

**Diana
Padrón
Alonso**

ARGUMENTOS A FAVOR DE UNA ESTÉTICA DESTITUYENTE. UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE LA TEORÍA POLÍTICA

Solamente en su *Política* utiliza Aristóteles juramentos,
el acompañamiento poco menos que inevitable del discurso apasionado.

Leo Strauss¹

Sobre la pregunta por aquellas prácticas artísticas volcadas en la articulación de una suerte de comunidad política, que vendría a corresponderse con lo que en este volumen hemos querido englobar como arte público, los debates continúan oscilando entre el descrédito de las instituciones artísticas y la necesidad de instituir nuevas estrategias. Sin embargo, con la intención de profundizar más allá de las problemáticas que se plantean desde la esfera artística, he intentado responder a la pregunta de cuál podría ser el papel del arte en una verdadera experiencia de lo político, hemos creído necesario

¹ **Strauss, L.** (2014) *¿Qué es la filosofía política?* Juan García-Morán Escobedo (trad.). Madrid: Alianza, p.79 (Edición original: *What is Political Philosophy?* Nueva York: Simon & Schuster, 1959)

abordar la cuestión del arte público a través de una reflexión más amplia que interroge la relación entre lo público, lo político y lo estético, considerando como referencia los últimos debates que se han generado desde la Teoría Política.

La concepción de la esfera pública habermasiana, en tanto que aspiración democrática del modelo nacional, ha quedado ya más que desacreditada². Nancy Fraser hace ya un tiempo sospechaba del propio proyecto democrático existente³, dada la tendencia liberal de las fuerzas implicadas en su articulación. Efectivamente, en la última etapa de la modernidad hemos podido comprobar cómo las estructuras corporativas transnacionales han propiciado una progresiva superación del estado-nación, en favor de una democracia liberal globalizada. Tampoco la idea de una esfera pública fantasma propuesta por Bruce Robbins⁴, cómo alternativa a la esfera pública unitaria de Jürgen Habermas, podría contribuir hoy a plantear otras opciones que no sean las de una hegemonía liberal que celebra las diferencias. Si de lo que se trata es de repensar la esfera pública como experiencia política, cómo “fábrica de lo político” según Alexander Kluge y Oskar Negt⁵, quizás cabría resituarse en la idea de incertidumbre esbozada por Claude Lefort⁶, que es, al fin y al cabo, el principio base para el antagonismo político

² Ver: **Habermas, J.** (1981) *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Antonio Doménech (trad.). Barcelona: Gustavo Gili; y **Calhoun, C.** (ed.) (1992) *Habermas and the Public Sphere*. Massachusetts: The MIT Press.

³ **Fraser, N.** (1992) Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. En Calhoun, C. (ed.), [op. cit.]

⁴ **Robbins, B.** (1993) *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁵ **Kluge, A. y Negt, O.** (1993) *Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Peter Labanyi, James Owen Daniel y Assenka Oksiloff (trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁶ Claude Lefort afirma que, a diferencia del estado absolutista, “[...] la democracia se instituye y sostiene por la desaparición de los indicadores de certidumbre. Inaugura una historia en la que el pueblo experimenta el carácter indeterminado de las bases de poder, de la ley y del conocimiento, así como de las bases de las relaciones entre uno mismo y el otro.” Ver: **Lefort, C.** (1988) *Democracy and Political Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

desarrollado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, y el argumento para recuperar la teoría política de Carl Schmitt⁷. Esta concepción de la esfera pública, como ha observado Peter Sloterdijk, no es en el fondo, sino una rememoración del mito de Babel, experiencia común que funda la pérdida de consenso⁸. Pero Hannah Arendt advertiría también cómo esta condición de lo público se manifiesta a su vez como espacio de aparición⁹; lo que desvela, irremediabilmente, el papel decisivo de la cultura visual y el arte en ese hacerse visible.

En la esfera cultural, y más particularmente en el contexto del arte contemporáneo, la reflexión sobre la esfera pública entendida como espacio de disenso, y lugar por tanto, donde la práctica artística no sólo acontece de manera conmemorativa, sino también como intervención en el ámbito de lo político; tuvo su resonancia sobre todo a partir de los noventa. Si bien ya Rosalind Krauss había señalado, en aquel "Sculpture in the Expanded Field", la existencia de un cierto arte crítico que a través del campo expandido operaba más allá de la lógica del monumento¹⁰; junto con "Agoraphobia" de Rosalyn Deutsche¹¹, el análisis de referencia continúa siendo el volumen de textos *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, editado por Suzanne Lacy en 1994¹². Algunos años después, y en lo que respecta al contexto de habla hispana, el proyecto editorial de Paloma

⁷ Ver: **Schmitt, C.** (1991) *El Concepto de lo Político*. Rafael Agapito (trad.). Madrid: Alianza (Edición original: *Der Begriff des Politischen*. Berlín: Duncker & Humblot GmbH, 1987); **Laclau, E. y Mouffe, C.** (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Londres: Verso; **Mouffe, C.** (1993) *The return of the Political*. Londres: Verso.

⁸ **Sloterdijk, P.** (2008) *En el mismo barco*. Manuel Fontán del Junco (trad.). Madrid: Siruela. (Edición original: *Im selben Boot. Versuch über die Hyperpolitik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1993)

⁹ **Arendt, H.** (1993) *La Condición Humana*. Barcelona: Paidós. (Edición original: *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958)

¹⁰ **Krauss, R.** (1979) Sculpture in the Expanded Field. *October*, Vol. 8., pp. 30-44.

¹¹ **Deutsche, R.** (1996) Agoraphobia. En *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

¹² **Lacy, S.** (ed.) (1994) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press.

Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, recogía las voces, entre muchos otros, de Lucy Lippard, Hal Foster, Marta Rosler, Briam Holmes, Michel de Certeau y Nicolas Borriaud, haciendo cuenta de “[...] un debate que se libra a muchas bandas simultáneamente y que delata la confluencia de muchas tradiciones artísticas, diversas posturas políticas y numerosas corrientes teóricas”¹³. Más recientemente, la discusión en torno al arte público, se ha centrado fundamentalmente en la cuestión de la participación, donde han sido señaladas las contribuciones de Markus Miessen en torno a lo que viene a llamar “prácticas espaciales críticas”, y su papel en la “pesadilla de la participación”¹⁴.

Todas estas consideraciones coinciden en reconocer un arte público crítico, frente al arte público institucional de la escultura conmemorativa y monumental, que incluso va más allá de los programas de arte público puestos en marcha en Europa y Estados Unidos tras la II Guerra Mundial¹⁵. Estos programas, como fue el caso del NEA en Estados Unidos a partir de 1965, a pesar de ir “más allá del tradicional objeto-con-pedestal adaptable a cualquier localización” y promover instalaciones *site-specific* que exploraban “nuevos modelos colaborativos”, no lograron, según Paloma Blanco, “[...] comprometer a los públicos de una manera sustancialmente

¹³ Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 11

¹⁴ Los trabajos de Markus Miessen a los que nos referimos son: **Miessen, M. y Basar, S.** (2006) *Did Someone Say Participate? An Atlas of Spatial Practices*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; **Miessen, M.** (2010) *The Nightmare of Participation*. Berlín: Stenberg Press (ambos traducidos al castellano por DPR en 2009 y 2014 respectivamente), así como el recientemente publicado **Miessen, M.** (2016) *Crossbenching Towards a Proactive Mode of Participation as a Critical Spatial Practice*. Berlín: Stenberg Press.

¹⁵ Para más información sobre estos programas ver: **Blanco, P.** (2001) Explorando el terreno. En Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.) (2001) [*op. cit.*]

diferente del modo en el que lo hacía el museo"¹⁶. Jesús Carrillo argumentaría al respecto de un nuevo modo de encarar el arte público:

La relación entre arte y ciudad no se concibe ya [...] como una absorción abstracta de los vectores espaciales específicos de un lugar, que se plasmarían en un artefacto aún más abstracto, sino en el análisis de un problema concreto del espacio urbano, concebido éste en términos sociales, económicos, y políticos concretos sin someterlos a ningún proceso de abstracción formal, produciéndose finalmente una respuesta artística encaminada a movilizar la opinión pública respecto al mismo.¹⁷

De esta manera, ese "nuevo género" del arte que había anunciado Suzanne Lancy¹⁸, se reconoce como un nuevo interés por lo público, entendido como una voluntad política de incidir en las problemáticas comunes y la opinión pública, pero al que se le insta de evitar la abstracción estética y la recreación formal. Dado nuestro objetivo de preguntarnos por el estatuto del arte en la experiencia de lo político, conviene en este punto incorporar las observaciones de Boris Groys, realizadas varias décadas después de la irrupción de estas nuevas de prácticas:

Hoy se le pide al artista que aborde temas de interés público. En la actualidad, el público democrático quiere encontrar en el arte las representaciones de asuntos, temas, controversias políticas y aspiraciones sociales que activan su vida cotidiana. Con frecuencia, se considera a la politización del arte como un antídoto contra la actitud puramente estética que supuestamente le pide al arte que sea simplemente bello. Pero, de hecho, esta politización del arte puede ser

¹⁶ **Blanco, P.** (2001) Explorando el terreno. [*op. cit.*]

¹⁷ **Carrillo, J.** (2001) Espacialidad y arte público. En Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.) (2001) [*op. cit.*]

¹⁸ **Lacy, S.** (ed.) (1994) [*op. cit.*]

fácilmente combinada con su estetización, en la medida que se las considere desde la perspectiva del espectador, del consumidor.¹⁹

Si de lo que se trata es, en cualquier caso, comprender el interés reciente de la esfera artística sobre el espacio público, cabría detenerse en la propia deriva de este arte crítico, pues han sido muchas las propuestas desarrolladas en los últimos años con la voluntad de operar “a contrapelo de las formas de gobernabilidad”²⁰, conformando toda una genealogía bien estudiada conocida como crítica institucional²¹. Dicha crítica institucional, cuyo arranque se coincide en situar a finales de los años sesenta, como práctica incubada desde el ámbito artístico, aunque tomando como consigna las demandas de los movimientos sociales de la época; cuestionó inicialmente el papel autoritario de la institución cultural como fundadora del estado-nación, mediante propuestas de arte crítico que utilizaba como plataforma el propio museo que las acogía²². De este modo, trabajos como el *Musée d'Art Moderne – Department des Aigles* de Marcel Broodthaers (1968-1972), o el *Visitor's Profile* de Hans Haacke (1969-1976), abrieron la puerta a que en un segundo estadio, genuinamente autorreferencial, fuera el

¹⁹ **Groys, B.** (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Paola Cortés Rocca (trad.). Buenos Aires: La Caja Negra, p. 11.

²⁰ **Expósito, M.** (ed.) (2008) *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños, p. 17.

²¹ Para una comprensión completa de esta genealogía recomendamos: **Meyer, J.** (1993) *Whatever happened to Institutional Critique?* New York: American Fine Arts, Co. and Paula Cooper Gallery.

²² Nos referimos especialmente al trabajo de los artistas del posminimal, como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel Broodthaers, entre otros. Al respecto Marta Rosler declaraba: “Estas posiciones no significan un abandono del mundo del arte y sus posibilidades de participación en él, sino la aceptación de que estas instituciones son la plataforma adecuada – por no decir única – de que disponen los artistas.” **Rosler, M.** (2014) ¿Agarra el dinero y corre? ¿Podrá ‘sobrevivir’ el arte político y crítico-social? Guillermo Villamizar (trad.). En Arozamena, A. (ed.) (2014) *El Arte no es la Política / La Política no es el Arte*. Madrid: Brumaria, p. 208. Sobre la autorreferencialidad y canonización de la crítica institucional también puede consultarse: **Steyerl, H.** (2006) La institución de la crítica; **Kastner, J.** (2006) Internacionalismo artístico y crítica institucional; **Nowotny, S.** (2006) Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional y **Sheikh, S.** (2006) Notas sobre la crítica institucional; todos ellos en *Transversal: Do You Remember Institutional Critique?* Vol. 01/06. Disponible en: <<http://transform.eipcp.net/transversal/0106>>

propio museo el que se repensara a sí mismo. Orquestada más por cierto número de comisarios que por artistas, esta nueva maniobra de la crítica institucional emprendida en los noventa, ha estado animada por el entusiasmo de incorporar a la institución artística una suerte de redes de colaboración, así como nuevos formatos de producción, exhibición y mediación, en la medida en la que ésta se articulaba hacia un nuevo modelo, alejada del perfil autoritario del museo, y sobre todo, tal y como ha venido a señalar Hito Steyler, adaptada a su nuevo papel "como representación de la diversidad de la esfera pública neoliberal y sus nuevos nichos del mercado"²³. Esta coyuntura ideológica, ha llevado a reformular la propia crítica institucional hacia una "tercera ola", fuera del marco de la institución, que desde los formatos participativos y de autogestión, sean capaces de auto-instituirse como horizonte transformador²⁴; lo que ha dado lugar a las llamadas prácticas instituyentes, que se corresponden a la

²³ **Steyler, H.** (2006) [*op. cit.*]. Al respecto de esta postura por parte de la institución artística, Ketí Chukhrov comentaría: "Su bandera y reivindicación era que, si las ambiciones políticas y sociales del arte resultaban no ser socialmente útiles, entonces el territorio del arte – La Institución Arte – debería verse ocupado por las prácticas sociales eficaces no originadas por la producción artística misma." **Chukhrov, K.** (2014) On the False Democracy of Contemporary Art. *E-flux*, Vol. 57. Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/on-the-false-democracy-of-contemporary-art/>> (Traducido al castellano por Hugo López-Castrillo: Sobre la falsa democracia del arte contemporáneo. En Arozamena, A. [*op. cit.*], p. 67). Puede comprenderse dentro de esta postura los talleres *De la Acción Directa como una de las Bellas Artes*, llevados a cabo durante la primavera de 1999 en el Museu D'Art Contemporani de Barcelona, dirigidos por La Fiambrera Obrera, y de los cuales derivaron Las Agencias. Disponible en: <<http://www.macba.cat/es/de-la-accion-directa-considerada-como-una-de-las-bellas-artes>> Asimismo, en la actualidad encontramos la pervivencia de este modelo, como pudimos comprobar en la 7 edición de la Berlin Biennale (2012). Disponible en: <<http://blog.berlinbiennale.de/en/1st-6th-biennale/7th-berlin-biennale>> Al respecto, consultar también: **Fraser, A.** (2005) From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, Vol. 44, pp. 278-286.

²⁴ Esta maniobra ha sido protagonizada fundamentalmente por la plataforma teórica alrededor de la revista *Transversal* y del proyecto *Transform* del European Institute for Progressive Cultural Policies (<http://www.eipcp.net/>).

correlación de episodios referidos por Gerald Raunig: “fugarse, instituir, transformar”²⁵.

Uno de los casos que pueden acogerse a esta nueva modalidad, vendría a ser el *Musée Précaire* de Thomas Hirschhorn (Albinet, 2004) [Fig.1 y2], donde un colectivo de vecinos se hizo cargo de las gestiones necesarias para construir y dirigir un precario museo que acogiera y expusiera obras originales provenientes de los fondos del Musée National d’Art Moderne y del Fonds National d’Art Contemporain. El interés de la propuesta, residía en la posibilidad de que un barrio de los suburbios de París como Aubervilliers, de escasos servicios y con tensiones sociales latentes, tuviera acceso directo a una serie de obras canónicas de la Historia del Arte de artistas como Marcel Duchamp, Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Salvador Dalí, Josep Beuys, Andy Warhol, Le Corbusier, *et al.*; así como ensayar las posibilidades del arte como experiencia estética cuando es desplazado hacia el espacio público.



Fig. 1. Exposición de Piet Mondrian, *Musée Précaire*, Thomas Hirschhorn. Albinet, 2004. (Imagen: *Les Laboratoires d’Aubervilliers*, Licence Creative Commons 2.0).

²⁵ **Raunig, G.** (2006) Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar. *Transversal: Do You Remember Institutional Critique?* [op. cit.]. Disponible en: <<http://transform.eicp.net/transversal/0106>>



Fig. 2. Montaje de la exposición de Marcel Duchamp, *Musée Précaire*, Thomas Hirschhorn. Albinet, 2004. (Imagen: *Les Laboratoires d'Aubervilliers*, Licence Creative Commons 2.0).

De un modo similar, desde 2007, en el espacio de arte independiente Lugar a Dudas de la ciudad colombiana de Santiago de Cali, se ha puesto en marcha una desenfadada iniciativa titulada *Calco* [Fig. 3]. El proyecto consiste en un programa de exposiciones que cuenta con copias de obras de John Baldessari, Andy Warhol, Joseph Kosuth, On Kawara, Richard Hamilton, Gabriel Orozco o Félix González-Torres, y que se presenta a través de una exposición con una única pieza, organizada en un pequeño espacio que da la calle por medio de una vitrina, a modo de escaparate. Las piezas calcadas son realizadas por estudiantes de Bellas Artes, permitiendo conocer de cerca estos trabajos a aquellos que no tienen posibilidad de desplazarse a las ciudades con grandes museos. Pero al mismo tiempo, *Calco* ofrece también la posibilidad de interpelar al viandante caleño que esté atento sobre la validez estética de estos artefactos.

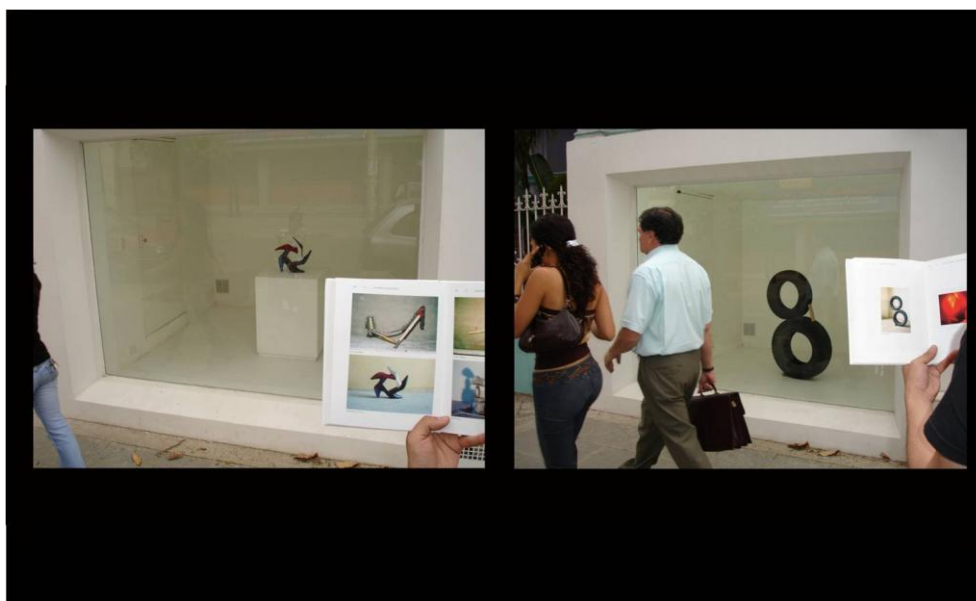


Fig. 3. Exposiciones con copias de la obra de Peter Fischli & David Weiss en el espacio “Vitrina” de Lugar a Dudas, dentro del programa *Calco*, 2007. (Imágenes: cortesía de Lugar a Dudas).

En ambas propuestas, parecería que la concepción de la esfera pública y los objetivos que se persiguen, no estarían lejos de aquello a lo que respondía el museo: proteger y difundir un canon estético, y garantizar al conjunto de la ciudadanía la integración en la cultura dominante. Sin embargo, tal y como ensaya Martí Peran en el proyecto *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*, el gesto de desplazar el contenido del museo hacia otros contextos, en lugar de "fortalecer la propagación de sus modelos narrativos", concede la posibilidad de "examinar al museo desde la exterioridad" y "reformular las funciones del dispositivo expositivo", entroncando con ese compromiso inicial de la crítica institucional que era, en el fondo, el de poner en cuestión los procesos de legitimación estética²⁶. Por otro lado, la apropiación y activación informal del aparato expositivo, por parte de una esfera pública que se reconoce actualmente como plural y diversificada, nos proporciona inmediatos ejemplos de lo que puede suponer hoy la experiencia estética en la cultura de masas. Vendría a ser el caso del *Guggensito* de Eder Castillo (2011-2014) [Fig. 4], donde la completa programación de un Guggenheim hinchable, que circula por barrios desfavorecidos en ciudades como San Juan, San José, Bogotá o Ciudad de México, queda a entera disposición de los públicos que lo visitan. El programa de esta "superficie multiusos", réplica del edificio diseñado por Frank Gehry en Bilbao, a menudo consiste en un "brincar y rayar", generando de este modo una colección espontánea que atesora singulares

²⁶ **Peran, M.** (2011) Ceci n'est pas une voiture. Artefactos móviles acechan al museo. *Roulotte: Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*, Vol. 9, pp. 10-11. No es necesario enumerar la suma de contribuciones al respecto de la crítica institucional y el arte público del coeditor de la presente publicación, pero indicamos a continuación otros de textos de recomendada consulta: **Peran, M.** (2008) *Post-it City. Ciutats Ocasional*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona y Centre d'Art Santa Mònica; **Peran, M.** (2011) Arte público punto cero. En Braunstajn, H. (ed.) *Lugar_Cero. Reflexión polifónica sobre arte y ciudad*. Ciudad de México: Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, pp. 179-198; **Peran, M.** (2012) Thomas Hirschhorn. Musée Precaire Albinet. *Fluor*, Vol. 3, pp. 162-167.

consignas: “Quiero ser dios”, “Me gustan los hombres ¿y?”, “Manuel estuvo aquí”²⁷.



Fig. 4. *Guggensito*, Eder Castillo, 2011-2014. (Imagen: cortesía del artista)

Muchas de las propuestas puestas en marcha en los últimos años por la plataforma cultural Idensitat, desde que se fundara en 1999 con el objetivo de “experimentar con el lugar para transformar las prácticas artísticas, y experimentar con las prácticas artísticas para transformar el lugar”²⁸; coincidirían con esta crítica institucional de tercera generación que hemos examinado, en la medida que tratan de articular procesos culturales y

²⁷ Véase la reseña que escribió el propio artista: **Castillo, E.** (2011) El museo inflado. *Errata*, Vol. 6, pp. 168-172. Disponible en: <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-6/el-museo-inflado/>>

²⁸ Consultar el sitio-web de Idensitat: <<http://idensitat.net/es/que-es-id-sp-1699997182>>

artísticos fuera del museo, combinando estrategias de colaboración, transversalidad y autogestión, con el fin de impulsar una suerte de prácticas instituyentes en contextos sociales específicos. Como extensión del proyecto *Dispositivos Post. Intervenciones creativas en el espacio público en un contexto post-crisis*, los encuentros que Idensitat organizó en la Fundación Antoni Tapies durante el año 2014, entre investigadores del ámbito de las prácticas artísticas, la arquitectura y la planificación urbana, la sociología, la antropología, el deporte, la comunicación audio-visual o las políticas culturales; tuvieron como objetivo precisamente, desplegar y compartir estas estrategias y metodologías de intervención en la esfera pública²⁹. No obstante, algunas de las preguntas y sospechas suscitadas durante estos debates, en torno al modo en el que estas prácticas representan una vía efectiva a la hora de repensar la esfera pública en clave antagónica, o por el contrario, continúan participando en el ideal de un espacio público de consenso, en tanto aspiración al modelo de integración en el contrato social; fueron el detonante para dedicar el presente volumen de la revista REGAC a estas cuestiones, y a las cuáles tratamos de responder en las siguientes líneas.



Fig. 5. Texto "El carrer es nostre" [La calle es nuestra] en el dispositivo *World Space* de Idensitat, en el marco del proyecto *Dispositius Post*, 2014. (Imagen: cortesía de Idensitat).

²⁹ El programa de estos encuentros puede consultarse en: <<http://idensitat.net/es/idbarrio-barcelona/dispositivos-post/912-dispositivos-post-seminario-expandido>>

Desde que fuera anunciada esa “tercera ola” de crítica institucional, hemos asistido a una incuestionable proliferación de iniciativas culturales auto-gestionadas. En toda Europa han surgido espacios auto-instituidos, publicaciones auto-editadas y redes de trabajadores culturales autónomos que esperan contribuir de esta manera a una transformación cultural. Pero de hecho, como ha advertido Hito Steyler, la única transformación que parece haberse logrado en el sector cultural es de la precariedad³⁰. Las *Temporary Autonomous Zones* podrían definirse como zonas autónomas liberadas del control político, sin embargo, ya Hakim Bey había avisado que la TAZ es, en cierto sentido, una táctica de desaparición: “Cuando los teóricos hablan de una desaparición de lo social se refieren en parte a la imposibilidad de una revolución social y en parte a una imposibilidad del Estado [...]. ¿Por qué molestarse en hacer frente a un poder que ha perdido todo su significado, que se ha convertido en pura simulación?”³¹. Efectivamente, este fenómeno no podría cuanto menos analizarse, en el marco de una crisis institucional generalizada y un amplio proceso de privatización, en el cual la oferta cultural pública ha quedado cada vez más relegada al sector privado, de la misma manera que ha ocurrido con otros servicios públicos como la sanidad o la educación. De este modo, podría afirmarse que “el principio dominante” ya no es la academia ni el museo, sino la propia cultura de masas³². El desmantelamiento de las instituciones por parte del neoliberalismo, vendría asimismo a reconfigurar el esquema de

³⁰ Steyler, H. (2006) [*op. cit.*].

³¹ Bey, H. (2014) *TAZ. Zona temporalmente autónoma*. Valentina Maio (trad.). Madrid: Enclave de libros, pp. 139-140. (Edición original: *T.A.Z. Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Nueva York: Autonomedia, 1985)

³² Foster, H. (1985) For a Concept of the Political in Contemporary Art. En Foster, H. *Recording. Art, Spectacle and Politics*. Seattle: Bay Press, pp. 121-139. (Traducido por Jesús Carrillo y Jordi Claramonte: Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En En Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.) (2001) [*op. cit.*])

las máquinas de guerra planteado por Gilles Deleuze y Felix Guattari³³. Tal y como ha apuntado Pascal Gielen, estas máquinas ya no representan dos fuerzas, que desde diversas ideologías luchan contra el estado, sino que lo hacen entre ellas³⁴. El mismo autor afronta en *Institutional Attitudes* el problema de un progresivo aplanamiento del mundo, conducido por una cultura neoliberal, que en su persecución de la radical horizontalidad, ha provocado el derrumbe de la verticalidad de las instituciones artísticas y sus jerárquicos sistemas de autorización. La consecuencia directa de esta supuesta democratización, según sostiene Pascal Gielen, es el triunfo de una única jerarquía: "aquella de los números, el capital, y lo cuantitativo"³⁵. Por otra parte, Rosalyn Deutsche nos recordaría, en una reciente reactualización sobre su idea de *lo público*:

El discurso sobre el arte público tiende a dar por sentado que el arte es público si se ubica en espacios físicos fuera museos o galerías, por ejemplo en plazas urbanas. Al aceptar sin más que dichos espacios son públicos, el discurso del arte público oculta el hecho de que están, como cualquier otro espacio social, sujetos a restricciones, dominados por intereses económicos privados y controlados por el Estado bajo la forma de planificación urbanística. Al asumir que los espacios fuera de las instituciones artísticas son públicos se da al arte un papel afirmativo o decorativo, lo cual está arraigado en el discurso sobre el

³³ **Deleuze, G. y Guattari, F.** (1994) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad.). Valencia: Pretextos. (Versión original: *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980).

³⁴ **Gielen, P.** (2013) Nomadeology. En *Life between borders*. Nueva York: Apex Book. (Traducción al castellano por Hugo López-Castrillo: Noma(i)deología. La estetización de la existencia nómada. En Arozamena, A. [op. cit.]).

³⁵ **Gielen, P.** (ed.) (2013) *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz.

arte público que inutiliza la expresión arte público para fines críticos.³⁶

Dada la trascendencia en términos políticos de las mutaciones que hemos tan sólo esbozado, y siendo conscientes de la incapacidad de la esfera artística para llevar a cabo un diagnóstico preciso sobre estas cuestiones³⁷, es el momento de detenernos a analizar brevemente los recientes debates que se desprenden desde la Teoría Política, para intentar traducir dichos argumentos, a modo de esbozo para una nueva teoría estética, desde la cual repensar el papel del arte público, en tanto que capacidad para generar una verdadera experiencia de lo político.

Las reconfiguraciones políticas, sociales y económicas, que se han dado a escala global en los últimos años, han desencadenado lo que algunas voces han descrito como un escenario pospolítico³⁸. En efecto, son diversas las aproximaciones analíticas que invitan a sospechar que lo que realmente está en crisis es la propia idea de lo político. Concretamente, Giorgio Agamben pronunciaba, en una conferencia organizada por el Instituto Nicos Poulantzas y Juventud SYRIZA, en Atenas en noviembre de 2013, que “el paradigma gubernamental que prevalece hoy en Europa no solamente no es democrático, sino que tampoco puede ser considerado como político”³⁹.

³⁶ Esta reactualización la realizaría en el marco del curso *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, durante los meses de otoño de 2007 y 2008, cuya intervención fue recopilada junto al resto de sesiones en formato de publicación: **Deutsche, R.** Sobre ‘público’. Marcelo Expósito (trad.). Capdevila, E. (ed.) En *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona, pp. 250-263.

³⁷ Esta afirmación irreverente, pero no exenta de fundamentos, es la que se puede deducir del proyecto editorial llevado a cabo por Brumaria en 2014: **Arozamena, A.** (ed.) (2014) *El arte no es la política / La política no es el arte*. [op. cit.]; en la que fueron compilados cuarenta ensayos del ámbito de la filosofía, la fenomenología, el psicoanálisis, la teoría y la crítica de arte.

³⁸ Al respecto de la pospolítica puede consultarse: **Zizek, S.** (2008) *En defensa de la intolerancia*. Javier Eraso Ceballos y Antonio José Antón Fernández (trads.). Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid: Sequitur; y **Rancière, J.** (1995) *La mésentente*. Paris: Galilée.

³⁹ **Agamben, G.** (2013) *For a theory of destituent power*. Instituto Nicos Poulantzas, Atenas, 16 noviembre (paper). Disponible en: <<http://www.chronosmag.eu/index.php/g->

Jacques Ranciere y Slavoj Zizek coinciden en señalar que esta era pospolítica está basada en la lógica de la negociación empresarial, es decir, la gestión de los asuntos sociales por parte de una red de técnicos especialistas que parecen dejar atrás las viejas luchas ideológicas⁴⁰. Este tipo de administración limita, según Slavoj Zizek, las posibilidades del verdadero acto político y es, en definitiva, "una forma de negación de lo político"⁴¹. En la misma línea, Etienne Balibar ha advertido una manifestación de la violencia sin motivación utilitarista o ideológica⁴², y Christian Laval ha denunciado una creciente despolitización de las relaciones sociales⁴³. Leo Strauss sería hasta cierto punto más elocuente: "No exageramos en lo más mínimo cuando decimos que actualmente la filosofía política ha dejado de existir, salvo como objeto de sepelio; es decir, como objeto de investigaciones históricas o, de otro modo, como motivo de protestas infundadas y poco convincentes."⁴⁴ Esta "época sin síntesis" que predeciría Robert Musil⁴⁵, responde según Peter Sloterdijk, a "la ausencia de una tarea común" y a la "desorientación semejante a una parálisis"⁴⁶.

Ya ha sido expuesto, cómo el llamado fin de las utopías de masas y la asimilación del centro radical – la *New Labour* de Tony Blair –, se ha

[agamben-for-a-theory-of-destituent-power.html](http://artilleriainmanente.blogspot.com.es/2014/02/giorgio-agamben-para-una-teoria-de-la.html)> Traducido al castellano por Gerardo Muñoz y Pablo Domínguez Galbraith: Para una teoría de la potencia destituyente. *Artilería Inmanente* (blog). Disponible en: <<http://artilleriainmanente.blogspot.com.es/2014/02/giorgio-agamben-para-una-teoria-de-la.html>>

⁴⁰ Zizek, S. (2008) y Rancière, J. (1995) [op. cit]

⁴¹ Zizek, S. (2008) [op. cit], p. 31.

⁴² Balibar, E. (2012) La necesidad cívica de la sublevación. Antonio Fornet Vivancos (trad.). En AA.VV. (2012) *Pensar desde la izquierda. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis*. Madrid: Errata Naturae, p. 281. (Versión original: AA.VV. *Penser à gauche. Figures de la pensée critique aujourd'hui*. Paris: Éditions Amsterdam, 2011).

⁴³ Laval, C. (2012) Pensar en neoliberalismo. En AA.VV. *Pensar desde la izquierda*. [op. cit.], p. 21.

⁴⁴ Strauss, L. (2014) *¿Qué es la filosofía política?* [op. cit.], p. 91.

⁴⁵ Citado por Sloterdijk, P. (2008) *En el mismo barco*. [op. cit.], p. 77.

⁴⁶ Peter Sloterdijk establece un paralelismo entre lo que denomina *hiperpolítica*, y la crisis política vivida en Florencia por la peste bubónica, utilizando el relato de Giovanni Boccaccio en el *Decamerone*: Sloterdijk, P. (2008) *En el mismo barco*. [op. cit.], pp. 84-86.

manifestado a través de una radical despolitización de la economía, donde los derechos identitarios han pasado a transformar la lucha política en una batalla cultural por la tolerancia. En *En defensa de la intolerancia*, de nuevo Slavoj Zizek argumentaría cómo el triunfo del pluralismo liberal y la política de la integración pretende “afirmar la identidad particular, el sitio de cada cual en la estructura social” e “impedir la universalización metafórica de las reivindicaciones particulares”, pero como señala el mismo autor, no hay posibilidad de un conflicto político “sin una parte sin parte, sin una entidad desconectada, desubicada, que se presente y/o se manifieste como representante del universal”⁴⁷. De modo que la aspiración universal de lo político, no respondería tanto a una esfera pública homogénea, sino a una experiencia violenta donde se comparte el mismo antagonismo. Según Chantal Mouffe lo político es de hecho “una dimensión inextirpable del antagonismo”, a diferencia de la política, que remite a “las diferentes actividades encaminadas a organizar la coexistencia humana”⁴⁸, pero siguiendo a Slavoj Zizek podríamos añadir una última matización: si la política es, como nos dejó Otto von Bismarck⁴⁹, el arte de lo posible, lo político vendría a ser el arte de lo imposible⁵⁰. Este arte de lo imposible, sería algo así como pensar la política a gran escala, o en palabras de Peter Sloterdijk: “El arte de lo posible a gran escala gira en torno a ese acto forzado que consiste en presentar lo improbable como ineludible”⁵¹. Asimismo, en lo que respecta al concepto de lo político, no podríamos

⁴⁷ **Zizek, S.** (2008) [*op. cit.*], pp. 34, 40, 46. Véase también el prólogo que realiza para presentar la obra de Mao Zedong: **Zizek, S.** (2013) Mao Tse-tung, el señor marxista del desgobierno. En *Mao. Sobre la práctica y la contradicción*. Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Akal, p. 6. (Versión original: *Slavoj Zizek presents Mao On Practice and Contradiction*. Londres: Verso, 2007).

⁴⁸ Ver: **Mouffe, C.** (2003) *La paradoja democrática*. Barcelona: Gedisa. Sobre la idea de *lo político*, ver también: **Schmitt, C.** (1998) *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza.

⁴⁹ Ver: **Voltes, P.** (2004) *Bismarck*. Madrid: Palabra.

⁵⁰ Según Slavoj Zizek, las actuales formas de política actúan “[...] recurriendo a la conocida definición de la política como ‘arte de lo posible’: la verdadera política es exactamente lo contrario: es el arte de lo imposible.” **Zizek, S.** (2008) [*op. cit.*], p. 33.

⁵¹ **Sloterdijk, P.** (2008) *En el mismo barco*. [*op. cit.*], p. 37.

obviar a Carl Schmitt, quien ha formulado la teoría de referencia contra el liberalismo y de la que beben todos los autores anteriormente citados:

Tanto el pensamiento político como el instinto político se avalan teórica y prácticamente en la facultad de distinguir entre amigo y enemigo. Los puntos álgidos de la gran política son al mismo tiempo los momentos en los que el enemigo es contemplado como tal en la mayor y más completa claridad.⁵²

Hoy en día, la tarea improbable, pero asimismo ineludible, es la de identificar antagonismos capaces de articular un proyecto común de insurrección, que no tenga como fin la recreación instituyente, sino el propio ejercicio de deponer el actual orden de poder: una potencia destituyente. Giorgio Agamben ha apelado recientemente a esta potencia destituyente como una fuerza que no puede ser capturada en la espiral de la sociedad de la seguridad, y que, según el autor, es lo que Walter Benjamin tiene en la mente cuando en su ensayo *Para una crítica de la violencia*, alude a "romper la falsa dialéctica de la violencia fundadora de derecho y la violencia conservadora de derecho"⁵³.

Estos argumentos difícilmente aparecen entre las aspiraciones de cierta cultura crítica, preocupada en general, por resolver aspectos particulares de lo social y reivindicaciones concretas de la crítica institucional y la propia esfera cultural. La voluntad de replegarse hacia territorios supuestamente alternativos desde donde construir una suerte de micropolítica⁵⁴, que vendría

⁵² **Schmitt, C.** (1991) *El Concepto de lo Político*. [op. cit.], pp. 95-96.

⁵³ **Agamben, G.** (2013) *For a theory of destituent power*. [op. cit.]. Disponemos asimismo de una revisión publicada recientemente como "Per una teoría della potenza destituyente" en *L'uso dei corpi* [Homo sacer, IV, 2]. Vicenza: Neri Pozza, 2014, pp. 333-351. Ver también: **Benjamin, W.** (1998) *Para una crítica de la violencia (y otros ensayos)*. Roberto Blatt (trad.). Madrid: Taurus. (Versión original: *Essayauswahl - Illuminationen IV - Aus Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972).

⁵⁴ El concepto de micropolítica sabemos que ha sido popularizado por Félix Guattari y Suely Rolnik en: **Guattari, F. y Rolnik, S.** (2005) *Micropolítica*. Cartografías do desejo. Petropolis: Vozes Ltda. (Traducido al castellano por Florencia Gómez: *Micropolítica*).

a ser aquello a lo que apelaba Gerald Rauning cuando animaba a fugase, no ha hecho sino evidenciar el desinterés hacia un proyecto emancipador de gran escala, e incluso, tal y como ha sido expuesto, su peligrosa proximidad a la lógica de la emprendeduría. Si como hemos dicho, en la coyuntura actual, una experiencia emancipadora no puede darse sino con una superación de las prácticas instituyentes, para devenir en una fuerza destituyente capaz de romper con el régimen de creencia, las estrategias puestas en marcha por la cultura contemporánea deben ser revisadas. En lugar de plantearse como un sacrificio de las multitudes⁵⁵, esta potencia destituyente, debe aspirar a “profanar” las actuales relaciones de poder, en tanto que “restitución al uso y propiedad de los hombres”⁵⁶, permitiendo así

Cartografías del deseo. Madrid: Traficantes de sueños, 2006); pero debe considerarse también el uso de él que realiza Michel de Certeau: **Certeau, M.** (1980) *L'investion du quotidien*. París: Union générale d'editions. (Traducido al castellano por Alejandro Pescador: *La invención de lo cotidiano*. Vols. 1-2. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana).

⁵⁵ Existe cierta tendencia de la estetización de lo precario que coincide con esa idea problemática popularizada por Michael Hardt y Antonio Negri de que “es en la carencia donde está la potencia”. Esta afirmación parece justificarse como una especie de “celebración del martirio como acto de amor”, según palabras de Razmig Keucheyan en alusión al enaltecimiento que en *Imperio* ambos autores hacían de San Francisco de Asís, como figura que “oponía a la miseria del poder el gozo del ser”. Vendría a ser algo así como ese “cristianismo estético” del que parece haberse percatado Alan Badiou. En orden de citación: **Negri, A. y Hardt, M.** (2011) *Commonwealth: El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal; **Keucheyan, R.** (2012) Las mutaciones del pensamiento crítico. En *Pensar desde la izquierda* [op. cit.], p.199; **Badiou, A.** (2014) Las condiciones del arte contemporáneo. En *El arte no es la política / la política no es el arte*. [op. cit.], p. 27. Por otra parte son diversas las críticas vertidas a cierto sector de la izquierda vinculado a los movimientos de anti-globalización, alegando que en lugar de centrarse en una crítica al capitalismo, lo hacen hacia el imperialismo. Ver: **Zizek, S.** (2013) Mao Tse-tung, el señor marxista del desgobierno. [op. cit.]. También Chantal Mouffe se desmarca de este tipo de argumentaciones, considerando que en el fondo no hacen sino reproducir el determinismo marxista de la Segunda Internacional, según la cual las fuerzas capitalistas caerían por su propio peso: **Mouffe, C.** Antagonismo y hegemonía. La democracia radical contra el consenso neoliberal. Claudia Scrimieri Rodríguez (trad.). En *Pensar desde la izquierda*. [op. cit.], p. 248.

⁵⁶ Tal y como definía este concepto Giorgio Agamben, en palabras del jurista romano Trebacio: **Agamben, G.** (2005) Elogio a la profanación. En Agamben, G. *Profanaciones*. Flavia Costa y Edgardo Castro (trad.). Buenos Aires: Buenos Aires. (Versión original: *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005).

imaginar nuevas relaciones de poder para otro tipo de hegemonía cultural⁵⁷. Es evidente que la izquierda cultural mantiene esta tarea pendiente, ya sea por su indiferencia a la hora de afrontar la cuestión del poder, como sus reservas en relación a la apropiación de los medios de producción y la limitación de la libertad del capital. Pero más allá de una crítica productivista⁵⁸, lo que nos interesa aquí es plantear otras cuestiones: ¿Cuál podría ser entonces el estatuto del arte en la experiencia de lo político? ¿De qué manera el arte podría aspirar a romper con el régimen de creencia? ¿Podríamos traducir los argumentos que hemos expuesto en una teoría estética destituyente?

La maniobra consistiría en llevar a cabo una politización de la estética, frente a la actual estetización de la política, que más allá de la denuncia de Walter Benjamin⁵⁹, parece haberse instalado mediante la necesidad de la esfera cultural de que ciertas actitudes críticas resulten positivas y atractivas estéticamente⁶⁰. Tampoco nos interesaría recurrir a la anti-estética que en los últimos años se viene predicando, especialmente desde la sociología⁶¹, en parte como respuesta a la exaltación estética de la cultura de masas⁶², y

⁵⁷ Ello implicaría lo que Gramsci llamaría "una guerra de posición". Sobre el concepto de "hegemonía cultural" en Gramsci, ver: **AA.VV.** (1977) *Actualidad del pensamiento político de Gramsci*. Barcelona: Grijalbo; y **Laclau, E. y Mouffe, C.** (1985) [*op. cit.*].

⁵⁸ Nos referimos a ir más allá del papel que Walter Benjamin atribuía al artista, acerca de reflexionar sobre su posición en el proceso de producción: **Benjamin, W.** (2001) El autor como productor. En Brian Wallis (ed.) (2001) *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal. (Versión original de 1934).

⁵⁹ No nos referimos aquí a la "estetización de la política" de la que hablaba Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: **Benjamin, W.** (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert (trad.). Ciudad de México: Itaca. (Versión original de 1936)

⁶⁰ Podría ser el caso de las prácticas artísticas derivadas del *agit-prop* de los movimiento anti-globalización de los noventa, y más recientemente de los movimientos globales *occupy*.

⁶¹ El ejemplo más claro es el caso de Pierre Bourdieu, ver: **Bourdieu, P.** (2010) *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.

⁶² Simón Marchán manifiesta que "si todo es estético, podría acontecer que nada lo sea", considerando que "el destronamiento de la belleza en el arte moderno se halla en una relación inversamente proporcional a su ubicuidad en las modas estéticas cotidianas en torno al cuerpo y su ornamentación en la moda y la cosmética". **Marchán, S.** (2014) *La*

que en la esfera del arte se ha traducido en una práctica vinculada a las demandas políticas, donde, según Boris Groys, “la forma estética pierde su relevancia y puede ser descartada en nombre de la práctica política directa”, pero que no deja de ser una práctica que “funciona como propaganda política” y que “se vuelve superflua en cuanto alcanza su cometido”⁶³. Al contrario de lo que pudiera parecer, esta anti-estética, es también una forma de estetización de la política, ya que demuestra “la imposibilidad de proveer experiencias de una estética afirmativa”, si bien esta estética negativa es capaz de generar igualmente goce estético: “[...] toda anti-estética es, obviamente, sólo una forma más específica de la estética.”⁶⁴. De lo que se trataría, definitivamente, es de politizar la estética, considerando el papel político en su propia capacidad de reorganizar las categorías de la experiencia sensible y de su interpretación. Jacques Rancière indicaría que “la experiencia estética escapa a la distribución sensible de los lugares y de las competencias que estructura el orden jerárquico”, apelando a una “forma de experiencia que rompa con las formas comunes de experiencia, que son las de la dominación”⁶⁵. No sería una novedad anunciar, tal y como había hecho Herbert Marcuse que “no hay cambio social cualitativo, ni revolución posible, sin la emergencia de una racionalidad y de una sensibilidad nuevas en los mismos individuos”⁶⁶. Pero hemos de reconocer que esta reivindicación estética debe lidiar con la dificultad de una época donde, según observaciones de Boris Groys, cada vez hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas⁶⁷. Una experiencia de lo político en el

estetización ético-política en la Modernidad y después... En *El arte no es la política / La política no es el arte*, [op. cit], p. 399-403.

⁶³ Groys, B. (2014) *Volverse público*. [op. cit], p. 12

⁶⁴ Groys, B. (2014) *Volverse público* [op. cit], p. 9

⁶⁵ Rancière, J. (2014) Pensar entre las disciplinas una estética del conocimiento. En *El arte no es la política / La política no es el arte* [op. cit], p. 178; y Rancière, J. (2012) Crítica de la crítica de espectáculo. En *Pensar desde la izquierda* [op. cit], p. 386.

⁶⁶ Marcuse, H. (1969) *Ensayo sobre la liberación*. Ciudad de México: J. Mortiz, p. 30. Ver también: Marcuse, H. (1978) *La dimensión estética*. Barcelona: Materiales.

⁶⁷ Groys, B. (2014) *Volverse público* [op. cit], p. 14.

ámbito de la estética, necesitaría por lo tanto articular otras maneras de decir que destituyan el actual régimen de representación.

En su artículo "Devenir revolucionario", Boris Groys, se pregunta por un arte que pueda ser realmente revolucionarlo, y al hacerlo recupera la figura de Kazimir Malevich⁶⁸. El *Cuadrado Negro* de Kazimir Malevich (1913), dice Boris Groys, no constituyó un gesto de revolucionario activo: "fue revolucionario en un sentido mucho más profundo". Una revolución, nos dice, "no es el proceso de construir una nueva sociedad, sino la destrucción radical de la sociedad existente", de este modo, el gesto de Malevich representó "una ventana abierta a través de la cual el espíritu revolucionario de la destrucción radical podía entrar en el espacio de la cultura e incinerarlo"⁶⁹. No se trata aquí de hacer una simple tabula rasa, ya Maquiavelo había advertido que "siempre un cambio deja una piedra angular como muestra para otro cambio"⁷⁰, y Boris Groys nos recuerda que "en el corazón de su actitud anti-sentimental contra el arte del pasado reside la fe en el carácter indestructible del arte"⁷¹. Esta afirmación tiene que ver, asimismo, con aquello que, destruida la obra, sin embargo perdura de ella: "la imagen que sobrevive a la acción de la destrucción es la imagen de la destrucción"⁷². Xavier Arenós, en un reciente trabajo, nos dejaría un posible ejemplo de esta destrucción de la destrucción. Una reproducción del *Cuadrado Negro* de Malevich se superpone a una bandera comunista que ha perdido su color. Metáfora del deterioro de los proyectos políticos a gran escala, reaparecen en el futuro pareciendo pronunciar aquel aforismo ruso que afirmaba: "el pasado es impredecible".

⁶⁸ Groys, B. Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malevich. En Groys, B. *Volverse público* [op. cit], pp. 163-176.

⁶⁹ Groys, B. (2014) *Volverse público* [op. cit], p. 166.

⁷⁰ Maquiavelo, N. (1982) *El Príncipe*. Ángeles Cardona (trad.). Barcelona: Orbis, p. 14. (Versión original de 1513).

⁷¹ Groys, B. (2014) *Volverse público* [op. cit], p. 167.

⁷² [ibid], p. 169.

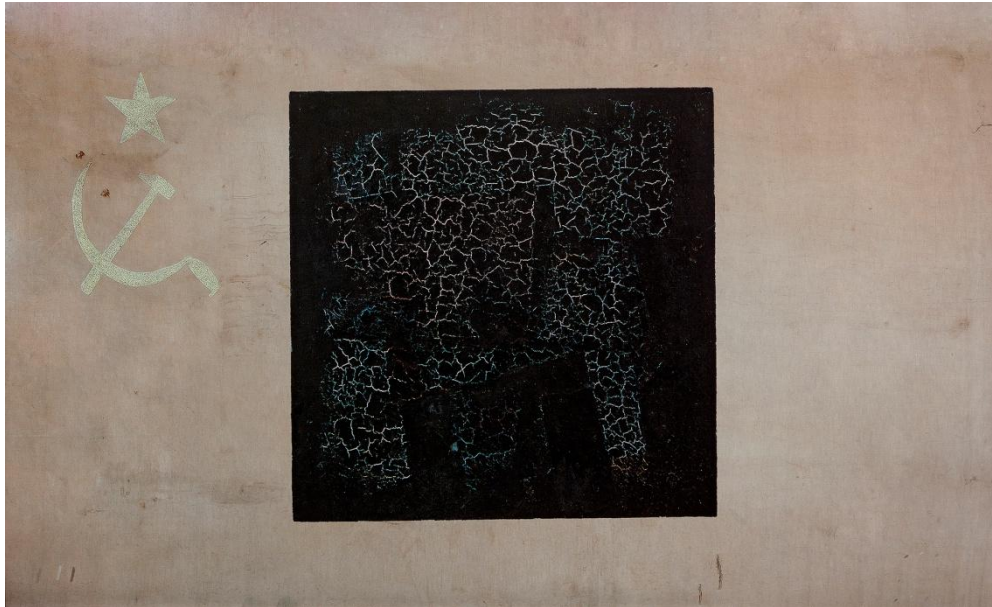


Fig. 6. *Cuadrado negro craquelado sobre bandera roja desteñida*, Xavier Arenós, 2014. (Imagen: cortesía del artista).

La destrucción del sistema de representación en el *Cuadrado Negro* podría considerarse como una huella que anticipa lo improbable de una destrucción total, pero que encierra en sí misma lo ineludible de una estética destituyente en su voluntad de engendrar nuevas maneras de decir, y habilitar nuevas facultades estéticas. Es allí donde, como diría Alan Badiou, “el arte tiene la capacidad de recordarnos todo aquello de lo que somos capaces”⁷³. Quizás de este modo, el arte no sólo tenga presencia en el espacio público del presente sino, sobre todo, en el espacio público del futuro. Si es cierto que, como habíamos dicho, la política es el arte de lo posible y lo político es el arte de lo imposible, vendría siendo hora ya de que el arte abandonase sus escauceos en la política, para situarse, definitivamente, en el territorio de lo político.

⁷³ Badiou, A. (2014) *Las condiciones del arte contemporáneo* [op. cit.].

REFERENCIAS

AA.VV. (1977) *Actualidad del pensamiento político de Gramsci*. Barcelona: Grijalbo.

AA.VV. (2012) *Pensar desde la izquierda. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis*. Madrid: Errata Naturae.

AA.VV. (2006) *Transversal: Do You Remember Institutional Critique?* Vol. 01/06 (online). Disponible en:
<<http://transform.eipcp.net/transversal/0106>>

Agamben, G. (2013) *For a theory of destituent power*. Instituto Nicos Poulantzas, Atenas, 16 noviembre (paper). Disponible en:
<<http://www.chronosmag.eu/index.php/g-agamben-for-a-theory-of-destituent-power.html>>

Arendt, H. (1993) *La Condición Humana*. Barcelona: Paidós.

Arozamena, A. (ed.) (2014) *El Arte no es la Política / La Política no es el Arte*. Madrid: Brumaria.

Benjamin, W. (1998) *Para una crítica de la violencia (y otros ensayos)*. Roberto Blatt (trad.). Madrid: Taurus.

Bey, H. (2014) *TAZ. Zona temporalmente autónoma*. Valentina Maio (trad.). Madrid: Enclave de libros.

Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Calhoun, C. (ed.) (1992) *Habermas and the Public Sphere*. Massachusetts: The MIT Press.

Capdevila, E. (ed.) *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona.

- Chukhrov, K.** (2014) On the False Democracy of Contemporary Art. *E-flux*, Vol. 57 (online). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/on-the-false-democracy-of-contemporary-art/>>
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (1994) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad.). Valencia: Pretextos.
- Deutsche, R.** (1996) *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Expósito, M.** (ed.) (2008) *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Foster, H.** (1985) *Recording. Art, Spectacle and Politics*. Seattle: Bay Press.
- Fraser, A.** (2005) From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, Vol. 44, pp. 278-286.
- Gielen, P.** (2013) Nomadeology. En *Life between borders*. Nueva York: Apex Book.
- Gielen, P.** (ed.) (2013) *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz.
- Groys, B.** (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Paola Cortés Rocca (trad.). Buenos Aires: La Caja Negra.
- Habermas, J.** (1981) *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Antonio Doménech (trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Kluge, A. y Negt, O.** (1993) *Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Peter Labanyi, James Owen Daniel y Assenka Oksiloff (trad.). Mineapolis: University of Minnesota Press.
- Krauss, R.** (1979) The Sculpture in the Expanded Field. *October*, Vol. 8, pp. 30-44.
- Laclau, E. y Mouffe, C.** (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Londres: Verso.

Lacy, S. (ed.) (1994) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press.

Lefort, C. (1988) *Democracy and Political Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Maquiavelo, N. (1982) *El Príncipe*. Ángeles Cardona (trad.). Barcelona: Orbis.

Marcuse, H. (1969) *Ensayo sobre la liberación*. Ciudad de México: J. Mortiz.

Marcuse, H. (1978) *La dimensión estética*. Barcelona: Materiales.

Meyer, J. (1993) *Whatever happened to Institutional Critique?* New York: American Fine Arts, Co. and Paula Cooper Gallery.

Miessen, M. (2010) *The Nightmare of Participation*. Berlín: Stenberg Press.

Miessen, M. (2016) *Crossbenching Towards a Proactive Mode of Participation as a Critical Spatial Practice*. Berlín: Stenberg Press.

Miessen, M. y Basar, S. (2006) *Did Someone Say Participate? An Atlas of Spatial Practices*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Mouffe, C. (1993) *The return of the Political*. Londres: Verso.

Mouffe, C. (2003) *La paradoja democrática*. Barcelona: Gedisa.

Peran, M. (2008) *Post-it City. Ciutats Ocasional*s. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona y Centre d'Art Santa Mònica.

Peran, M. (2011) Arte público punto cero. En Braunstajn, H. (ed.) *Lugar_Cero. Reflexión polifónica sobre arte y ciudad*. Ciudad de México: Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, pp. 179-198.

Peran, M. (ed.) (2011) Ceci n'est pas une voiture. Artefactos móviles acechan al museo. *Roulotte: Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*, Vol. 9.

Peran, M. (2012) Thomas Hirschhorn. Musée Precaire Albinet. *Fluor*, Vol. 3, pp. 162-167.

Rancière, J. (1995) *La méfente*. Paris: Galilée.

Robbins, B. (1993) *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schmitt, C. (1991) *El Concepto de lo Político*. Rafael Agapito (trad.). Madrid: Alianza.

Sloterdijk, P. (2008) *En el mismo barco*. Manuel Fontán del Junco (trad.). Madrid: Siruela.

Strauss, L. (2014) *¿Qué es la filosofía política?* Juan García-Morán Escobedo (trad.). Madrid: Alianza.

Zizek, S. (2008) *En defensa de la intolerancia*. Javier Eraso Ceballos y Antonio José Antón Fernández (trads.). Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid.

Zizek, S. (ed.) (2013) *Mao. Sobre la práctica y la contradicción*. Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Akal.