalmente económico y, más precisamente, capitalista y neoliberal, del fenómeno de la mundialización en su forma actual. **Según Guattari**, «el capitalismo es mundial e integrado porque potencialmente colonizó el conjunto del planeta, porque actualmente vive en simbiosis con países que históricamente parecían haberle escapado (los países del bloque soviético, China) y porque tiende a hacer que ninguna actividad humana, ningún sector de producción quede fuera de su control». (cf. **Guattari, F.**, «O Capitalismo Mundial Integrado e a Revolução Molecular», conferencia inédita pronunciada en francés en el grupo CINEL en 1980 y, posteriormente, publicada in: Rolnik, S. [org.], *Revolução Molecular. Pulsações políticas do desejo*, São Paulo: Brasiliense, 1981.)
- 3 Durante la campaña electoral, frente a la serenidad con la que Lula se presentaba en público, sus adversarios y la mayoría de la prensa, peyorativamente, se referían a él llamándolo «Lulinha paz e amor».
- 4 Cabe recordar que la primera vez que Lula se presentó lo hizo como candidato a gobernador del estado de San Pablo en 1982, en el marco de las primeras elecciones directas después de casi dos décadas de dictadura militar (1964-1985). En esta primera tentativa no fue electo. En la segunda tentativa, en 1986, se presentó como candidato a diputado federal y resultó el más votado. Posteriormente disputó las elecciones a la presidencia de la república en cuatro ocasiones: en 1989, cuando se realizaron las primeras elecciones directas para la presidencia después de la dictadura, y en 1994, 1998 y 2002, cuando fue electo por una mayoría significativa de votos.
- 5 Cfr. **Gabriel Tarde** por **Maurizio Lazzarato**.
- 6 En: «Estética y política. Un vínculo para replantear». Seminario inédito de **Jacques Rancière**, organizado por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA (Barcelona, de 13 a 17 de mayo de 2002).





Berritasuna, harridura eta artea

Zertan gelditzen da sormen artistikoa teknozientzia eta kapitala artearen ohiko eremuetan sartzen hasten direnean? Artea, Deleuzek eta Guattarik dioten bezala, etorkizun berriak asmatzea baldin bada, eta ez programaturiko etorkizunak behin eta berriro errepikatzea, nola bideratu dezakegu joera hori?

Testu hau, aurrez, Zehar 51 zenbakian argitaratu zen, 2003an.

1979an, New Yorken, postmodernismoari buruzko eztabaida batera gonbidatu zutenean, honako hau esanez bukatu zuen bere ekarpena Heiner Müller poeta eta antzerkigileak: «Esperantzaren lehen adierazpidea beldurra da, berritasunaren lehen agerpena harridura da».

Müllerren esaldia izango da, apika, modurik hoberena gaiari zuzen eta hitz gutxitan heldu eta nire aztoramena azaltzeko, artea berritasuna agerrarazteko indarra galtzen ari dela iruditzen baitzait. Hobeto esanda: berritasuna, gehien bat, artetik at sortzen ari dela ematen du. Hortaz, egungo munduan indar handia duten bi joera aipatu nahi nituzke, artetik kanpo gertatzen denarekiko harridura sorrarazten baitigute: nola hartzen dion aurrea kapitalak etorkizunari, eta nola zabaltzen ari den gerra terrorismorantz, hori baita egunetik egunera espazio handiagoa irabazten ari den Munduko Ordena Berriaren ezaugarri nagusietakoa.

Azter dezagun lehen joera. Jakina denez, teknozientziaren eta kapital globalaren arteko ituna, informazio eta berrikuntza kontzeptuetatik abiatuta, lanaren berregituraketa, naturaren birprogamaketa, bizitzaren birkonbinazioa eta hizkuntzaren berrituraketa bultzatzen ari da gero eta modu azkarragoan. Itunaren lan eskerga hasi besterik ez da egin, baina ageri duen ikusmoldeak argi adierazten digu teknozientziak eta kapital globalak egon dagoena eskuratzeko moduko lehengai bilakatzeko irrika dutela. Are gehiago: itunari esker teknozientziak eta kapital globalak gero eta arreta handiagoa ematen diote errealtatearen dimentsio birtualari eta hura kartografiatzen eta luze-zabal miatzen saiatzen dira, birtuala den horretatik eguneratu behar dena kontrolatzeko. Galdera sortzen da orduan: zertan gelditzen da sormen artistikoa bitzta sortzeari berari eragiten dion prozesu batean, giza izaera bera konkistatzeko eskubidea berarentzat gordetzen duen prozesu batean? Ematen du garapen teknozientifikoa artea zapaltzen hasi dela eta haren sortzeko gaitasuna konfiskatzen, berrikuntzari berebiziko garrantzia ematen baitio...

Hori gertatzen ari den susmoa erraz baieztatzen da beste alorretan gertatzen denarekin erkatuz gero. Duela gutxi, gizarte zibilari eta espazio publikoari buruzko mintegi batean, zientzialari politikoak oso artega daudela konturatu nintzen. Haien esanetan, goeko hamarkadaren erdialdera arte, merkatuari eta Estatuari aurre eginez irmotzen zen indar askatzailearen adierazpen modura ikusten zen gizarte zibilaren kontzeptua; zentzu horretan, kontzeptuak balore baikorra, iradokitzaila, bai eta utopikoa ere, bazuen. Harrezkero baina, ahulduz joan da indar hori, bai Estatuak bai merkatua kontzeptuaz eta hark izendatzen zuen dinamikaz jabetzeko eta guztiz funsgabetzeko gauza izan direlako: egun, gizarte zibilari dei egiten zaio Estatuarekin eta merkatuarekin batera lan egin dezan, haiek zehaztu eta ezarritako politikak burutzerakoan. Horrela, prozesu emantzipatzailea zena prozedura arautzailea bilakatu da. «Utopien arrazionalizazioa» esan ohi diote soziologoek «berreskuratze» mota horri; baina urrunago omen doa zientzialari politikoek deskubritu dutena: haiek gizarte zibilak indar sozial berri gisa izan lezakeen paperaz teorizatzen ari zirelarik, Estatuak eta merkatuak hartua zioten ordurako aurrea haren ahalmenari, bai eta bideratu ere, ez ihardespenerantz, *statu quo*-a finkatzeko saiorantz baizik. Ondorioz, gizarte zibila kontzeptuaren kritika bultzatu beharrean daude orain zientzialari politikoak, galdutako denbora berreskuratu beharrean.

Insight haren ondoren, *Hiriak eta Utopia* gaia zuen nazioarteko mintegi batean ikusi ahal izan nuen arazo berari buru egiten ziotela han ziren adituek. Hiri jasangarria zuten pentsatuta haiek, kapitalak hiri ideal eta jarraitu beharreko eredu gisa eraikitako hiri globalaren alternatiba modura. Baina hiri sostengarria kontzeptua finkatu baino lehenago ere, Estatuak eta merkatuak proposamen berria bilakatu zuten: «hiriak saldu» eta, horrela, murgilduta zeuden krisia «gainditu». Behin berriro ere, merkatuaren logikak ahalmen horri aurrea hartu eta kapitalizatu egin omen zuen, eta Estatuak, dimentsio publikoa «ahazturik», logika horretara lerratu eta bultzatu besterik ez zuen egin.

Aurreko bi adibideetan zirriborraturiko aurre hartze hori artearen alorrean ere gerta daitekeela kontuan hartuta, gai erabakigarria gertatzen da sortzaileentzat: kapital globala eta teknozientzia gauza baldin badira sinestarazteko errealtatearen dimentsio birtuala kontrolatzen dutela, baldintzaturik geldituko da sormen prozesua, haiek esango baitute zein ahalmen eta nola eguneratu behar diren. Eta, itxura guztien arabera, artearen sistemak ez dio ihes egiten dinamika horri: orain gutxi arte, lan ospetsuei edo artearen historian sar litezkeenei ematen zien arretarik gehien arte merkatuak; baina duela urte batzuetatik hona, asko handitu da gaur egungo artearekiko interes prospektiboa, bai eta goi finantzetan ere. Nola azaldu hori, arte horrek askotan lan salgarririk sortzen ez badu eta erakusketekin batera desagertzen bada?

Susmoa badut sektore horiek ulertu dutela jada birtuala denaren eta gaurkoa denaren arteko interfazea aztertzeko modua dela artea eta, hortaz, kontrolatu eta jabetu beharreko modua dela, hitz batean, otzandu beharrekoa, barne muintetik hasita.

Baina, artea, Deleuzek eta Guattarik ziotenez, etorkizun berriak asmatzea baldin bada, eta ez programaturiko etorkizuna behin eta berriro errepikatzea, zera galde dezakegu: nola jarki? Nola aldatu joera hori, nola berbideratu, nola gauzatu aldaketa?

Harridura sortzen duen beste joera, nola ez, irailaren 11z geroztik amilarazi gaituzten munduari dagokio. Lehenik eta behin gertaera bera, guztion buruetan lehenago bat eta ondorengo bat markatu duena, eta erabakigarria izan dena, hainbeste non Stockhausen musikagileak zera esan baitzuen: «Han gertatutakoa — eta orain zeuen buruak doitu beharko dituzue denok — inoiz izan den arte lanik handiena da. Hainbat espirituk, ekintza bakar batean, musika egiterakoan amestu ere ezingo genukeen zerbait lortu zuten; pertsona haiek kontzertu bat hamar urtez entseatzan ibili izana, ero moduan entseatu ere, guztiz modu fanatikoan, eta ondoren denak hiltzea,

kosmos osoko arte lanik handiena da. Irudikatu une batez han gertatu zena. Buru-belarri sartuta zeuden halako *performance* batean eta ondorioz 5.000 pertsona berpizkundera eraman zituzten une bakar batean. Nik ezingo nukeen horrelakorik egin. Gu, musikagileok, ez gara ezer horren aldean».

Orduan, kazetari batek galdetu zionean ea bere iritziz artea eta krimena baliokideak ziren, Stockhausenek zera gehitu zuen: «Krimena da tartean zeuden pertsonak ez zutelako adostasunik adierazi. Garbi dago pertsona haiek ez zirela “kontzertura” etorriak. Inork ez zien esan hil zitezkeenik. Han gertatu zena, espiritualtasunaren ikuspegitik, segurtasunaz haragoko jauzia izan zen, autoebidentziaren haragokoa, bizitzaren haragokoa, artean batzuetan apurka-apurka gertatzen dena; artea ez baita ezer bestela».

Stockhausenen aitortpen eztabaidagarri, asaldagarri, are onartezinak gertaeraren neurria ematen digu, hobeto esanda, «erabateko arte lan» horren neurrigabetasunaren berri. Onartezina burutzen ausartu ziren terroristak: biolentziaren monopolioaren parte bat errebindikatu eta hura itzultzera, modu totalitarioan itzultzera ere, sistemaren muinera heriotza eramateko eta haren zauritu ezinaren eta erabateko nagusitasunaren aura hausteko. Eta hona hemen auzi interesgarria. Gaur egun, arte publiko subertsiboaren eta hura otzandu nahi duten erakunde sozio-ekonomiko, politiko eta kulturalen arteko gatazka-harremanak izendatzeko gerra-makina eta harrapaketa-tresnak nozio deleuzetarrak erabiltzen duenik aurki dezakegu artezkarien artean. Baina, zer liriateke artearen matxinada horiek, Estatu inperialaren kontra armaturiko benetako gerra-makina ibiltariaren aurrean?

Terrorismoaren sakrilegio gorenaren erronkaren aurrean, kartak erakutsi behar izan ditu inperioak: «zibilizazioaren kontrako mehatxuari» erantzunez, erabateko gerra deklaratu die «barbaroei» eta herrialde guztien lerrokatze itsua galdatu du. Eta txarrena da, egunetik egunera gero eta erresistentzia, borroka eta era

guztietako oposizio gehiago ikusten ditugula terrorismoaren hizkuntza manikeora itzulita. Hizkuntza «murrizten» ariko balitz bezala, terrorearen hizkuntzak bakarrik — estatuaren terroreak nahiz kontraterroreak — erabateko zentzua balu bezala... halako puntutaraino non Bushek, duela gutxi, zera esan baitzuen: «I want to make this war more peaceful» («Gerra hau baketsuagoa egin nahi dut»).

Argi dago, beraz, salbuespen-egoeran murgildurik-edo dagoela mundua eta hizkuntzak berak eraso bortitza pairatzen duela. Artearen mundua, alabaina, ez dago administrazio inperialak aldarrikatutako «mugarik gabeko gerratik» eta «prebentziozko gerratik» libre. Oso bestela, salbuespen-egoera toki guztietan baldin badago indarrean, erabateko mobilizazio prozesuan baldin bagaude, Ernst Jüngerren esaera ekarriz, artearen esparrua ere minaz jositako esparru bihurtzen da eta kontu estetikoak berritxuratu egiten dira. Hortaz, hauek dira agertzen zaizkigun presako galderak: garai berrien konplexutasunaren mailakoa izango al da artea? Zein hizkuntza mota behar da hitzen ahalmena berreskuratzeko? Nola lortu berriz ere ahalmen hori adierazpen estetikoaren bitartez?

Susmoa badut, garai berrien erronkei aurre egiteko arteak sakonki politizatu beharra duela, paradoxikoa bada ere, lehen zirriborraturiko bi joeren loturaren ondorioz haren esparruak zapuztuz doazen aldi berean.

Lo nuevo, el asombro y el arte

¿Qué sucede cuando la alianza entre el capital y la tecnociencia comienza a confiscar territorios tradicionalmente ocupados por el arte? Si el arte, como dicen Deleuze y Guattari, supone la invención de nuevos devenires y no la reiteración de devenires programados, ¿cómo se puede transformar esa tendencia?

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 51, en 2003.

En un debate realizado en Nueva York en 1979 sobre el postmodernismo, el poeta y dramaturgo Heiner Müller, que había sido invitado al mismo, finalizó su intervención con el siguiente enunciado: «La primera figura de la esperanza es el miedo, la primera aparición de lo nuevo es el asombro».

Tal vez la frase de Müller sea la mejor manera de, con pocas palabras, ir directo al asunto y expresar mi perplejidad por la sensación de que el arte está perdiendo fuerza para suscitar la aparición de lo nuevo. O mejor: lo nuevo parece estar emergiendo no en la esfera del arte sino, fundamentalmente, fuera de ella. Me gustaría, por tanto, evocar dos tendencias muy pujantes en el mundo contemporáneo que nos llevan a asombrarnos de lo que acontece fuera del arte: me refiero al proceso de anticipación del futuro por parte del capital y a la propagación de la guerra al terrorismo, en tanto característica fundamental del Nuevo Orden Mundial que, día a día se apropia de nuevos espacios.

Veamos la primera tendencia. Como es sabido, la alianza entre la tecnociencia y el capital global está llevando, a partir de los conceptos de información e innovación, y de modo cada vez más acelerado, a la reestructuración del trabajo, a la reprogramación de la naturaleza, a la recombinación de la vida y a la reconfiguración del lenguaje. La ingente tarea de dicha alianza apenas ha comenzado, pero la perspectiva trazada por ella indica ya que la tecnociencia y el capital global ambicionan transformar lo que existe en materia prima susceptible de apropiación. Más aún: dicha alianza permite que la tecnociencia y el capital global se concentren cada vez más en la dimensión virtual de la realidad y procuren cartografiarla y explorarla intensamente y extensamente, para controlar aquello que de lo virtual debe ser actualizado. Surge entonces la pregunta: ¿en qué situación queda la creación artística ante un proceso que abarca la creación de la vida y se reserva incluso el derecho a conquistar la propia naturaleza humana? Se tiene la impresión de que la evolución

tecnocientífica comienza a atropellar al arte y a confiscarle, al insistir en la innovación, la prerrogativa de creación...

La sospecha de que esto está sucediendo se ve confirmada por una rápida comparación con lo que ocurre en otros campos. En un reciente seminario sobre sociedad civil y espacio público, me di cuenta de que los científicos políticos están muy molestos. Según ellos, hasta mediados de los 90, el concepto de sociedad civil se consideraba como la expresión de una fuerza emancipadora que se afirmaba enfrentándose con el mercado y el Estado; y, en este sentido, el concepto poseía un valor positivo, prometedor, incluso hasta utópico. Pero a partir de entonces, esa fuerza ha comenzado a debilitarse porque tanto el Estado como el mercado se han mostrado capaces de apropiarse del concepto y de la dinámica que éste designaba, y de desvirtuarlos por completo: se convoca a la sociedad civil para que colabore con el Estado y el mercado en la ejecución de políticas por estos delimitadas y determinadas. Así, lo que era un proceso emancipador se ha convertido en un procedimiento regulador. Los sociólogos suelen llamar a este tipo de «recuperación» «racionalización de las utopías»; pero lo que los científicos políticos han descubierto parece ir más lejos: mientras estaban ocupados en teorizar sobre el posible papel de la sociedad civil como nueva fuerza social, el estado y el mercado habían anticipado ya su potencialidad, y la habían canalizado no hacia la contestación sino hacia la consolidación del *statu quo*. El resultado es que los científicos políticos se ven, en este segundo momento, obligados a promover la crítica del concepto de sociedad civil, y a intentar recuperar el tiempo perdido.

Poco tiempo después de ese *insight*, en un seminario internacional sobre *Ciudades y Utopía*, observé que los especialistas presentes se enfrentaban al mismo problema. Ellos habían pensado la ciudad sostenible como alternativa a la ciudad global que el capital había erigido como ciudad ideal y modelo a seguir. Pero, incluso antes de que el concepto

de ciudad sostenible adquiriera consistencia, Estado y mercado se habían encargado ya de transformarlo en una nueva propuesta para «vender las ciudades» y «resolver» así la crisis en la que estaban inmersas. Nuevamente, parecía que la lógica del mercado había anticipado la potencialidad y la había capitalizado, y que el Estado, «olvidando» la dimensión pública, se había limitado a adherirse a esa lógica y a favorecerla.

Considerando que la anticipación esbozada en los dos ejemplos anteriores podría también darse en el terreno de las artes, la cuestión se convierte en algo crucial para los creadores: si el capital global y la tecnociencia son capaces de hacernos creer que controlan la dimensión virtual de la realidad, el proceso de creación se verá comprometido, pues serán ellos quienes dirán qué potencialidades han de ser actualizadas y de qué manera. Al parecer el sistema del arte no escapa de esa dinámica: hasta hace poco tiempo el mercado del arte se interesaba principalmente por la producción consagrada o susceptible de ser inscrita en la historia del arte; pero desde hace algunos años, ha crecido mucho el interés prospectivo por el arte contemporáneo, incluso en las altas finanzas. ¿Cómo explicarlo, si muchas veces ese arte ni siquiera produce objetos vendibles y desaparece al tiempo que la exposición? Sospecho que dicho interés se debe al hecho de que tales sectores han comprendido ya que el arte es un modo de explorar la interfaz entre lo virtual y lo actual y, como tal, un modo que también debe ser controlado y apropiado, en suma, domesticado a partir de su propia matriz.

Pero, si el arte supone la invención de nuevos devenires, como decían Deleuze y Guattari, y no la reiteración de un devenir programado, cabe, por tanto, preguntar: ¿cómo resistir? ¿Cómo transformar esa tendencia, cómo darle una nueva dirección, cómo operar una conversión?

La otra tendencia que causa asombro se refiere, evidentemente, al mundo en que nos hemos visto precipitados a partir del 11 de septiembre. Primero el acontecimiento en sí, que marca

en todas las mentes un antes y un después, y que resultó decisivo, hasta el punto de hacer exclamar al compositor Stockhausen: «Lo que sucedió allí —y ahora todos ustedes deben reajustarse el cerebro— es la mayor obra de arte que haya existido. El hecho de que aquellos espíritus consiguieran en un único acto algo que no podríamos ni soñar en la música y el hecho de que aquellas personas hubieran ensayado un concierto durante diez años, lo hubieran ensayado como locos, de un modo totalmente fanático, y que después hubieran muerto, es la mayor obra de arte de todo el cosmos. Imaginen por un momento lo que allí sucedió. Ellos estaban completamente concentrados en una *performance* como consecuencia de la cual 5.000 personas fueron llevadas a la resurrección en un mismo momento. Yo no podría haberlo hecho. Nosotros, los compositores, no somos nada comparados con ellos».

En ese momento, al responder a la pregunta de un periodista sobre si para él, con relación a ese acontecimiento, el arte equivale al crimen, Stockhausen añadió: «Es un crimen porque las personas involucradas no habían mostrado su conformidad. Es obvio que esas personas no habían acudido “al concierto”. Nadie les había dicho que podían morir. Lo que sucedió allí espiritualmente fue ese salto hacia más allá de la seguridad, más allá de la autoevidencia, más allá de la vida, que a veces sucede poco a poco en el arte; en caso contrario, el arte no es nada».

La polémica, perturbadora e, incluso, la inaceptable declaración de Stockhausen da la medida del acontecimiento, o mejor, expresa la desmesura de esa «obra de arte absoluta». Es que los terroristas se atrevieron a lo inadmisibile: reivindicar una parcela del monopolio de la violencia y devolverla, de modo también totalitario, y llevar la muerte al centro del sistema y destruir su aura de invulnerabilidad y de superioridad infinita. Aquí se nos plantea una cuestión interesante. Actualmente es posible encontrar entre los comisarios a aquellos que invocan las nociones deleuzianas

de máquina de guerra y de aparatos de captura para designar las relaciones de conflicto entre un arte público subversivo y las instituciones socioeconómicas, políticas y culturales que desean domesticarlo. ¿Pero qué señan esas insurrecciones artísticas ante la verdadera máquina de guerra nómada armada contra el Estado imperial?

Desafiado por el supremo sacrilegio del terrorismo, el imperio ha sido obligado a mostrar sus cartas: reaccionando ante la «amenaza contra la civilización», declaró la guerra total a los «bárbaros» y exigió la alineación ciega de todos los países. Y lo peor es que, cada día que pasa, vemos cómo más y más resistencias, luchas y oposiciones de todo orden se traducen al lenguaje maniqueo del terrorismo. Como si el lenguaje estuviera «encogiéndose», como si sólo el lenguaje del terror —del terror de Estado o del contraterror— tuviera pleno sentido... hasta tal punto que Bush llegó a proclamar recientemente: «I want to make this war more peaceful» («Quiero que esta guerra sea más pacífica»).

Queda de manifiesto, por tanto, que el mundo parece inmerso en un estado de excepción y que el propio lenguaje resulta violentamente afectado. Ahora bien, el campo del arte no es inmune a la declaración de «guerra sin límites» y de «guerra preventiva» de la administración imperial. Muy al contrario, si el estado de emergencia está en vigor en todas partes, si nos encontramos en un proceso de movilización total, retomando la expresión de Ernst Jünger, también el campo del arte se convierte en un campo minado y se reconfiguran, a su vez, las cuestiones estéticas. Las preguntas urgentes que se imponen, por tanto, son: ¿estará el arte a la altura de la complejidad de los nuevos tiempos? ¿Qué tipo de lenguaje es necesario para recuperar la potencialidad de las palabras? ¿Cómo volver a agenciarse esa potencialidad por medio de la expresión estética?

Sospecho que, para enfrentarse a los desafíos de los nuevos tiempos, el arte debe politizarse intensamente; paradójicamente, su espacio se va enrareciendo en virtud de la conjunción de las dos tendencias anteriormente esbozadas.





Subjektu produkzioa eta praktika artistiko-politikoak

Testu honen xedea 90eko hamarkadatik hona arte praktiken garapen historikoan antolaera ornamentalak eta errealitate ereduaren aplikazioa erakustea da, ondoren frogatu ahal izateko artea desagertzeko zorian dagoela bere irudikapen ereduaren barruan eta, azkenik, erakustea zer nolako harreman zailak, harrapatzearen antzekoak, dituen esparru sozialarekin.

Testu hau, aurrez, Zehar 55 zenbakian argitaratu zen, 2005ean.

* **Marius Babias** komisariokide eta komunikazioburu da Esseneko Kokerei Zollvereinen. Haren idazkiak *Kunstforum International*, *Kunst-Bulletin* eta *Metropolis Mn* argitaratu dira.

Une honetan, itxura denez bai eguneroko bizitza bai kultur bizitza freskotasunean, estilo kulturarekin estuki elkarlotua, oinarritutako produkzio estetika baten mendean daude.

Crossover, *Gesamtkunstwerk Pop* eta *Network* dira belaunaldi gazte baten esloganak; izan ere, belaunaldi hori gizarte postfordistaren aldaketa sozial eta ekonomikotik urrun ari da hazten, eta horientzat politikak apaingarri funtzioa besterik ez du betetzen. *Retro* eta *crossover* delako artea, *Gameboy* eta *Playstation*ekin hazi ziren artisten belaunaldiak egina, estilo alderdi horri dagokio batik bat, zeina dezente areagotu baita bere estatus sozialari dagokionez. Horrek, bere aldetik, subjektibotasuna bera ere salgai bihurtzea ekarri du, eta hura islatzen duen artea zeinu-birkinbinatze burutsuek osatzea batez ere, haiei karga espekulatibo bat gaineratuta. Zaila da, beraz, hori teoriarik konbinatzea «benetako esperientzia»ren promesa modernoarekin, eta hori behatzailearen eta artelanaren arteko konfrontaziotik sortzea espero zuen abangoardiak.

Argudio horrek ez dauka zerikusirik elite kulturaren eta masa kulturaren arteko muga-lerroekin. Gainera, bereizketa horiek lausotu egin zituzten Marcel Duchampek eta Walter Benjaminek, eta itxuraz erauzi egin zituen postmodernidadeak, *Poparen Gesamtkunstwerk* iragartzeko helburuarekin. Egungo marketing estrategiek, berriz, kontrako kultural batzuk iradokitzen dituzte, *underground/overground* gisakoak, errazagoa baita azpikultur erakargarriaz kargatutako produktuak saltzea. Hartara, ia-ia berrezarri egiten da kultura herrikoiaaren alorreko garai eta apal arteko harremana egituratzen duen zeinu-erregimen zorrotz bat. Zeinu-apartheid berri horren kodea soziala da, oraindik ere aurki baitaitezke han benetako baztertuak (etxerik gabeak, legez kontrako drogen kontsumitzaileak, ghetto mutikoak). Haien miseriak, era egokian bereganatua gailu estetikoaren bidez, arrakastaz lortzen du garaiaren eta apalaren arteko muga-lerroa

berriro ere ikusgai egitea. Gaur egun, lerro hori poparen eta politika sozialen artean dabil hor nonbait, eta bi parteak berreraikitze erabiltzen den teknikari funditua esaten zaio. Hain zuzen ere, etxerik gabeek eta gazte kontsumitzaileek masa-kontsumismoaren erakuslehoetan elkartzen direnean –dela Santa Monica Third Street pasealekuan, dela Frankfurtoko Zeilen— bihurtzen da ikusgai poparen eta politika sozialaren arteko mugalerroa. Berriro agertzen da higatzearen sinesgarritasunean inspiratutako arropa saltzen den dendetan, edo deialdi zentraletako enpleguak herrialde industrializatuetatik indiar programatzailengana lekualdatzen direnean dirua aurrezteko, edo klase ertaineko gazte zuri arrazistek raperoen kale arropa eta jarrera «beltza» bereganatzen dituztenean.

Nortasunaren kultur produkzio berria

Estilo aniztasunaren izaera hedakorra produkzioaren esparruan sartu da, eta iritzi estetikorako irizpideak birnahasi. Talde partaidetzek, estatusak eta freskotasunak balioa irabazten dute, eta irizpide analitikoek, galtzen. Baina zenbat eta gehiago aurreratu buruasetzea eta zoriona kontsumoaren alorrean, gero eta gehiago sendotzen dira partikularismoaren eta subjektibotasunaren egitura bakartzaileak. Plazera kimera bilakatzen da. Gizarte batean salgaiaren balioa hura produzitzeko erabilitako lan denboraren arabera zehazten denean, baina banakoek beren lan indarra ez badute erabiltzen edo birsortzen plazera sortzeko, orduan plazerak berak ez du inongo baliorik, baizik bere kultur karga propioa bakarrik hartzen du barne. Kasu zehatz horretan, arte ekoizpenaren alorrek agente bikoitz baten papera antzezten du.

Gazte talde batek beren libidoa proiektatzen duten objektuak (kirol oinetako batzuk, esaterako) bere prezioa du, taldearen antolakuntza egituratzen duena. Nortasun soziala produzitzeko prozesua demokratizatuz joan da, urratsez urrats, masa kontsumoaren ondorioz, zeren eta produktu egoki eta kultur karga dutenak, hala nola walkmanak, kirol

oinetakoak, telefono mugikorrek, agendak, e.a. merkatuz joan direlako. Prozesu horrek kontsumitzaile hazkunde bat eragiten badu ere, erosketaren ekintza posible egiten duten baldintza kultural eta ekonomikoak beren horretan jarraitzen dute «demokratizazio» mota horretan. Erosketak daukan kultur kargak banakoaren sentiberatasun handiago bat iradokitzen du, eta kultur kontsumoan iristen da gailurra. Haren asmoa da baldintza sozialak gainditzeko promesa faltsuari eustea. Nahiz eta komunikazioaren ordeko kolektiboek, hala nola janzkera-kode jakin batzuk, parte-hartzaileen estatus soziala egonkortzen duten, ez dituzte deuseztatzen oinarrizko desberdintasun ekonomiko eta sozialak talde barruan zein kanpoan. Azken batean, komunikazioaren halako ordeko kolektiboak, barrutik oso egonkorrek eman badezakete ere, berez bazterkeria sozialerako mekanismoak dira kanpoaldeari dagokionez.

Kulturaren kontsumoan gailurra jotzen duen sensualitatearekiko harmen batek piztu egiten du eguneroko bizitzaren bereganatze ornamental bat, bai sendotu ere arteak eta kulturak integrazioarako mekanismo sozio-politikoak diren aldetik bete beharreko funtzioa, eta ez, abangoardiek aitzindu zuten bezala, sensualitatearen gauzatze atsegingarria erabili kontsumo gizartearen ezaugarriak diren komunikazioaren ordekoak gaindi lezaketen banako emantzipazioaren aukerak askatzeko modua den aldetik. Kultura, oro har, eta bereziki artea (kultura gaztearen, poparen eta modaren arteko interfaza den aldetik) gudu-zelai bihurtu dira, eta bertan erabakitzen da gailentasun sozial, politiko eta ekonomikoak. Bertan egiten dira estilo eta jarrera politikoen arteko gudu hegemonikoak, eta bertan irekitzen dira ibilbide profesional berriak. Talde sozial baztertuei arte proiektuetan mintzatzeko ahalmena ematen zaie, *klase* kategoriatik transferitzeko egungo estilo-konstruktio horretara, egungo jargoian *subjektu posizioak* esaten zaion horretara, beti ere hitz gakoa erabilia: *ahalmen ematea*. Honetan *zeitgeisten* industriak lan erraza dauka bere esplotazio ekonomikoaren plangintza egiteko orduan. Pop artearen teoriak gazte

inkonformisten portaeraren idazketa berri hori egiteak emaitza hauxe ekartzen du: kontsumitzen pozik dauden subjektuak artista «subertsibo» gisa estilizatzea. Horretarako, ezinbestekoa da korrante nagusia/underground kontraktasuna berreraikitzea, zeren eta karga azpikulturala duten kontsumitzaile hedonistek ez dute iragartzen bakarrik portaera disidentea, baita salmenta handiagoak ere. Perspektiba horrekin, disidentzia kontzeptu gako bilakatzen da *ezkerreko bizimoduen* ugaritzean.

Testu honek zirriboratu besterik egiten ez badu ere subjektu produkzioaren arazoa arte plastikoetan, ondorio bat izan liteke kapitalismoak bere disidenteak askatzen dituela beren burua kontrola dezaten, disidente gisa definituta erakusketa aukera berriak periferian bilatzen dituztenak eskulan merke moduan, eta hartara erakundeen malgutzeari laguntzen diote, baita bizimodu sozioekonomiko berriak saiatu ere.

Aktibismo artistikoa: indar produktibo sozialen diorama bat

Gero eta baztertuagoa gertatzen ari bada ere, bizirik iraun du eta eboluzionatzen jarraitzen du kultur erresistentziaren aukera berrietara apuntatzen duen arte praktika kritikoa batek. Praktika den aldetik, indar produktibo sozialen diorama moduan ulertzen du artea, eta horren adibidea izan liteke Group Material artista estatubatuarren kolektiboa. Group Materialelek —baita General Idea, Gran Fury, Guerrilla Girls edo Paper Tiger TV ere— gaur egungo arte estatubatuarrek Europako gertakizunei ekarritako indar estimulatzailea hezurramitzen zuten. Baina taldea 1996an (buru)desegin izana, arte munduaren eskuetan gero eta asimilatuago zegoelako, ez zen izan arte munduaren baldintza aldakorren ondorioa bakarrik, aldaketa haien aurrean erantzun kritiko egokirako bidea ere zabaltzea ere ekarri zuten. Taldearen historiak, hortaz, egungo arte praktika kritikoren gorabeheren ikuspegi egokia eskaintzen du.

Group Material 1979an fundatu zen, eta hasieran hemezortzi pertsonak osatzen zuten, baina 1981ean banandu egin ziren, eta jatorrizko kideetatik Julie Ault, Mundy McLaughlin eta Tim Rollins izan ziren geratu ziren bakarrak. Doug Ashfordek bat egin zuen haiekin 1982an, Felix Gonzalez-Torresek 1987an eta Karen Ramspacherek 1989an. 1990eko ekainean, *Democracy Poll/Demokratische Erhebung* proiektua, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst delakoak Berlinen antolatua, Alemaniaren birbatzearen aurreko erreakzio gisa muntatu zen. Garai hartan, Julie Ault, Doug Ashford eta Felix Gonzalez-Torres taldeko kideak ziren. Inkesta ez adierazgarri bat egin zen aldi berean Berlinen eta New Yorken, eta hirurogei bat pertsonari zenbait gairi buruz galdetu zitzairen, hala nola: Alemaniaren birbatzea, askatasuna, immigrazioa, nazionalismoa eta kontserbatismo berria. Erantzunak hiru modu desberdinetan argitaratu ziren: hamalau testu ipini ziren bost metro geltokitako publizitate panel handietan; hirurogei testu txertatu ziren Kurfürstendammeko Avnet pantaila elektronikoa erraldoian (2x2 esaldi bost minutuan behin); eta taldeak osagarri bat diseinatu zuen *Tagesspiegel* egunkari berlindarrarentzat (40.000 aleko argitaraldia), hemezortzi testu eta bost irudirekin.

Testuak hedatzeko, Group Materialek estrategia mediatiko heterogeneoa erabili zuen nahita, talde eta klase sozial desberdinetara iristeko, baita hartzaileen alor sozialean egindako infiltrazioan sakontzeko; izan ere, haien artean birbatzea medioetan ari zen agertzen batez ere balizko fenomeno historiko moduan, eguneroko bizitzaren esparruan baino gehiago. Inkesta erantzuten zutenen artean, itxaropenak, desioak eta beldurrak era zuzen eta eraginkorrean adierazi ziren. Denbora batean, aukera eskaini zitzairen medioetan hitz egiteko, normalean aukera hori *gutunak zuzendaritari* atalera mugatzen baita. Testuak, era nabarmenean kokatuak eta irudikatutako, Alemaniaren birbatze prozesuaren maila politiko abstraktuaren zuzenketa bat

izan ziren, hura eragin pertsonal erreala batetik modu independentean garatzen baitzen, antza. Gainera, azpimarratu egin zuten gertakari politikoetan era errealean parte hartzeko aukera, ekintza esparru normatibo bat ezarri gabe.

Arte praktika kritikoa: dekonstrukzio kulturalaren metodoak

Bere karreraren barrena, Group Materialek proiektu kritiko sorta bat egin zuen, zeinen ezaugarria zen kultur praktikaren perspektiba politikoak azpimarratzen zituen produkzio egitura kolektibo bat. 1996ko hausturaz geroztik, eta hori ere asimilatzearen eta erresistentziaren arteko aurkakotasunetik sortzen den ondorio estrategikotzat jo daiteke, taldeko jatorrizko kideek lanean jarraitu dute, baina banako moduan.

Nahiz eta *Democracy Poll* birbatze alemaniarraren prozesuetan politikaren eta medioen alorrean diharduen arte praktika kolektiboaren adibide jotzen den, Julie Aulten *Power Up: Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking* proiektu banakoak, 2000. urtean Los Angeleseko UCLA Hammer Museumen egina, kritikaren osotasun bat aldarrikatuz eratorritako ondorio logikoak ateratzen ditu. Artistak askotarikotu egiten du bere ekintzaile papera, eta lanean dihardu bai komisario bai erakusketaren diseinatzaile gisa.

Arte politikoak erakundeak desestabilizatzearen edo zilegiztatzearen artean duen dilemaz erabat jabetzen bada ere, erakusketa egitura bat eskaintzen du artistak, ekintzaileak eta bisitariak baldintza berdintasunean parte har dezaketelarik produkzio forma baterako egitura bat. Era horretan, kultur irudikapenaren kontzeptu burgesen barruan kontsumitu beharreko kritika bat eskaintzeko bere paper finkoa saihesteaz gain, hautsi ere egiten du arte praktika politikoaren paperak inposatutako interbentzio artistikoaren eta porrot politikoaren arteko kontrakotasuna.

Power Up bere erakusketa proiekturako, Aultek, Martin Beckekin elkarlanean, erakusketa egitura funtzioanitz bat eraiki zuen arreba Corita Kent eta Donald Moffetten lanak bertan egokitzeke. Serigrafiek, posterrek, egunkariko ebakinek, argazkiek eta bideo film dokumentalek osatzen zuten pieza. Arreba Corita –moja, artista eta ekintzaile politikoa– gogor borrokatu zen Vietnameko gerraren aurka, eta beltzen eskubide zibilen aldeko mugimenduari lagundu zion 60ko hamarkadatik aurrera. Moffett, Gran Fury (1987–93) taldearen kide fundatzailea eta Marlene McCartyren bulegoko lankidea 1989az geroztik, hiesaren ekintzailea da, eta ilustratzaile politiko ibiltzen da *Village Voicen*. Erakusketa kubo formako aulkiek osatua, material historiko eta artistikoaren ikusizko edizio forma bat da, eta lanabes metodologikoetarako kutxa baten antzera operatzen du.

Aulten ikuspegiaren arabera, berrebaluazio eta berreraikitze historikoen baldintzatutako metodoa da arte praktika kritikoa, eta frogatu nahian dabil praktika politikoaren eta kultur irudikapenaren artean dauden loturak. Material historikoari eta erakusketa espazioan egindako haren aurkezpenari emandako komisariotzazko ikuspegia, hartara, arte praktikaren ekintza esparru izendatzen da. Baina komisariotza ekintza ez da aukeratu eta berrantolatzea mugatzen; hasiera-hasieratik hartzen ditu barne parte-hartzaile guztiak, eta haiek arte munduan betetzen duten paper eskuarki pasiboa eraldatu eta elkarlan forma aktibo bihurtzen du.

Laburpena

Testu honen xedea 90eko hamarkadatik hona arte praktiken garapen historikoan antolaera ornamental eta errealtate ereduak aplikazioa erakustea zen, ondoren frogatu ahal izateko artea desagertzeko zorian dagoela bere irudikapen ereduak barruan eta, azkenik, erakustea zer nolako harreman zailak, harrapakatzearen antzekoak, dituen esparru sozialarekin. Arte testuingurua, diskurtsoa eta bizimoduek, milurtearen euforiak eta hedonismo kontsumistak taxututako errealtatearen identiko egiten den prozesuak, hala ere, perspektibak zabaltzen dizkio orobat arte praktika berri bati, zeinak ahalmena izan behar baitu kontraktotasun agerikoen garaian oinarritutako kolektibotasun eredu birdefinitu, teknologikoki aldatu edo erabat hausteko, frogatzen saiatu naizen bezala Julie Aulten praktika banakoaren kasuan. Pierre Bourdieuk teoriatik praktikara konpromiso politikoa eraldatu eta teoria sozialera egokitzeke prozesu beharrezko hori deskribatu zuen «intelektual kolektibo» bere kontzeptuan; kontzeptuak ekintzarako orientazio global estrategiko bat eskatzen die artista, egile eta akademikoei neoliberalismoaren eta subjektu produkzioarako haren egitura ekonomiko berrien garaian. Bourdieuren arabera, ideologia neoliberalak mundu biziaren alor guztietan izan duen ugaltze bizkorrari aurka egin beharko lioke erabaki sendo batek sare kritikoen aldetik, «zeinetan *intelektual espezifikoek* (zentzu foucaultarrean, hots, eskarmentuko jakintsu trebeak) bat egiten baitute beren pentsamendu eta ekintza modu independentean gida ditzakeen benetako intelektual kolektibo baten moduan; labur esanda, bere autonomiari eusten dion baten moduan.

Bereziki, erudizioaren (errespetagarritasun akademikoa) eta konpromisoaren (dedikazio politikoa) artean bereizketa egiteko tradizio akademiko anglosaxoia zorrozki onartzen duen akademia mota batek lagundu besterik ez dio egingo penetrazio neoliberalari beren ikerlanen eta aurkikuntzen bidez. Une egokia izango litzateke euspen akademikoa alde batera

utzi, eta interpretazio burujabetasun politiko eta soziala birkonkistatzeko. «Intelektual kolektiboak» ardua negatiboak hartu beharko lituzke hasieran, adibidez, era erradikalean kritikatzeko ekonomiak hartu duen gailentasuna, politikaren eta kulturaren gainetik, berritze politikoari era positiboan lagundu baino lehen. Ekintzarako aliantza bat behar da, kolektibo trebatu baten autoritatea daukana, diziplina akademikoak eta komunitate artistikoak barne hartzen dituena eta ordena neoliberalari egiten dion kritika praktikara eramango duena interbentzio zuzenen bidez, *agitprop* berri baten ildotik. Praktika akademiko, artistiko eta politikoak elkartuta agertzen direnean, parte-hartze politikoaren perspektiba erreal bat sortzen da.

Oharrak eta erreferentziak

Ault, J. «Power Up, Reassembled» in Ault, J, Beck, M. *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*. Essen: Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003.

Babias, M. *Ware Subjektivität – eine Theorie-Novelle*. München: Silke Schreiber, 2002.

Bourdieu, P. *Gegenfeuer 2*. Konstanz: UVK, 2001.

Deleuze, G.; Guattari, F. *Rhizom*. Berlin: Merve, 1976.

Fiedler, A. L. «Cross the border: Close the gap» in *Wolfgang Iser, Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH, 1988.

Marcuse, H. «Über den affirmativen Charakter der Kultur» in **Marcuse, H.** *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965.

Producción de sujeto y práctica artístico-política

La intención de este texto es exponer la disposición ornamental y la aplicación de modelos de realidad en el desarrollo histórico de las prácticas artísticas desde los años 90, para demostrar después cómo el arte está en peligro de desaparecer dentro de sus modelos de representación y, finalmente, mostrar el tipo de relaciones problemáticas, parecidas al saqueo, que mantiene con el ámbito de lo social.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 55, en 2005.

* **Marius Babias** es comisario adjunto y jefe de comunicaciones en el Kokerei Zollverein de Essen. Sus escritos se han publicado en *Kunstforum International*, *Kunst-Bulletin* y *Metropolis M*.

Producción de sujeto y práctica artístico-política

En este momento, tanto la vida cotidiana como la vida cultural parecen estar dominadas por una estética de producción basada en la frescura, íntimamente entrelazada con la cultura de estilo. «Crossover», «Gesamtkunstwerk Pop» y «Network» son los eslóganes de una generación joven, que está creciendo alejada del cambio social y económico de la sociedad post-fordista, y para quien lo político cumple una función de adorno. El denominado arte «retro» y «crossover», producido por la generación de artistas que crecieron con el Gameboy y la Playstation, se refiere sobre todo a ese aspecto de estilo, que ha crecido sensiblemente en cuanto a su estatus social. Eso, a su vez, ha implicado que la propia subjetividad se haya convertido en mercancía, y que el arte que la refleja se componga mayormente de ingeniosas recombinaciones de signos, a las que se imprime una carga especulativa. Es difícil, por tanto, combinar eso teóricamente con la promesa moderna de «auténtica experiencia», algo que la vanguardia esperaba que surgiera de la confrontación entre el observador y la obra de arte.

Este argumento no tiene nada que ver con las líneas de demarcación entre cultura de élite y cultura de masas. Y es que esas distinciones fueron difuminadas por Marcel Duchamp y Walter Benjamin, y aparentemente erradicadas por la postmodernidad, a fin de anunciar el «Gesamtkunstwerk del pop». En su lugar, las actuales estrategias de mercadotecnia sugieren diferentes opuestos culturales, tales como *underground/overground*, porque es más fácil vender productos cargados de atractivo subcultural. De ese modo, casi se reestablece un régimen de signos estricto, que estructura la relación entre alto y bajo en el campo de la cultura popular. El código de ese nuevo apartheid de signos es el social, porque aún pueden encontrarse allí auténticos marginados (gente sin techo, consumidores de drogas ilegales, chavales de ghetto). Su

miseria, convenientemente apropiada mediante dispositivos estéticos, logra con éxito que la línea de demarcación entre lo alto y lo bajo se haga visible otra vez. Hoy en día, esa línea discurre entre el pop y las políticas sociales, mientras que a la técnica empleada para la reconstrucción de las dos partes se le llama fundido. Es precisamente cuando los sin techo y los jóvenes consumidores se encuentran realmente en los escaparates del consumismo de masas —sea en el paseo de Third Street en Santa Mónica o en el Zeil de Francfort— que se hace visible la línea divisoria entre el pop y la política social. Vuelve a aparecer en las tiendas que venden ropa inspirada en la credibilidad del deterioro, o cuando los empleos de centrales de llamadas se desplazan de los países industrializados a programadores indios a fin de ahorrar dinero, o cuando jóvenes blancos de clase media y racistas se apropian de la ropa callejera y la actitud «negra» de los raperos.

La nueva producción cultural de identidad

El carácter expansivo del «pluralismo de estilos» ha penetrado en el ámbito de la producción y ha remezclado los criterios para el juicio estético. Las afiliaciones grupales, el estatus y la frescura aumentan su valor, mientras que los criterios analíticos lo pierden. Pero cuanto más se anticipa la autosatisfacción y la felicidad en el campo del consumo, más se consolidan las estructuras aislantes del particularismo y la subjetividad. El placer se convierte en quimera. En una sociedad en la que el valor de la mercancía se determina según el tiempo de trabajo necesario para su producción, pero en la que los individuos no usan o reproducen su fuerza de trabajo para producir placer, entonces el propio placer no tiene ningún valor, sino que comprende su propia carga cultural. En ese caso concreto, el campo de la producción artística desempeña el papel de un agente doble.

El objeto (unas deportivas, por ejemplo) sobre el que un grupo de jóvenes proyecta su libido tiene un precio que estructura la organización del grupo. Ese proceso de producción de identidad social ha ido democratizándose, paso

a paso, como resultado del consumo de masas, porque los productos apropiados y con carga cultural, tales como walkmans, deportivas, teléfonos móviles, agendas, etc. han ido abaratándose. Aunque ese proceso lleva a un aumento en la cantidad de consumidores, las condiciones culturales y económicas que hacen posible el acto de la compra siguen intactas en esa forma de «democratización». La carga cultural que tiene la compra sugiere una mayor sensibilidad individual, que tiene su apogeo en el consumo de cultura. Pretende mantener la falsa promesa de superar las condiciones sociales. Aunque los sustitutos colectivos de la comunicación, tales como ciertos códigos de vestido, estabilizan el estatus social de los participantes, no anulan las diferencias económicas y sociales básicas tanto internas como externas al grupo. Después de todo, tales sustitutos colectivos de la comunicación, aunque pueden parecer muy estables por dentro, son en sí mecanismos de exclusión social en relación con el exterior.

Una receptividad hacia la sensualidad que culmine en el consumo de cultura estimula una apropiación ornamental de la vida cotidiana y refuerza la función del arte y la cultura como mecanismo socio-político de integración, en vez de, como anticiparon las vanguardias, emplear la materialización placentera de la sensualidad como medio para liberar las posibilidades de emancipación individual que podrían superar a los sustitutos de la comunicación propios de la sociedad de consumo. Las culturas en general y el arte en particular (como interfaz entre la cultura juvenil, el pop y la moda) se han convertido en el campo de batalla donde se dirime la supremacía social, política y económica. Es aquí donde se libran los combates hegemónicos entre estilos y actitudes políticas, y donde se abren nuevas trayectorias profesionales. A los grupos sociales desfavorecidos se les concede el poder del habla en proyectos artísticos, a fin de transferirlos desde la categoría de «clase» al constructo de estilo de las nuevas, como se las denomina en jerga contemporánea, «posiciones de sujeto», bajo la palabra clave:

«empoderamiento». Aquí la industria del espíritu de la época tiene un trabajo fácil al planificar su explotación económica. Esa nueva escritura del comportamiento juvenil inconformista por parte de la teoría del arte pop trae como resultado la estilización de sujetos que son felices consumiendo como artistas «subversivos». Para ello, la reconstrucción de la oposición corriente hegemónica/underground es indispensable, pues los consumidores hedonistas con carga subcultural no sólo prometen un comportamiento disidente, sino también mayores ventas. Con esa perspectiva, la disidencia se convierte en concepto clave en la proliferación de «estilos de vida de izquierdas».

A pesar de que este texto no hace más que esbozar el problema de la producción de sujeto en las artes plásticas, una conclusión podría ser que el capitalismo libera a sus disidentes al autocontrol, definiendo como disidentes a los que prueban nuevas posibilidades de exposición en la periferia como mano de obra barata, contribuyendo así a la flexibilización de instituciones, así como ensayando nuevas formas socioeconómicas debida.

Activismo artístico: un diorama de las fuerzas productivas sociales

A pesar de su marginalización creciente, ha sobrevivido y continúa evolucionando una forma de práctica artística crítica que apunta a nuevas posibilidades de resistencia cultural. Como práctica, entiende el arte como un diorama de las fuerzas productivas sociales, y un ejemplo de ello podría ser el colectivo de artistas estadounidenses Group Material. Group Material —así como General Idea, Gran Fury, las Guerrilla Girls o Paper Tiger TV— encarnaba la fuerza estimulante del arte estadounidense contemporáneo en los acontecimientos europeos. Pero la (auto)disolución del grupo en 1996, debido a su creciente asimilación por parte del mundo del arte, no sólo fue consecuencia de las condiciones cambiantes del mundo del arte, sino que también abrió un camino para una respuesta crítica apropiada a aquellos cambios. La historia del grupo, por tanto, ofrece

una visión pertinente del qué y el cómo de la práctica artística crítica actual. Group Material se fundó en 1979, y originalmente lo componían dieciocho personas que se separaron en 1981, siendo Julie Ault, Mundy McLaughlin y Tim Rollins los únicos miembros originales que quedaron. Doug Ashford se les unió en 1982, Félix González-Torres en 1987 y Karen Ranspacher en 1989. En junio de 1990, el proyecto *Democracy Poll/ Demokratische Erhebung*, organizado por la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst en Berlín, se montó como una reacción a la reunificación alemana. En aquella época, Julie Ault, Doug Ashford y Félix González-Torres eran miembros del grupo. Se llevó a cabo una encuesta no representativa simultáneamente en Berlín y Nueva York, en la que se preguntó a unas sesenta personas sobre temas como la reunificación alemana, la libertad, la inmigración, el nacionalismo y el neoconservadurismo. Las respuestas se publicaron de tres formas diferentes: se colocaron catorce textos en grandes paneles publicitarios de cinco estaciones de metro; se insertaron sesenta textos en la gigantesca pantalla electrónica Avnet de la Kurfürstendamm (2x2 frases cada cinco minutos); y el grupo diseñó un suplemento para el periódico berlinés *Tagesspiegel* (tirada: 40.000 ejemplares), que contenía dieciocho textos y cinco imágenes.

Para la difusión de los textos, Group Material eligió a propósito una estrategia mediática heterogénea, a fin de llegar a diversos grupos y clases sociales, así como para aumentar la profundidad de la infiltración en el campo social de los destinatarios, para quienes la reunificación se estaba mostrando en los medios sobre todo como supuesto fenómeno histórico, más que en el ámbito de la vida cotidiana. Entre los encuestados, las expectativas, deseos y temores se expresaron directa y efectivamente. Durante cierto tiempo se les concedió la posibilidad de expresarse en los medios, que normalmente la restringen a las «cartas al director». Los textos, colocados y presentados de forma

prominente, representaron una rectificación del nivel político abstracto del proceso de la reunificación alemana, que aparentemente se desarrollaba independientemente de una influencia personal real. Además, pusieron de relieve la posibilidad de intervenir realmente en los acontecimientos políticos sin establecer un marco de acción normativo.

Práctica artística crítica: los métodos de la deconstrucción cultural

A lo largo de su carrera, Group Material realizó una serie de proyectos críticos caracterizados por una estructura de producción colectiva que acentuaba las perspectivas políticas de la práctica cultural. Desde la ruptura de 1996, que puede considerarse como consecuencia estratégica que surge del antagonismo entre asimilación y resistencia, los miembros originales del grupo han seguido trabajando de manera individual.

Aunque *Democracy Poll* se considera un ejemplo de práctica artística colectiva que interviene a nivel de política y medios en los procesos de la reunificación alemana, el proyecto individual de Julie Ault *Power Up: Sister Corita and Donald Moffett, Interlocking*, realizado en 2000 en el UCLA Hammer Museum de Los Angeles, extrae las consecuencias lógicas derivadas de reivindicar una totalidad en la crítica. La artista diversifica su papel de activista y opera como comisaria y también como diseñadora de exposición. Aunque plenamente consciente del dilema del arte político entre desestabilizar o legitimar a las instituciones, ofrece la estructura expositiva para una forma de producción en la que artistas, activistas y visitantes pueden participar en igualdad de condiciones. Así, no sólo elude su papel encasillado de ofrecer una crítica a consumir dentro de los conceptos burgueses de la representación cultural, sino que también transgrede el antagonismo entre la intervención artística y el fracaso político, impuesto por el concepto de la práctica artística política.

Para su proyecto de exposición *Power Up*, Ault, en colaboración con Martin Beck, construyó una estructura expositiva multifuncional en la que encontraban acomodo obras de Sor Corita Kent y Donald Moffett. La pieza se componía de serigrafías, posters, recortes de periódico, fotografías y cintas de vídeo documentales. Sor Corita —monja, artista y activista política— luchó activamente contra la guerra de Vietnam y apoyó al movimiento en favor de los derechos civiles de los negros desde los años 60. Moffett, miembro fundador de Gran Fury (1987-93) y compañero en el Marlene McCarty's Bureau desde 1989, es un activista del sida que trabaja como ilustrador político en el *Village Voice*. La estructura expositiva, que se compone de tabiques pintados, paneles publicitarios y asientos con forma de cubo, constituye una forma de edición visual de material histórico y artístico que opera como una especie de caja de herramientas metodológicas. Según la perspectiva de Ault, la práctica artística crítica es un método determinado por la reevaluación y reconstrucción históricas, y pretende demostrar las conexiones entre práctica política y representación cultural. El enfoque comisarial dado al material histórico y a su presentación en el espacio expositivo se declara así como ámbito de acción de la práctica artística. Pero el acto de comisariar no se limita a seleccionar y reordenar; incluye desde el principio a todos los participantes, y transforma su papel normalmente pasivo dentro del mundo del arte en una forma activa de colaboración.

Resumen

La intención de este texto era exponer la disposición ornamental y la aplicación de modelos de realidad en el desarrollo histórico de las prácticas artísticas desde los años 90, para demostrar después cómo el arte está en peligro de desaparecer dentro de sus modelos de representación y, finalmente, mostrar el tipo de relaciones problemáticas, parecidas al saqueo, que mantiene con el ámbito de lo social.

El proceso por el que el arte se hace idéntico al contexto, discurso y realidad mediada por estilos de vida, la euforia del milenio y el hedonismo consumista, no obstante, abre también perspectivas a una nueva práctica artística que tiene que ser capaz de redefinir, modificar tecnológicamente o transgredir completamente el modelo de colectividad mantenido en tiempos de antagonismos visibles, como he tratado de mostrar en el caso de la práctica individual de Julie Ault. Pierre Bourdieu describió ese proceso necesario de transformación y adaptación del compromiso político a la teoría social, desde la teoría hasta la práctica, en su concepto de «intelectual colectivo», un concepto que exige una orientación global estratégica de acción por parte de artistas, autores y académicos en la era del neoliberalismo y sus nuevas estructuras económicas de producción de sujeto. Según Bourdieu, la rápida proliferación de la ideología neoliberal en todos los campos del mundo vivo debería ser contrarrestada por la feroz determinación de redes críticas en las que «intelectuales específicos» (en el sentido foucaultiano de eruditos expertos y competentes) se unen para formar un auténtico intelectual colectivo que puede dirigir sus pensamientos y acciones de manera independiente; en pocas palabras, que mantiene su autonomía.

De manera especial, el tipo de academia que suscribe estrictamente la tradición académica anglosajona de diferenciar entre erudición (respetabilidad académica) y compromiso (dedicación política) no puede sino ayudar

a la penetración neoliberal con sus investigaciones y perspicacia. Sería el momento de abandonar la contención académica y reconquistar la soberanía de interpretación política y social. El «intelectual colectivo» tendría que asumir responsabilidades negativas al principio, p. ej. criticar de forma radical la hegemonía de lo económico por encima de lo político y lo cultural, antes de contribuir a la renovación política de forma positiva. Lo que hace falta es una alianza para la acción, dotada de la autoridad de un colectivo competente y diestro, que abarque disciplinas académicas y comunidades artísticas, y ponga en práctica su crítica del orden neoliberal en forma de intervenciones directas, en el sentido de un nuevo *agitprop*. Cuando aparecen unidas las prácticas académicas, artísticas y políticas, surge una perspectiva real de participación política.

Notas y referencias

Ault, J. «Power Up, Reassembled» in **Ault, J., Beck, M.** *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*. Essen: Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003.

Babias, M. *Ware Subjektivität – eine Theorie-Novelle*. München: Silke Schreiber, 2002.

Bourdieu, P. *Gegenfeuer 2*. Konstanz: UVK, 2001.

Deleuze, G.; Guattari, F. *Rhizom*. Berlin: Merve, 1976.

Fiedler, A. L. «Cross the border: Close the gap» in **Wolfgang Welsch**, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, 1988.

Marcuse, H. «Über den affirmativen Charakter der Kultur» in **Marcuse, H.** *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965.

Spivak, edo agindupekoaren ahotsa

Gayatri Chakravorty Spivak gaur egungo pentsamenduan eragin handiena duen teorilarietako bat dela uste da. 1942an Kalkutan jaioa, Estatu Batuetara joan zen 60ko hamarkadaren erdian, Literatura Konparatuan doktoretza egiteko. Geroztik, bere ibilbide akademiko sendoak gaur egun dauden ahots kritiko ezagunenetako bat bihurtu du. Interes eta eragin sorta handi bat da haren lanaren ezaugarri, besteak beste dekonstrukzioa, feminismoa, psikoanalisi eta pedagogia, nahiz eta azterketa postkolonialen esparruan agertu haren eragin nabarmenena. Spivak lanari heterogeneo eta fragmentario esan izan zaio. Heterogeneo bai haren interesetan, bai berez desberdina eta homogeneizatu ezina den errealitate postkolonial baten defentsan. Fragmentarioa, haren lanak, dekonstrukzioaren eta psikoanaliaren zordun, aurre egiten diolako irudikapen total eta totalizatzaile baten aukerari.

Testu hau, aurrez, Zehar 59 zenbakian argitaratu zen, 2006an.

* **Neus Carbonell** doktorea da Literatura Konparatuan Indiana Unibertsitatean (AEB). *Lectora*. *Revista de Mujeres y Textualidad* aldizkariaren kofundatzailea izan zen. Liburuak zein artikuluak argitaratu ditu aldizkari espezializatuetan literatura kritikaz, literatura konparatuaz, literatura teoriak eta psikoanalisiaz. Azken liburua du *La dona que no existeix. De la Il·lustració a la Globalització* (Eumo, 2003).

Lan heterogeneo eta fragmentarioa

Estatu Batuetan bizi den egile hindu honentzat, subjektu postkoloniala era askotan da heterogeneoa, baina edonola ere, generoak zeharkatutako kategoria da hau. Izan ere, hona haren karrera osoan behin eta berriz agertzen den auzi funtsezko bat: galdekatzea, bilatzea, eraikitzea subjektu postkolonial generodunaren (*gendered postcolonial subject*) lekua. Horren haritik, nahiz eta literatura testuez egiten dituen irakurketek eta interpretazioek sarritan jarraitu teoria feministaren ikuspuntuari, Spivak indibidualismo feministaren baten arriskuak erakusten ahalegindu da, hark errepikatu, bai areagotu ere egiten baitu diskurtso postkoloniala, haren aginduaren eraginei itzuri ezinik. Bere artikulu ezagunenetako batean, «Three Women's Texts and a Critique of Imperialism», Charlotte Brönteren *Jane Eyre* berrirakurtzen du interpretazio berri bat emanez Rochesteren lehen emaztearen, Bertha Mason kreolearen, paperari, kritika feministaren proposamen kanonikoen aurka. Hala, Bertha Masonengan protagonistaren *alter ego* bat ikusi beharrean, Spivakek ohartarazten du pertsonaia hori ezin uler daitekeela XIX. mendeko inperialismoaren diskurtsoaren «indarkeria epistemiko»rik gabe. *Jane Eyre* protagonistaren ustezko askapenak beharrezko kontrapisu gisa darama subjektu «natibo»aren «aberetzea».

Baina heterogeneo ez ezik, Spivaken lanari fragmentario ere esan izan zaio. Alde batetik, hori gertatzen da haren lanak gogor egiten diolako ezein pentsamendu-eskola bereganatzeari, haietako batzuekin zorretan dagoela aitortzen badu ere. Haren filiazio teorikoez esan daitekeen gutxienekoa konplexuak direla da. Lehenengo eta behin aipatu behar dugu berak ere izan zuen garrantzia Estatu Batuetan literatura teoria frantziarra esaten zitzaion hura —batez ere dekonstrukzioa— hedatzen, 1976an ingelesera itzuli baitzuen Jacques Derridaren *De la grammatologie*, testu gakoa filosofo horrek akademia estatubatuarerra izan zuen etorrera ulertzeko. Orduz geroztik,

Spivakek dekonstrukzioaren erabilgarritasuna aldarrikatu du eta, nekez politiza daitekeen praktika testual eta testualistatza jotzen dutenek ez bezala, gure irakasleak behin eta berriz esan du estrategia dekonstruktibistek ahalbidetzen dutela diskurtso kolonialaren posibilitateen baldintzen azterketa eta kritika. Horregatik jotzen du dekonstrukzioa, edozein narratiba berez kontrakorrontean irakurri beharreko korapilo erretorikoa dela frogatzeko, eta hartara erakutsi egiten du testuak isildu edo ostentzen duena, opakua izan arren garrantzi sakona duena. Haren literatura azterketek, zeinen jokaerek asko zor baitiote psikoanalisiari, baztertuenean, testu bakoitzaren zirrikitu izaeran bilatzen dute haren balio huts-hutsik ideologikoenari eusten diona, han sortu eta ugaltzen baita diskurtso koloniala. Spivakek zentzu politikoan erabiltzen du dekonstrukzioa, eta norabide bikoitzean: alde batetik, aginte kolonialaren estrategiak agerian uzteko, eta bestetik, marratzeko —haren esamoldeari jarraiki— historiari kanpo geratu diren subjektuen siltasunaren ibilbideak. Kontua, beraz, ez da diskurtso koloniala hankaz goratzea, hura sendotzeko bidea besterik ez bailitzateke izango, baizik eta haren angelu itsuak, haren opakutasuna erakustea, negoziazio eta kritika bide berriak ahalbidetzeko. Mendebaldearen premisa kulturalen kritika gogorra egiten duten azterketa postkolonialen alorreko beste zenbait teoriarik ez bezala, Spivakek ez dio uko egiten jarrera anibalente bati, espektroaren bi aldeetan ikusten baitu bere burua: alde kolonialean eta metropoliarenean. Adibidez, aitzakiarik gabeko europazale dauka bere burua, eta diskurtso koloniala iraultzeko negoziazio estrategien aldekoa da.

Halaber, dekonstrukzioari esker ihes egin diezaieke fundamentalismo postkolonial esan geniezaiokeen horren arriskuei. Horregatik, subjektu kolonialaz duen ideiak ez du ekartzen kolonizazio aurreko subjektu puru bat irudikatzea, ustez kutsatu gabeko zibilizazio baten funtsa hezurramituko lukeena. Ezta hurrik eman ere. Spivak kritikoa da politika identitarioekin: ekintza politikorako aukera

«estrategikoa» besterik ez die ematen, eta segituan zalantzan jarri behar direla dio. Horrenbestez, subjektu desorientatuaren nozioa baliatzen du, jatorrizko ideia batera edo are pertenezia ideia batera ezin labur daitekeen subjektuaren nozioa. Subjektua ez da esentzia puru baten emaitza, diskurtsoaren eragina baizik, eta, beraz, betiko etena. «Subjektu-eragina» da, subjektu bat baino gehiago, diskurtso konstelazio heterogeneo baten emaitza. Horren haritik, Spivakek jotzen du Lacanen subjektu ideia, zeinean subjektua adierazle izanean inskribatzearen ondorioa baita, eta Foucaulten kokapen testualen lekua den subjektuaren ideia. Beraz, subjektua ezin harrapa daiteke inoiz modu finko eta mugiezinean, politika identitarioek pentsatuko luketen bezala. Horrexegatik, arbiuati egiten du bereziki edozein «alderantzizko etnozentrismo», «natibismo» edo «kontzientzia txar kolonial»en arrasto, horrek ekarriko lukeelako halako nostalgia bat subjektu kolonial hobe, puruago, benetakoago batena, basati onaren oihartzuna iradokiko lukeena; azken batean, subjektu mendebaldarra baino hobea den subjektua. Identitarioari legokiokeen amore emate bakarrak orientazio estrategikoa izan dezake. Arestian, sinekdoketze terminoa sortu du subjektu batek helburu politiko batekin identifikatzeko forma desberdinen artean hautatzeko duen aukera izendatzeko. Hala, sari bat edo jean batzuk janzteak kutsu politikoa hartzen du, eta horrek ekar lezake, esate baterako, emakume batek alderdi identitarioak aldarrikatu ahal izatea une jakinetan. Spivakek adierazi du ad hoc identifikazioen artean hautatzeko aukera hori klase ertain eta kultuetako emakumeen eskura dagoela bakarrik, eta agindupekotasunetik askatzeko era batek zerikusia izan beharko lukeela *sinekdoketze* hori klase baztertuenei hedatzearekin. Alabaina, «esentzialismo estrategiko» horrek ukitu gabe uzten du subjektuak adierazle identitarioen eta haien eraginpean duen alienazioaren egitura bera. Era berean, sakonago azter liteke zein den iraupen gutxiko identifikazioen existentzia ahalbidetzen duen egungo egoera ideologikoa. Hori posible izateak subjektu mendebaldartuen kasuan, eta ez gizarte tradizionalagoetan bizi direnengan,

adieraziko luke ez dela soilik klase auzi bat, Spivakek dioen bezala, baizik eta subjektuak diskurtsoarekin duen harremanari dagokiola modu askoz zabal eta konplexuago batean.

Agindupekoak hitz egin al dezake?

Spivakek 1988an bota zuen galderak, «Subjektu agindupekoak hitz egin al dezake?» (*Can the Subaltern Speak?*) eragin oso nabarmena izan du azterketa postkolonialen alorrean eta azterketa kulturalen alorrean, oro har, azken bi hamarkadetan. Seguru aski gaur egungo kritikan gehien aipatutako artikuluen artean egongo da. «Agindupeko» terminoa **Antonio Gramsciren** *Oharrak espetxetik* liburutik dator, bertan erabiltzen baitu agindupeko klaseez hitz egiteko, batez ere landetako proletarioez. Ranajit Guharen agindupekoen azterketa taldeak (*Subaltern studies group*) 80ko hamarkadatik aurrera erabili zuen Indiako landa-klaseak izendatzeko. Haren ahalegin epistemologikoaren xedea zen subjektu agindupekoen ahotsa berreskuratzen saiatzea, historiografia hegemonikoak isilduta geratu baitzen, eta historiografia hartan krisialdi bat zabaltzea. Agindupekoa subjektu kultural moduan eratzten zen; baita, ordea, aldaketa eta matxinadaren eragile gisa ere.

Spivaken «Can the Subaltern Speak?» artikulua entzutetsua bete-betean zegoen zuzenduta agindupeko azterketen premisetara, eta bi zailtasun aipatzen zituen. Lehenik eta behin, Spivakek erantzun zuen agindupeko subjektuak ezin dezakeela hitz egin, horretarako bide emango liokeen enuntziazio-lekurik ez duelako. Bigarren, baiezatu zuen emakumeak muturreko leku hori okupatzen duela izaera bikoitza duelako: emakume eta subjektu koloniala. Agindupekoa, hartara, errotiko bestetasunaren irudi moduan eratzten zen, hitz egin ezin dezakeen Beste horrena, ezin mintza daitekeena ez hitzez hitz ezinezkoa zaiolako —argi dago indiar gizarte tradizionalan emakumeek hitz egiten zutela—, baizik eta diskurtsoaren partea ez delako.

Artikuluak eztabaida handia piztu zuen, eta egileak ez zuen baimenik eman bilduma batean argitaratzeko, bere ustez testuaren zenbait irakurketak sortutako nahasteak argitu arte. Kritika nagusia artikuluaren amaierari zuzentzen zitzaion, bertan Spivakek bere argudioa ilustratzen baitu emakume baten —Bhuvaneswari Bhaduri— buruhilketa baten bidez, eta haren ekintza interpretatu eta zentzua ematen dio. Aurpegiratu zioten agindupeko baten adibidetzat elite burges nazionalistaren ordezkari bat aukeratu izana, hartara klase baztertuak bakarrik barne hartuko litzukeen bere beste agindupekotasun definizio batekin kontraesan argian erortzen zelako. Bigarren, aurpegiratu zitzaion berak berrezarri izana agindupekoaren kontzientzia, eta Bhuvaneswari Bhaduriren ekintzaren interpretazio bat eskaini izana, haren buruhilketaren zentzua eta egia desestaltzeko gai izango balitz bezala, eta hori kontraesan nabarmenean dago agindupekoak hitz egiten ez duela dioen argudioarekin.

Agindupekoaren Spivaken kontzeptua kritikatu izan zen orobat eragiletzarekin zuen harreman nahasiarengatik. Kritikariak adierazi izan dute terminoak, antza denez, errotiko Beste bat adierazten duela, inola ere eskura egongo ez litzatekeena: halako orri zuri bat, diskurtsoan ezin sar daitekeena. Ildo horretan, agindupekoa kategoria kontzeptual bat izango litzateke, nolabait deitzearren, izendapen subjektibo bat baino areago, defendatzen zaila baita gizarte kolonialetako emakumeak diskurtso patriarkal hegemonikoetatik erabat aparte egon ahal izan direnik. Hartara, agindupekoa isiltasunean harrapatuta geratuko litzateke, erremediorik gabe, bere aukera izaera bezalaxe.

Kritika horiei Spivakek erantzun die agindupekoaren beste nozio bat erabilita, hala nola, Hirugarren Munduko emakumea, ezin mintza daitekeena hori gertatzeko egoera diskurtsiborik ez dagoelako; baina edonola ere, beste modu batera izan dadin

saiatu beharko litzateke. Hori dela eta, bere azken agerraldietan Spivak saiatu da ohartarazten isiltasunaren ibilbide bat marratu behar dela, agindupekoak bere ahotsa entzuna izango dela ahalbidetuko duen enuntziazio-gune bat lor dezan. Hortik dator halaber pedagogian duen interesa, praktika moduan zein politika moduan. Spivakek Indiara eraman du sarritan bere lana, eta oraindik orain landa giroko Txinara, ahots agindupekoak entzunarazteko moduak bilatzeko, eta enuntziatio-gune berriak sortuko dituzten espazioak irekitzen saiatzen da. Haren lana ez dute zailtasunek geldiarazten; aitzitik, barne hartzen dira gaur egungo gizartearen erronkei erantzun berriak bilatzeko orduan.

Spivak o la voz del subalterno

Gayatri Chakravorty Spivak está considerada como una de las teóricas más influyentes en el pensamiento contemporáneo. Nacida en Calcuta en 1942, se trasladó a Estados Unidos a mediados de los años sesenta para realizar su doctorado en Literatura Comparada. Desde entonces, una sólida trayectoria académica la sitúa como una de las voces críticas más reconocidas actualmente. Su obra se distingue por un amplio abanico de intereses y de influencias de entre las cuales deben señalarse la deconstrucción, el marxismo, el feminismo, el psicoanálisis y la pedagogía, aunque es en el ámbito de los estudios postcoloniales donde su influencia se revela como más destacable. Su trabajo ha sido calificado a menudo como heterogéneo y fragmentario. Heterogéneo tanto en sus intereses como en la defensa de una realidad postcolonial en sí dispar e imposible de homogeneizar. Fragmentario, porque su obra, deudora de la deconstrucción y del psicoanálisis, se resiste a la posibilidad de una representación total y totalizante.

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 59, en 2006.

* **Neus Carbonell** es doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Indiana (EEUU). Fue cofundadora de la revista *Lectora. Revista de Mujeres y Textualidad*. Ha publicado libros y artículos en revistas especializadas sobre crítica literaria, literatura comparada, teoría de la literatura y psicoanálisis. Su último libro es *La dona que no existeix. De la Il·lustració a la Globalització* (Eumo, 2003).

Una obra heterogénea y fragmentaria

Para esta autora hindú afincada en Estados Unidos, el sujeto postcolonial es heterogéneo de múltiples maneras pero, en cualquier caso, se trata de una categoría atravesada por el género. En efecto, he aquí una cuestión crucial que insiste a lo largo de toda su carrera: interrogar, buscar, construir el lugar del sujeto postcolonial de género (*gendered postcolonial subject*). En este sentido, aunque sus lecturas e interpretaciones de textos literarios han tomado a menudo el punto de vista de la teoría feminista, Spivak ha puesto empeño en señalar los peligros de un individualismo feminista que repite e incluso exagera el discurso postcolonial sin poderse sustraer a los efectos de su poder.

En uno de sus artículos más famosos «Three Women's Texts and a Critique of Imperialism», relee la novela de Charlotte Brönte *Jane Eyre* a la luz de una nueva interpretación del papel de la primera mujer de Rochester, la criolla Bertha Mason, en contra de las propuestas canónicas de la crítica feminista. Así, en lugar de ver en Bertha Mason un álter ego de la protagonista, Spivak señala que este personaje no puede entenderse al margen de la «violencia epistémica» del discurso del imperialismo decimonónico. La supuesta liberación de la protagonista, *Jane Eyre*, tiene en la novela como necesaria contraparte la «animalización» del sujeto «nativo».

Pero además de heterogénea, la obra de Spivak ha sido calificada de fragmentaria. En parte, ello se debe a que su trabajo se resiste a ser apropiado por ninguna escuela de pensamiento, aunque ella misma se considere en deuda con varias de ellas. Sus filiaciones teóricas no pueden ser calificadas de menos que de complejas. En primer lugar debemos señalar la importancia que ella misma tuvo en la difusión de lo que en Estados Unidos se denominó la teoría literaria francesa —principalmente la deconstrucción— ya que en 1976 tradujo al inglés la obra de Jacques Derrida, *De la gramatología*,

texto clave para entender la llegada de este filósofo a la academia norteamericana. Desde entonces, Spivak ha reivindicado la utilidad de la deconstrucción y, a diferencia de aquellos que la califican de práctica textual y textualista difícilmente politizable, nuestra profesora ha insistido en que las estrategias deconstructivistas permiten el análisis así como la crítica de las condiciones de posibilidad del discurso colonial. Por ello recurre a la deconstrucción para demostrar que cualquier narrativa es en sí misma un nudo retórico que se debe leer a contracorriente, mostrando así lo que el texto silencia u oculta, lo que permanece opaco aunque profundamente significativo.

Sus análisis literarios, cuyo proceder también debe mucho al psicoanálisis, buscan en lo más marginal, en lo intersticial de cada texto, aquello que sostiene su valor más puramente ideológico, donde se produce y reproduce el discurso colonial. Spivak utiliza la deconstrucción en un sentido político y en una doble dirección; por un lado para desenmascarar las estrategias del poder colonial y, por otro, para trazar, siguiendo su propia expresión, los itinerarios del silencio de los sujetos que han quedado escritos fuera de la historia. No se trata, pues, de darle la vuelta al discurso colonial, lo cual no sería sino otra manera de reforzarlo, sino de mostrar sus ángulos ciegos, su propia opacidad, para permitir nuevas vías de negociación y de crítica. A diferencia de otros teóricos de los estudios postcoloniales que ejercen una dura crítica de los presupuestos culturales de Occidente, Spivak no reniega de una posición ambivalente, ya que se siente en ambos lados del espectro: el colonial y el de la metrópolis. Así, se denomina europeísta sin ambages y aboga por estrategias de negociación para subvertir el discurso colonial.

La deconstrucción le permite asimismo escapar a los peligros de lo que se podría llamar fundamentalismo postcolonial. Por ello, su idea de sujeto colonial no supone imaginar un sujeto puro anterior a la colonización que encarnaría la esencia de una supuesta civilización no contaminada. Ni mucho menos. Spivak es crítica

con las políticas identitarias a las que concede solamente un margen «estratégico» de acción política, pero que deben ser inmediatamente puestas en cuestión. Se vale, pues de la noción de sujeto descentrado imposible de reducir a una idea de origen e incluso de pertenencia. El sujeto no es el resultado de una esencia pura, sino un efecto del discurso y, por tanto, siempre ya discontinuo. Se trata de un «efecto sujeto» más que propiamente de un sujeto, resultado de una constelación heterogénea de discursos. En este sentido, Spivak recurre a la idea lacaniana del sujeto como efecto de la inscripción del significante sobre el ser y a la idea de Foucault del sujeto como lugar de múltiples posiciones textuales. De manera que el sujeto nunca se puede atrapar de manera fija e inamovible, como lo pensaban las políticas identitarias. Por ello mismo, rechaza particularmente cualquier atisbo de «etnocentrismo al revés», de «nativismo», de «mala conciencia colonial» que supondría una nostalgia por un sujeto colonial mejor, más puro, más auténtico, que haría eco del buen salvaje, un sujeto mejor, en definitiva, que el sujeto occidental. La única concesión posible a lo identitario puede tener una orientación estratégica. Últimamente ha acuñado el término *sinectoquizar* para referirse a la posibilidad de un sujeto de elegir entre distintas formas de identificación con un objetivo político. Así, vestirse con un sari o con unos tejanos adquiere una vertiente política que permitiría, pongamos por caso, a una mujer reivindicar aspectos identitarios en determinados momentos. Spivak ha señalado que esta posibilidad de elegir identificaciones *ad hoc* está solamente al alcance de las mujeres de las clases medias y cultas, y que una forma de liberación de la subalternidad tendría que ver con la extensión de esta *sinectoquización* a las clases más marginales. Sin embargo, este «esencialismo estratégico» deja sin tocar lo que constituye la estructura misma de la alienación del sujeto a significantes identitarios y sus efectos. Igualmente, cabría analizar más profundamente cuáles son las condiciones ideológicas actuales que hacen posible la existencia de identificaciones efímeras. El hecho de que ello sea posible en el caso de sujetos

occidentalizados y no en aquellos que habitan sociedades más tradicionales indicaría que no se trata únicamente de una cuestión de clase, como Spivak sostiene, sino de la relación del sujeto con el discurso de una forma mucho más amplia y compleja.

¿Puede hablar el subalterno?

La pregunta que Spivak lanzó en 1988, «¿Puede hablar el sujeto subalterno?» (*Can the Subaltern Speak?*) ha ejercido una influencia notabilísima en el campo de los estudios postcoloniales, y de los estudios culturales en general, en las dos últimas décadas. Probablemente se trate de uno de los artículos más citados en la crítica contemporánea. El término «subalterno» procede de las *Notas desde la prisión* de Antonio Gramsci para referirse a las clases subalternas, especialmente al proletariado rural. El grupo de estudios subalternos de Ranajit Guha (*Subaltern studies group*) lo utilizó desde los años ochenta para designar las clases rurales en la India. Su empeño epistemológico consistía en intentar recuperar la voz de los sujetos subalternos, que había quedado silenciada por la historiografía hegemónica, y forzar en esta última una crisis. El subalterno se constituía como el sujeto colonial pero también como un agente de cambio y de insurgencia. El notorio artículo de Spivak «Can the Subaltern Speak?» se dirigía de pleno a los presupuestos de los estudios subalternos y apuntaba dos dificultades. En primer lugar, Spivak respondía que el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita. En segundo lugar, afirmaba que la mujer ocupa ese lugar radical por su doble condición de mujer y de sujeto colonial. El subalterno se constituía así como una figura de la diferencia radical, del Otro que no puede hablar no porque literalmente no pueda —es evidente que las mujeres en la sociedad tradicional india hablaban— sino porque no forma parte del discurso.

El artículo generó una vasta polémica y la autora misma prohibió su inclusión en una compilación hasta poder aclarar lo que, a su

parecer, habían sido confusiones causadas por algunas lecturas del texto. La crítica principal se dirigía al final del artículo en el que Spivak ilustra su argumento con el suicidio de una mujer, Bhuvaneswari Bhaduri, e interpreta y da sentido a su acto. Se le recriminó que eligiera una representante de la elite burguesa y nacionalista como ejemplo del subalterno, en clara contradicción con otra definición suya de subalternidad que incluiría solamente las clases marginales. En segundo lugar, se le reprochó que ella misma restaurase la conciencia del subalterno y ofreciese una interpretación del acto de Bhuvaneswari Bhaduri, como si fuera capaz de desvelar el sentido y la verdad de su suicidio, en clara contradicción con el argumento de que el subalterno no puede hablar.

El concepto del subalterno de Spivak fue criticado también por su relación confusa con la agencia. La crítica ha señalado que el término parece hacer referencia a un Otro radical que no sería accesible de ninguna manera, una especie de página en blanco que no puede ser incluida en el discurso. En este sentido, el subalterno sería más una categoría conceptual, por así llamarlo, que una designación subjetiva, ya que es difícil sostener que las mujeres en sociedades coloniales puedan haber estado radicalmente al margen de los discursos patriarcales y hegemónicos. De este modo, el subalterno quedaría atrapado en el silencio de manera irremediable, así como su condición misma de posibilidad.

A estas críticas, Spivak ha respondido con otra noción del subalterno como la mujer del Tercer Mundo que no puede hablar porque no existen las condiciones discursivas para que sea así, pero que, en cualquier caso, debería ser de otro modo. De manera que en sus últimas intervenciones, Spivak se ha esforzado en señalar que se trata de trazar un itinerario del silencio para que el subalterno pueda acceder a un lugar de enunciación que haga posible que su voz sea escuchada.

De ahí también su interés en la pedagogía, como práctica y como política. Spivak ha trasladado su trabajo a menudo a la India y recientemente a la China rural, para buscar maneras de hacer oír las voces subalternas, y se interroga sobre cómo abrir espacios que den lugar a nuevos lugares de enunciación. Su trabajo no se deja paralizar por las dificultades, sino que, todo lo contrario, éstas son incluidas en la búsqueda de nuevas respuestas a los retos de la sociedad contemporánea.

Art Bibliographies Modern-ek indizatua.
Indizada por Art Bibliographies Modern.

Zeharrek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin.
Zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.



Besterik adierazi ezean, Zehar aldizkariako testuak Creative Commonseko Aitortu-Partekatu Berdin erako baimenaren baldintzapean argitaratzen dira.
→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.eu>

Si no se especifica de otro modo, los textos publicados en Zehar están bajo una licencia Atribución-Licenciar Igual de Creative Commons.
→ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/deed.es>



Kristobaldegi, 14. Loiola. 20014 Donostia - San Sebastián
T 00 34 943 453 662 | F 00 34 943 462 256
arteleku@gipuzkoa.net | www.arteleku.net

ZEHAR-

- 6 **Gizartea eta artistak** Mahai-ingurua
14 **Sociedad y artistas** Mesa Redonda
- 22 **Atzera ere etorkizunera**
26 **Regreso al futuro**
Serge Daney
- 32 **Bad Press**
Elizabeth Diller
- 52 **Artea: erreala, politikoa: itzulerak**
62 **El arte: lo real, lo político: retornos**
Marcelo Expósito
- 72 **Zerbitzu publikoaz kultur kontsumoaren garaian**
84 **Sobre el servicio público en la época del consumo cultural**
Jorge Ribalta
- 96 **Iragana pisua da**
99 **El pasado pesa**
Miren Jaio
- 104 **Biktimaren gainbehera: sorkuntza iruzurgileaz libratu da eta erresistentziari hurbildu zaio berriro**
115 **El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia**
Suely Rolnik
- 126 **Berritasuna, harridura eta artea**
130 **Lo nuevo, el asombro y el arte**
Laymert García Dos Santos
- 136 **Subjektu produkzioa eta praktika artistiko-politiko**
142 **Producción de sujeto y práctica artístico-política**
Marius Babias
- 148 **Spivak, edo agindupekoaren ahotsa**
152 **Spivak o la voz del subalterno**
Neus Carbonell

