



Somos lo que hacemos¹

Jordi Claramonte

Texto publicado en www.artivismo.info

Y somos lo que hacemos, en el sentido en el que los clásicos asociaban al verbo *prattein*, esto es como *un hacer que acaba por conformar una práctica*, o una practicidad más bien. Michel Foucault, en su última etapa, y en libros como *Tecnologías del yo*, hizo mucho énfasis en la medida en que esta practicidad era la que finalmente convertía en operativas a la ley y el orden, ejerciéndose en nuestra cotidianeidad o, mejor, normalizando nuestra cotidianeidad. Algo de esto, desde luego, pudieron formular con claridad Toni Negri y Michael Hardt, en su libro *Imperio*, cuando dieron en analizar bajo la etiqueta del *biopoder* aquellos recursos de dominación y hegemonía que circulan y se ejercen más acá de cualquier definición de Estado, desde lo más cotidiano con que podamos contar: nuestras propias vidas y los cuerpos con los que las vivimos. En ese sentido es obvio que el ámbito de la «biopolítica» ofrece un registro que es estratégico por sus dimensiones y repercusiones, pero que se juega en un nivel táctico: muy aterrizado, muy concreto.

Para lograr un funcionamiento óptimo, dichos dispositivos de normalidad debían aparecer como una especie de atmósfera en la que respirar y vivir sin cuestionarse gran cosa más, dispositivos que debían tatuarse sobre nuestros párpados, formatear nuestros cuerpos y nuestras inteligencias y ayudarnos a aceptar nuestro papel en la gran liturgia del capital que está conduciendo la vida —tanto la *bíos* como la *zoé*—² a la mayor extinción que haya visto este planeta.

Este sistema de normalización inaugurado por los absolutismos, aún muy toscamente, y perfeccionado continuamente por los regímenes burgueses e incluso por los fascismos — con una sorprendente continuidad— ha tendido no tanto a reprimir cuanto a prevenir la

¹ Según la teoría clásica de la acción, que va de Píndaro a H. Arendt pasando por el mismísimo Hamlet.

² Tanto *bíos* como *zoe* significan «vida», pero los antiguos diferenciaban la vida animal y vegetal general que sería «zoé» de la vida propiamente humana, la vida que se piensa y se rige a sí misma como «*bíos*». El caso es que ambas parecen estar abocadas a un ciclo de extinción más pronto que tarde y aquí nadie parece despeinarse por ello.

disidencia, haciéndola inviable por inconcebible o impensable. Buena parte de su desarrollo ha ido dirigido, como supo ver Marcuse en *El hombre unidimensional*, hacia la constitución de una normalidad biopolítica que no se presentaba dotada de una solidez marmórea, sino más bien de una solidez —como hemos dicho— atmosférica, gaseosa más que líquida y por ello mucho más inaprensible e insidiosa.

Por supuesto que, de vez en cuando, alguien aparece en traje de astronauta autónomo³ y parece respirar y transpirar en modos de vida y sensibilidad que han sido aplazados o negados sistemáticamente. Hubo de hecho un tiempo, que seguramente acabó allá por los años sesenta coincidiendo con el auge y la hecatombe de la contracultura, en que dimos en pensar que la disidencia podía ser también una biodisidencia, en que vivir la vida fuera de los márgenes de la normalidad instituida podía suponer una diferencia revolucionaria. Ahora bien, desde el triunfo de la contracultura como marketing y el capitalismo de diseño, parece del todo obvio que no sólo no basta con poner los codos en el plato de la normalidad burguesa para producir antagonismo, sino que ese gesto epatante y «genial» es, ahora mismo, uno de los mayores capitales que cada cual podemos poner encima de la mesa de póker en la que vamos de emprendedores.

Fácil y reiterado ha sido advertir hasta qué punto el orden en el capitalismo cultural se reproduce en la proliferación de las diferencias, en su administración y venta, en cómo lo «alternativo» es precisamente el campo del que se obtienen las claves de lo que serán los sectores de mercado más pujantes.

Lo que sí está claro es que, en cualquier caso, tanto el capital como la multitud que se le opone —es un suponer— juegan su juego en el campo de los modos de vida, o de los modos de hacer más bien, en tanto que muy a menudo no se trata de sistemas de vida completos sino de pequeños sistemas prácticos fragmentarios, mínimas lógicas, colecciones de juicios de valor, de prejuicios, a través de los cuales se establecen comunidades, tribus, bandas... o sectores de mercado.

Si caricaturizamos procesos muy complejos, la cosa es más o menos así: los diferentes tipos de agencialidades, las multitudes, si nos gusta ese término, funcionan construyendo pequeños universos autónomos de producción de sentido, de valor y de goce (sean

³ <http://www.ain23.com/topy.net/kiaosfera/contracultura/aaa/index.htm>

«raves», sesiones de Hip-Hop o maratones de rumba), el capital los «descubre» y hace lo que sabe hacer: intenta reproducirlos con derechos de autor, venderlos y, por supuesto, desarmarlos políticamente en lo que de amenazador el pequeño sistema tenga para el mercado mismo.

Parte de ese juego, por cierto, estaba bien presente en el planteamiento de Prêt-a-Revolver o de New Kids on the black block⁴... Quedémonos de momento con la importancia de esos pequeños modos de vida, ya sean vendibles como motos o ya sean potenciales núcleos de resistencia. Y consideremos que sea cual sea el caso esos modos de relación no son nada nuevo; a nuestro juicio y al de pensadores como John Berger, Herbert Read o Ellen Dissanayake lo que se ha llamado arte, en la mayor parte de las culturas campesinas y no occidentales, ha consistido en la *producción y recreación de modos de relación*. Estos modos de relación que vertebraban las culturas estéticas antiguas y no occidentales se basaban en repertorios ampliamente compartidos, pero disposicionalmente variables de posibilidades formales y relacionales, así los palos en el flamenco, los ragas en la música india, etc. Estos «modos» ofrecían un marco para la creación colectiva e individual, relacionaban la producción «artística» con las vidas de las gentes a través de esos «modos de relación» que las piezas concretas abrían y actualizaban.

La pregunta ahora es si las prácticas artísticas que hemos heredado del romanticismo y las vanguardias —que no dejan de ser una variante particularmente chillona del romanticismo— pueden o no funcionar como prácticas modales, es decir, si de ellas se pueden derivar herramientas de percepción, comprensión e intervención sobre las diversas practitudes de cada cual. Para entendernos: se trata de que de la experiencia estética no se extraiga una boquiabierta sensación de virtuosismo, o una especie de seca moraleja, sino claves concretas para desarrollar con plena autonomía modos de relación que den la más plena cuenta de nuestra sensibilidad e inteligencia. Y entender la necesidad política de esa virtualidad modal del arte, justo ahora cuando el capitalismo ha extendido al máximo su imperio precisamente en el territorio concreto de los modos de vida, de las pequeñas diferencias aislables y vendibles.

¿Seremos capaces de producir trabajos que sean inmediatamente apropiables, que construyan modos de relación o que ayuden a entender en qué medida tal o cual modo se

⁴ <http://leodecerca.net/proyectos/new-kids-on-the-black-block>

nos está vendiendo ya por completo instituido y agotado?

...

Es obvio que las prácticas artísticas pueden tener, y así ha sido a menudo, efectos políticos: ya sea porque exploran el territorio yendo más allá los campos temáticos o formales que los poderes políticos pudieran haber determinado como los únicos válidos para el arte — como hizo la Ópera Bufo en el siglo XVIII— o ya sea porque, además de eludirlos, introducen temáticas o referentes abiertamente polémicos (ese sería el caso desde la pintura de Courbet hasta las performances de las vanguardias más gamberras).

Cuando en 1580 Aretino escribió sus *Sonnetti Lussuriosi*, para ilustrar una serie de grabados eróticos que habían sido prohibidos por el Papa, produjo, sin lugar a duda, una obra de un potente calado político, puesto que con ella se atrevía a desafiar la otrora intocable autoridad del Santo Padre y, al hacerlo, asentaba el derecho a la autonomía de la producción artística e intelectual, que hasta entonces había debido someterse a las autoridades políticas y religiosas.

Desde el principio de la modernidad y con la progresiva decantación del proyecto ilustrado de la autonomía de las facultades, ha habido una primera modulación de un arte distintivamente político, que se ha basado primero en definir y conquistar diferentes ámbitos de autonomía conceptual y productiva. A este tipo de práctica, como la que hemos comentado del Aretino, le hemos llamado «autonomía ilustrada». Tras la Revolución Francesa y con el auge de la burguesía, el potencial político del arte se encontraba atascado en los salones galantes y las gacetas literarias, de modo que migró hacia una suerte de «autonomía moderna» más centrada en la búsqueda y conquista de las dosis de negatividad, de pronunciamientos que tratarán de romper la cotidianeidad normalizada de la nueva clase hegemónica: el terrible burgués.

Esta autonomía moderna permitió a los artistas tomar distancias, diferenciarse y sostener las posibilidades de mundos posibles al margen o en contra de la normalidad burguesa: del Werther de Goethe a las vanguardias epatantes como Dadá, ese ha sido un segundo vector de efectividad política y social para las prácticas artísticas.

Ahora bien, si tomamos en consideración las características del biopoder y los sistemas de

normalización de la diferencia —tal y como las hemos expuesto más arriba— no nos podremos conformar con exponer una efectividad política de ninguno de estos dos tipos. Ni la mera definición de un ámbito autónomo de producción, al modo de la «autonomía ilustrada», ni la defensa a ultranza de su rebanada de negatividad epatante, al estilo de la «autonomía moderna», tendrán sentido por sí mismas en el seno del capitalismo tardío, que no puede comprenderse sin advertir la medida en que éste ya ha integrado como una más de sus características fundamentales tanto la pluralidad de esferas públicas, como el muy lucrativo carácter negativo de algunas de ellas —así el arte de vanguardia—.

Este es el terreno en el que habrá que replantearse qué cosa sea la efectividad social y política de las prácticas artísticas que se quieran «activistas».

...

Seremos claros ahora, y sostendremos que en el marco del capitalismo contracultural en que vivimos todo quehacer artístico que aspire a ser relevante, en tanto modo de relación, debe conformarse como una «práctica social y políticamente articulada».

Y si concluimos que el «artivismo» que nos interesa tiene relación con esta «articulación social y política» habrá que hacer énfasis en, al menos, cuatro palabras: la primera es *articulación*, la segunda *social*, la tercera *política* y la cuarta es la «y» que une ambos términos.

Articulación

Hablamos de *articulación* y no meramente de conexión o de efectividad porque, como es obvio, las prácticas que quieran resultar relevantes estética y políticamente deberán ser capaces de tramar y sostener una dialéctica continuada de información y mutua retroalimentación entre el ámbito de creación artística propiamente dicho y el espacio social en el que se trabaja.

O por decirlo de un modo más aterrizado, entenderemos que corresponde a los movimientos y agentes sociales definir los objetivos, los tiempos que sitúan y condicionan a las prácticas artísticas que surgen a su alrededor. Pero a la vez, dichas prácticas artísticas

pueden y deben aportar léxicos y sintaxis que *informen* —que den forma— a las inquietudes de los movimientos sociales, que no por ser movimientos sociales se encuentran en posesión de la verdad ni del más alto grado de lucidez posible.

Hablamos de articulación porque ambos campos —los movimientos sociales y las prácticas artísticas— deben encontrarse y tramarse de modo flexible y mutuamente condicionante, como se traman los brazos de los manifestantes al formar una cadena, o cómo articulamos brazo, antebrazo y mano para decir «butifarra».

No se trata pues —como en algún momento se sostuvo desde el Surrealismo— ni de poner el arte «al servicio de la revolución», o del partido o de la asociación de vecinos, ni de usar ninguno de estos elementos como mera excusa o inspiración por parte de las prácticas artísticas. En otras palabras, articular ambas realidades supone que la revolución, el partido o la asociación de vecinos en cuestión, tendrán que impregnarse de maniobras y elementos propios de las prácticas artísticas al tiempo que éstas toman tierra y se hacen cargo de los condicionantes a los que siempre se enfrentan los movimientos sociales.

Algo que puede resultarnos revelador, a partir de la caracterización de esta articulación, es que no podemos aceptar que haya un nivel privilegiado de *producción* de realidad y otro nivel encargado de su *representación*. Definitivamente, hablar de *articulación* implica asumir que tanto las prácticas artísticas como los movimientos sociales que colaboran en sus intervenciones deberán entender el doble carácter a la vez mimético y poietico⁵ de su trabajo. Tanto artistas como movimientos sociales tendrán que contagiarse de sus lógicas respectivas, es decir, ambos agentes *reflejarán* algo dado y ambos *construirán* algo entera o relativamente nuevo.

Social

Cuando sucede esta articulación seguramente empiece a dejar de ser claro quién es quién. Quién es el artista y quién es el activista. A esto aludimos cuando decimos que la articulación debe ser *social*. Para que así sea la articulación debe suceder y cumplirse en el ámbito de creación de socialidad en el que nos definimos colectivamente. O si queremos entenderlo por vía negativa seguramente quepa pensar en prácticas de arte político o arte

⁵ *Mimesis* y *Poiesis* —reflejo y creatividad— son dos de las dos categorías estéticas fundamentales que, junto con la *Apate* —ilusión— y la *Catarsis* —purificación—, conforman el esqueleto de toda inteligencia estética.

comprometido en el que los artistas hayan contribuido en diversos grados a apoyar la *causa* escogida, pero que no por ello los agentes de dichas prácticas hayan dejado atrás nunca el estrato social diferenciado en el que se mueven.

A finales de los noventa se sucedieron, por ejemplo, actos de apoyo a los zapatistas en los que intervenían destacados escritores o músicos que, pese a su desinteresada colaboración, en ningún momento y ni por asomo compartían mesa y mantel, ni con el resto de gente que organizaba el acto ni mucho menos con los «espectadores».

El trabajo de El Lobby Feroz en el Parque de la Muy Disputada Cornisa, por el contrario, es un buen ejemplo de articulación social porque al cabo artistas y vecinos fueron socialmente indiscernibles, todos limpiaron el parque, todos montaron una y mil veces los aparatos del cine de verano y todos hicieron carteles, pancartas y monigotes para los carnavales. Sin duda, a unos se les daba mejor una cosa que otra, pero nunca hubo una escisión de orden *social* entre unos tipos de trabajos y otros.

Las prácticas artivistas, en este sentido, no pertenecen ni son sancionadas por «el mundo del arte», puesto que socialmente no pertenecen a dicho ámbito, sino al del contexto mismo en el que se piensan y se producen. Esa es su socialidad y de su articulación depende para su óptimo cumplimiento. Que esta articulación sea social garantiza, por lo demás, que se dan las bases para una retroalimentación que eventualmente puede ir mucho más allá del mero contacto táctico en la acción: en estas prácticas se da una coimplicación de modos de relación que le otorgan a estas prácticas un nivel de efectividad diferenciado de la mera cuenta de resultados tácticos.

El énfasis en el aspecto social de esta articulación nos permite entender la pérdida de importancia de la autoría que se registra en las prácticas artivistas; el peso que pierde la autoría pasa, en cambio, al despliegue generativo —no mecánico— de modos de relación que, como hemos adelantado, se hallan en su núcleo mismo y que son los que dan su consistencia propia a las diferentes modulaciones del artivismo. Pero, desde luego no bastará con que las maniobras artivistas estén dotadas de una articulación y que esa articulación tenga un carácter social. Será preciso que se trate también de una articulación política.

Política

¿A qué nos referimos cuando sostenemos que la articulación que distingue a las prácticas artivistas debe ser —también— de orden político? Fundamentalmente nos estamos refiriendo a que los efectos de la intervención artivista deben no sólo conseguir tener una resonancia en el ámbito de la institucionalidad política, sino que deben incluir la *producción* de esa resonancia dentro mismo del dispositivo estético artivista. Esto significa que la efectividad política debe verificarse en el ámbito en el que se producen y se aplican las leyes y normatividades que rigen nuestra vida.

De poco servirá una iniciativa artivista en defensa de los derechos de los migrantes si dicha campaña no logra modificar las leyes o los reglamentos, que están afectando directamente a las personas con las que haya trabajado. Esto no significa menospreciar el posible efecto sensibilizador, sino que debe hacernos entender la irremplazable importancia de complementar esa dimensión de sensibilización o de visibilización con la —quizás más prosaica— tarea de obtener consecuencias legales y administrativas de dicha sensibilización. Sabiendo que la obtención de dichas consecuencias no es algo ajeno a la intervención artivista, sino parte integral e irrenunciable de la misma.

La cohesión de prácticas, lenguajes y estratos de socialización debe ir acompañada de una repercusión que es política, porque sucede en el nivel de organización de la *polis*, de las instituciones de representación y poder político.

También es relevante pensar este orden de articulación política si tomamos en consideración prácticas artivistas que han estado muy centradas en las dimensiones comunitarias de la acción. En los años noventa igualmente, y de modo generalizado en el mundo anglosajón, hubo un tipo de prácticas artísticas «comunitarias» que en barrios, hospitales, hogares del jubilado, etc. trataron de producir intervenciones que regeneraban o fortalecían determinada comunidad, mediante la hibridación de lenguajes artísticos y procesos sociales. Ahora bien, en la mayoría de estos casos se evitaba cuidadosamente darle una vertiente política, ya fuera al enfoque del trabajo en sí o a la posible derivación de las energías suscitadas con tanto «*empowerment*».

En muchos de estos casos es fácil entender que no sólo se trata de generar comunidad tal cual, que también puede ser necesario generar una comunidad capaz de influir e intervenir

políticamente en una escala mayor, sea la de su ciudad, su región o su estado.

La postmodernidad foucaultiana ha dado una relevancia poco habitual al nivel de lo societario y lo biopolítico, a los niveles de reproducción del orden político que tomaban pie en la conformación de nuestros cuerpos, nuestras sensibilidades y nuestras vidas. Todo eso ha sido un aporte de lucidez considerable frente a enfoques de la acción política más tradicionales.

Ahora bien, no hay que olvidar que por mucha biopolítica que queramos desplegar hay un nivel de intervención que tiene que ver simple y llanamente con el cuestionamiento de los aparatos de Estado y sus, a menudo, onerosas determinaciones. Las prácticas de arte activista deben ser claras a este respecto. A fuerza de ir siguiéndole el rastro a uno u otro rizoma, más de uno de nosotros se ha acabado dando de bruces contra un tronco de pino. Y eso duele.

Por supuesto que de la mano de esta vindicación del nivel estrictamente político, en el sentido institucional clásico de la efectividad política, no puede ni debe venir asociada una rehabilitación acrítica de los viejos modos intencionalistas y voluntaristas de hacer política. Nada más lejos de nuestro planteamiento. La dimensión política de las prácticas de arte de contexto no dependerá jamás de una orquestación de buenas intenciones, sino de que se persigan y se den los acoplamientos estructurales oportunos en un tiempo y una escala correctamente dimensionados.

Y

Finalmente hay que darle su importancia a la «y», obviamente porque denota que ambas dimensiones de la articulación —la social y la política— deben suceder conjuntamente y que no sirve una sin la otra, ni viceversa. Con la «y» de marras se pone de relieve una característica de las formas de hacer política y de hacer comunidad, características de la última modernidad en la que se ha entendido perfectamente que la política que nos afecta es integral y tiene que ver tanto con los cambios institucionales planificados y perseguidos estratégicamente, como con los afectos y las sensibilidades de las personas implicadas. Para nosotros la cuestión clave no puede ser otra que la de elucidar sin una «estética modal», basada —originalmente— en la articulación y despliegue de modos de relación, es

capaz o no de dar cuenta de esta complejidad que, por lo pronto, podemos recoger aquí con esta sumaria formulación que exige a las prácticas de arte de contexto una «articulación social y política».

....

Sin duda alguna, el gran reto al que nos enfrentamos es el construir frente al capitalismo cultural una estrategia que evite que el activismo se convierta en decoración. Será preciso entender cómo construir una autonomía de los modos de relación, que las prácticas artísticas pueden proponer y explorar. Retomando los términos que hemos expuesto más arriba deberá tratarse de una comprensión de la autonomía que consiga acoplar la estrategia gradualista de la autonomía ilustrada, con la permanente movilidad táctica característica de la autonomía moderna. Una autonomía que nos permita pensar cómo articular las esferas públicas de uso libre e instituyente de la razón propias —como hemos visto— de la autonomía ilustrada con el permanente recurso a la negatividad característico de la autonomía moderna.

A ese objeto del deseo le llamaremos *autonomía modal* y, a nuestro entender, deberá contar con algunas de las siguientes características:

En primer lugar, dicha autonomía debería tener un carácter *situado*, es decir, debería formularse siempre desde su enraizamiento en un cuerpo, en una experiencia concreta. Se trata con ello de salvar una de las escisiones más hirientes para todo pensamiento estético, la que se ha instalado entre nuestra sensibilidad y nuestro arte, la escisión que cree posible pensar desde claves meramente intelectuales o verbales, desgajadas del cuerpo y la sensibilidad.

En segundo lugar, la confluencia de la sensibilidad y la inteligencia, del cuerpo y el concepto nos traen bajo mano una importante apuesta del pensamiento modal: la *generatividad*, esto es, la productividad específica inherente a los lenguajes y a los cuerpos, siempre dispuestos a engendrar nuevas configuraciones a partir de los limitados y discretos materiales con los que cuentan. La estética, los cuerpos y el lenguaje son generativos, formativos. Y así debe ser la autonomía que los ha de caracterizar.

En tercer lugar, habrá que entender que esta productividad estética, esta formatividad, no

se da de modo indiferenciado, no se da como algo carente de forma. Antes, al contrario, sólo puede darse a través de la mediación de la forma estética, o mejor dicho, de las formas estéticas, puesto que no hay estética —ni siquiera la del Absolutismo más ramplón— capaz de reducirse a una sola Forma. Esta multiplicidad de formas conniventes o antagónicas entre sí, esta *policontextualidad* será la tercera de las características del pensamiento modal que introduciremos.

Finalmente, la coexistencia de este repertorio, de esta multiplicidad de productividades estéticas situadas exigirá una teoría de la distribución, un planteamiento de alcance ontológico, que cuestione el viejo juego sujeto-objeto y sus servidumbres. La policontextualidad de la autonomía modal no puede ser una simple ampliación de la oferta para el sujeto consumidor, para el ciudadano votante.

La autonomía modal sólo puede plantearse desde un pensamiento *relacional*. El pensamiento relacional por lo demás no es ningún invento apresurado o de última hora. El mismo Marx puede ofrecernos un ejemplo bien interesante con su construcción de una materialidad que se pone en juego a través de la dialéctica, entre fuerzas de producción y relaciones de producción.

Así nuestra invitación final consistirá en pensar el artivismo bajo cuatro condiciones y un imperativo. Las cuatro condiciones son las que lo plantean como *Situado, Generativo, Policontextural y Relacional*. El imperativo es el de su irrenunciable *articulación social y política*.

Desde aquí trabajaremos...