

Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades¹

Art and politics. Around the relational art and subjectivity production

ANA MARÍA PÉREZ RUBIO²

Los cambios culturales actuales contribuyen al surgimiento de iniciativas artísticas participativas, desarrolladas en el espacio público, que exploran formas experimentales de socialización. El artículo analiza cómo se constituye este nuevo régimen de las artes, su articulación con la política en sus diversas concepciones y la vinculación de tales prácticas artístico/políticas con la producción de subjetividades autónomas.

PALABRAS CLAVE: Nuevo régimen de las artes, política, arte relacional, participación, emancipación.

Contemporary cultural change leads to the emergence of participative artistic expressions which are developed in public spaces and explore experimental forms of socialization. This piece looks at the constitution of this novel artistic regime, its articulation with various political dimensions and their integration with the production of autonomous subjectivities.

KEY WORDS: *New regime of arts, politics, relational art, participation, emancipation.*

¹ Proyecto “Subjetivación y praxis de la participación”, 2009-2011, CONICET, PIP 112-2008, 01-01881.

² Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.
Correo electrónico: aperezrubio@yahoo.com
Chaco 1189, 5° A, 3400; Corrientes, Argentina.

La importancia del artista y su rol como agente del cambio de la sociedad ha sido una preocupación recurrente puesta en evidencia a lo largo de los siglos XIX y XX mediante el accionar de las vanguardias y las discusiones en torno al contenido político del arte. El arte de vanguardia aspiró a ganar un nuevo lugar en la sociedad moderna, abandonando el museo como espacio consagratorio de la cultura burguesa para formar parte activa de la vida, y proponiendo la utópica unión arte/praxis vital.

Este intento de acercamiento entre arte y política se ha visto acentuado en las últimas décadas, en particular a partir de los años ochenta. Efectivamente, en los últimos años se ha producido, en el campo de las artes, la formación de una cultura diferente de la moderna y de sus derivaciones postmodernas (Laddaga, 2006) no solo ha cambiado la estética y la noción misma de vanguardia, cuestionando los formatos y soportes, sino que además se multiplicaron las iniciativas de artistas destinadas a promover la participación de grandes grupos de personas en proyectos en los que se asocia la realización de ficciones o de imágenes con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización.

La conformación de estos nuevos paradigmas –culturales y estéticos– da origen a un conjunto de prácticas artísticas que se asientan en el reconocimiento de la función social del arte, el compromiso con la ciudadanía, un cambio del espectador en el proceso creativo o la intervención en el espacio público.

Estos comportamientos artísticos no convencionales puestos de manifiesto con el creciente interés por el arte público³ son los que han contribuido a configurar un nuevo régimen de las artes –según el concepto de Jacques Rancière (2010)– abriendo una etapa de nuevos modos de producir, conceptualizar y visibilizar las prácticas artísticas, pero que

³ Si bien los museos al habilitar la obra de arte al espectador anónimo trascendieron las lógicas que hacían coincidir las formas de experiencia sensible de los dominados con su condición social, en la actualidad la confusión de dominios y formas de experiencia funcionan de manera diferente. Los lugares del arte operan como modos de presentación sensible mientras que la información circula a través de formas alternativas a las dominantes.

al mismo tiempo se vinculan a procesos más vastos de cambio en las formas de activismo político, producción económica e investigación científica (Laddaga, 2006). Todo ello se produce en un contexto social signado por un discurso que enfatiza la participación de la sociedad civil como estrategia privilegiada para avanzar hacia procesos de radicalización de la democracia, profundización de la ciudadanía y construcción de sujetos emancipados. Es en este contexto que el presente artículo se propone analizar la articulación entre arte y política, entendiendo por tal la posibilidad que esta tiene para propiciar procesos de producción de subjetividades que contribuyan a desencadenar micropolíticas de emancipación y su correlato con relación a la transformación de la sociedad. A tal fin debemos considerar cómo se constituye este nuevo régimen de las artes, luego, la articulación existente entre arte y política, desde las concepciones clásicas a las actuales. Después de una breve presentación de experiencias concretas a modo de ejemplo, se intentará reflexionar con relación a su potencialidad para generar procesos de transformación social y producción de sujetos autónomos.

ACERCA DEL NUEVO RÉGIMEN DE LAS ARTES:

PÉRDIDA DEL AURA, DESDIFERENCIACIÓN Y AUTONOMIZACIÓN

En 1936 Walter Benjamin (1989) destacó los cambios esenciales producidos en el arte desde los inicios del siglo XX, debido a la introducción de las técnicas de reproducción: las posibilidades de manipulación de la imagen plástica desestima la unicidad de la obra de arte –y su autenticidad– e invalida, al mismo tiempo, la individualidad del momento creativo. En consecuencia, se modifica la relación aurática (anterior) entre obra y receptor en la que esta resultaba de alguna manera inaccesible o lejana.

Al respecto, Lash (1997) destaca los cambios culturales manifiestos en la actual etapa del capitalismo tardío y el proceso creciente de desdiferenciación en las distintas esferas de la sociedad. Por oposición a la modernidad, que se caracterizó por independizar los diferentes ámbitos, y en particular el estético, en el actual periodo se constata su indiferenciación. Así, el dominio de la cultura deja de ser aurático, en el sentido de Benjamin (1989), mientras se debilitan los límites que separan la alta de la baja cultura, dando origen a la llamada cultura de masas o cultura

popular y las florecientes industrias culturales. Se trata de un proceso por el que el dominio estético coloniza tanto la esfera teórica como la político/moral, que pierden su autonomía.

Los cambios, además, remiten a la relación que se establece entre la obra, el receptor y el artista, en especial, debido a la implicación del público en ella, el que ha dejado de ser un simple receptor pasivo, para asumir un rol activo mediante la interpretación y/o la manipulación, o bien involucrándose directamente en ella. Esto puede explicarse desde distintas perspectivas, en principio, porque superada la etapa de la representación del mundo exterior, la obra deviene un mensaje ambiguo susceptible de asumir diferentes significados. En consecuencia, no expone el mundo real, sino que se constituye en un artefacto –objeto o acontecimiento– que se construye simultáneamente con la observación del espectador que la comprende y a la vez lo incluye (Hernández Belver & Prada, 1998). Lash (1997) concluye que en el proceso de desdiferenciación se verifica, así mismo, la desintegración del autor que se corresponde con su fusión en el producto cultural y que es puesto en evidencia en el consumo, a partir de algunos ensayos por incorporar al público en dicho producto.

Por último, y con relación al modo de representación, mientras que el modernismo había distinguido entre el significante, el significado y el referente, en el postmodernismo se problematizan estas distinciones, en particular, la relación entre significante y referente, esto es, entre representación y realidad.

Para Rancière (2010), lo que especifica –en un momento histórico determinado– qué es arte de lo que no lo es, depende de los regímenes de identificación. Si en la modernidad el régimen prevaleciente fue el figurativo o de representación –las obras de arte imponen formas a la materia a partir de un conjunto de normas, una jerarquía de géneros y una adecuación a ciertos temas– actualmente nos encontramos ante un régimen estético, que se propone como superación del de representación anterior. Esta noción de régimen estético refiere a un ámbito de indiscernibilidad, que no permite distinguir entre los hechos y las ficciones. En él, la separación se desdibuja y tanto el sujeto anónimo como cualquier otro objeto pueden ostentar belleza. El arte se configura como una forma de vida autónoma y como un proceso de autorrealización que se vincula con sus posibilidades

de compromiso político.⁴ Así, para Rancière (2010), el ámbito estético es común tanto a las artes como a la política y es allí donde se determinan los cambios sustanciales en la representación.

Para que la no representación del arte permita que, igualmente, sea considerado como tal, es necesario que exista un régimen dominante en el que todo puede ser representable, de este modo se diluye la separación entre bueno y malo o entre géneros o expresiones propias o impropias. Este régimen dominante –a la manera de las categorías kantianas– define funcionamientos oponiendo lógicas, leyes de composición, modos de percepción e inteligibilidad, no principios de exclusión sino de coexistencia (Rancière, 2010). Según esto una obra de arte será aquella que ocasione una experiencia alternativa a la ordinaria, donde el sujeto puede liberarse de las relaciones usuales en todos los niveles: las jerarquías de poder/dominación, el predominio de la razón sobre la sensibilidad, la imposición de la forma sobre la materia.

Rancière va a asimilar la distinción de regímenes de las artes a la distinción entre política y policía, desde un enfoque de pensamiento crítico que hace posible las diferencias que instituyen un determinado dominio como sensible –a la vez que inteligible– tanto en el arte como en la política, pero que, además, permite pensar estos dominios como instituidos por operaciones críticas, por disensos.

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia ... Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible en todos los niveles: las jerarquías de poder/dominación, el predominio de la razón sobre la sensibilidad, la imposición de la forma por sobre la materia. y la distribución de las capacidades e incapacidades (Rancière, 2010, p. 51).

Entendido el arte como proceso y actividad constituye un nuevo tejido social a través de programas de intervención capaces de restau-

⁴ Esta propuesta difiere de la de Lash (1997), quien sostiene que es precisamente la autonomización del arte lo que supone la dilución de la frontera entre el adentro y el afuera.

rar el vínculo social. Sería, en consecuencia, un modo de implicación en la constitución de formas de vida en común y lugar para una experiencia autónoma, promotora de instancias de comunidad, libertad y emancipación. Las manifestaciones artísticas son políticas, porque suponen un desacuerdo, una confrontación con las particiones de la realidad sensible. El gran poder de subversión que poseen estas experiencias estéticas en general es su capacidad para ampliar los sujetos, los objetos y los espacios adecuados para el debate, creando nuevos escenarios para la política. Pero para que estos dispositivos subversivos del arte resulten eficaces deben ser contextualizados para cada realidad local potenciando las posibilidades de develar las actuales particiones⁵ del mundo, los marcos de desigualdad en los que viven las personas.

Finalmente, Laddaga (2006) considera que estas prácticas constituyen el resultado de nuevos modos de producción eminentemente inmateriales y comunicativos, producidos tanto en el plano del trabajo como de la práctica política, las ciencias y las formas de circulación de información. Los proyectos⁶ que se proponen a una comunidad generan un ámbito de elaboración colectiva, en espacios que no son ni estrictamente privados ni completamente abiertos. Aquí se presenta una concepción de público diferente a la moderna, en la que se implicaba un receptor universal e indiferenciado en su relación con la obra desde una situación de intimidad y aislamiento. Se trata, ahora, de una trama de espacios explorados por personas y en los que, a partir de sus decisiones, se determina el modo como los mismos se estructuran, recurriendo a imágenes, discursos e instrumentos para la observación, la reflexión,

⁵ La noción de partición de lo sensible remite a un espacio anterior al del logos en la que se define la subjetividad de los que no tienen parte –proletarios, mujeres, inmigrantes– (Rancière, 2010).

⁶ Los casos concretos que sirven de base a la hipótesis de un nuevo régimen de las artes –que Laddaga llamará práctico, y que pondrá sin embargo en discusión– son: *La Commune-Paris 1871*, de Peter Watkins; *Park Fiction*, de Christian Schaefer; *Proyecto Venus*, de Roberto Jacoby; *What's the Time in Vyborg*, de Liisa Roberts; *La Ballata di Corazza*, del grupo Wu Ming, y *Translation Map*, de Warren Sack y Sawad Brooks (García Navarro, s.f.).

la conexión con otros y la acción instrumental. Constituyen, según el autor el signo de la emergencia de otra forma de pensar y practicar el arte que favorece la construcción de una comunidad autónoma por parte de los sujetos implicados.

LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA: LAS VANGUARDIAS, LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y EL ESPECTADOR EMANCIPADO

Considerar la articulación que existe entre arte y política supone procurar elucidar las relaciones que se establecen entre el hecho artístico y los fenómenos sociales que determinan su producción y recepción y sus posibilidades de promover la conciencia crítica de la población. Esto implica recuperar la reflexión que caracterizó al pensamiento de vanguardia, su crítica a la institucionalización del arte y sus procesos de mediación.

El concepto de vanguardia entraña una cierta variabilidad semántica, aunque desde la perspectiva estrictamente sociológica implica un sentido reactivo que deriva de los efectos y modos de intervención que propone y promueve en el medio en el cual se inserta. Los movimientos de vanguardia reciben este nombre en la medida que provocan rupturas de la tradición, ya sea con relación a las formas artísticas dominantes, las instituciones o el gusto hegemónico en el campo estético; así mismo con la función que la sociedad burguesa le asigna al arte, es decir, la destrucción de la doctrina del arte por el arte que lo constituye en un simple artefacto decorativo para colocarlo al servicio del hombre mediante la construcción de un nuevo orden emancipador.

Las nuevas situaciones sociales y políticas habían contribuido para que los artistas reorientaran sus procesos de creación, a través de la búsqueda de nuevas estrategias, convirtiendo la creación artística en instrumento de acción y penetración social, e incidiendo en la organización de un discurso contrahegemónico, que cuestionaba el sentido común.

Un primer antecedente de esta posición debe buscarse en la teoría y práctica sobre el teatro que propone Bertolt Brecht (Gutiérrez, 1999). Así y desde mediados de la década de los veinte procura articular, a través de su obra teatral, el arte y la praxis social para producir un arte de masas que contribuya a tomar conciencia de las desigualdades mate-

riales y desenmascarar la ideología de la clase dominante.⁷ A diferencia del teatro burgués –que buscaba la identificación del espectador con el héroe– proponía un ejercicio de distanciamiento que favoreciera la reflexión de la conciencia que se objetiva a sí misma.

Sartre aunque con algunas diferencias, sostiene un planteo similar; define el teatro a partir del acto y el actuar, atribuyéndole una función política (Hernández Sanjorge, 2004). Considera el actuar como un modo de cambiar el mundo, destacando que la posibilidad de identificación que propone el teatro épico –y al hablar de identificación se aparta de la propuesta de Brecht– es diferente al del teatro burgués, pero no le atribuye una libertad irrestricta de lectura, sino la que está dirigida a la dialéctica materialista, instando a la lucha y acción política, aunque esto solo se pueda producir cuando se establece una relación de identificación.

Con posterioridad a estos autores, los años sesenta se caracterizaron por la incorporación de numerosos intelectuales, escritores y artistas en la lucha política contra el sistema, con la intención de constituirse –a través de su propio quehacer– en la vanguardia política de las masas, recuperando como antecedente la teoría de Brecht acerca del teatro.

Por su parte Adorno (1962), en *Notas de literatura*, considera que la filosofía del arte se plantea un falso dilema entre el arte por el arte –valor inmanente de la obra– y el arte comprometido –la obra con relación a su trascendencia en el ámbito práctico/político–. Para él, en toda obra de arte –y no solo en aquellas que proclaman la necesidad de transformación social– se encontrarían reflejados los procesos históricos y sociales. Incluso considera, en *Teoría Estética* (2005b), que cuando se instituye el compromiso como principio estético este puede terminar operando como un elemento de control al que el arte mismo se opone. Adorno va a cuestionar así, tanto el enfoque de Brecht como el de Sar-

⁷ Brecht opuso un principio del trabajo escénico (cuyas fuentes se pueden encontrar en la *Paradoja del comediante* de Diderot, en la dialéctica, en el teatro chino y en los espectáculos de circo), el efecto de distanciamiento, que le permite reflexionar a la conciencia que se objetiva a sí misma. Los defensores de la estética de la sensibilidad cuestionaron el carácter objetivo, racional y científico de las obras teatrales como resultado del efecto de distanciamiento, que creaba una atmosfera que se transmitía a los espectadores.

tre, al poner en duda la eficacia política de una obra. Para él tal eficacia derivaría de la existencia misma de las obras de arte en tanto negaciones de lo práctico, y se pondría en evidencia a través de la modificación de la conciencia que siempre es mediata. Por eso, el arte es crítica social a priori, aún el arte autónomo y no comprometido.

También en el planteamiento de Rancière (2010) puede encontrarse un escepticismo similar al de Adorno en cuanto al arte comprometido. Sostiene que la visión de un espectáculo no desemboca simplemente en la comprensión intelectual –toma de conciencia– del mundo, y de ahí a la decisión de actuar, sino que se pasa de un mundo sensible a otro que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades.

En consecuencia, no se trata de emancipar al espectador, sino reconocer la posibilidad de que realice una interpretación activa. Según Rancière a quienes habría que emancipar es a los artistas e intelectuales, liberándolos de la creencia en la desigualdad del otro –entre los que saben y los que no saben, los capaces y los incapaces–, que atraviesa el arte político y el pensamiento crítico y en nombre del cual asumen la misión de instruir y hacer activos a los espectadores pasivos e ignorantes.

Para este autor, el valor político del arte no se encontraría en el contenido sino más bien en el proceso mismo y en los modos en que se construyen formas de visibilidad y decibilidad; lo políticamente relevante consistiría, en consecuencia, en la ampliación de capacidades para construir de otro modo el mundo sensible. Esto va más allá de la idea de aproximar el arte al pueblo, transformar las obras en acciones o situaciones y colectivizar el trabajo del autor. Así mismo, la emancipación social debe pensarse como respuesta a la oposición entre dos modos de vida ligados a cada condición y la pretensión de romper con ella. Desde la perspectiva del arte, la emancipación pasaría por la posibilidad de reconocer que el efecto que produce una obra no pertenece a quien la crea, es decir, de asumir el riesgo de la separación. Producir una obra no es lo mismo que producir su efecto. La debilidad de las instalaciones con un signo político deriva de partir del efecto que se busca producir. Pero, esta separación entre la voluntad que pretende realizar la obra y su efecto sobre los espectadores pasa por las condiciones de exposición o de la distribución.

Por su parte, Guattari (1995), incluye al arte entre los vectores de subjetivación que configuran el entorno, además de la familia, la educación y la religión. Pero, y como resultado del modo de subjetivación del sistema capitalista, el sujeto común se encuentra alienado, la tarea del arte ha de consistir en desnaturalizar dicha subjetividad, para que tenga la posibilidad de proponer nuevos modos de vida. La subjetivación se asemejaría, así, a la creación artística, reconociendo en los sujetos la posibilidad de crear, al igual que el artista, nuevos dispositivos en el marco mismo de las ideologías y los sistemas de pensamiento colectivos. Lo que Guattari estaría proponiendo es la incidencia, mediante el arte, en los procesos de producción de la subjetividad, y en eso consistiría el fundamento de la práctica artística.

LAS NUEVAS FORMAS DEL ARTE: ARTE PÚBLICO, ARTE RELACIONAL

Como ya se indicó, Laddaga (2006), en *Estética de la Emergencia*, destaca la proliferación de nuevas iniciativas artísticas destinadas a favorecer la participación de grandes grupos de personas para promover nuevas formas de socialización. Esto define un interés creciente en participar en la construcción de ecologías culturales sobre la construcción de obras.

Estos proyectos articulan imágenes, palabras, sonidos y diseños institucionales que trabajan sobre las relaciones sociales con el propósito de explorar nuevas formas de sociabilidad, distintas modalidades de lazo social y se desencadenan a partir de un proyecto artístico con técnicas multimedia, recurriendo a un lenguaje complejo: palabras, sonidos, imágenes, con el fin de trascender las condiciones presentes. Tales experiencias dejan de lado la producción de obras de arte para iniciar procesos abiertos de conversación (improvisación) que involucran a no artistas, en tiempos más o menos prolongados, en espacios definidos y en los que la producción estética se asocia al despliegue de organizaciones destinadas a modificar un estado de cosas determinado, es decir, orientados a la constitución de formas artificiales de vida social o modos experimentales de coexistencia (Laddaga, 2006). En todas estas prácticas los receptores son siempre espectadores/partícipes y lo importante es la acción derivada de las relaciones humanas que se generan.

El arte relacional

La noción de arte relacional de Bourriaud (2006) aborda como perspectiva la esfera de las interacciones humanas y su contexto social y en consecuencia resulta diametralmente opuesto a los objetivos estéticos, políticos y culturales del arte moderno. Deja de lado así oposiciones tales como producción/consumo, obra original/copia frente a una producción artística basada en la interpretación, reproducción, reexposición y empleo de productos culturales disponibles.

El arte relacional configura un estado de encuentro que anula las posibilidades de un espacio simbólico autónomo o privado, pero que se diferencia de las vanguardias o el arte comprometido, en tanto remite a la invención de modos nuevos de relación.⁸ Se trata de propiciar conjuntos de relaciones entre unidades diferenciadas y actores diferentes, proponiendo distintos modos de vida organizados en torno a relaciones sociales más justas y que pretenden hacer salir al receptor de su lugar habitual al demandarle una experiencia participativa. En el teatro relacional, el espectador es activo, no porque intervenga en la acción, sino porque se acerca para participar plenamente, interpretando, construyendo, elaborando. Otras formas próximas son las intervenciones y los *performance*.

Las intervenciones. Constituyen una forma de arte público. Si bien el concepto de intervención es amplio debería diferenciarse entre intervenciones no conscientes⁹ de aquellas conscientes, sistemáticas y organizadas, que lo asumen desde una perspectiva de diálogo y comunicación. Tales intervenciones se encuentran en los límites del arte, en las que el promotor se convierte en uno más y la obra consiste, fundamentalmen-

⁸ Maffesoli (2004) en *El Tiempo de las Tribus* analiza la disolución de lo social y su reemplazo por nuevas formas de socialidad en las que prima sobre la solidaridad mecánica –contractual– la solidaridad orgánica, asentada en lo emocional y que es lo que caracteriza y denomina, entre otros aspectos, el aura estético, propio de la actual sociedad. Volveremos sobre esta cuestión en las conclusiones de este artículo.

⁹ Se entiende por intervenciones no conscientes aquellas que se realizan en el espacio público o se utilizan para beneficio propio, o bien cuando el mismo es privatizado.

te, en un acto de comunicación cotidiana. Se favorece de este modo la vinculación del artista con la gente en su mismo entorno, directamente y sin mediaciones, aunque el propósito sea promover una instancia de cambio social y político. Recurriendo a las necesidades estéticas y a la creatividad del espectador se pretende lograr una modificación cualitativa del entorno urbano o sociológico. De este modo se produce una confluencia entre la práctica de producción y la de recepción, mientras que el artista centra su actividad en el estudio de los procesos de mediación para la recepción de la obra (Freyberger, 2008).

La performance. Se entiende por *performance* una muestra escénica que integra con frecuencia un componente de improvisación y en el que la provocación, el asombro o el sentido de la estética juegan un rol importante. Implica la realización de una o varias acciones o actos en presencia de un público. Si bien no se pide la participación física en él –y no se realiza ningún intercambio con el *performer*– no se visualiza un espectador pasivo sino un receptor abierto y activo con capacidad de lectura del proceso que se le presenta. Se estima que el receptor siente y percibe desde otro lugar, mediante una reflexión individualizada, mostrándole con otro lenguaje que lo enfrenta con su propia manera de ver. Se trata, en consecuencia, de un regreso al espacio interior, como un intento de desvelar lo que no se manifiesta en la superficie. Como lo que se muestra no puede ser encasillado en una rama específica del arte, se admite una variabilidad de formas y maneras, privilegiando el proceso de desarrollo de la acción misma que va modificando, progresivamente, el espacio condicionante y determinante.

ALGUNAS EXPERIENCIAS CONCRETAS EN ARGENTINA¹⁰

Si bien estas prácticas artísticas tuvieron su origen en los países europeos y en Estados Unidos, han surgido igualmente en América Latina aunque con características diferentes, en particular debido al acento puesto en lo comunitario, público y contestatario y superando los alcances estéticos por la forma. Así, mientras en los ejemplos de Bourriaud (2006), se

¹⁰ En este punto se sigue la revisión realizada por Patricia Devesa (2008).

trabaja fundamentalmente al interior o en el espacio de la galería, y las obras se enmarcan en una discusión teórico/artística que remite al campo del arte, en el caso latinoamericano interesa instaurar nuevos espacios y nuevas técnicas de interacción. Se toman en consideración, así, las condiciones de desigualdad social y el estatus socioeconómico mediante una praxis sustantivada de las prácticas artísticas, tratando de lograr una inserción de dispositivos artísticos en las relaciones sociales ya establecidas y de socavar las representaciones acerca de la cultura y el poder.

En Argentina después de la dictadura –y, principalmente, a partir de la crisis de los años noventa– han surgido numerosos centros culturales, organizaciones y grupos artísticos, vinculados a los nuevos y viejos movimientos sociales y políticos, con la pretensión de construir poder popular y que conciben al teatro como movimiento. En este concepto se incluyen ciertas experiencias desarrolladas fuera de las instituciones teatrales fijas que se apoyan en grupos políticos o movimientos juveniles y que actúan conjuntamente o a pedido de ellos. Tales experiencias permitirían integrar al teatro las luchas políticas y sociales que se constituyen como medios de expresión, a través de los grupos de autogestión.

En algunas de ellas “todo lo que sucede es real”, es decir, no hay decorados ni convenciones teatrales y los espectadores, al igual que los elementos, tienen un rol en la propuesta, ya que se pretende operar sobre su sensibilidad en lugar de generar una reacción intelectual (fuerza bruta). En tanto no existe el concepto de significado o representación –ni la obra ni los objetos tienen significado– y se basa en un lenguaje abstracto, cada uno puede realizar interpretaciones libremente y estas son las estrategias a partir de las cuales se intenta modificar la realidad del espectador.

En otras experiencias se busca crear un espacio en el que lo artístico y lo político formen parte de un mecanismo de producción, combinando arte y militancia y en el que adquieren valor los mecanismos empleados para denunciar y confrontar en un contexto determinado (“Grupo de Arte Callejero”). Mediante estas experiencias teatrales se pretende contribuir a la construcción de un poder popular –el “Teatroxlaidentidad”, “Brazo Largo Grupo Teatral Popular” y “Madres e Impétigo”–, vinculados a las madres y abuelas de Plaza de Mayo cuentan con la par-

tipificación activa de actores y artistas de teatro y músicos. Actividades de este tipo se desarrollan también en fábricas recuperadas y en teatros comunitarios vinculados a las distintas asambleas barriales y a movimientos sociales de trabajadores desocupados. En general, estos grupos eligen como lugar de representación los escenarios emblemáticos de la lucha popular o bien marchas, movilizaciones y actos políticos. Todas estas experiencias producidas en el campo teatral plasman –desde una perspectiva poética– un discurso claro, radicalizado y orientado hacia la lucha de clases y el enfrentamiento con el sistema capitalista.

Así mismo, hay otros grupos constituidos a partir de organizaciones comunitarias y culturales autogestionadas. Así, por ejemplo, la experiencia “Danza para Toda la Vida”, que se desarrolla en el marco de una fábrica recuperada a propuesta de los mismos obreros, se plantea como una alternativa frente a prácticas de trabajo que fomentan el aislamiento y el inmovilismo proponiendo la posibilidad de un registro sensorial personal, con apertura a la comunidad, observación de la propia realidad y conformación de redes solidarias (Devesa, 2011). Las actividades que desarrollan –recitales, *stands* de publicaciones alternativas, obras teatrales y muestras– se realizan con la intención de construir espacios de encuentro, difusión de ideas y vínculos sociales más fuertes que los que habilitan las propuestas artísticas comerciales. En suma, la mayor parte de los integrantes son militantes o delegados de base y extienden su compromiso con el ámbito de trabajo hasta el cultural, desarrollando sus actividades en el barrio en el que viven y privilegiando el aspecto comunitario/popular sobre el artístico. A veces toman parte en marchas y movilizaciones desde una estética callejera –gestualidad, títeres, música en vivo– pero también a un discurso metafórico que incorpora el elemento visual (muñecos, objetos, títeres, banderas, acrobacias, murgas).

En la mayoría de estos casos, la estrategia es la apropiación del espacio público, con el propósito de subvertir los mensajes institucionales vigentes y desenmascarar las relaciones de poder mediante las rupturas del lenguaje y la denuncia. Las propuestas varían en función de la población y sus características culturales, dado que los espectadores son los transeúntes casuales, se renuncia a la autoría de la obra privilegiando la ambigüedad del origen.

ARTE RELACIONAL Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES

En este punto se propone a modo de conclusión preliminar, enunciar un conjunto de consideraciones que ayuden a reflexionar en torno a las posibilidades de estas experiencias con relación a los procesos de transformación social y emancipación de los sujetos, aportando para ello dos lecturas posibles y centrando la atención en la cuestión de la producción de la subjetividad.

El término producción de subjetividad alude a lo subjetivo como proceso en permanente transformación y permite pensar la articulación entre los modos sociales de sujeción y el resto no sujetado. La producción de subjetividades –a diferencia de la noción de modos de subjetivación propuesta por Foucault (1999)– reconoce que junto a las formas de dominio y disciplinamiento existen espacios o restos que no pueden ser disciplinados y es a partir de ellos desde donde se establecen las líneas de fuga. En consecuencia, la subjetivación hace referencia a un proceso acabado de complejización psíquica que habilita la posibilidad de la palabra propia que emerge de esa subjetividad, al mismo tiempo que da cuenta tanto de lo relacional/histórico como de las posibilidades subjetivas instituyentes.

Es desde este marco que se admite la potencialidad de las experiencias estéticas apuntadas más arriba, para generar procesos de resistencia política y consecuentemente de transformación y emancipación. Tal sería el lugar en el que se sitúan algunos movimientos sociales en la actualidad, a partir de sus posibilidades para realizar un trabajo de semiotización y establecer relaciones y alianzas en sus contextos locales de actuación. Según esto existiría la posibilidad de desarrollar modos de subjetivación singulares –correspondientes con un plano micropolítico–, dando origen a procesos de singularización con posibilidades de rechazar los conocimientos naturalizados –como modos de manipulación y control– y construir modos de relacionamiento y sensibilidad distintos. Estos nuevos agenciamientos de singularización trabajarían por la transformación de la vida en un plano cotidiano, pero también por las transformaciones sociales de los grandes conjuntos económicos y sociales.

Estas formas de arte público, relacional y participativo, según Bourriaud (2006) toman como campo de acción las interacciones hu-

manas y su contexto social para una elaboración colectiva del sentido, por lo que se constituyen en un espacio de encuentro que favorece la conformación de nuevos imaginarios colectivos posibles. Definirían una estética conceptual de carácter más o menos artístico o ideológico, con la intención de hacer visible lo que habitualmente pasa inadvertido y configurar ámbitos de movilización, de reunión y encuentro para la construcción de una sociedad más democrática. Desde esta perspectiva el arte deviene una actividad vinculada a la comunidad, con la pretensión de contribuir a desnaturalizar las estructuras de poder y las relaciones de dominación, desvulgarizando el sentido común tanto público como privado y propiciando la conformación de espacios de inversión y protagonismo personal y de grupo.

Esta propuesta de subversión se distancia de la perspectiva de Brecht y su apelación a la conciencia suponiendo, en cambio, la posibilidad de actuar críticamente. Persiguen, *así*, una suerte de activismo a través del teatro que se desarrolla en una relación permanente con los movimientos y organizaciones de lucha, al formar parte de ellos y poner los propios ejes temáticos a su servicio.

La función de autonomía de estos grupos se correspondería con sus posibilidades de organizar su propia tarea de semiotización, aprehender los elementos de la situación, constituir su propio sistema de referencias, sin dependencia de los poderes globales en ninguno de sus planos. Para Guattari (1995) esta posibilidad que tienen los grupos de vivir sus circunstancias cotidianas pueden entenderse como revoluciones moleculares, con posibilidades de abrir grietas en el sistema de dominación de la sociedad capitalista con potencial disruptivo, imaginando modos de vida alternativos y democráticos. Desde tal perspectiva no tendría sentido analizar la protesta social por su eficiencia o ineficiencia, sino por su incidencia en la constitución identitaria (Scribano & Figari, 2009).

Al mismo tiempo, se considera la centralidad de la subjetividad como lógica de dominación del capitalismo tardío (Guattari, 1995; Foucault, 1999). La cultura de masas con las industrias culturales han contribuido a la reproducción de la subjetividad capitalista. El mismo Guattari (2006) considera sistemas de conexión directa entre las grandes máquinas productivas y de control social y las instancias psíquicas que definen el modo en que el mundo es percibido.

A partir de esto, las nuevas experiencias estéticas podrían, de igual modo, pensarse que están formando parte del nuevo paradigma cultural del capitalismo tardío¹¹ y compatibles con su estilo cultural, que demanda sujetos flexibles, creativos y consumidores, incluso de productos culturales. Se verificaría, en consecuencia, una búsqueda de autenticidad, de ser uno mismo, que se pone de manifiesto en la voluntad de comunicar experiencias, opiniones, afectos, emociones, por una suerte de triunfo del ego, aunque diluido en la comunidad como modo de escapar al aislamiento.

Pensadas como expresión de gubernamentalidad (Foucault, 1999),¹² el riesgo se encuentra en la posibilidad del vaciamiento del discurso ideológico, descuidando las posibilidades de sustentabilidad de la acción política y sus potenciales consecuencias.

Desde la perspectiva de Jameson (1999) tales apropiaciones se reducen a reproducciones de la cultura dominante. En igual sentido, Atilio Borón (2002), cuestiona este interés por lo alternativo, en tanto formas sociales marginales que se producen en los intersticios del sistema y que parecen promover –aunque sea momentáneamente– alguna forma de subversión en su contra. Para este autor tal interés que desconoce el valor de la teorización marxista moderna solo alcanza la negación imaginaria del sistema al pretender encontrar en estas propuestas inéditas lo alternativo –o antagónico– del orden existente.

Incluso reconociendo que dichas formas de expresión ponen en cuestión los elementos de una realidad desfavorable, hay quienes señalan que en ellas suele estar ausente la noción de antagonismo social (Laclau

¹¹ En oposición al modelo cultural de la modernidad que otorgaba primacía al individuo centrado, racional y diferenciado de los demás, actualmente se prioriza la persona, cuya existencia se verifica solo en el plano relacional, es decir, no puede ser en aislamiento sino en integración. Esto ha dado origen a nuevas formas de socialidad que se configuran como ámbitos de intercambio de afectos, creencias populares y formas banales de existencia y cuya meta fundamental se encuentra en el mero hecho de congregarse, en el “estar juntos” (Maffesoli, 2004).

¹² Con el término gubernamentalidad, Michel Foucault definió el entrelazamiento estructural del gobierno de un Estado con las técnicas de gobierno de sí mismo en las sociedades occidentales.

& Mouffe, 2004), o la elucidación de las causas de tales situaciones, lo que impide avanzar hacia la consideración de soluciones eficientes; por lo tanto, estos posibles cambios en la subjetividad no implicarían la posibilidad efectiva de que los subalternos alcancen su autorregulación ni pongan en cuestión los fundamentos mismos del sistema.

En definitiva, estos espacios de producción de subjetividades no podrían ser pensados de modo estándar ni bajo un patrón único, las mutaciones que se pudieran derivar de tales experiencias no necesariamente han de afectar igualmente a todos –estando condicionadas por la variabilidad de interpretaciones que se construyen en el carácter sígnico de la obra– ni derivar en procesos lineales de transformación de la sociedad. Del mismo modo, el posible tránsito de la heteronomía a la autonomía, como sostiene Castoriadis (1997), no puede ser entendido como una simple toma de conciencia porque la autonomía individual requiere de la autonomía social y solo se realiza plenamente en una sociedad autónoma y democrática, es decir, capaz de reflexionar acerca de sus significaciones e instituir de modo lúcido nuevas. Estos elementos resultan indispensables para la construcción de una democracia radical y pluralista con capacidad para articular las luchas contra los diferentes modos de dominación.¹³

Bibliografía

- Adorno, T. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona, España: Ariel.
- Adorno, T. (2005a). *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, España: Sarpe.
- Adorno, T. (2005b). *Teoría estética*. Madrid, España: Akal.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Borón, A. A. (2002). *Imperio e Imperialismo: una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri*. Argentina: CLACSO.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

¹³ Una sociedad democrática no es aquella en la que ha desaparecido el conflicto, sino precisamente en la que es posible definir y debatir permanentemente.

- Castoriadis, C. (1997). *Un mundo fragmentado*. Buenos Aires, Argentina: Altamira.
- Devesa, P. (2008, septiembre/diciembre). Las artes escénicas en los movimientos sociales y políticos: primeras aproximaciones. *La revista del CCC*, 4. Recuperado el 15 de agosto de 2010 de <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/77/>
- Devesa, P. (2011, enero/abril). Fábrica con danza: un espacio de salud, entre obreros y universitarios. *La revista del CCC*, 11. Recuperado el 9 de marzo de 2012 de <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/227/>
- Foucault, M. (1989). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). *Ética, estética y hermenéutica*. Barcelona, España: Paidós.
- Freyberger, G. (2008, mayo). *La dimensión pública del arte contemporáneo. El arte necesario: intervenciones artísticas efímeras en espacios públicos*. Trabajo presentado en el X Coloquio Internacional de Geocrítica “Diez años de cambios en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales 1999-2008”. Recuperado el 15 de febrero de 2010 de <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/202.htm>
- García Navarro (s.f.). Arte y teoría. Entrevista con Reinaldo Laddaga. *LatinArt.com. an online journal of art and culture*. Recuperado el 15 de enero de 2013 de <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?start=2&id=383>
- Guattari, F. (1995). El nuevo paradigma estético. En D. Fried Schnitman (Comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (pp. 185-212). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Guattari, F. (2006). *Micropolíticas: cartografía del deseo*. Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Gutiérrez, E. (1999). Estética y política. El compromiso del artista de los 60 a los 90. *Revista Herramienta*, 11. Recuperado el 15 de febrero de 2010 de <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-11/estetica-y-politica-el-compromiso-del-artista-de-los-60-los-90>
- Hernández Belver, M. & Prada, J. L. M. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *REIS: Revista española de investigaciones sociológicas*, 84, 45-63.

- Hernández Sanjorge, G. (2004). Teatro y escritura en Sartre. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 35. Recuperado el 5 de mayo de 2010 de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/sanjorge35.pdf>
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural; escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Laclau, E. & Mouffe, C. (2004). *Acerca de hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Lash, S. (1997). *Sociología de la posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortú.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus*. México: Siglo XXI.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Scribano, A. & Figari, C. (Comps.). (2009). *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO/CICCUS.