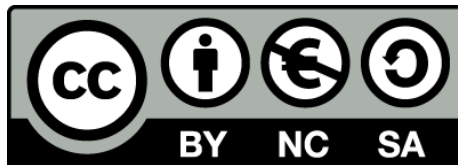




Arte, política y resistencia en la era postmedia

Tjaša Kancler



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartirlqual 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartirlqual 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0. Spain License.**

ARTE, POLÍTICA Y RESISTENCIA EN LA ERA POSTMEDIA

TJAŠA KANCLER

Directora de tesis:

María López Ruido

Director y tutor de tesis:

Carles Ameller Ferretjans

Programa de Doctorado:

Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

Línea de Investigación:

Investigación en Imagen y Diseño

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Barcelona

2013

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	11
METODOLOGÍA	17
PARTE I	19
CAPÍTULO_1: 1989, 1955, 2001, 2008	21
1.1. 1989: La ideología de la transición/Condición postcomunista	25
1.1.1. Crisis del Estado-nación/Devenir Estados subsidiarios	29
1.1.2. Rearticulación de fronteras/Procesos de zonificación	32
1.2. 1955: La Conferencia de Bandung/Descolonización	37
1.3. 2001: Capitalismo = Realidad	42
1.4. 2008: No es una crisis, es una estafa!	46
CAPÍTULO_2: MODERNIDAD-POSTMODERNIDAD/ TRANSMODERNIDAD	55
CAPÍTULO_3: LA ERA POSTMEDIA: CAPITALISMO, NUEVAS TECNOLOGÍAS Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD	71
3.1. La transición postmedia	74
3.2. Modo de producción digital y la plusvalía de la información	82
3.3. De biopolítica a necropolítica: la producción de subjetividad en la sociedad del control	88
CAPÍTULO_4: ECONOMIZACIÓN DE LA CULTURA/ CULTURALIZACIÓN DE LA POLÍTICA/INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA CRÍTICA	101
4.1. La industria cultural como engaño de masas	104
4.2. Industrias creativas como autoengaño masificante	114
4.3. Culturalización de la política	123
4.4. Institucionalización de la crítica	131

PARTE II	141	
CAPÍTULO_5: LA REPOLITIZACIÓN DEL ARTE/VIDA	143	
5.1. Teoría/Práctica: breve genealogía de la teoría crítica	147	
5.2. La política de posicionamiento	151	
CAPÍTULO_6: LA POTENCIALIDAD EN LA “IMPOSIBILIDAD”: el análisis de las prácticas artísticas de Chto delat?, Oliver Ressler y Marina Gržinić/Aina Šmid	159	
6.1. Oliver Ressler: las concatenaciones entre arte y activismo	163	
6.1.1. Influencias	165	
6.1.2. Los principios de la investigación	168	
6.1.3. La política de la producción: entre arte y activismo	170	
6.1.4. La articulación de la protesta en “This is What Democracy Looks Like!”, “Disobbedienti” y “What Would it Mean to Win?”	175	
6.1.4.1. La política de la verdad: contra-documental y representaciones participativas	188	
6.2. Colectivo Chto delat?: la potencialidad crítica en la actualización del “método” de Bertolt Brecht	205	
6.2.1. Micropolítica del colectivo y los principios de Chto delat?	210	
6.2.2. Art soviets	215	
6.2.3. Resonancias históricas y teóricas en la práctica artística	219	
6.2.4. El “método” de Bertolt Brecht y los tres Songspiels: Perestroika, Partisan y Museum	227	
6.2.4.1. Algunas notas sobre la dialéctica	232	
6.2.4.2. Formas de ficción de narrativas políticas en video	235	
6.2.4.3. La política del ‘gestus’ y autonomización	249	
6.3. Marina Gržinić/Aina Šmid: política, decolonialidad y desenganche de la matriz colonial del poder	261	
6.3.1. La teoría política de la práctica artística	272	
6.3.2. La política de la tecnología (vídeo)	276	
6.3.4. Desenganche de la matriz colonial del poder en “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”	281	
6.3.4.1. La performatividad del pensamiento político	283	
6.3.4.2. La representación del conflicto y decolonialidad	291	
6.3.4.3. La reorganización del videoframe	304	

CONCLUSIÓN 313

CONCLUSION 325

RESUMEN 337

SUMMARY 353

BIBLIOGRAFÍA 367

ANNEX 395

**kronotop.org: Interviews with Oliver Ressler,
Dmirty Vilensky and Marina Gržinić**

1.Concatenations between Art and Activism (Oliver Ressler) 401

2.“Artist-proletarians” are everywhere (Dmitry Vilensky, Chto delat?) 415

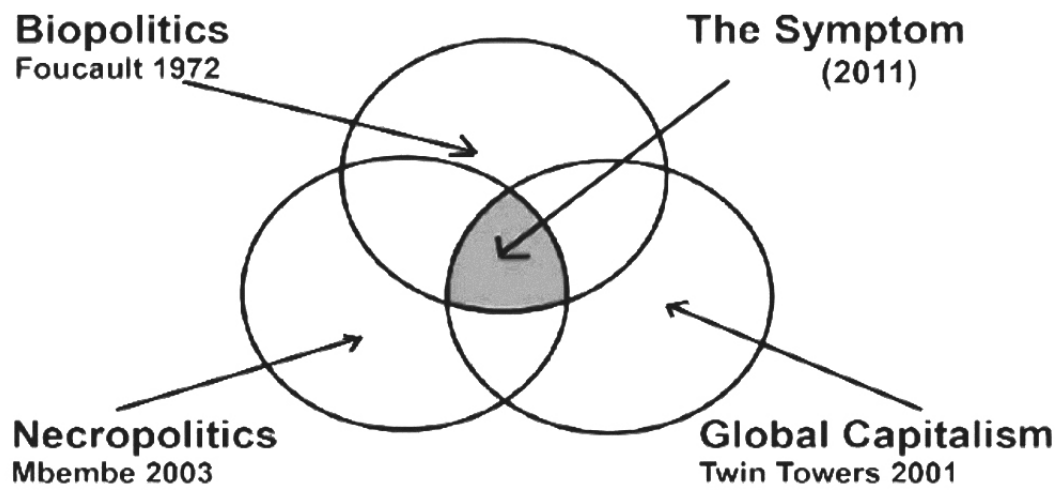
3.Images of Struggle, Politics and Decoloniality (Marina Gržinić) 421

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas a las que quiero agradecer la escritura de esta tesis. En primer lugar, a mis padres por su continuo apoyo en lo afectivo y en las condiciones de vida muy precarias durante los años dedicados a este trabajo de investigación. Por la dirección de la tesis quiero expresar mi agradecimiento a la directora, la Prof. Dra. María Ruido y al director y tutor, el Prof. Dr. Carles Ameller, por su ayuda, seguimiento, consejos y conversaciones en los diversos momentos de investigación y escritura de la presente tesis. También estoy muy agradecidx a mi tutora, la Prof. Dra. Marina Gržinić, con la que he podido compartir unos meses muy intensos de debates, durante la estancia en la Facultad de Bellas Artes de Viena (Akbild), que me han incitado a repensar muchas cuestiones y han sido asimismo decisivos en cuanto a la orientación y el planteamiento de esta investigación. Además, su continuo apoyo, las conversaciones y los momentos compartidos durante estos años han impulsado mi pensamiento en numerosos sentidos que resultan difíciles de detallar. Quiero agradecer también a Oliver Ressler, Dmitry Vilensky (Chto delat?), a la Prof. Dra. Madina Tlostanova, a Anja Steidinger y Pau Artigas por su apoyo, nuestras conversaciones y entrevistas. También estoy muy agradecidx a Lupe García y Áurea Martín por la edición de los textos en castellano e inglés. Al mismo tiempo, quiero agradecer infinitamente a todxs mis amigxs y compañerxs, con lxs que compartimos nuestra lucha cada día, así como la “obsesión” con el arte y la teoría, sin ellxs tampoco sería posible realizar este trabajo.

NOTA

Hemos utilizado la cursiva para señalar neologismos y hemos entrecomillado tanto títulos de obras y citas, como palabras de las que diferimos en significado. En cuanto a la matriz binaria de las categorías establecidas de género (femenino y masculino), que nos excluyen, invisibilizan y hacen ininteligibles a muchxs que habitamos las fronteras, hemos decidido de utilizar “x” cuando nos referimos a “nosotrxs”.



Images of Struggle/Decoloniality (2011), Marina Gržinić/Aina Šmid
(fotograma de vídeo)

INTRODUCCIÓN

El inicio de la escritura de la presente tesis doctoral en 2008, titulada **Arte, Política y Resistencia en la Era Postmedia**, que se inscribe en la línea de investigación en Imagen y Diseño del programa de doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, en la Facultad de Bellas Artes (UB), coincide con el momento del comienzo de la “crisis económica”, en el que surgen una serie de cuestiones en torno a las relaciones que se podrían establecer entre arte, política y resistencia en esta última fase del capitalismo, capitalismo global: desde qué perspectivas abordarlas, cómo posicionarse y cuáles podrían ser sus potencialidades políticas a través de tal articulación.

Para exponer una red de lógicas con las que opera históricamente y actualmente el sistema capitalista, la **primera parte** de la tesis se centra en el análisis contextual de una serie de acontecimientos que han condicionado la reciente transformación económica, política, social y cultural de nuestras sociedades; la caída del Muro de Berlín, en 1989, que marca el fin de la Guerra Fría y como apunta Kwame Nimako abre paso a nuevos procesos de colonización¹; la conferencia de Bandung 1955, que supone el punto de origen del concepto “descolonización”; el atentado del 11 de Septiembre de 2001, el acontecimiento que anuncia, según Santiago López Petit, la entrada en la época global, en la que el capitalismo y la realidad coinciden², y la “crisis económica” que se inicia simbólicamente en 2008 con la caída de Lehman Brothers en EEUU y hace entrar el propio concepto de crisis en crisis. En estos años la política ha adoptado las formas más extremas de exclusión (muerte social), de dominación de la subjetividad (mediante técnicas biomoleculares y semióticas), de chantaje y robo (crisis económica y las medidas de austeridad), y de guerra.

Este diagrama nos permite entender la lógica del capitalismo en correspondencia con un fenómeno histórico que los teóricos de la opción decolonial (Quijano, Mignolo, Rastrepo y Rojas, Tlostanova, Lugones) denominan la colonialidad. La colonialidad es una matriz de poder que, según Aníbal Quijano, describe cuatro

¹ Ver Kwame Nimako en el video *Naked Freedom* (2010), de Marina Gržinić /Aina Šmid.

² Ver LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

dominios interrelacionados: el control de la economía (apropiación del espacio, explotación del trabajo, control de recursos naturales), control de la autoridad (instituciones y ejército), control de género y sexualidad (familia, educación) y control de subjetividad y conocimiento (epistemología, educación y formación de subjetividad).³ Entonces, lo que conocemos como el capitalismo es, según teóricos decoloniales, la colonialidad económica; un nuevo tipo de economía que surgió en el siglo XVI con los circuitos comerciales del Atlántico y llegó junto con el proceso de construcción de nuevos conocimientos y la formación de nuevos sujetos: los sujetos modernos y moderno/coloniales. Además, el tiempo y el espacio del capital están estructuralmente entrelazados en el proyecto de la modernidad, que según Quijano y Mignolo, consiste en la división entre dos formas distintas: la modernidad imperial y la modernidad colonial vinculadas a un índice común, el valor normativo de Occidente, que articula, tanto en el plano material como en el plano epistémico, la historia del capitalismo como la historia del mundo.⁴

Esta perspectiva es importante porque revela la globalización como un proceso mucho más antiguo de lo que conocemos como su última versión, la globalización neoliberal, y requiere, en referencia a Mignolo y Grosfoguel, repensar el proyecto de la modernidad para completarlo, no el proyecto incompleto de la modernidad, sino el proyecto de descolonización inconcluso.

Al mismo tiempo, el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, como una parte constitutiva del sistema-mundo moderno/colonial, implica poner en énfasis la importancia que éstas han adquirido en los últimos años, en la mediación y mediatización de nuestras vidas. En este sentido, la lógica del capitalismo ya no opera solo en términos económicos de la circulación de bienes y la acumulación, sino que atraviesa todos los niveles de producción capitalizando tanto el poder social como el poder maquínico. Además, mediante la tecnología digital, la producción deviene elaboración y circulación de signos que, como sostiene Franco Berardi, actúan sobre la mente colectiva, la atención, la imaginación y el psiquismo social.⁵

³ Ver MIGNOLO, Walter (2007), *Introduction: Coloniality of Power and De-colonial Thinking*, <http://www.scribd.com/doc/22716595/01-Mignolo-Introduction-Coloniality-of-Power-and-De-Colonial-Thinking>

⁴ Ver MEZZADRA, Sandro (2007), *Living in Transition. Toward a Heterolingual Theory of the Multitude*, <http://eipcp.net/transversal/1107/mezzadra/en>

⁵ Ver BERARDI, Franco (2007), *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limón.

En esta relación, la definición de la actualidad como era postmedia en nuestra tesis remite al ensayo “Postmodern deadlock and post-media transition” (El *impasse* postmoderno y la transición postmedia)⁶ de Felix Guattari publicado en los años 80. Según sus planteamientos, la entrada en la era postmedia tendría que reemplazar el modo capitalista de subjetivación, que opera mediante los procesos de desterritorialización y reterritorialización en el centro de la subjetividad humana por las nuevas prácticas sociales emancipatorias. Aunque desde la perspectiva actual de la conectividad, multiplicación pluridireccional de las conexiones e intensificación de los flujos de información entendemos que la economía neoliberal asimismo ha devenido rizomática y postmediática a su manera, dentro del devenir postmediático, sin embargo, continúa la lucha entre la inteligencia colectiva difusa, libertaria e igualitaria y los oligopolios de la “nueva economía”, es decir, entre la libertad y el dominio, que presenta el principio y punto de fuga de nuestra política.

Considero que estos planteamientos iniciales son fundamentales para entender en el presente contexto la dinámica de despolitización del arte y cultura, que se produce y reproduce continuamente, no solo económicamente y políticamente, sino también institucionalmente (Gržinić)⁷, y pensar las potencialidades que presenta la re-conexión de creatividad y resistencia (Rolnik)⁸ para nuestras luchas políticas.

Partiendo de la idea de que el arte no está fuera de la política y menos aún hoy en día, así como de la necesidad de descolonizar la estética para liberar la *aesthesis*,⁹ y de repensar lo político en la producción y construcción de la propia imagen y su configuración material, el **objetivo principal** de mi trabajo de investigación consiste en exponer el potencial crítico de las prácticas artísticas politizadas, que se construyen en la intersección del análisis teórico, las políticas estéticas y las prácticas sociales de resistencia. Se trata de hablar de las posibilidades de intervención en los

⁶ Ver GUATTARI, Felix (2009), *Postmodern deadlock and post-media transition* en *Soft Subversions. Text and Interviews 1977-1985*, Los Angeles, Semiotext(e). (la traducción es mía)

⁷ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Subjectivization, Biopolitics and Necropolitics: Where do We Stand?*, <http://www.reartikulacija.org/?p=59>

⁸ Ver ROLNIK, Suely (2006), *Geopolítica del chuelo*, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

⁹ “La *aesthesis* (Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva”.) es un fenómeno común a todos los organismos vivos con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. La mutación de la *aesthesis* en estética, a partir del siglo XVII, sentó las bases para la construcción de su propia historia, y para la devaluación de toda experiencia *aesthética* que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial. Descolonizar la estética significa liberar a los seres humanos de los diseños imperiales en sus variados rostros.” GÓMEZ, P. Pablo, MIGNOLO, Walter (2012), *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

procesos reales e imaginarios, para enfrentarse a la “imposibilidad” que presenta la actualidad capitalista, -en tanto que permeación completa de lo social y cotidiano por la imagen y el control de la *imagosfera*¹⁰, así como absorción y neutralización de cualquier acción política transformadora.

En este lugar sitúo la **segunda parte** de la investigación, que se basa en el **análisis conceptual** de relaciones y puntos de tensión que hacen irrumpir el poder de articulación de prácticas micropolíticas y políticas con la capacidad de multiplicarse, proliferar, recombinarse y construir otros mundos. Me refiero al potencial de un arte politizado, transgresor y de resistencia, que critica las propias armas y pretende transformar y contestar los sistemas de producción y de circulación dados. Asimismo, trato de subrayar la necesidad de partir del análisis del sistema del capitalismo global, de la influencia de la colonialidad y de los conocimientos eurocéntricos (que también se reflejan en los proyectos de izquierda), para problematizar de forma radical las nuevas condiciones de producción, las cuestiones de género y sexualidad, como también las jerarquías raciales/étnicas, creadas durante la expansión colonial europea, que siguen presentes actualmente.

La repolitización del arte y de la vida pasa necesariamente por la relación que establecemos entre la teoría y práctica, así como por las conceptualizaciones de la política del posicionamiento. El proceso de alfabetización y desalfabetización simultáneo implica abrir espacios de pensamiento más allá de convenciones académicas, rearticulando la teoría y la práctica como puntos de lucha para una emancipación imposible-posible.

Después de un largo periodo de estudio y visionado de varios trabajos de artistas y/o colectivos que igualmente podrían formar parte de esta tesis, finalmente elegí los tres siguientes: Oliver Ressler, *Chto delat?* y Marina Gržinić/Aina Šmid, por el interés en los puntos convergentes y divergentes, así como por las influencias y relaciones históricas que atraviesan sus prácticas artísticas.

La trayectoria del artista y activista Oliver Ressler (Austria, 1970) se sitúa en el contexto de la necesidad del retorno de lo político en el arte que se corresponde

¹⁰ “La “imagosfera” que hoy recubre completamente el planeta -es una capa continua de imágenes que se interpone como un filtro entre el mundo y nuestros ojos, que los vuelve ciegos ante la tensa pulsación de la realidad. Dicha ceguera, sumada a la identificación acrítica con estas imágenes (que tienden a producirse en los más diversos estratos de la población por todo el planeta), es precisamente lo que prepara a las subjetividades para someterse a los designios del mercado, lo que hace posible reclutar a todas las fuerzas vitales para la hipermáquina de producción capitalista.” ROLNIK, Suely (2007), *La memoria del cuerpo contamina el museo*, <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>

con la emergencia del “movimiento de movimientos” a finales de los años 90’. Su práctica oscila continuamente en la interrelación entre arte y activismo, produciendo los efectos de transversalidad en cada uno de los respectivos terrenos. En este sentido, el motivo del análisis de su trabajo no es solo la cuestión del arte, sino la potencialidad de las concatenaciones entre arte y activismo en relación a sus análisis sobre el sistema actual del poder global, nuestras vidas bajo el control del mercado capitalista y las posibilidades de resistencia, así como de construir las alternativas, o formularlas como tales.

En cuanto al colectivo Chto delat? (¿Qué hacer?) de artistas, filósofos y activistas (Dmitry Vilensky, Tsaplya Olga Egorova, David Riff, Nikolai Oleinikov, Artiom Magun, Aleksandr Skidan, Natalia Pershina/Glucklya, Alexei Penzin, Oxana Timofeeva, Thomas Campbell), de San Petersburgo, Moscú y Nizhny Novogorod (Rusia), formado en el año 2003, considero central su continua discusión sobre el arte comunista, la historia y sus actualizaciones, que se cristalizan en forma de desplazamiento. Siguiendo a Walter Benjamin, buscan lo que ha sido suprimido, lo que no se ha permitido que acontezca, esperando poder despertarlo en el presente. La inversión en el pasado, en este sentido, constituye lo nuevo; se trata del intento benjaminiano de reactualizar las potencialidades no realizadas por los soviets. Al mismo tiempo, se basan en los análisis de los mecanismos dialécticos de Bertolt Brecht, que están siempre presentes en la creatividad, describiendo la realidad como proceso de un cambio constante que es a la vez el resultado del conflicto y de la contradicción, lo que hace posible (re)pensar las potencialidades para la transformación de la sociedad.

La siguiente referencia crucial para entender tanto la situación (post)socialista en Europa, como también la influencia del sistema de poder global en la transformación de nuestras vidas y consecuentemente de las prácticas artísticas, es la teoría y la práctica de las videoartistas Marina Gržinić¹¹ (1958, Croacia) y Aina Šmid (1957, Eslovenia). Aquí el motivo del análisis se basa en las nuevas genealogías que ellas han construido a lo largo de estos años desde la perspectiva de Europa del Este, de la cultura de los medios y el activismo político, del movimiento feminista del “segundo mundo”, más allá de las fronteras del “primer mundo”, así como en la

¹¹ Marina Gržinić, es también una de las principales teóricas en el ámbito del arte, *media*, filosofía y estudios culturales en Eslovenia, en la antigua Yugoslavia y Europa del Este; es doctora en filosofía, investigadora en el Instituto de Filosofía ZRC SAZU (Centro de investigación de Academia de Ciencias y Artes, Eslovenia, Ljubljana) y profesora del arte post-conceptual en la Facultad de Bellas Artes de Viena (Akbild).

opción decolonial que introducen para pensar su intervención en términos de la de-colonialidad del conocimiento, de-colonialidad del poder, políticas lésbicas, *queer* y transfeministas y del desenganche de la matriz colonial del poder.

Las tres posiciones, que se basan en diferentes planos de experiencia, abren cuestiones sobre las maneras de articular la política del posicionamiento, sobre la potencialidad crítica y las diferentes tácticas de resistencia -también epistémicas y visuales-, que desarrollan para intervenir en el contexto actual y/o enfrentarse a la continua cooptación e instrumentalización por parte de la institución del arte y de las industrias creativas.

La práctica artística de estos artistas/colectivos se formaliza principalmente en vídeo, al que presto una atención especial, analizando “This is What Democracy Looks Like!” (¡Esto es lo que parece democracia!) (2002), “Disobbedienti” (con Dario Azzellini) (Desobedientes) (2002), “What Would It Mean to Win?” (con Zanny Begg) (¿Qué significaría ganar?) (2008) de Oliver Ressler, “Perestroika Songspiel: Victory over the Coup” (Songspiel Perestroika: Victoria sobre el Golpe de Estado) (2008), “Partisan Songspiel: A Belgrade Story” (Songspiel Partisano: Una historia de Belgrado) (2009), “Museum songspiel: The Netherlands 20XX” (Songspiel Museo: Países Bajos 20XX) (2010), de Chto delat? y “Obsession” (Obsesión) (2008), “Naked Freedom” (Libertad desnuda) (2010), “Images of Struggle/Decoloniality” (Imágenes de lucha/Decolonialidad) (2011) de Marina Gržinić y Aina Šmid, para repensar sus complejos procesos de investigación y construcción de representaciones estrechamente ligados a los movimientos sociales o revolucionarios, a los momentos de crisis y cambios.

La concatenación de diferentes elementos se produce en su trabajo tanto a nivel de símbolos, de visualización de la resistencia, como en relación con varias maneras de organización de movimientos sociales y acción directa. Además, desde una interpretación alternativa de la historia del arte y desde la historia de la resistencia construyen nuevas genealogías, operan dentro y fuera del marco de las instituciones culturales, en interacción con grupos activistas y redes de colectivos autoorganizados, publicaciones críticas, Internet y herramientas online, y articulan prácticas de semiotización que hacen posible ver y diferenciar, entender e intervenir en la lógica de la evacuación de lo político.

METODOLOGÍA

La metodología de mi trabajo de investigación se basa en la frase que una vez escribió Walter Benjamin; “Método es desvío”, y consiste de atajos, desviaciones, asociaciones inconscientes, laberintos, vueltas, es decir, cualquier cosa que involucra también los procesos indirectos del pensamiento. Se trata de un montaje literario, basado en la escritura ensayística, en la cita, en el *collage*, en el montaje y en la repetición, un método altamente subjetivo, personalizado, interiorizado, fronterizo, resonante y polifónico. Como Benjamin, sospecho del método, porque las verdades evasivas que buscamos difícilmente pueden ser descubiertas por medio de métodos preestablecidos y predeterminados.

Parto de la idea de que no se trata de analizar una sola lógica, sino procesos múltiples, heterogéneos, entrelazados y complejos dentro de una sola realidad histórica. En este sentido, busco las líneas de fuga, las rupturas, que continuamente eluden el sistema de puntos y sus coordenadas, para tratar de desarrollar constelaciones a-céntricas, que no se mueven en base a los canales e hilos predeterminados de un punto al otro, sino precisamente a través de los puntos en nuevas direcciones. Siendo migrante, lesbiana (Wittig)¹ o transgénero (ni mujer, ni hombre)², de la antigua Europa del Este, en concreto, de la antigua

¹ “Como una estrategia emancipatoria radical, la frase de Monique Wittig, “Las lesbianas no son mujeres” abrió nuevas posibilidades para la acción política. Ella sostenía que solo la abolición de todas las categorías existentes podría llevar a un cambio real. Entonces, no se trata de reemplazar la categoría “mujer” con la categoría “lesbiana” sino más bien de una posición estratégica para abolir el régimen heterosexual. La lesbiana como la definió Wittig, va más allá de las categorías de género (hombre-mujer), porque no es ni económicamente, ni políticamente ni ideológicamente mujer. No solo que no somos mujeres, dice Marie Hélène Bourcier, “ni tenemos que llegar a serlo”. KANCLER, Tjaša (2012), *Tongue Untied, Tongue with Tongue: Mining Binary Matrix*, en ČAR, Ales, PETRIČ, Tanja (ed.) (2012), *The State of Things. Anthology of Perspectives&Reflections*, Ljubljana, UMco.

² En referencia a Beatriz Preciado: “No soy mujer y no soy hombre. Me gustaría que la Comunidad Europea quite el signo “F” de mi carnet de identidad. Creo que éste es el signo de la discriminación y cada una de nosotras tendría que ir a la Comunidad Europea y decir: “¡Yo no quiero ser identificada por mis genitales!””, Beatriz Preciado en el debate titulado “The Return of Dolls”(El retorno de las muñecas) – organizado en 2011, en Teatro Comunale, Ferrara, Italia. https://www.youtube.com/watch?v=k_XEwFOR2Zg.

Asimismo, hago referencia al texto de María Lugones, “Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial”, en el que analiza el sistema moderno-colonial de género para visibilizar tanto la imposición colonial, como también la extensión y profundidad histórica de su alcance destructivo. “Necesitamos situarnos en una posición que nos permita convocarnos a rechazar este sistema de género mientras llevamos a cabo una transformación de las relaciones comunales (...) el modelo de Quijano nos brinda una buena base desde la cual entender los procesos de entrelazamiento de la producción de raza y género.” LUGONES, María (2008), *Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial*, en VV.AA. (2008), *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Signo.

Yugoslavia (Eslovenia), desarrollando el presente trabajo de investigación en la “antigua” Europa del Oeste (Former West)³, condiciona mi acercamiento al tema desde las zonas fronterizas que habito, para hablar, no de la política identitaria, sino desde una doble conciencia (Du Bois)⁴, la opción decolonial transfeminista y la necesidad de aserción de los derechos (también epistémicos) de los condenados (Fanon)⁵.

³ “Former West: Contemporary Art Research, Education, Publishing, and Exhibition Project” (2008–2013) (Antiguo Oeste: proyecto contemporáneo de investigación artística, educación, publicación y exposición, 2008-2013). La crítica del proyecto se puede leer en el Anexo de la tesis, donde adjunto la transcripción de la vídeo-entrevista “Images of Struggle, Politics and Decoloniality” con Marina Gržinić, que grabé en 2011 en Ljubljana. Para mi trabajo de investigación son importantes las preguntas que plantea al respecto y que parafraseo a continuación: ¿Qué significa decir Antiguo Oeste sin ni siquiera añadir al final el signo de interrogación? Mientras se habla del Antiguo Oeste y nosotros somos también el Antiguo Este, ¿quién entonces organiza el espacio del Antiguo y decide qué historias no serán antiguas? ¿De qué manera podemos pensar el espacio europeo a partir del momento en el que Oeste y Este se dicen antiguos, y cuál es la relación de este proyecto con la dinámica de la despolitización del espacio europeo en curso?

⁴ Como escribe Walter Dignolo, “A principios del siglo XX, el sociólogo e intelectual negro, W.E.B. Du Bois, introdujo el concepto de “doble conciencia” que captura el dilema de subjetividades formadas en la diferencia colonial, experiencias de quien vivió y vive la modernidad desde la colonialidad. Extraña sensación en esta América, dice Du Bois (1904), para quien no tiene una verdadera auto-conciencia sino que esa conciencia tiene que formarse y definirse con relación al “otro mundo”. Esto es, la conciencia vivida desde la diferencia colonial es doble porque es subalterna.” MIGNOLO, Walter (2000), *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/mignolo.rtf>

Pero la subalternidad colonial genera la diversidad de conciencias dobles históricamente y actualmente, por lo cual, hablando de antigua Europa del Este en relación a la “antigua” Europa del Oeste considero adecuado introducir este término. Lo que esta prefijado con “Este”, significa específico, sobredeterminado, definido localmente y local, como opuesto a lo que es promovido mediante esta operación al estatus general, canónico, sobredeterminante, aunque también es de hecho solo “Occidental”. Entonces cuando el Oeste también se dice antiguo no significa la superación de esta relación del poder construida históricamente, sino que mediante este gesto deforma lo que está suprimiendo; la materialidad de nuestra historia, conocimiento y memoria. De hecho, de esta manera el Oeste se acaba de realizar. Al mismo tiempo la posición de doble conciencia tendría que implicar pensarnos como “elementos” del capitalismo y su sistema de brutal explotación.

⁵ Con los condenados me refiero al libro de Frantz Fanon titulado “The Wretched of the Earth” (Los condenados de la tierra) (1961) en el que habla de la división entre los afortunados y los condenados de la tierra, que divide el mundo entre zonas del ser y zonas del no ser, y de nuevo al texto “Tongue Untied, Tongue with Tongue: Mining Binary Matrix”, donde en referencia a Marina Gržinić, escribo: “La financiarización total del mundo, la crisis financiera, guerra, nuevas formas de proletarianización, pauperización, desigualdad, racismo, homofobia y transfobia, un uno por ciento de ricos y el 99% de pobres; todo esto nos da la base, como escribe Marina Gržinić en la introducción al recientemente libro publicado de Tatjana Greif (Skozi razbito steklo (A través del cristal roto), 2011), para poder hablar de nuevo, -después del proletariado, multitud, cognitariado y anonimato, -de la categoría política de “los condenados” (Frantz Fanon), también podríamos decir degradados, malos, monstruosos, excéntricos, desviantes sujetos del transfeminismo, quienes NO aceptamos la asignación de un lugar específico “natural” en el proceso de la racialización de la sociedad que nos aseguraría nuestros derechos, que son al mismo tiempo solo derechos de una minoría y determinados por algún supuesto lugar “natural” de una mayoría, su papel y función social.” KANCLER, Tjaša (2012), *Tongue Untied, Tongue with Tongue: Mining Binary Matrix*, en ČAR, Ales, PETRIČ, Tanja (ed.) (2012), *The State of Things. Anthology of Perspectives & Reflections*, Ljubljana, UMco.

Asimismo, hago referencia a la vídeo-entrevista con Madina Tlostanova, titulada “Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective”, [kronotop.org, http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/](http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/)

PARTE I

CAPÍTULO_1

1989, 1955, 2001, 2008

It is in this scenario that we must look at what the shift from worker to debtor as the definitive social identity for most people today augurs for political re-composition in a time when unemployment and welfare cuts will leave them with marginal resources to either pay debts or meet more immediate needs.¹

Marina Vishmidt, *Human Capital or Toxic Asset: After the Wage*, 2010

Las formas contemporáneas de sumisión de la vida al poder de la muerte (política de la muerte) reconfiguran profundamente las relaciones entre resistencia, sacrificio y terror.

Achille Mbembe, *Necropolítica*, 2006

La historia del capitalismo no puede entenderse sin el análisis de su expansión a escala geográfica sin precedentes. Desde sus inicios la historia del capitalismo es una historia del mundo. Tal como apunta Marx en *Grundrisse*, la tendencia a crear el mercado mundial viene dada con el concepto de capital y cada límite aparece como un obstáculo que hay que superar.² Además el tiempo y el espacio del capital están estructuralmente entretnejidos en el proyecto de la modernidad, que según Walter Mignolo y Aníbal Quijano, consiste en la división entre dos formas distintas: la modernidad imperial y la modernidad colonial, vinculadas a un índice común, el valor normativo de Occidente, que articula, tanto en el plano material como en el plano epistémico, la historia del capitalismo como la historia del mundo.

Como apunta Sandro Mezzadra, por un lado, tenemos un proceso de expansión del capital que produce su geografía particular, dando lugar a una relación centro-periferia específica en la construcción de un imaginario en torno a la

¹ “Es en este escenario donde tenemos que mirar lo que el paso del trabajador al deudor, como la identidad social definitiva para la mayoría de personas, hoy en día augura para la recomposición política, en un momento en que el desempleo y los recortes sociales les dejarán con recursos marginales, ya sea para pagar deudas o cubrir las necesidades más inmediatas.” VISHMIDT, Marina (2010), *Human Capital or Toxic Asset: After the Wage*, <http://www.reartikulacija.org/?p=1487> (la traducción es mía)

² Ver MARX, Karl (2005), *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, New York, Penguin Adult.

centralidad de Europa y Occidente, y, por otro lado, tenemos los procesos de resistencia que desplazan esta geografía y construyen un imaginario conflictivo, que surge con y desde la diferencia colonial. “Esta división se inscribe en el propio concepto del Occidente, y tiene que subrayarse cuando miramos diferentes series de oposiciones que el Occidente ha producido, con el fin de dar sentido a los encuentros coloniales que constituyen la historia moderna como la historia del mundo: Asia y Occidente, Occidente y el resto, etc.”³

En este capítulo nos centraremos en el análisis de lo que conocemos como la última fase del capitalismo, capitalismo global, que viene construyéndose en el transcurso de los últimos treinta años, cuando empiezan a dibujarse las líneas de la corriente político-económica neoliberal, promovida por sus ideólogos, Friedrich von Hayek y Milton Friedman, desde la Universidad de Chicago. Se trata de repensar una serie de acontecimientos que han condicionado la reciente transformación económica, política, social y cultural del espacio europeo para entender por qué en estos años la política ha adoptado las formas más extremas de exclusión (muerte social), de dominación de la subjetividad (mediante técnicas biomoleculares y semióticas), de chantaje y el robo (crisis económica y las medidas de austeridad) y de guerra, así como, cuáles son las relaciones históricas y los factores clave que intervienen éste proceso.

La pregunta que se plantea en primer lugar es ¿cómo pensar el espacio europeo hoy en día, no solo geográficamente sino sobre todo conceptualmente, cuando las antiguas divisiones y fronteras, anteriores a la caída del Muro de Berlín, parecen mostrarse desaparecidas? ¿Cuál es la historia particular de esta “nueva” Europa y qué podemos aprender de ella?

Para responder a estas preguntas, a continuación, proponemos un análisis del contexto transversal y relacional, de cuatro acontecimientos (puntos de inflexión), que se inscriben en esta historia reciente: la caída del Muro de Berlín en 1989, que marca el fin de la Guerra Fría y, como apunta Kwame Nimako, abre paso a nuevos procesos de colonización⁴; la conferencia de Bandung en 1955, que supone el punto de origen del concepto de “descolonización”; el atentado del 11 de Septiembre de 2001, el acontecimiento que anuncia, según Santiago López Petit, la entrada en la época global, en la que el capitalismo y la realidad

³ MEZZADRA, Sandro (2007), *Living in Transition. Toward a Heterolingual Theory of the Multitude*, <http://eipcp.net/transversal/1107/mezzadra/en> (la traducción es mía)

⁴ Ver Kwame Nimako en el video *Naked Freedom* (2010), de Marina Gržinić /Aina Šmid

coinciden⁵; y la “crisis económica” que se inicia simbólicamente en 2008 con la caída del Lehman Brothers en EEUU y hace entrar el propio concepto de crisis en crisis.

1.1. 1989: La ideología de la transición/ La condición postcomunista

En un momento en el que es recurrente decir que Europa del Este ya no existe, cuando Europa del Oeste también se nombra antigua (Former West), un momento en el que nos toca vivir esta crisis económica que es sinónimo de verdadero saqueo de las economías enteras de los países afectados y que nos hunde colectivamente en la miseria, es necesario volver a plantear una serie de preguntas radicales; radicales en el sentido de cuestionar las propias bases conceptuales de nuestro proyecto Europeo. La referencia a la diferencia entre Este y Oeste, Norte y Sur es un acto político; no se trata de pensarla como política identitaria, sino como algo que puede producir conceptos políticos radicales, buscándolos históricamente. Como apunta Rastko Močnik en su texto “East!”, la nueva situación que reemplaza la antigua, hace sus términos obsoletos: “la propia recurrencia a la antigua clasificación ahora suena como presagio de derrota.”⁶ Los países de la antigua Europa del Este después de su integración en 2004 (2008, Bulgaria y Rumanía) en la Unión Europea, actualmente, forman parte de una Europa común. ¿Pero común en qué sentido? ¿Qué significa realmente la desaparición de la frontera entre el Este y Oeste y cuáles son sus consecuencias para la historia, la memoria y la política?

Sostenemos que la caída del Muro de Berlín (1989), que por fin había traído de vuelta esta “perdida” parte de Europa (Europa del Este), marcó más bien el inicio de proceso de su integración de una manera abstracta, que ha borrado las historias concretas, prácticas y las reflexiones teóricas. Después de haber derrocado “regímenes totalitarios”, las sociedades de la antigua Europa del Este no entraron directamente en el mundo capitalista “desarrollado” y en la democracia occidental,

⁵ Ver LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

⁶ MOČNIK, Rastko (2006), *East!*, en *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London, Afterall Books. (la traducción es mía)

sino que atravesaron primero el proceso de transición, entendido éste, según Boris Buden, como un proceso de “normalización”.⁷

Esta fase de transición, de la situación política, económica y cultural de los países de la antigua Europa del Este se describe también como la condición postcomunista, lo que indica que el término tiene un marco temporal específico, después de 1989 (1989-2008), y una ubicación geográfica concreta.⁸ Desde esta perspectiva, como apunta Simon Sheikh, el discurso postcomunista opera como una especie de narrativa histórica dominante; la bien conocida historia sobre el colapso del comunismo en 1989 y la victoria final del capitalismo y democracia liberal, un proceso de transformación de una sociedad “realsocialista” en una capitalista democrática.

En base a las líneas dibujadas por la corriente político-económica neoliberal promovida por sus ideólogos, Friedrich von Hayek y Milton Friedman, desde la Universidad de Chicago, después de la caída de Muro de Berlín, se han introducido en los países de la antigua Europa del Este una serie de medidas concretas, que toman los organismos financieros internacionales (FMI, BM, BCE, ...), los institutos de expertos económicos (*think tanks*), OMC, G8, etc. para impulsar el crecimiento económico, lo que comprende el reordenamiento de las prioridades del gasto público, reforma impositiva, liberalización del comercio internacional, liberalización de la entrada de inversiones extranjeras directas, privatización, desregulación, derechos de propiedad, etc.

Además, en 1989, se creó el programa *Phare*, uno de los instrumentos de pre-adhesión financiados por la Unión Europea, para apoyar financieramente a los países de Europa del Este, candidatos a la adhesión. La intención de *Phare* ha sido facilitar los medios para que nuestros países modifiquen sus sistemas económicos, en el sentido de hacerles compatibles con el resto de los países de la UE. De esta manera, el programa *Phare* se convirtió en una herramienta para “ayudar” a los países candidatos a cumplir con los criterios de adhesión, llamados criterios de Copenhague: ser un Estado europeo; tener instituciones estables que garanticen la democracia, el estado de derecho, los derechos humanos y el respeto de las minorías;

⁷ Ver BUDEN, Boris (2003), *The Children of Postcommunism*, <http://www.radicalphilosophy.com/article/children-of-postcommunism>

⁸ Ver SHEIKH, Simon, *What Remains?-Chto Delat?, Post-Communism and Art*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1008%3Asimon-sheikh-what-remains-cto-delat-post-communism-and-art&catid=183%3Awhat-are-classics&Itemid=332&lang=en

la existencia de una economía de mercado viable y la capacidad para hacer frente a la competencia y las fuerzas del mercado dentro de la Unión; la capacidad para cumplir con las obligaciones de adhesión, incluida la adhesión a la unión política, económica y monetaria.⁹

El problema, tal como estaba planteado por la ideología de la transición, fue cómo construir las instituciones democráticas, políticas y sociales entre pueblos presumiblemente “sin una cultura política”. Como sostiene Močnik, este planteamiento no es nuevo en Europa, y se ha desarrollado precisamente como una cuestión de “civilización y cultura”.¹⁰

La aplicación de este tipo de reglamentos durante la transición postcomunista introdujo un curioso conjunto de metáforas: “la educación para la democracia, las aulas de la democracia, los exámenes democráticos, la democracia que está en maduración y creciendo...”¹¹ Hoy en día, podemos decir que este lenguaje del postcomunismo, como sostiene Buden, revela una paradoja: “los que han demostrado su madurez política en las “revoluciones democráticas” de 1989 a 1990 se han convertido a partir de entonces, durante la noche, en ¡niños!”¹² y esta infantilización represiva de nuestras sociedades, que se “liberaron recientemente del comunismo”, es una característica clave de la condición llamada postcomunista.

Desde la perspectiva actual, podemos afirmar que la transición postcomunista a la democracia, en una época que se define como postideológica, indica, como bien apunta Kwame Nimako, que Europa del Oeste tenía una misión civilizadora en Europa del Este. “Ahora, cuando el Muro de Berlín ha caído...van a civilizar a los europeos del Este; les enseñarán democracia, les enseñarán cómo tratar a los ciudadanos romaní, les enseñarán sobre relaciones raciales y derechos humanos. Esto es lo que están llevando a Europa del Este, lo que también significa que no podemos descartar el tema de raza en la “antigua” Europa del Oeste. Ya que Europa del Oeste “ha solucionado” todos estos problemas, el problema de educación, el problema del desarrollo, el problema de libertad...

⁹ Ver el programa Phare, http://europa.eu/legislation_summaries/enlargement/2004_and_2007_enlargement/e50004_es.htm

¹⁰ Ver MOČNIK, Rastko (2003), *Social change and the Balkans*, <http://www.eurozine.com/articles/2003-03-20-mocnik-en.html>

¹¹ BUDEN, Boris (2003), *The Children of Postcommunism*, <http://www.radicalphilosophy.com/article/children-of-postcommunism> (la traducción es mía)

¹² Ibid.

Es el resto quien tiene que aprender. Desde el punto de vista de relaciones raciales, esto también marginaliza a la comunidad negra; porque una vez Europa se hace más grande, la comunidad negra se hace más pequeña.”¹³

La ideología de la transición, ahora materializada en las instituciones locales y gestión internacional, como argumenta Močnik, de-problematiza los procesos históricos actuales y por tanto, paraliza la imaginación social, inhibe la intervención activa y favorece desarrollos “espontáneos” gestionados por las fuerzas hegemónicas del mundo. “Además si la ideología de la transición se combina, como es el caso en los Balcanes, con las variedades locales del Orientalismo, infunde una sobredosis adicional de la ilusión e ingenuidad en la mente social.”¹⁴

La condición postcomunista por tanto, no sólo tiene que ver con un espacio específico de la experiencia, ya sea histórico y perdido o actual, incierto y subsidiario, sino también con las consecuencias de la ideología de la transición en las sociedades actuales de los países de antigua Europa del Este: la desintegración-proliferación de Estados, la transformación radical de instituciones (la privatización de las industrias, servicios y muchos de los programas sociales relacionados con el bienestar) y de economía (desregularización), la apertura de nuevos mercados en los sectores de la vida previamente no explotables con fines de lucro, incluidos los servicios básicos prestados por el Estado, así como el de la cultura, la salud, medio ambiente, y la educación, la re-configuración de Estados como nuevos actores globales a través de la privatización y la hiper-centralización del poder (como es el caso de Rusia), la integración en el mercado global y UE (estando Croacia, Serbia, Bosnia y Herzegovina, Albania, etc. todavía en la lista de espera). Como apunta Marina Gržinić, la paradoja que aquí se presenta, es que ganar “la libertad capitalista y la democracia” significa perder los derechos sociales obtenidos históricamente a través de las luchas políticas, siendo forzados en las condiciones de una inestabilidad y precariedad salvaje, marcada por intensificados procesos de expropiación y explotación. “Ser socialmente desprivilegiado, sin derechos sociales, a la salud, laborales, hoy significa ser “emancipado” dentro del capitalismo neoliberal global.”¹⁵

¹³ Kwame Nimako en el vídeo *Naked Freedom* (2010), de Marina Gržinić y Aina Šmid. (la traducción es mía)

¹⁴ MOČNIK, Rastko (2003), *Social change and the Balkans*, <http://www.eurozine.com/articles/2003-03-20-mocnik-en.html> (la traducción es mía)

¹⁵ GRŽINIĆ, Marina (2011), *Southeastern Europe and the Question of Knowledge, Capital, and Power*; http://muse.jhu.edu/journals/the_global_south/summary/v005/5.1.gr-inic.html (la traducción es mía)

El postcomunismo es de hecho una condición de pérdida que se caracteriza, como apunta Nancy Fraser, por la ausencia de cualquier proyecto emancipatorio global creíble, de horizontes de expectativas, a pesar de la proliferación de varios frentes de lucha continua.¹⁶

1.1.1.

Crisis de Estado-nación/Devenir Estados subsidiarios

La proliferación de nuevos Estados después de la caída del Muro de Berlín, que ha experimentado en los últimos quince años la antigua Europa del Este, puede entenderse, tal como apunta Buden, como un mero síntoma de un cambio histórico mucho más profundo; la disolución de más de trescientos años del orden internacional, -el orden llamado westfaliano,¹⁷ de la soberanía de los Estados-nación.¹⁸ En otras palabras, la proliferación de nuevos Estados fue posible por la simultánea desintegración del principio westfaliano. Y es precisamente este mecanismo de proliferación-desintegración, que a partir de la caída del Muro de Berlín, según Gržinić, ha permitido a las antiguas potencias coloniales e imperiales del Occidente, mantener el poder.¹⁹ Con el colapso del presente orden, como sostiene Buden, los Estados-nación siguen existiendo, pero el significado y el alcance de su soberanía dependen estrictamente de su posición en las relaciones del poder y el papel que desempeñan en el proceso de globalización neoliberal.²⁰

El nuevo Estado postcomunista, en referencia a Močnik, por tanto lleva a cabo dos tareas principales: compite con otros Estados para atraer inversiones de capital y gestiona los recursos humanos ubicados dentro de sus territorios.²¹ Bajo

¹⁶ Ver SHEIKH, Simon, *What Remains?-Chto Delat?, Post-Communism and Art*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1008%3Asimon-sheikh-what-remains-chto-delat-post-communism-and-art&catid=183%3Awhat-are-classics&Itemid=332&lang=en

¹⁷ Con el orden llamado westfaliano de la soberanía de los Estados-nación nos referimos a un mundo dividido en Estados nación soberanos que pueden ser claramente situados en un territorio determinado y se supone que políticamente representan diferentes pueblos. El modelo westfaliano es reconocido como el principio moderno del poder originado en Occidente, que estableció un sistema internacional de Estados como sujetos soberanos.

¹⁸ Ver BUDEN, Boris (2007), *The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique: An Introduction*, <http://eipcp.net/transversal/0208/buden/en>

¹⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2012), *Biopolitics and Necropolitics in relation to the Lacanian four discourses*, http://www.ub.edu/doctorat_eapa/?p=275

²⁰ Ver BUDEN, Boris (2007), *The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique: An Introduction*, <http://eipcp.net/transvesal/0208/buden/en>

²¹ Ver MOČNIK, Rastko (2012), *Inside the Identity State. Two Types of Fascist Politics*, <http://www.eurozine.com/articles/2012-10-08-mocnik-en.html>

estas exigencias del capital se crean las condiciones, tales como bajos salarios, derechos laborales mínimos (o ninguno), sindicatos débiles etc., como también una educación adecuada para la población que permite tanto la explotación extrema y el disciplinamiento de la fuerza de trabajo, como el ejercicio de control. En resumen, se trata de la implementación de políticas anti-democráticas en beneficio del capital.

En esta situación, el nacionalismo ha surgido como el modo predominante de organización de la vida social y política de los países de la antigua Europa del Este. El auge del nacionalismo que se presenta como la “liberación” de lo que ha estado allí desde hace décadas, y suprimido durante los últimos períodos socialistas y comunistas, es de hecho el modo en el que las élites locales en el poder esconden su relación directa con el capitalismo neoliberal global. Se trata de la forma en la que ocultan su disposición a abrir estos países a la peor explotación y expropiación posibles por parte del capital. Como sostiene Gržinić, el nacionalismo ha sido y es apoyado por el antiguo núcleo de la Unión Europea, ya que éste necesita el desorden y la patología del espacio nacionalista social y político, con el fin de ejecutar la asignación de capital.²²

Con la entrada de los países de la antigua Europa del Este en la Unión Europea en 2004 (2008), podemos ver el final de este proceso mediante el cual, tal como argumenta Močnik, estos Estados se constituyen en Estados subsidiarios; el proceso que se desarrolló como un acuerdo entre élites locales político-económicas y aquellas llamadas Euro-burocracia. Los Estados periféricos pasaron a ser Estados subsidiarios con un estatus formal dentro de la Unión Europea. Y la relación de ésta hacia los Estados soberanos, como apunta Močnik, es una: de “Directiva”. La Comisión Europea, en definitiva, da una directiva y a continuación, el Estado subsidiario es responsable de generar las condiciones socio-políticas para su realización. Una de las características básicas del Estado subsidiario y de sus actividades, es el mantenimiento de la “paz social” en los procesos de capitalismo mundial, es decir, su misión es garantizar el funcionamiento normal del capitalismo global neoliberal.²³

Los elementos fascistas encajan orgánicamente en este patrón y contribuyen a su eficacia. Podemos decir que el Estado subsidiario es a la vez Estado identitario

²² Ver GRŽINIĆ, Marina (2011), *Southeastern Europe and the Question of Knowledge, Capital, and Power*, http://muse.jhu.edu/journals/the_global_south/summary/v005/5.1.gr-inic.html

²³ Ver PRELOM Kolektiv (2006), *On the Margins of Europe*, an interview with Rastko Močnik, Beograd, Prelom.

(Estado racial (Gržinić)), caracterizado por dos tipos históricos de la reciente práctica política fascista. El primero se estableció durante la década de los años ochenta y principios de los noventa, y según Močnik, lo podríamos llamar “fascismo romántico cultural”. Su ideología se basa en el nacionalismo del siglo XIX con ninguna dimensión liberal. Si a esta posición política se le presenta la oportunidad, como argumenta Močnik, organiza la limpieza étnica a través del uso de la fuerza militar regular, a través de la violencia paramilitar, o por medio de medidas administrativas, como es el caso de los ciudadanos borrados de Eslovenia. En resumen, se trata de “anti-política” al estilo romántico-racista.²⁴

En consecuencia, el nacionalismo es en realidad un modelo de despolitización. Para entrar en la gran familia de la despolitización de la Unión Europea, -que es, por otro lado una Fortaleza, organizada a través de todo tipo de actos administrativos, burocráticos y leyes-, es necesario que las fuerzas políticas que se basan en la ideología de la transición demuestren su capacidad de desvincularse del comunismo. Éste se coloca hoy en día al mismo nivel que el nazismo, lo que de hecho significa, como sostiene Gržinić, una forma paradójica de una obscena “de-nazificación”.²⁵

El segundo tipo de práctica política fascista, como apunta Močnik, lo podríamos llamar “no-política tecnocrática realista”. Su ideología se basa en la insistencia de ser libre de ideología y de no tener ningún interés en la política. Se caracteriza por la aplicación de resoluciones de problemas que proponen los expertos, la gestión social, la “libertad”, la “igualdad”, el “multiculturalismo”, etc. Esta forma de hacer política es en gran parte “invisible”; introduce la legislación y las regulaciones que permiten la discriminación y explotación extrema (de trabajadores migrantes y no ciudadanos, como también de trabajadores llamados “autónomos”, etc.). Además el efecto general de esta forma de práctica política todavía está en proceso de establecerse.²⁶

En los últimos años, según Gržinić, estamos presenciando una intensificación de estos procesos de tendencias fascistas y racistas, de discursos públicos y actitudes

²⁴ Ver MOČNIK, Rastko (2012), *Inside the Identity State. Two Types of Fascist Politics*, <http://www.eurozine.com/articles/2012-10-08-mocnik-en.html>

²⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (2011), *Southeastern Europe and the Question of Knowledge, Capital, and Power*, http://muse.jhu.edu/journals/the_global_south/summary/v005/5.1.gr-inic.html

²⁶ Ver MOČNIK, Rastko (2012), *Inside the Identity State. Two Types of Fascist Politics*, <http://www.eurozine.com/articles/2012-10-08-mocnik-en.html>

de odio que se han normalizado y fácilmente conviven con la máquina capitalista neoliberal, repugnantemente tolerante de los procesos políticos y sociales de discriminación.²⁷

La universalidad democrática de los derechos humanos, -incluyendo el derecho a la educación, a la expresión política y reunión, a la seguridad y por último a las protecciones sociales relativas,- se asocia estrechamente, según Étienne Balibar, con la pertenencia nacional particular. Por esta razón, según Balibar, la composición democrática de las personas en forma de nación conduce inevitablemente a los sistemas de exclusión: a la brecha entre las “mayorías” y “minorías”, entre las poblaciones consideradas nativas y extranjeras, heterogéneas, que son racial o culturalmente estigmatizadas. Además, estas divisiones se han reforzado debido a la historia de la colonización y se convirtieron, en la época global, en base de tensiones violentas, que se reproducen y multiplican también a nivel supranacional o postnacional, eso que la Unión Europea aspira ser. Balibar evoca el espectro de *apartheid* que se forma al mismo tiempo que la ciudadanía Europea y se refiere a las poblaciones del “Sur”, así como del “Este”.²⁸

1.1.2.

Rearticulación de fronteras/Procesos de zonificación

La cuestión de la soberanía esta históricamente ligada al concepto de la frontera, entendida ésta como una categoría múltiple que tiene diferentes conceptualizaciones,- políticas, culturales e ideológicas-, desde la época clásica a la crisis del imperialismo en la mitad del siglo XX, hasta lo que hemos heredado después de la disolución de los dos bloques, tras la caída del Muro de Berlín. El equilibrio europeo del poder y la correspondiente soberanía nacional, como apunta Balibar, son estrechamente vinculadas a la posición histórica hegemónica de Europa. Dibujando las fronteras “políticas” en la esfera europea, que se consideraba como centro, fue también la manera de dividir el mundo; de organizar al mismo tiempo la explotación mundial y exportar “la forma de frontera” a la periferia, en el intento de transformar el mundo en una extensión de Europa.²⁹ Este proceso continuó hasta la descolonización y

²⁷ Ver GRŽINIĆ, Marina (2011), *Southeastern Europe and the Question of Knowledge, Capital, and Power*, http://muse.jhu.edu/journals/the_global_south/summary/v005/5.1.gr-inic.html

²⁸ Ver BALIBAR, Étienne (2004), *At The Borders Of Europe*, <http://makeworlds.org/node/80>

²⁹ Ibid.

la construcción del orden internacional actual. En este sentido, el análisis de la rearticulación de la fronteras nos permite aclarar el juego de poder político-económico y simbólico en la imaginación colectiva; las relaciones de poder e interés material por un lado, y las cuestiones de representación y de identidad por otro.

Hoy en día, la antigua Europa del Este y la “antigua” Europa del Oeste (Former West), forman parte de una Europa común, pero ¿común en qué sentido? Evocando el topos “El Oeste y el resto” (The West and the rest) nos hace pensar de qué manera “el resto” o “el Este” existe cuando es articulado en oposición con “el Oeste”. “El Oeste y el resto” es por tanto solo una abreviatura de dominación. Como consecuencia, según Močnik, la oposición no indica tanto la distinción (aunque hay una base sólida para hacerla), sino más bien apunta a la jerarquía, al orden jerárquico taxonómico. Mediante el prefijo “Este”, o lo que está prefijado en este sentido, siempre permanecerá específico, sobredeterminado, definido localmente y local como opuesto a lo que es promovido mediante esta operación al estatus general, canónico, sobredeterminante, aunque también es de hecho solo “Occidental”.³⁰

Cuando hablamos del Este y Oeste de Europa, topamos también con el concepto de la identidad. El prefijo “Este” no solo señala un espacio concreto, sino que le confiere también identidad, por lo cual se trata a la vez de un acto político e ideológico. Mientras el Oeste ocupa un lugar dominante, la identidad conferida al Este, siempre en relación al Oeste, lo condena a seguir siendo local, particular, periférico, por tanto incapaz de alcanzar la universalidad. En otras palabras, el Oeste reconociendo la identidad del Este, se eleva a la universalidad. Además “del Este” claramente significa “todavía del Este”, es decir, preso de su propia historia es específico, local, enredado en su propio pasado y por tanto no emancipado de su historia.

Por otro lado, el Oeste desfila como un canon general que se ha emancipado de su propia historia, de cualquier historia, desde hace mucho tiempo; se impone como medida contra lo periférico, provincial y se presenta a la vez como a-histórico. El espacio del Este dentro de la ideología actual es un espacio temporizado, correlativo al Oeste atemporal, que se presenta como un no-espacio.³¹

Pero en el momento actual en el que es recurrente decir que Europa del Este ya no existe, cuando Europa del Oeste también se nombra antigua, presentar la

³⁰ Ver MOČNIK, Rastko (2006), *East!*, en *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London, Afterall Books.

³¹ Ibid.

historicidad como una característica degradante que afecta los márgenes oscuros de la periferia y descalifica cualquier relevancia más amplia, no es solo una invitación a la amnesia, consumada con éxito en el Oeste, supuestamente libre de historia, es también la falsificación de una historia que tiene que ser olvidada.³² En otras palabras, se trata de la supresión de la historia por parte del Oeste (que se presenta como un no-espacio, ahistórico; como telos y como norma), que con el mismo gesto deforma lo que está suprimiendo. Mientras el Este se excluye cada vez más de la materialidad de su historia, el conocimiento, la memoria, etc., el Oeste (el Occidente) se acaba de realizar.

Para cumplir el sueño de hacer realidad “la ausencia de fronteras”, -como bien apunta el lema de Alemania unificada, en el marco del 20 aniversario de la caída del Muro de Berlín, en 2009: “Bienvenidos al país sin fronteras”-, ha sido necesario aplicar un proceso feroz de evacuación de la memoria y ajuste de todos los aspectos sociales, educativos y culturales específicos del Este al modelo occidental, mediante las políticas de despojo, la transformación de especificidades locales en especificidades étnicas, y la conversión de la antigua Europa del Este en un lugar de inversiones.

Entonces el proceso de desaparición de determinadas fronteras no significa que éstas están desapareciendo, sino que se fragmentan y multiplican simultáneamente. Según Balibar, las fronteras después de la caída del Muro de Berlín, se desdoblaron convirtiéndose en zonas, regiones o territorios fronterizos.³³ Al mismo tiempo, la concentración del poder todavía puede localizarse claramente en los centros de Europa, como Bruselas, Estrasburgo, Frankfurt, Berlín, París, Londres, que siguen dominando la lógica de la organización del espacio europeo.

Ugo Vlaisavljević afirma que la mejor manera de entender la posición de la Unión Europea es mirar hacia las fronteras que ésta establece en relación a y dentro de los Estados que no están integrados en la misma. La conversión de un espacio paradigmático de interés económico, como por ejemplo, el nuevo territorio llamado “Balcanes occidentales”, tiene ahora la función de una frontera-zona. Este proceso que Vlaisavljević denomina zonificación³⁴, claramente requiere también las transformaciones judiciales, políticas y culturales para que este tipo de territorios

³² Ibid.

³³ Ver BALIBAR, Étienne (2004), *At The Borders Of Europe*, <http://makeworlds.org/node/80>

³⁴ Ver VLAISAVLJEVIĆ, Ugo (2009), *From Berlin to Sarajevo*, en la revista Zarez n°267, Zagreb.

(zonas) se conformen con las necesidades de la Unión Europea. La colonización de Kosovo es uno de estos ejemplos que nos permite entender la lógica del capitalismo global en relación al concepto de la frontera y zonificación. Por una parte, los Balcanes son parte de Europa, y por otra, no lo son; ésta es la contradicción que tiene equivalentes en la parte Oriental del continente, empezando por Turquía, Rusia y regiones del Cáucaso.

Asimismo, la movilidad de las fronteras -que se corresponde con el proceso de ampliación de la Unión Europea y expansión del capitalismo a nivel global- significa la fabricación de un nuevo régimen migratorio basado en la tecnología bio-necropolítica. Como escribe Gržinić, el Muro de Berlín ha sido reemplazado por un proceso burocrático de visados, mientras la policía aduanera ya no está solo en las fronteras sino en el centro de las ciudades que aún no forman parte de la Unión Europea; policía y burócratas dentro de las oficinas de embajadas y consulados mantienen firmemente las paredes de la fortaleza en pie. Europa ya no necesita el Muro de Berlín, en su lugar ha establecido una policía judicial “invisible” y unas fronteras internas de gestión que funcionan como paredes exteriores.³⁵

La situación de los migrantes dentro de la Unión Europea y la reorganización de los mercados de trabajo visibilizan las nuevas jerarquías, “fronteras de producción” o “fronteras temporales” que están surgiendo también a nivel de la regulación legal.³⁶ Según Angela Mitropoulos, es precisamente en la frontera-zona, donde se decide la distinción entre el trabajo asalariado, la esclavitud y la reproducción autorizada.³⁷ Como sostiene Gržinić, los migrantes, excluidos de la ley, se convierten en “no existentes”, sometidos a las condiciones extremas de explotación, persecuciones, identificaciones racistas, torturas, deportaciones, careciendo de los derechos humanos más básicos. En Eslovenia ésta es la situación de los migrantes provenientes de otras repúblicas de la antigua Yugoslavia; en España de los africanos y latinoamericanos; en Austria, como apunta Araba Evelyn Johnston-Arthur, hay un nuevo grupo de refugiados, solicitantes de asilo, que se encuentra atrapado en el cambio continuo de leyes de inmigración y leyes transnacionales de la Unión Europea que se implementan diariamente, como en el caso de Francia, que

³⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (2011), *Southeastern Europe and the Question of Knowledge, Capital, and Power*, http://muse.jhu.edu/journals/the_global_south/summary/v005/5.1.gr-inic.html

³⁶ Ver MEZZADRA, Sandro (2007), *Living in Transition. Toward a Heterolingual Theory of the Multitude*, <http://eipcp.net/transversal/1107/mezzadra/en>

³⁷ Ver MITROPOULOS, Angela (2009), *Legal, Tender*, <http://www.reartikulacija.org/?p=698>

ha deportado del país en 2010, supuestamente “legalmente”, cientos de romaníes a Bulgaria y Rumanía.³⁸

En la situación actual, de la “crisis económica” y subsiguiente rescate de los bancos y no de las personas, Étienne Balibar dijo: “Europa es un proyecto político muerto”.³⁹ Como apunta Slavoj Žižek, hoy en día se escucha a menudo que el verdadero mensaje de la crisis griega es, que no solo el Euro, sino también el proyecto de una Europa unida está muerto. Pero, según Žižek, tendríamos que añadir un giro leninista en este lugar y decir; “Europa ha muerto, sí, ¿pero qué Europa?”⁴⁰ La Europa que ha muerto, sostiene Žižek, es la Europa postpolítica de la acomodación al mercado mundial, la Europa que ha sido repetidamente rechazada en los referéndums, la Europa de tecnócratas y expertos de Bruselas. Pero el espacio para una Europa diferente, repolitizada, fundada en un proyecto emancipatorio compartido, aquella de la democracia de la Grecia antigua, de las revoluciones francesa y de Octubre, y de aquella que tiene que dar paso a la desoccidentalización y descolonización, sigue abierto. Las preguntas que se plantean entonces son: ¿de qué manera se podrían liberar las potencialidades para construir un futuro diferente, asignando la responsabilidad por el pasado y evitar repetirlo? ¿Bajo qué condiciones se presenta la posibilidad de un futuro diferente?

Si insistimos en la fecha de 1989, desde esta perspectiva podemos decir que los veinte años de transición, son veinte años de una fantasía del bloque capitalista uniforme, y sin alternativas, de un bloque homogéneo y normalizador que, según Gerald Raunig, utiliza sus anormalidades inmanentes para fingir el progreso económico y político.⁴¹ La “crisis económica” actual, como sostiene, ha puesto definitivamente el fin a esta idea de la transición, y ha llevado a cabo la (re) colonización de muchos países del Este, Sudeste y Centro de Europa de una forma más notoriamente visible que hace una década.

Podemos decir que el futuro del proyecto europeo como tal ya estaba en juego en Yugoslavia o más generalmente en los Balcanes, donde vuelve a ponerse a prueba

³⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2012), *Europe: Gender, Class, Race*, <http://sfoonline.barnard.edu/feminist-media-theory/europe-gender-class-race/>

³⁹ BALIBAR, Étienne (2010), *Europe is a dead political project*, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/may/25/eu-crisis-catastrophic-consequences> (la traducción es mía)

⁴⁰ ŽIŽEK, Slavoj (2011), *Only Communism can save liberal democracy*, <http://www.abc.net.au/religion/articles/2011/10/03/3331164.htm> (la traducción es mía)

⁴¹ Ver RAUNIG, Gerald (2009), *Inventing the Transversal Intellect. Crisis, Transition, Communism*, <http://eipcp.net/n/1252914972>

con la crisis griega. A finales de los años 90, Balibar insistía en el reconocimiento por parte de Europa, de la situación de los Balcanes, no como “monstruosa o patológica”, el efecto del comunismo, sino más bien como una situación, el efecto de una política neoliberal/neocolonial de la propia historia de Europa que ésta no quiere enfrentar y resolver. La transición económica al “paraíso” capitalista de consumo ha sido más bien un paso a la bancarrota, a la precariedad extrema y al empobrecimiento. El final de este gran relato de la transición apunta de nuevo a la necesidad de Europa, de ponerse en cuestión y transformarse, para devenir posible otra vez, o por el contrario seguirá reproduciendo su imposibilidad.

1.2. 1955: La Conferencia de Bandung/Descolonización

La explicación más conocida y más simple del triunfo del neoliberalismo se relaciona habitualmente con la caída del Muro de Berlín en 1989. Pero como nos recuerda Homi Bhabha, la globalización de hecho se remonta a los complejos procesos de descolonización.⁴² Descolonización generalmente indica un proceso de superación del colonialismo, asociado a las luchas anticoloniales en el marco de Estados colonizados. Pero una vez concluye el proceso de colonización, no se agota en el colonialismo, sino que incluye muchas otras experiencias y articulaciones, que operan y se extienden hasta nuestro presente, a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, facilitando la reproducción de relaciones de dominación (explotación, subalternización y obliteración de conocimientos, experiencias y formas de vida).⁴³ En palabras de Eduardo Rasterpo y Axel Rojas, “el trabajo, las subjetividades, los conocimientos, los lugares y los seres humanos del planeta siguen siendo jerarquizados y gobernados a partir de su racialización, en el marco de la operación de cierto modo de producción y distribución de la riqueza.”⁴⁴

⁴² “Fanon’s work provides a genealogy for globalization that reaches back to the complex problems of decolonization (rather than simpler story of the death of communism and the triumph of free-market neoliberalism) and it could be said both factually and figuratively, that *The Wretched of the Earth* takes us back to the future!” Ver Homi Bhabha en la introducción al FANON, Frantz (2005), *The Wretched of the Earth*, New York, Grove Press.

⁴³ Ver RASTERPO, Eduardo, ROJAS, Axel (2010), *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Popoayán, Colección Políticas de la alteridad, Universidad de Cauca.

⁴⁴ RASTERPO, Eduardo, ROJAS, Axel (2010), *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Popoayán, Colección Políticas de la alteridad, Universidad de Cauca.

A este fenómeno histórico, los teóricos de la opción decolonial (Quijano, Mignolo, Rastrepo y Rojas, Tlostanova, Lugones) lo denominan colonialidad. La colonialidad es una matriz de poder que, según Aníbal Quijano, describe cuatro dominios interrelacionados: el control de la economía (apropiación del espacio, explotación del trabajo, control de recursos naturales), control de la autoridad (instituciones y ejército), control de género y sexualidad (familia, educación) y control de subjetividad y conocimiento (epistemología, educación y formación de subjetividad).⁴⁵ Como sostiene Madina Tlostanova, se trata de la consecuencia más devastante de la modernidad, -el mantenimiento de la sumisión económica, social, cultural, ética, epistémica y ontológica, que tiene varias formas históricamente y actualmente, al mismo tiempo que apunta al hecho de que el Occidente ha determinado una única norma de la humanidad, del conocimiento legitimado, del sistema económico y social, de modelos espaciales y temporales, de valores y normas culturales. La colonialidad, que permanece vigente como esquema de pensamiento y marco de acción que legitima las diferencias entre sociedades, sujetos y conocimientos, destruye las vidas humanas para salvar la modernidad y el capitalismo, que se presenta como la única y más efectiva forma económica, ignorando las cuestiones de injusticia social, desigualdad y apropiación.⁴⁶

Aquí tenemos que puntualizar que Rusia/URSS, como un Imperio de segunda clase, ha estado siempre en la condición de colonialidad *vis-à-vis* con el Occidente. Esta colonialidad, como dice Tlostanova, no ha sido obvia, sin embargo, permaneció omnipresente, manifestándose principalmente en las esferas del ser, conocimiento y pensamiento. El Imperio Ruso/Soviético, por un lado, se esforzó por construir su propia variante de la globalidad/modernidad: un reino Ortodoxo y más tarde, un mundo Soviético (aunque la base de éste modelo todavía era Occidental en su origen). Por otro lado, las estrategias concretas de construir la modernidad Rusa/Soviética tenían que estar en sintonía con la Occidental, ya que siempre ha sido una modernidad dependiente e imitadora. Según Tlostanova, si el mundo Occidental colonial del poder está estrechamente vinculado a y empieza desde el capitalismo, en el caso de Rusia/URSS, la colonialidad del poder se basa en la modernidad secular, como un sistema cognitivo ya establecido y naturalizado que tiene el racismo en su núcleo. Los discursos raciales fueron prestados por el Occidente, junto con la

⁴⁵ Ver MIGNOLO, Walter (2007), *Introduction: Coloniality of Power and De-colonial Thinking*, http://www.4shared.com/file/222246314/aeba8dd4/Mignolo_WD_-_Intro-Coloniality.html

⁴⁶ Ver KRONOTOP.ORG (2013), *Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective*, interview with Madina Tlostanova by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/>

retórica de la modernidad, encontrando sus maneras en los discursos académicos, científicos, literarios, intelectuales, generando violencia y humillación.⁴⁷

Entonces, los legados de la Conferencia de Bandung en 1955, vuelven a ser relevantes otra vez en la actualidad. ¿Por qué? En la Conferencia de Bandung se reunieron 29 países de Asia y África (entre ellos también Yugoslavia) con el objetivo de encontrar las bases y la visión común de un futuro que no fuera ni capitalista ni comunista. Si las bases históricas de modernidad, postmodernidad y altermodernidad se encuentran en la Ilustración y la Revolución Francesa, como sostiene Walter Mignolo, las bases históricas de la decolonialidad se encuentran en la Conferencia de Bandung.⁴⁸ Lo que el presidente de Indonesia, Sukarno⁴⁹, propuso entonces fue desvincularse de los legados de Ilustración europea y recuperar la dignidad que la civilización occidental colonial/imperial tomó de la mayor parte del mundo. Además, dejó claro que el “cinturón” de los países presentes en la conferencia eran la tercera parte del mundo, la gente de color y no cristianos, apuntando al racismo en sus manifestaciones religiosas y seculares. Paralelamente a la Conferencia de Bandung, se inventaba en Francia la división en tres mundos; el Tercer Mundo por tanto fue inventado por hombres e instituciones, lenguas y categorías de pensamiento del Primer Mundo.

La descolonización ofreció entonces una tercera opción a las dos existentes, enfrentadas durante la Guerra Fría; no se trataba de una “tercera vía” a lo Giddens y Beck, sino de desprenderse de las dos principales macronarrativas, tanto del capitalismo como del comunismo, e iniciar el camino hacia la liberación de las historias locales subyugadas por ambos diseños globales.

Los procesos de descolonización en África y Asia, como sostienen Gómez y Mignolo, tuvieron fortunas disimilares. En el caso de India, el Estado ingresó en un proceso de asimilación económica al capitalismo, tratando de conjugar memoria y cultura milenaria con los objetivos de políticas liberales, enmarcadas en la memoria de

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ver MIGNOLO, Walter (2012), *The Prospect of Harmony and Decolonial view of the world*, <http://waltermignolo.com/2012/09/22/the-prospect-of-harmony-and-the-decolonial-view-of-the-world/>

⁴⁹ “All of us, I am certain, are united by more important things than those which superficially divide us. We are united, for instance, by a common detestation of colonialism in whatever form it appears. We are united by a common detestation of racialism. And we are united by a common determination to preserve and stabilize peace in the world [...] We are often told “Colonialism is dead.” Let us not be deceived or even soothed by that. I say to you, colonialism is not yet dead. How can we say it is dead, so long as vast areas of Asia and Africa are unfree.” El discurso de Sukarno, Presidente de Indonesia, durante la inauguración de la Conferencia de Bandung, el 18 de abril, 1955, <http://www.fordham.edu/halsall/mod/1955sukarno-bandong.html>

Occidente. Por otro lado, el norte de África siguió un derrotero distinto: terminó en manos de agentes locales que instauraron formas totalitarias de gobierno, apoyados por Estados Unidos, continuando las políticas imperiales. Pero el hecho de que los primeros procesos de descolonización culminaran en realineamientos económicos (como en India) o en regímenes totalitarios (como en el norte de África) no significa que la idea misma de decolonialidad y los procesos que ella alimenta se hayan estancado.⁵⁰

A finales de la Guerra Fría, surge el concepto de la decolonialidad como una nueva opción, ya que, como apuntamos más arriba, con la descolonización no se terminaron los procesos imperiales y coloniales, sostenidos por categorías del pensamiento y de conducta que se gestaron durante el proceso de formación de la civilización Occidental, a partir de 1500. Si la descolonización, durante la Guerra Fría, no fue ni comunista ni capitalista, según Mignolo, a principios del siglo XXI no es ni reoccidentalización ni desoccidentalización, sino decolonialidad.⁵¹

Es importante subrayar que la decolonialidad no consiste en un nuevo universal que se presenta como el verdadero, superando todos los previamente existentes. La decolonialidad más bien se presenta como otra opción que abre un nuevo modo de pensar y promueve el hacer comunal, desvinculándose de epistemes o paradigmas del pensamiento occidental. El pensamiento decolonial en este sentido afirma que la democracia occidental y el comunismo no son los únicos modelos de pensamiento y del hacer. También el marxismo resulta limitado tanto en colonias como en el mundo no-moderno en general, porque, como apunta Mignolo, se mantiene dentro de la matriz colonial del poder que crea exterioridades en el espacio y tiempo.⁵² Además, se trata de una invención moderna, que surgió en la matriz de la propia Europa para enfrentarse al capitalismo. El marxismo, por tanto, no nos facilita las herramientas para poder pensar en exterioridad. En este sentido la decolonialidad requiere una desobediencia epistémica para pensar en exterioridad, en los espacios y tiempos que la autonarrativa de la modernidad inventó como su exterior para legitimar su propia lógica de colonialidad. Según teóricos de la opción decolonial, pensar en exterioridad exige una epistemología fronteriza, que sirva tanto a los propósitos de la desoccidentalización como a los de la decolonialidad.

⁵⁰ Ver GÓMEZ, P. Pablo, MIGNOLO, Walter (2012), *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

⁵¹ Ver MIGNOLO, Walter (2011), *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*, http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es/#_ftn13

⁵² Ibid.

El concepto del Occidente históricamente surgió a partir de “la interacción con el “otro”, estableciéndose, según Sandro Mezzadra, como la base común, universal, sobre la cual las diferencias históricas y culturales tuvieron que hacerse conmensurables.⁵³ Sin embargo, como apunta Mignolo, el “otro”, no existe ontológicamente, sino que es una invención discursiva. “¿Quién inventó al “otro” sino el ‘mismo’ en el proceso de construirse a sí mismo?”⁵⁴ El “otro” es la invención de un enunciado que necesita, como sostiene Mignolo, un agente enunciator y una institución en posición de gestionar el discurso por el cual se nombra, describe y logra hacer creer que éste existe. La impronta imperial y colonial del universalismo moderno se corresponde precisamente con esta operación de categorizar y clasificar. Todavía hoy, la categoría del “otro” vulnera las vidas de hombres y mujeres de color, gays y lesbianas, *queer*, gentes y lenguas del mundo no-occidental desde China hasta Oriente Medio y desde Bolivia hasta Ghana. En este sentido la decolonialidad comienza por la liberación de los sujetos reprimidos y marginados por el racismo, el patriarcado, la teología cristiana, el liberalismo y el comunismo.⁵⁵

Podemos decir que, por un lado, la Conferencia de Bandung marcó el camino para desprendernos geopolíticamente del capitalismo, y por otro, como señaló Frantz Fanon, la manera para desprendernos corpo-políticamente. Se trata de dos maneras de desprendernos de la matriz colonial del poder y de habitar el pensamiento fronterizo.⁵⁶ La importancia de la Conferencia de Bandung por tanto, consiste precisamente en haber mostrado que otra manera es posible. Su límite, como apunta Mignolo, estriba en haberse mantenido en el dominio del desprendimiento político y económico, ya que no planteó la cuestión epistémica.

⁵³ Ver MEZZADRA, Sandro (2007), *Living in Transition. Toward a Heterolingual Theory of the Multitude*, <http://eipcp.net/transversal/1107/mezzadra/en>

⁵⁴ MIGNOLO, Walter (2011), *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*, http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es/#_ftn13 (la traducción es mía)

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

1.3. 2001: Capitalismo = Realidad

Los Estados comunistas que proporcionaron la figura del enemigo (del “otro”) durante la Guerra Fría, después de su colapso en 1989, hicieron caer en crisis al poder de la imaginación Occidental. Como apunta Žižek, aquella fue una década de confusión e ineficacia en su búsqueda de “esquemáticas” adecuadas para la figura del Enemigo; deslizándose desde los capos del narcotráfico hacia los así llamados “Estados canallas” (Hussein, Noriega, Aidid, Milošević, ...), sin estabilizarse en una imagen central.⁵⁷ Pero el atentado de Nueva York, del 11 de Septiembre de 2001 (a continuación 11S) ha marcado un nuevo punto de inflexión en el diseño de la política mundial. A partir de entonces, la imaginación Occidental recobró su poder al construir la imagen de Osama Bin Laden, el fundamentalista islámico por excelencia, y de la red “invisible” de Al Qaeda. Este dispositivo de enmascaramiento, según Santiago López Petit, consiste fundamentalmente en la producción de un gran relato unificador; “Occidente frente al Mal”. Antes el Mal era la URSS, ahora lo ha reemplazado el terrorismo. De este modo, el Occidente viene reivindicando un conjunto de valores comunes; libre mercado, propiedad privada, antiestatalismo, individualismo, etc. que trata de impulsar a nivel global.⁵⁸ En esta relación surge la siguiente pregunta; ¿cuáles han sido las consecuencias de este acontecimiento, del hundimiento del World Trade Center (WTC) de Nueva York, para la política, economía y organización de nuestras sociedades y qué podemos aprender de este análisis?

En primer lugar, a partir del 11S, la viabilidad de una teoría política mundial basada en el “Imperio” (Hardt y Negri) se desvaneció rápidamente en el rostro del abrupto cambio de sentido de la política exterior de Estados Unidos y la intensificación de la competencia entre los actores principales del mundo. Además, esta situación estaba marcada también por el estallido de la burbuja precipitada de Nueva Economía, que como apunta Beat Weber, sepultó las esperanzas de una transformación de las condiciones sociales y rápida expansión sostenida en los campos principales de

⁵⁷ Ver ŽIŽEK, Slavoj (2002), *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.

⁵⁸ Ver LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

trabajo inmaterial.⁵⁹ Según Naomi Klein, del mismo modo que Internet desató la burbuja puntocom, el 11S provocó la burbuja del capitalismo del desastre.⁶⁰

Podemos decir que el hundimiento de las torres del WTC es la conclusión culminante del proceso de virtualización; lo que sucede es que a partir de entonces, como escribe Žižek, se comienza a experimentar toda la realidad como si fuera una entidad virtual. ¿Qué significa esto? El carácter traumático, excesivo, de la imagen del derrumbe del WTC, hace que seamos incapaces de integrarlo en lo que experimentamos como nuestra realidad, por lo cual nos vemos obligados de entenderlo como la aparición de una pesadilla. El efecto de lo Real, del que hablaba Roland Barthes en 1960, es ahora más bien su contrario, el efecto de lo Irreal. Es decir, “en contraste con el barthesiano “effect du reel”, en el que el texto nos hace aceptar un producto ficticio como real, aquí lo Real mismo, para poder ser soportado, tiene que ser percibido como un espectro irreal de pesadilla.”⁶¹ Esta situación nos enfrenta con una dificultad mucho mayor, ya que nos exige distinguir qué parte de la realidad opera a través de la fantasía, de forma que aunque es parte de la realidad, es percibida como una ficción. Desenmascarar lo que parece la realidad como una ficción, es reconocer la parte de ficción en la realidad.⁶²

Las democracias liberales, pluralistas y tolerantes, por tanto, siguen apoyándose en la imaginación política, para obtener la figura apropiada del enemigo. Lejos de acabar con la lógica binaria Amigo/Enemigo, el hecho de que este Enemigo se define como el adversario fundamentalista de la tolerancia pluralista, le añade un nuevo giro; ya no se trata del imperio del Mal, es decir, de otra entidad territorial (un Estado o grupo de Estados) sino de una red mundial ilegal, secreta, -prácticamente virtual-, en la que la ausencia de la ley coincide con el “fanatismo fundamentalista étnico-religioso”. Puesto que dicha entidad carece de cualquier estatuto legal positivo, esta nueva configuración, como apunta Žižek, implica el final de la ley internacional que reguló, al menos desde el comienzo de la modernidad, las relaciones entre los Estados.⁶³ A causa de este acontecimiento, Europa ha tomado el camino del compromiso incondicional, cediendo a la presión de Estados Unidos, fortaleciendo de esta manera la hegemonía euro-estadounidense en todos los aspectos. En nombre

⁵⁹ Ver WEBER, Beat (2004), *Everyday Crisis in the Empire*, http://www.republicart.net/disc/precariat/weber01_en.htm

⁶⁰ Ver KLEIN, Naomi (2007), *La doctrina del shock*, Barcelona, Paidós.

⁶¹ ŽIŽEK, Slavoj (2002), *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.

⁶² Ver ŽIŽEK, Slavoj (2002), *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.

⁶³ Ibid.

de la “guerra contra el terrorismo” se ha impuesto una determinada visión de las relaciones políticas globales, cuyas resonancias y consecuencias se hacen sentir en la situación actual de “crisis económica”.

Las decisiones que se tomaron después del acontecimiento del 11S, y/o al empezar la “guerra contra el terrorismo”, mostraron claramente un paso más hacia la limitación de nuestras democracias. Para hacer frente a la conflictualidad caótica que se extiende como efecto de la propia globalización neoliberal, el 11S constituye el desencadenamiento de la reestatalización del gobierno. La crisis de Estadonación (la pérdida de su poder de regulación frente a los mercados financieros), como una de las cuestiones más debatidas de la globalización, según López Petit, significa su renacimiento como Estado-guerra tras el 11S, aunque este concepto no se reduce al Estado Americano.⁶⁴ Se trata de la disolución del Estado democrático en una pluralidad de tecnologías sociales de interpretación y enmascaramiento de la realidad, sobredeterminación de las relaciones, y la multiplicidad de organizaciones gubernamentales y no-gubernamentales que tienen funciones reguladoras en más diversos campos. Para el Estado-guerra la política es guerra, y el modo de hacerlo es mediante el ataque preventivo o anticipatorio, que es la pieza central de la nueva estrategia de defensa. El Estado-guerra, como sostiene López Petit, no nace para poner fin a la guerra, sino para desplegarla; escoge quién es su enemigo y crea su pueblo. A partir del 11S, a la guerra contra los pobres en casa, se corresponde más bien una globalización armada.⁶⁵

Un indicador del nuevo carácter activo y constituyente del Estado-guerra es el desplazamiento de la política de “defensa” a la política de “seguridad”, que el gobierno de Estados Unidos viene promoviendo desde 2001. De hecho este carácter activo y constituyente de la seguridad, como argumentan Hardt y Negri, ya estaba implícito en las diversas transformaciones de la guerra. La guerra a partir de ahora tiene que ser un mecanismo activo que crea y refuerza constantemente el orden global actual. Por otra parte, la noción de seguridad supone no distinguir entre lo interno y lo externo, entre ejército y policía, y además justifica una actividad constante tanto en el ámbito nacional como en el ámbito internacional. “Esta noción de seguridad es una forma de biopoder en el sentido de que asume la tarea de producir y transformar la vida social en el plano más general y global.”⁶⁶

⁶⁴ Ver LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ HARDT, Michael, NEGRI, Antonio (2004), *Multitud*, Barcelona, Debate. (p.43)

El programa político de “construcción nacional” en países como Afganistán o Iraq es, como apuntan Hardt y Negri, un ejemplo central del proyecto productivo del biopoder y de la guerra. Por una parte, revela que la nación se ha convertido en algo puramente contingente, fortuito o accidental y por eso, según Hardt y Negri, las naciones pueden ser destruidas o creadas o inventadas como parte de un programa político. Pero por otra parte las naciones son absolutamente necesarias como elementos del orden y la seguridad globales. “Tanto las divisiones internacionales del trabajo y del poder como las jerarquías del sistema global y las formas del *apartheid* global precisan de autoridades nacionales establecidas y que se hagan obedecer.”⁶⁷

Desde la perspectiva económica, la “guerra contra el terrorismo” de estas características dispersas e indefinidas, de una propuesta inalcanzable, se ha convertido en un mecanismo nuevo y permanente de la arquitectura económica global. Como apunta Naomi Klein, en solo unos años, la industria de la seguridad nacional estadounidense ha alcanzado una dimensión que hoy supera notablemente al negocio de Hollywood o de la industria de la música. En sus palabras, “el 11S es el boom de la seguridad como economía.”⁶⁸

La “guerra contra el terrorismo” se ha planteado por parte del gobierno estadounidense como privativa desde el principio, siendo las funciones de seguridad, invasión, ocupación y reconstrucción, perfectamente definidas y financiadas, transferidas al sector privado. Mientras se ha transmitido a la población que el objetivo era luchar contra el terrorismo, como sostiene Klein, el efecto fue más bien la creación del complejo del capitalismo del desastre; una nueva economía de seguridad nacional, guerra privatizada y reconstrucción de desastres cuyas tareas consistían nada menos que en crear y dirigir un Estado de seguridad privatizada, dentro y fuera del país.⁶⁹ El estímulo económico de esta iniciativa general era suficiente para compensar las deficiencias provocadas por la globalización y el estallido de burbuja puntocom. Durante décadas, el mercado se había estado alimentando en el exterior del Estado, pero a partir de ahora se disponía también a devorar el núcleo. En este sentido el 11S fue la culminación de la contrarrevolución iniciada por Milton Friedman.

⁶⁷ HARDT, Michael, NEGRI, Antonio (2004), *Multitud*, Barcelona, Debate. (p.45)

⁶⁸ KLEIN, Naomi (2007), *La doctrina del shock*, Barcelona, Paidós.(p. 400)

⁶⁹ Ver KLEIN, Naomi (2007), *La doctrina del shock*, Barcelona, Paidós.

En conclusión, podemos decir que el acontecimiento 11S anuncia la entrada en la época global con la que finaliza el debate entre modernidad y postmodernidad. Como argumenta López Petit, “por un lado, la política moderna entra en crisis, por otro lado, el mundo de los simulacros se viene abajo por un exceso de realidad.”⁷⁰ En esta relación, lo que para nosotros es realmente importante es que en la época global, en referencia a López Petit, el capitalismo y la realidad coinciden, lo que nos aboca a un mundo cerrado y sin afuera.

1.4. 2008: No es una crisis, es una estafa!

Uno de los conceptos que define las condiciones actuales globales es el concepto de la crisis. La palabra crisis significa en griego corte, lucha, incluso decisión, pero esta idea de crisis como “paso hacia” hoy no nos sirve; la crisis ya no es excepcional, temporal o episódica, sino que se ha convertido más bien en norma, parte de la fábrica de la vida social. En la situación actual parece que también el concepto de crisis entra directamente en crisis. Para entender cómo hemos llegado a esta situación, a continuación, nos proponemos analizar el concepto de la crisis en relación con la lógica del capitalismo global y la ausencia de límite del capital. La crisis, paradójicamente, no es el momento de fracaso del capitalismo sino su momento de mayor éxito.

La crisis, que se inicia simbólicamente el 23 de octubre del 2008 con la caída del Lehman Brothers y ha sido definida como “crisis financiera”, estalla en Estados Unidos porque, en un momento dado, los bancos ya no pueden pagar el conjunto de créditos que han cubierto. Como apunta Antonio Negri, esto sucede por los siguientes motivos: por un lado, con el precio del petróleo y de las materias primas ha crecido el nivel general de los costes de reproducción del sistema, y por otro, los costes de la “guerra contra el terrorismo” han duplicado la deuda pública.⁷¹ Esta dinámica se está ampliando como una especie de efecto dominó, no solo a los mercados internacionales, sino también impactando directamente nuestras vidas. Además, la tarea principal de la ideología dominante en la crisis actual es escenificar que la única solución al fracaso del capitalismo es aún más capitalismo, en lugar

⁷⁰ LÓPEZ PETIT, Santiago, (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.19)

⁷¹ Ver NEGRI, Antonio (2008), *Una crisis nacida desde abajo*, <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=75337>

de responsabilizar de la crisis al sistema capitalista global como tal. Por tanto, el desmantelamiento del capitalismo deviene un imperativo para la renovación de la democracia radical. ¿Por qué?

Como bien lo explica Naomi Klein en su libro “La doctrina del shock”, la historia del libre mercado contemporáneo se escribió mediante choques (militares y económicos) que convirtieron poblaciones enteras en una *tabula rasa* ideológica, en sobrevivientes de su propia muerte simbólica, dispuestos a aceptar el nuevo orden una vez barridos los obstáculos. “Algunas de las más graves violaciones de los derechos humanos de los últimos 35 años se cometieron con la deliberada intención de aterrar a la gente o estuvieron destinados a preparar el terreno para la introducción de reformas drásticas de libre mercado.”⁷² “¿Y si la crisis actual también se usa como un “shock” que cree las condiciones ideológicas para una terapia liberal más profunda?”⁷³ Históricamente el marxismo ha ligado la crítica del capitalismo y el concepto de la crisis con la defensa de una cierta idea del límite para el propio desarrollo capitalista. Alcanzar el límite sería precipitarse hacia su hundimiento. Pero la globalización neoliberal, según López Petit, es un fenómeno irresistible porque está más allá del límite, en cuanto tratamos de entenderlo como un desbocamiento del capital que se repite. “Se trata de pensar el acontecimiento “desbocamiento del capital” como modo de desplegarse la acumulación de capital.”⁷⁴ ¿Qué significa esto?

Como sostiene López Petit, el operaismo italiano explica muy bien este desplazamiento del límite al analizar el estatuto político de la lucha obrera. Desde el punto de vista operaista, la fuerza de trabajo es introducida en la relación capital/trabajo como fuerza política opuesta, como clase antagonista, por lo cual la clase trabajadora que produce capital, en cuanto se autoorganiza también puede dejar de producirlo. En este doble carácter del proletariado, de ser simultáneamente la negación y motor del capital, como sostienen, se encuentra la vulnerabilidad inherente al desarrollo capitalista. El capital tiene que ser empujado por la propia clase trabajadora, por sus luchas y por sus formas de resistencia al trabajo, tiene que resistir la presión obrera, pero por otro lado la necesita. De esta manera, según López Petit, se explica el desplazamiento del límite, y lo que define al capital como

⁷² KLEIN, Naomi (2007), *La doctrina del shock*, Barcelona, Paidós. (p.217)

⁷³ ŽIŽEK, Slavoj (2009), *La crisis vivida como electroshock*, http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2010/01/24/_-02123859.htm

⁷⁴ LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.28)

crisis. “En breve, el desplazamiento del límite puede formularse a partir de la tríada; lucha obrera-crisis-reestructuración (o salto tecnológico).”⁷⁵

En este sentido, en los últimos decenios, más allá de los Estados-nación, la clase capitalista se ha recompuesto a nivel mundial en la crisis. Además, mediante la ayuda de las nuevas tecnologías, ha sido posible poner en funcionamiento un nuevo proceso de acumulación del capital que, como sostiene Negri, opera en la base de la transformación postindustrial del trabajo, que ahora deviene inmaterial (cognitivo). Esta acumulación se produce a partir de la privatización y de la organización productiva del conjunto de la fuerza de trabajo inmaterial (cognitivo), que ha sustituido, en la producción de plusvalía, a la clase obrera industrial y es ahora explotada en todo el terreno social. Es decir, a la producción fordista, en la fábrica, se superpone la organización postfordista de la explotación sobre toda la sociedad y la captación de plusvalía (socialmente producida) a través de mecanismos financieros. Según Negri, a través de esta profunda transformación de la acumulación capitalista se forma también una nueva práctica política: la gobernanza neoliberal, con la que las élites capitalistas pretenden, por un lado, destruir el Estado del bienestar de la clase obrera industrial, y por otro, someter a su dominio la vida de las personas.⁷⁶ Pero con la desarticulación política, económica y social de la clase trabajadora protagonista del ciclo de lucha de finales de los setenta, como apunta López Petit, parece que el antagonismo que servía de motor al capital desaparece.⁷⁷ Esto es debido a que las finanzas se han convertido también en un instrumento productivo como los demás. En la última fase del capitalismo, capitalismo global, el capital significa inmediatamente más capital, porque detrás del desbocamiento del capital hay la ausencia de límite del capital.

Las caras del desbocamiento del capital, como argumenta López Petit son múltiples. En tanto que modo de funcionamiento del capitalismo, podemos llamarlo “acumulación por desposesión”, el término que introdujo David Harvey para explicar el comportamiento depredatorio de las élites político-económicas que, mediante medidas económicas especialmente privatizadoras, devaluaciones de activos, abolición de programas sociales, etc. consiguen aumentar sus beneficios a expensas

⁷⁵ LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.27)

⁷⁶ Ver NEGRI, Antonio (2012), *Reflexiones amistosas sobre la crisis actual. Texto pedagógico*, <https://n-1.cc/blog/read/1346481/reflexiones-amistosas-sobre-la-crisis-actual-texto-pedaggico>

⁷⁷ Ver LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

de los pobres y las clases medias. Al mismo tiempo, François Chesnais habla de un régimen de acumulación financiera que ya no necesita nuevas inversiones reales ya que se basa en inversiones desmaterializadas. En este sentido, el desbocamiento del capital significa, una acumulación sin verdadera inversión ni creación de nuevas capacidades productivas.⁷⁸

Karl Marx sostenía que el capital era su propio límite. Pero detrás del desbocamiento del capital hay la ausencia de límite del capital, lo que se puede expresar diciendo que “capital significa inmediatamente más capital”⁷⁹, pero esto no explica el desbocamiento. “El desbocamiento requiere que el capital sea también “más que capital”. Más que capital significa poder.”⁸⁰ En resumen, es precisamente esta copertenencia capital/poder que ha llevado el límite del capital más allá de sí mismo. Podemos decir que el efecto de desterritorialización de la riqueza opera a través de la “virtualización” de la economía. Como apunta Franco Berardi, se trata de un efecto del lenguaje, de una inmaterialización y acción performativa, en cuanto la indexalidad, -estadísticas, cifras, índices,- no son representaciones lingüísticas de algún referente económico, que se puede encontrar en el mundo físico. Más bien son actos performativos, pero éstos producen efectos (¡materiales!) inmediatos.⁸¹

Por tanto, el objetivo de las instituciones capitalistas es capturar y concentrar en sí mismas el máximo de trayectorias de la acumulación del capital, que se corresponden con una valorización del capital independiente de la producción real. Este movimiento de valorización, como bien es sabido, crea burbujas, puesto que se produce una inmensa acumulación de capital ficticio. Pero la burbuja financiera ha dejado de ser una aberración para convertirse en un carácter permanente del régimen de acumulación financiarizada. Este proceso implica, como sostiene López Petit, la creación del capital ficticio a partir del capital ficticio (hacer dinero a partir de dinero), sin la necesidad de tener que pasar por la producción real. En este sentido, el espacio-tiempo global es la realización

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.30)

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ver BERARDI, Franco (2011), *The Future After the End of the Economy*, <http://www.e-flux.com/journal/the-future-after-the-end-of-the-economy/>

práctica de la utopía del capital. Podemos decir que ya no existe una economía real y una economía financiera, sino una sola economía.⁸²

Sin embargo, la “crisis financiera” que se inicia en 2008 introduce en esta dinámica un cambio significativo (sobre todo para los países capitalistas occidentales). El proceso de financiarización de la economía, entendido como un proceso de acumulación de riqueza a través de las finanzas y el dictado de la Troika, la expresión de la gobernanza deudocrática, antidemocrática y autoritaria, ha hecho situar esta vez la crisis a nivel de los Estados. La lógica de su funcionamiento revela que la verdadera cara de la crisis es un dispositivo de dominación, expolio y precarización, que se ejecuta ahora transfiriendo las pérdidas financieras a los Estados y sus poblaciones.

Éste no es un fenómeno nuevo, ya que en muchas partes del mundo (Latinoamérica, África, Europa del Este, etc.), el asesino fue precisamente la “Deuda Externa”, desde finales de los años 60. Entre otros, éste ha sido también el experimento yugoslavo que ha determinado su destino. Según Boris Buden, pasamos del mercado regulado por parte del Estado, al mercado fuera de todo control democrático que gestionan los centros internacionales del capital financiero. De hecho, también en el caso de Yugoslavia fue el Fondo Monetario Internacional (FMI) que, presionando al país a pagar la deuda, impuso las medidas de austeridad, y no la Liga de los Comunistas de Yugoslavia. Tal como apunta Buden “solo faltaba un banquero de Nueva York, llamado Slobodan Milošević, para acabar con el país, que ya estaba en las garras del capital internacional financiero, y finalmente dejarlo a las hienas del capitalismo global”.⁸³ Lo que ha cambiado desde entonces es que ¡ahora estamos viendo estos procesos en la !Unión Europea! Como sostiene Walter Mignolo, la situación ha cambiado de manera que Grecia, Italia, España y Portugal están, junto a los países de la antigua Europa del Este, en condiciones similares a los países del Tercer Mundo, antes de la caída del Muro de Berlín.⁸⁴

En resumen, la lógica de este proceso es la siguiente: a los Estados en quiebra, los bancos y grupos financieros internacionales prestan nuevamente dinero y se

⁸² Ver LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

⁸³ BUDEN, Boris (2012), *Gastarbajteri, glasnici budućnosti* <http://www.slobodnifilozofski.com/2012/08/boris-buden-gastarbajteri-glasnici.html> (la traducción es mía)

⁸⁴ Ver MIGNOLO, Walter (2012), *The Prospect of Harmony and Decolonial view of the World*, <http://waltermignolo.com/2012/09/22/the-prospect-of-harmony-and-the-decolonial-view-of-the-world/>

aseguran el cobro mediante planes de austeridad impuestos y vigilados por los organismos internacionales. Esto además permite impulsar otra burbuja financiera mediante la especulación con los bonos que el Estado debe necesariamente emitir en el mercado internacional para hacer frente a su quiebra.⁸⁵ Además, según Achille Mbembe, en virtud de la política internacional emergente de la deuda pública, el capital global requiere cada vez más que los ciudadanos paguen para la consolidación de las finanzas públicas, por la quiebra de los Estados.⁸⁶ En este sentido, se exige a los ciudadanos, como apunta Žižek, que “entiendan” que no es posible cubrir la brecha financiera de la seguridad social, pero sí la de los bancos; que no es posible nacionalizar una fábrica por problemas de la competencia, pero resulta evidente nacionalizar un banco que se desplomó debido a sus especulaciones. “Salvar especies en peligro, al planeta del calentamiento global, a los enfermos de sida, a los que se mueren de hambre, etc. todo eso puede esperar, pero el llamado “¡salven a los bancos!” es un imperativo categórico que exige y recibe atención inmediata.”⁸⁷ Como apunta López Petit, la crisis en sus diversas etapas no es tanto sinónimo de reestructuración, sino que va adoptando la forma de verdadero saqueo; primero, de la gente que no puede pagar la hipoteca ni tampoco vender su casa; a continuación, saqueo de los salarios, de los fondos de pensiones, etc. e incluso de la economías enteras de los países. “De esta manera, a través de la extorsión de los intereses de la deuda pública, estamos asistiendo a la depredación y expropiación de los bienes y riquezas comunes en un proceso de acumulación por desposesión; y por otra parte, a la negación y violación de los derechos sociales cuya principal consecuencia es la precariedad material y existencial de las poblaciones”⁸⁸, o como apunta Judith Butler, su dispensabilidad.⁸⁹ Además, el capitalismo global no puede expandirse sin lo que Mbembe llama los “subsidiarios raciales” masivos. “Tiene que operar mediante y a través de diferentes escalas de raza en su intento de marcar a las personas, ya sea como desechables o residuos. Tiene que producir, ordenar, segmentar y racionalizar superávit o poblaciones superfluas al efecto estratégico. Esto toma diversas formas

⁸⁵ Ver LÓPEZ PETIT, Santiago (2011), *¿Y si dejamos de ser ciudadanos?*, <http://www.espaienblanc.net/Y-si-dejamos-de-ser-ciudadanos.html>

⁸⁶ Ver MBEMBE, Achille (2012), *Theory From the Antipodes. Notes on Jean & John Comaroffs' TFS*, http://jwtc.org.za/salon_volume_5/achille_mbembe.htm

⁸⁷ ŽIŽEK, Slavoj (2009), *La crisis vivida como electroshock*, http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/01/24/_02123859.htm

⁸⁸ LÓPEZ PETIT, Santiago (2011), *¿Y si dejamos de ser ciudadanos?*, <http://www.espaienblanc.net/Y-si-dejamos-de-ser-ciudadanos.html>

⁸⁹ BUTLER, Judith (2011), *Fiscal Crisis or the Neo-liberal Assault on Democracy?*, <http://criticallegalthinking.com/2011/11/14/fiscal-crisis-or-the-neo-liberal-assault-on-democracy/>

a través de nuestro mundo contemporáneo.”⁹⁰ El problema, por tanto, no es la crisis fiscal cuyo rescate volverá los asuntos a la normalidad. Más bien, el problema es que las formas neoliberales de poder político y económico abandonan regularmente las poblaciones a las condiciones de precariedad extrema y que esto se ha convertido en normal.⁹¹

Podemos decir que la relación capital/trabajo como fuerza política opuesta, se presenta hoy como la relación capital/deuda, que ha adquirido un papel central sin precedentes, como apunta Marina Vishmidt, casi eclipsando la teoría del valor-trabajo.⁹² Además, al extender la deuda en general sobre la sociedad, ésta ha devenido el mecanismo de sumisión y control de las poblaciones por parte del dictado de la Troika.

En Europa, todos los gobiernos están aplicando el mismo programa de destrucción de lo público y de nuestras vidas. En esta situación se hace cada día más evidente que los Estados-nación solo actúan como intermediarios para imponer a las poblaciones la voluntad del poder financiero. La capacidad de los Estados-nación de mediar entre los derechos de los ciudadanos y los requerimientos del desbocamiento del capital está siendo severamente afectada. Según Achille Mbembe, está cada vez más claro que las tensiones entre economía y sociedad, entre el poder del mercado y democracia, ya no pueden tratarse exclusivamente dentro de comunidades políticas nacionales (España, Grecia, Italia, Portugal, Irlanda, etc.). La suspensión de democracia por los poderes de mercado, como sostiene Mbembe, se propone ahora como un comportamiento racional y responsable en el mundo, en el que mediante la deuda individual, déficit público y deuda pública, se hipoteca el futuro y expropia a poblaciones enteras. Los Estados democráticos Euro-Americanos -como los Estados Africanos durante largos años de programas de ajuste estructural- están en peligro de convertirse en agencias de colección de deuda en nombre de inversores de la oligarquía global de la industria financiera internacional, políticamente inexpugnable.⁹³

⁹⁰ MBEMBE, Achille (2012), *Theory From the Antipodes. Notes on Jean & John Comaroffs' TFS*, http://jwtc.org.za/salon_volume_5/achille_mbembe.htm (la traducción es mía)

⁹¹ BUTLER, Judith (2011), *Fiscal Crisis or the Neo-liberal Assault on Democracy?*, <http://criticallegalthinking.com/2011/11/14/fiscal-crisis-or-the-neo-liberal-assault-on-democracy/>

⁹² VISHMIDT, Marina (2010), *Human Capital or Toxic Asset: After the Wage*, <http://www.reartikulacija.org/?p=1487>

⁹³ Ver MBEMBE, Achille (2012), *Theory From the Antipodes. Notes on Jean & John Comaroffs' TFS*, http://jwtc.org.za/salon_volume_5/achille_mbembe.htm

Una forma inédita de estructuración social que caracteriza actualmente a los Estados Africanos, como apunta Mbembe, es el gobierno indirecto privado, que surge en un contexto de gran desinstitucionalización, violencia generalizada, y desterritorialización. No hay que olvidar que las políticas que han conducido al desmantelamiento progresivo de la potencia pública, según Mbembe, se apoyan en la idea de que el Estado, en tanto que estructura productiva, ha fracasado en África, y que la organización económica regida por el libre juego del poder de mercado representa la forma más eficiente de asignación óptima de los recursos. La puesta en práctica de esta idea en términos de política económica ha conllevado una transferencia total o parcial de todo aquello de titularidad pública a entes privados.⁹⁴

Podemos decir que lo que estamos viendo actualmente en el ámbito de los Estados Euro-Americanos, y a la vez en un escenario global, son tres procesos: “autocolonización”, reoccidentalización y desoccidentalización. Con la “autocolonización” nos referimos a la situación en la que, como sostiene Žižek, “la empresa global, por así decir, corta el cordón umbilical con su madre patria y trata ahora a su país de origen igual que cualquier otro territorio por colonizar.”⁹⁵ Si en un principio del capitalismo y la fase inicial de la colonización, Estado-nación, como país colonizador sometía y explotaba (económica, política y culturalmente) al país colonizado, según Žižek, “la culminación de este proceso es la paradoja de la colonización; solo quedan colonias y desaparecieron los países colonizadores; el Estado-nación ya no encarna el poder colonial, lo hace la empresa global.”⁹⁶

Pero al mismo tiempo, dentro de este proceso que Žižek llama “autocolonización”, opera constantemente la actualización del Occidente, su insistencia en reafirmar el control de la matriz colonial del poder, es decir, la reoccidentalización. Sin embargo, frente a esta situación, como apunta Walter Mignolo, algunos países descubrieron la manera de luchar por el control de los dominios de la matriz colonial del poder, desconectándose de los guiones occidentales y de las instituciones transnacionales, como el FMI y el Banco Mundial (aún controladas por el Occidente pero ya bajo fuerte escrutinio del resto del mundo). Nos referimos a una nueva potencia económica, la de los cinco países que forman BRICS (Brasil, Rusia, India, China, Sudáfrica), que han impulsado el proceso, en referencia a Mignolo, de desoccidentalización. Pero manteniendo la economía capitalista, la desoccidentalización no resuelve el

⁹⁴ Ver MBEMBE, Achille (2011), *Sobre el gobierno privado indirecto, en Necropolítica*, Barcelona, Melusina.

⁹⁵ ŽIŽEK, Slavoj (2010), *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Público. (p.63)

⁹⁶ ŽIŽEK, Slavoj (2010), *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Público. (p.63-64)

problema de la colonialidad, ya que en la medida en que el capitalismo se mantiene, permanece también la colonialidad económica.⁹⁷

En resumen, la época global, marcada por la crisis, pérdida de liderazgo y el colapso de la Unión Europea y Estados Unidos, supone el fin de la alianza histórica entre el estado del bienestar, el capitalismo y la democracia. En este sentido, mientras el mundo está en llamas, porque se ha construido sobre la quimera del “progreso y el desarrollo”, -parte de la retórica de la modernidad que lleva consigo la colonialidad, es decir, la expropiación, la explotación y la muerte,- el desmantelamiento del capitalismo deviene un imperativo para la renovación de la democracia radical y la construcción de un futuro pluriversal y comunal. Esto implica desengancharse de la matriz colonial del poder.

⁹⁷ Ver MIGNOLO, Walter (2012), *The Prospect of Harmony and Decolonial view of the World*, <http://waltermignolo.com/2012/09/22/the-prospect-of-harmony-and-the-decolonial-view-of-the-world/>

CAPÍTULO_ 2

MODERNIDAD-POSTMODERNIDAD/ TRANSMODERNIDAD

La perfección de los medios de producción provoca fatalmente el camuflaje de las técnicas de explotación del hombre, y por consiguiente, de las formas de racismo.

Por Europa misma, por nosotros y por la humanidad, camaradas, debemos dar vuelta a la hoja, debemos desarrollar concepciones nuevas, y debemos tratar de ayudar a dar los primeros pasos al hombre nuevo.

Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, 1961

Concebir el alcance del sistema de género del capitalismo eurocentrado, es entender hasta qué punto el proceso de reducción del concepto de género al control del sexo, sus recursos y productos es constitutiva de la dominación de género.

María Lugones, *Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial*, 2008

El proceso de la expansión del capitalismo y la tendencia a crear un mercado global está estructuralmente entrelazado en el proyecto de la modernidad (/ colonialidad) que produjo su particular geografía, y también un imaginario en torno a la centralidad de Europa y del Occidente, con el fin de naturalizar jerarquías territoriales, raciales, culturales, epistémicas en la configuración de un “nosotros - moderno” (“ellos - no moderno”) y reproducción de relaciones de dominación. De hecho, lo que conocemos como el capitalismo es, según teóricos decoloniales, la colonialidad económica; un nuevo tipo de economía que surgió en el siglo XVI con los circuitos comerciales del Atlántico y llegó junto con el proceso de construcción de nuevos conocimientos y la formación de nuevos sujetos: los sujetos modernos y moderno/coloniales. La globalización que representa la intensificación de modernidad más que la ruptura con ella, es por tanto un proceso mucho más antiguo de lo que conocemos como su última versión, la globalización neoliberal.

Desde esta perspectiva, la posmodernidad deviene la modernidad occidental sin la etiqueta, ya que respondió al cierre del tiempo universal de macronarrativas históricas, con el cambio dentro de lo mismo, es decir, sin escapar al eurocentrismo. La crisis actual como resultado del “éxito” y fracaso de la narrativa de modernidad y el fin del debate entre modernidad y postmodernidad requiere entonces repensar el proyecto de la modernidad para completar, no el proyecto incompleto de la modernidad, sino el proyecto de descolonización inconcluso. En lugar de una narrativa moderna centrada en el Occidente e impuesta como un diseño global al resto del mundo, sostenemos que el concepto “transmodernidad” (Enrique Dussel), atravesado por la diferencia colonial (herida colonial) y la diferencia imperial (herida imperial), apunta hacia una multiplicidad de respuestas críticas decoloniales desde los pueblos colonizados en todo el mundo. No se trata de una crítica esencialista, fundamentalista, antieuropea, sino de una perspectiva crítica hacia el eurocentrismo, modernidad/colonialidad, como también, hacia dos proyectos emancipatorios que fracasaron históricamente: la Ilustración y el Comunismo.

La época global, en la que el capitalismo y la realidad coinciden, es nuestro punto de llegada, que parece suponer el fin de la alianza histórica entre el Estado de bienestar, el capitalismo y la democracia. Como sostiene López Petit, al ponernos frente al hecho de que ahora “sólo hay un mundo solo, acentúa aún más nuestra impotencia, y la imposibilidad de hacer intervenir otro mundo hace muy difícil la crítica de este mundo.”¹ La época global, según López Petit, hace imposible la política moderna, y querer continuar el proyecto de la modernidad como si nada hubiera pasado es, como apunta, sencillamente iluso. Pero, ¿cuál es la relación entre la modernidad, el desarrollo del capitalismo y la historia? y ¿por qué es importante volver a plantear esta pregunta?

Si resumimos las principales características de la modernidad, podemos decir que la idea clásica de la modernidad, como apunta López Petit, “gira en torno a la modernización, que consiste en un proceso endógeno, obra de la razón misma. Asimismo, construye una imagen racionalista del mundo que implica la dualidad sujeto/objeto y marca una distancia del hombre respecto al mundo.”² Pero la modernidad es también un proyecto civilizatorio que, según Rastrepo y

¹ LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.22)

² LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.22)

Rojas, “configura un nosotros-moderno en nombre del cual se interviene sobre territorios, grupos humanos, conocimientos, corporalidades, subjetividades y prácticas, que en su diferencia son producidas como no-modernas.”³ Éste es el lado oscuro de la modernidad; la colonialidad. Como sostienen los teóricos decoloniales, la colonialidad es inmanente a la modernidad y se articula como la exterioridad constitutiva de la modernidad. Es decir, la colonialidad y la modernidad constituyen dos lados de una misma moneda; su relación es de co-constitución, ya que no pueden existir la una sin la otra.

El primer eurocentrismo, formulado por primera vez a finales del siglo XVIII por los Ilustrados franceses e ingleses, y por los Románticos alemanes, reinterpretó la historia del mundo proyectando Europa al pasado en su intento de mostrar que todo lo ocurrido antes condujo a Europa en su devenir el centro de la historia del mundo. Como respuesta al primer eurocentrismo, la hipótesis del sistema-mundo (Immanuel Wallerstein), según Dussel y Fornazzari, intentó demostrar que, al contrario de esta posición, empezando por el descubrimiento de América a finales del siglo XV, tal sistema mundial no podía haber existido antes. Más bien, Europa, desde sus supuestos orígenes griegos y latinos, produjo en este marco los valores y sistemas instrumentales que fueron universalizados en los últimos cinco siglos, esto es, en el tiempo de modernidad. De esta manera la centralidad, de lo que Dussel y Fornazzari llaman la economía mundial Europea, se limita a los últimos cinco siglos, y tiene su origen en el “descubrimiento” de América en 1492. Por tanto, según apuntan estos teóricos, podemos decir que el proceso de la globalización empezó en 1492 y se intensificó hacia finales del siglo XX, principios del XXI.⁴

El problema de la conceptualización de sistema-mundo es que desde esta perspectiva, el colonialismo se entiende como un componente derivativo de la modernidad. En los años 20, el filósofo peruano José Carlos Mariátegui conectó la historia colonial de América Latina con el capitalismo, y sin este trabajo previo, según los análisis de la opción decolonial, no hubiera sido posible desarrollar el concepto “colonialidad” o “colonialidad del poder”, elaborado por Aníbal Quijano, que emerge como consecuencia de la caída del Muro de Berlín en los años 90. La colonización se refiere a momentos históricos específicos del

³ RASTERPO, Eduardo, ROJAS, Axel (2010), *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Popoyán, Colección Políticas de la alteridad, Universidad de Cauca. (p.20)

⁴ Ver DUSSEL, D. Enrique, FORNAZZARI, Alessandro (2002), *World System and “Trans”-Modernity*, <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/nepantla/v003/3.2dussel.pdf>

dominio y administración colonial de los pueblos colonizados en los últimos 500 años, mientras que la colonialidad, según Mignolo, se refiere a la lógica de la dominación, detrás de la retórica de la salvación de la modernidad.⁵

Este concepto (colonialidad) es sumamente importante porque remontándose a la fundación de colonialismo/capitalismo, por un lado, nos ayuda a prescindir de la idea de que la genealogía europea del pensamiento es el único punto de referencia, y por otro, representa el lado oscuro de la modernidad, es decir, la red del poder, o matriz, que vincula la modernidad, colonialismo, capitalismo y racismo. También expande la crítica del capitalismo, poniendo énfasis en el papel constitutivo de la raza y género en la formación del sistema-mundo moderno. Desde esta perspectiva la modernidad es una relación estructural, constitutiva y no un contenido sustantivo.

Repensar el mundo moderno/colonial desde la diferencia colonial, modifica por tanto presupuestos importantes en nuestros paradigmas. La crítica del capitalismo desde un punto de vista eurocéntrico privilegia las relaciones económicas sobre otras relaciones de poder. Sin negar la importancia de la acumulación incesante de capital a escala mundial y la existencia de una estructura particular de clase en el capitalismo global, Aníbal Quijano conceptualizó la colonialidad del poder como “una interseccionalidad de jerarquías globales múltiples y heterogéneas (“heterarquías”) de formas de dominación y explotación sexuales, políticas, económicas, espirituales, lingüísticas y raciales donde la jerarquía etno/racial de la línea divisoria occidental/no-occidental reconfigura de manera transversal todas las demás estructuras globales de poder.”⁶

De hecho, son los marcos analíticos del feminismo de mujeres negras y mujeres de color quienes han enfatizado el concepto de interseccionalidad para demostrar su exclusión histórica y teórico-práctica de las luchas liberatorias llevadas a cabo en el nombre de la Mujer. Entrelazar esta línea de análisis con el marco del análisis del poder global capitalista, introducido por Quijano, permite a María Lugones llegar a lo que provisionalmente llama “el sistema-moderno-colonial de género”, para hacer visible lo instrumental del sistema de género colonial/

⁵ Ver MIGNOLO, Walter (2012), *The Prospect of Harmony and Decolonial view of the world*, <http://waltermignolo.com/2012/09/22/the-prospect-of-harmony-and-the-decolonial-view-of-the-world/>

⁶ GROSFOGUEL, Ramón (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>

moderno en el sometimiento,-tanto de hombres como de mujeres de color-, en todos los ámbitos de existencia. En este sentido, el modelo de Quijano presenta también una buena base desde la cual entender los procesos de entrelazamiento de la producción de raza y género.⁷ O como apunta Marina Gržinić, las implicaciones del racismo están profundamente relacionadas con clase y género.⁸

En este sentido, contrario a la perspectiva eurocéntrica, según Ramón Grosfoguel: “la raza, el género, la sexualidad, la espiritualidad y la epistemología no son elementos añadidos a las estructuras económicas y políticas del sistema mundial capitalista, sino una parte constitutiva integral e imbricada del amplio y entramado “paquete” llamado el “sistema-mundo occidentalizado / cristianizado moderno / colonial capitalista / patriarcal”.⁹ Tal como escribe Mignolo, “debido a la matriz colonial del poder, construida, mantenida y transformada por el Occidente (el cristianismo, el liberalismo, neoliberalismo e incluso el marxismo, su fuerza de oposición dentro de la misma regla del juego) fue posible que Occidente se convirtió en el Occidente”¹⁰, construyéndose, como la superación de todas las civilizaciones existentes en nombre de la modernidad.

Entonces, la introducción de la perspectiva decolonial se presenta, por un lado, como alternativa a la crítica postmoderna eurocéntrica de la modernidad, y por otro, a la crítica postcolonial. Según lo dicho, se plantean las siguientes preguntas: ¿en qué aspectos se diferencia la posición teórica decolonial de la postcolonial y cuál es su relación con los conceptos “modernidad” y “postmodernidad”? ¿En qué sentido el concepto “transmodernidad” introduce la potencialidad de salir de la crisis de la modernidad?

Desde la perspectiva decolonial, que implica un compromiso intelectual diferente, el concepto de postmodernidad indica que existe un proceso que emerge dentro (del marco) de la modernidad y revela el estado de crisis dentro de la

⁷ LUGONES, María (2008), *Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial*, en VV.AA. (2008), *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Signo.

⁸ GRŽINIĆ, Marina (2013), *Europe's colonialism, decoloniality and racism*, en BROECK, Sabine, JUNKER, Carsten (ed.) (2013), *Postcoloniality – Decoloniality – Black Critique: Joints and Fissures*, Frankfurt/M. – New York, Campus.

⁹ GROSGOUEL, Ramón (2002), *Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System*, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40241548?uid=3737952&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101547673327>(la traducción es mía)

¹⁰ MIGNOLO, Walter (2012), *The Prospect of Harmony and Decolonial view of the world*, <http://waltermignolo.com/2012/09/22/the-prospect-of-harmony-and-the-decolonial-view-of-the-world/>(la traducción es mía)

globalización.¹¹ Podemos decir que el discurso postmoderno tenía la posibilidad de pasar de un paradigma de la emancipación social en crisis a un paradigma de la subversión social, pero como sostiene López Petit, encontró su límite en contemplar la realidad como neutra. Desde una voluntaria neutralidad política, al situar al sujeto completamente dentro de un mundo cultural hecho de signos y lenguajes ahistóricos, se convirtió más bien en moda, reflejando la realidad en vez de atacarla.¹²

Aunque el pensamiento postmoderno consiste en cierta crítica de modernidad en términos de universalidad abstracta, razón instrumental, dominación de subjetividad, linealidad temporal, macronarrativas, etc., sin embargo el “post” de la postmodernidad no cuestiona ni elimina la centralidad del eurocentrismo, sino más bien marca una sucesión temporal “natural”, un “después de” la modernidad, que indica un cambio dentro de lo mismo. En cierto modo, según Dussel, desde la crítica postmoderna se piensa que la sociedad urbana, postindustrial que elige libremente el mercado cultural se instalará universalmente, a través del proceso de globalización que se considera irreversible e inevitable, y junto con ella, la postmodernidad global como “situación” de cultura humana general del siglo XXI.¹³ Esta creencia en la inevitable modernización, como sostiene Dussel, hace el pensamiento postmoderno profundamente eurocéntrico, ya que no es capaz de imaginar que las culturas excluidas por los procesos coloniales modernos e ilustrados podrían ser capaces de desarrollar de manera autónoma, “moderna” y creativa sus propias culturas “universales” en el siguiente estadio, esto es, después de la modernidad Europeo-Americana que reclama una sola universalidad, más allá de su presente crisis, sus límites, y del momento moderno postmoderno.¹⁴

Como apuntamos más arriba, el concepto “modernidad”, como también “postmodernidad”, las rupturas epistémicas y cambios paradigmáticos surgen de la historia propia del Occidente y por tanto no son universales, ni siquiera globales. Se trata de conceptos regionales que como tales, según Mignolo, tendrían que tener el mismo valor que cualquier otra configuración y

¹¹ Ver DUSSEL, D. Enrique; FORNAZZARI, Alessandro (2002), *World System and “Trans”-Modernity*, <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/nepantla/v003/3.2dussel.pdf>

¹² Ver LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

¹³ Ver DUSSEL, D. Enrique; FORNAZZARI, Alessandro (2002), *World System and “Trans”-Modernity*, <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/nepantla/v003/3.2dussel.pdf>

¹⁴ Ibid.

transformación regional del conocimiento. El problema consiste en que estas historias locales y conceptos occidentales se convirtieron en designios y diseños globales.¹⁵

Una vez establecido el concepto “postmodernidad”, desde la teoría postcolonial surgieron una serie de conceptos aplicados a las historias coloniales locales, tales como, modernidades periféricas, alternativas o subalternas, con las que se ha intentado empoderar aquellos marginalizados por la modernidad. Rechazando la cultura de modernidad como Occidental, imperialista, brutal y alienante, intentaron recuperar múltiples formas premodernas o precoloniales, las tradiciones indígenas, conocimientos y comunidades.

Particularmente influyentes han sido en este sentido los estudios subalternos de Asia del Sur, y de teóricos como Ramachandra Guha, Gayatri Spivak, Arjun Appadurai, etc. Desde esta perspectiva la globalización representa la proliferación de modernidades, cada una con su propia trayectoria histórica, más que la universalización de una sola modernidad occidental. El resultado es que el binarismo clásico de la Ilustración, entre tradicionalismo y modernidad, es desplazado por una serie diseminada de modernidades alternativas que permiten a sociedades no-occidentales entrar en modernidad en sus propios términos.¹⁶ El problema que se presenta en este lugar consiste en la lógica culturalista subyacente de estas múltiples modernidades, que frecuentemente malinterpreta las formas de desigualdad y diferencias espacio-temporales en el sentido de residuos históricos de un tiempo pasado, en lugar de entenderlas como características constitutivas, activamente y continuamente reproducidas por el sistema capitalista. Además, tales conceptos son la materialización de un punto de origen y de las rutas de dispersión que mantienen también la dependencia epistémica; al reclamar su derecho a existir como modernidades alternativas o subalternas, dejan intacto el esquema básico conceptual de la teoría de modernización, reafirmando el lugar privilegiado de modernidad occidental que se presenta como universal.

Como hemos anotado más arriba, se pueden trazar ciertas confluencias y diferencias en la conceptualización, en los anclajes históricos y en la imaginación geopolítica entre ambas corrientes de pensamiento postcolonial y decolonial. En su intento de desentrañar las implicaciones teóricas y políticas que definen

¹⁵ Ver MIGNOLO, Walter (2012), *The Prospect of Harmony and Decolonial view of the world*, <http://waltermignolo.com/2012/09/22/the-prospect-of-harmony-and-the-decolonial-view-of-the-world/>

¹⁶ Ver VV.AA. (2008), *The Post-Colonial and the Global*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

los cierres y aperturas de nuestro presente, es importante prestar la atención, por un lado, en la genealogía del pensamiento en la que cada proyecto basa su visión, y por otro, señalar que la teoría postcolonial se sitúa dentro del espacio de problematización construido por el colonialismo, mientras que la teoría decolonial opera dentro del espacio de problematización abierto por la colonialidad.

Los estudios postcoloniales o la teoría postcolonial emerge, como apuntan Rasterpo y Rojas, de la extensión del pensamiento de Michel Foucault, Antonio Gramsci, Jacques Derrida y Jacques Lacan, y expresa conceptualmente las experiencias como la subyugación de “lo oriental” (Edward Said), la colonización de Palestina, la situación postcolonial de la India (ex-colonia del Imperio Británico (Ranjit Guha, Homi Bhabha y Gayatri Spivak)), etc.¹⁷ En cambio, el pensamiento decolonial o la teoría decolonial, según Mignolo, encuentra sus pilares en las experiencias y trayectorias intelectuales y políticas propias de América Latina; en la fundación crítica establecida por parte de José Carlos Mariátegui en Perú (en los años 20), en la teoría de la dependencia y la filosofía de la liberación, en los años 70, en los pensadores y activistas como Waman Puma de Ayala (en Perú), pero también en Ottobah Cugoana (Caribes británicas), Mahatma Gandhi (India), Amílcar Cabral (colonias portuguesas de África), Aimé Césaire y Frantz Fanon (Caribes francesas), W.E.B. Du Bois y Gloria Anzaldúa (EE.UU.), e incontables levantamientos y movimientos sociales (Zapatistas, movimientos indígenas en Ecuador, Bolivia, Nueva Zelanda, Canadá y EE.UU.).¹⁸ Mientras que la teoría postcolonial, para desentrañar los cierres y aperturas teóricas y políticas del pasado y actuales, se centra en la segunda modernidad y la colonización de Asia y África del siglo XVIII al XX, por parte de potencias europeas como Francia, Inglaterra y Alemania, la teoría decolonial se remonta al contexto de la primera modernidad, la colonización de América Latina y el Caribe por parte de España y Portugal del siglo XVI al XIX.

Aunque la postmodernidad no siguió el mismo camino que la modernidad, en el sentido que no han surgido los conceptos complementarios como postmodernidades periféricas, alternativas o subalternas, sin embargo ese vacío, como sostiene Mignolo, fue rápidamente llenado al materializarse el concepto

¹⁷ Ver RASTERPO, Eduardo, ROJAS, Axel (2010), *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Popoayán, Colección Políticas de la alteridad, Universidad de Cauca.

¹⁸ Ver MIGNOLO, Walter (2007), *Introduction: Coloniality of Power and De-colonial Thinking*, http://www.4shared.com/file/222246314/aeba8dd4/Mignolo_WD_-_Intro-Coloniality.html

de “postcolonialismo”,¹⁹ que junto con el “post” de la modernidad, hizo pasar al segundo plano la “descolonización”.

Uno de los mitos más potentes del siglo XX, el mito de un mundo “postcolonial”, es la noción de que la eliminación de las administraciones coloniales equivalía a la descolonización del mundo. Este mito, según Grosfoguel, oscurece las continuidades entre las jerarquías coloniales/raciales pasadas y actuales y contribuye a la invisibilidad de la colonialidad actual. Las estructuras globales múltiples y heterogéneas establecidas durante siglos de expansión colonial europea, como apunta Grosfoguel, no se evaporaron con la descolonización jurídico-política de la periferia durante los últimos cincuenta años. Al contrario, seguimos viviendo bajo la misma matriz colonial del poder aun cuando las administraciones coloniales han sido erradicadas casi por completo y la mayor parte de la periferia está organizada políticamente en Estados “independientes”. Las antiguas jerarquías coloniales de occidentales contra no-occidentales permanecen en su lugar, imbricadas con la “división internacional del trabajo” (régimen de explotación y dominación imperial occidental) y la acumulación de capital a escala mundial. Como argumenta Grosfoguel, con la descolonización jurídico-política pasamos de un periodo de “colonialismo global” al periodo actual de “colonialidad global”, impuesto por los Estados Unidos, el Fondo Monetario Internacional (FMI), el Banco Mundial (BM), el Pentágono y la OTAN.²⁰

El análisis decolonial, como escribe Gržinić en referencia a Grosfoguel, insiste entonces en dos puntos: por un lado trata de construir la genealogía de racialización(es) que incluye al menos dos sistemas de aniquilación,- colonialismo y Holocausto, con sus formas contemporáneas de antisemitismo. Por otra parte, articula el discurso político con la intención de de-universalizar las realidades y verdades particulares, cuestionar la formación de figuras imperiales en democracia liberal y desmantelarlas. Además, el discurso decolonial (que no es en absoluto postcolonialismo!) se centra particularmente en el colonialismo histórico (la aniquilación de millones de esclavos), que se transforma y reaviva hoy hasta el

¹⁹ Ver MIGNOLO, Walter (2011), *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*, http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es/#_ftn13

²⁰ Ver GROSFOGUEL, Ramón (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>

punto de que se habla del mundo “después del colonialismo” y el régimen de lo “postcolonial”.²¹

Entonces, es precisamente aquí donde radica la relevancia, como dice Grosfoguel, “de la diferenciación entre “colonialismo” y “colonialidad”. Esta última nos permite entender la continuidad de las formas coloniales de dominación después del final de las administraciones coloniales, producidas por culturas y estructuras coloniales en el “sistema-mundo capitalista/patriarcal moderno/colonial”.²²

Al mismo tiempo, el concepto de “descolonización”, aunque desplazado al segundo plano, renació a finales de los años 80, principios de los 90, bajo un nuevo planteamiento. El concepto que faltó en los usos anteriores de descolonización y postcolonialismo, como sostiene Mignolo, fue el concepto de colonialidad que invocó al de decolonialidad. De esta manera, la descolonización transformada en decolonialidad introdujo un universo de sentido que hace girar radicalmente a los existentes. La decolonialidad como sostiene Mignolo, “se refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan para desprenderse de la colonialidad, sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por la matriz colonial del poder.”²³ La decolonialidad, según Madina Tlostanova, introduce el giro que nos lleva hacia la pluriversalidad en lugar de universalidad y se basa en la comprensión pluritópica en lugar de, en la hermenéutica monotópica de la tradición occidental.²⁴

Así, la opción decolonial, al aparecer como opción, reveló que la modernidad (postmodernidad) son solo opciones y no momentos ontológicos de la historia universal en su desarrollo “natural” del tiempo, al igual que son opciones las modernidades subalternas, alternativas o periféricas. Pero el problema del discurso

²¹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2013), *Europe's colonialism, decoloniality and racism*, en BROECK, Sabine, JUNKER, Carsten (ed.) (2013), *Postcoloniality – Decoloniality – Black Critique: Joints and Fissures*, Frankfurt/M. – New York, Campus, y GROSGOUEL, Ramón (2011), *Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality*, <http://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq>

²² GROSGOUEL Ramón (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>

²³ GÓMEZ, P. Pablo, MIGNOLO, Walter (2012), *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (p??)

²⁴ Ver TLOSTANOVA, Madina (2010), *From Biopolitics and Necropolitics to Geo-politics and Body-politics of Knowledge*, http://www.academia.edu/2380695/From_bio-politics_and_necro-politics_to_geo-politics_and_body-politics_of_knowledge

postmoderno y postcolonial, como apuntamos más arriba, es que al no atacar e intervenir en la narrativa hegemónica moderna de la civilización Occidental, ésta pudo reafirmar su centralidad. Por tanto, esta falta de radicalidad nos exige proponer un desplazamiento; la respuesta decolonial consiste en reclamar “nuestra modernidad” o “transmodernidad”.

El concepto de “transmodernidad” fue introducido por el filósofo de la liberación argentino, Enrique Dussel, para quien la transmodernidad significa, por un lado, que la modernidad fue un proceso histórico en el que Europa marchaba sola, y por otro, un proceso en el que Europa se realiza a través de su expansión imperial/colonial. Como apunta Mignolo, para los intelectuales occidentales, la postmodernidad sigue naturalmente a la modernidad, mientras que para el resto de la población mundial, la modernidad fue siempre una parte de la historia y la colonialidad su lado oscuro. Según Mignolo, la modernidad es de hecho transmodernidad, en el sentido de que todo el mundo participó en la construcción de Europa y Euro-América a partir del siglo XVI. En este sentido, “la modernidad /colonialidad es transmoderna.”²⁵ Tal como escribe: “La transmodernidad abre los puntos de vista sobre la función de la colonialidad, mientras modernidades conflictivas lo apagan. El “/” que une y divide la modernidad y la colonialidad no es sólo militar, económico y político, sino que forma subjetividades: el racismo y las heridas imperiales y coloniales. Es en “/” de la modernidad / colonialidad donde las heridas coloniales e imperiales habitan y donde la transmodernidad se está convirtiendo en la orientación hacia los futuros globales.”²⁶

Por tanto, la transmodernidad, que lleva consigo las memorias de la herida colonial e imperial, demanda una nueva interpretación de la modernidad, con el fin de incluir los momentos que no han sido nunca incorporados a la visión occidental. Esta gran exterioridad a la modernidad occidental, según Dussel y Fornazarri, nos permite comprender que hay momentos culturales situados “fuera” de la modernidad. Entonces, para poder superar el eurocentrismo, como sostienen, tenemos que orientarnos hacia una interpretación no-eurocéntrica de la historia del sistema-mundo, que permite el retorno de las culturas excluidas como actores de la historia del sistema-mundo.²⁷

²⁵ MIGNOLO, Walter (2011), *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*, http://eicpc.net/transversal/0112/mignolo/es/#_ftn13 (la traducción es mía)

²⁶ MIGNOLO, Walter (2012), *The Prospect of Harmony and Decolonial view of the world*, <http://waltermignolo.com/2012/09/22/the-prospect-of-harmony-and-the-decolonial-view-of-the-world/> (la traducción es mía)

²⁷ Ver DUSSEL, D. Enrique, FRONAZZARI, Alessandro (2002), *World System and “Trans”-Modernity*, <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/nepantla/v003/3.2dussel.pdf>

Emmanuel Levinas, con quien se considera que empieza la crítica de la “razón moderna”, introdujo el análisis de meta-categoría de “exterioridad de la totalidad”, propuesta anteriormente por Karl Marx, pero no de manera explícita. Al radicalizar la noción levinasiana de la “exterioridad”, Dussel encuentra su potencial precisamente en este proceso, que como sostiene, se origina y moviliza desde “otro” lugar que mantiene cierta exterioridad, y no desde la modernidad Europea y Norteamericana.²⁸ Estos espacios, según Grosfoguel, han sido afectados y producidos por la modernidad europea pero nunca subsumidos o instrumentalizados por completo.²⁹ En esta “exterioridad” negada y excluida por la expansión hegemónica moderna, existen culturas actuales que preceden la modernidad europea, que se han desarrollado junto con ella, y que han sobrevivido hasta el presente. Estas culturas ignoradas, excluidas, negadas, y definidas en el avance de la “civilización” Occidental (proceso de la globalización) como “salvajes”, “bárbaras”, “subdesarrolladas”, “inferiores”, “no civilizadas” o “no-culturas”, como apuntan Dussel y Fornazzari, no son postmodernas, sino transmodernas.³⁰ Y es desde la geopolítica del conocimiento de esta exterioridad relativa, o estos márgenes, donde surge el pensamiento fronterizo, que consiste en una crítica radical de la modernidad, apuntando a la necesidad de transformar los sistemas de dominación y explotación de la matriz colonial de poder actual, del sistema mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal.³¹ Se trata de re-conceptualizar la historia de la modernidad, desde aquellos que han sido excluidos y marginalizados, degradados epistemológicamente y políticamente.

La idea de la transmodernidad, por tanto, consiste en el análisis de redes globales que han hecho posible la modernidad occidental, teniendo en cuenta un marco de referencia mucho más amplio que aquel eurocentrista. La transmodernidad, según Dussel y Fornazzari, desplaza el tiempo lineal y espacio geográficamente cerrado del mito de autogénesis de Europa, con la especialización planetaria que incluye los actores desde todas partes del mundo. La transmodernidad introduce

²⁸ Ibid.

²⁹ Ver GROSFOGUEL, Ramón (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>

³⁰ Ver DUSSEL, D. Enrique, FORNAZZARI, Alessandro (2002), *World System and “Trans”-Modernity*, <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/nepantla/v003/3.2dussel.pdf>

³¹ Ver GROSFOGUEL, Ramón (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>

la posibilidad de rearticular la historia del mundo sin una formación central ni en Europa ni en ninguna otra parte, por lo cual nadie deviene un centro permanente o periferia persistente. Según Dussel y Fornazzari, la salida de la crisis de la modernidad es posible solo a través de una co-realización con su alteridad negada.³²

En conclusión, podemos decir que con el concepto “transmodernidad”, los teóricos decoloniales no introducen un nuevo universal abstracto, sino que apuntan hacia la pluriversalidad como proyecto universal (Mignolo), para descolonizar la modernidad occidental desde una diversidad de respuestas ético/epistémicas decoloniales, de diferentes grupos subalternos en el sistema-mundo, mientras que proponen también una nueva forma de imaginario radical anticapitalista, antipatriarcal, antiimperialista y anticolonial, que descolonice también las perspectivas marxistas/socialistas de sus límites eurocéntricos.

³² Ver DUSSEL, D. Enrique, FORNAZZARI, Alessandro (2002), *World System and “Trans”-Modernity*, <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/nepantla/v003/3.2dussel.pdf>

CAPÍTULO_3

LA ERA POSTMEDIA: CAPITALISMO, NUEVAS TECNOLOGÍAS Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD

The coloniality of power is digital (...) Communication maps modernity's time-spaces, producing presences and absences. These function as nodes in networks of power, in the midst of ongoing flux across digital and non-digital realms.¹

Dalida Benfield, *Neo-geo-politics. Decolonizing the Digital/Digital Decolonization*, 2009

La revolución no se juega únicamente en el ámbito del discurso político manifiesto, sino también en un plano mucho más molecular, que atañe a las mutaciones del deseo y a las mutaciones técnico-científicas, artísticas, etc.

Felix Guattari, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial intergado y revoluciones moleculares*, 2004

La intensificación del proceso de la globalización en su última fase neoliberal no hubiera sido posible sin el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Desde sus inicios, la expansión del capitalismo (colonialidad económica) fue condicionada también por el desarrollo tecnológico que se aceleró durante la revolución industrial, cuando la economía basada en el trabajo manual fue reemplazada por la industria y la manufactura, y más tarde en la era postindustrial, con la introducción de la tecnología nuclear, electrónica y digital, que hizo posible poner en funcionamiento un nuevo proceso de acumulación del capital y *gobernanza* neoliberal para someter a su dominio nuestras vidas. El desarrollo tecnológico, como parte constitutiva del sistema-mundo moderno/colonial capitalista, por tanto define las condiciones de la globalización neoliberal.

¹ “La colonialidad del poder es digital (...) La comunicación mapea los tiempos y espacios de modernidad, produciendo presencias y ausencias. Estas funcionan como nodos en las redes del poder, en medio del continuo flujo a través de los ámbitos digitales y no-digitales.” BENFIELD, Dalida (2009), *Neo-geo-politics. Decolonizing the Digital/Digital Decolonization*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/volume-31-decolonizing-the-digitaldigital-decolonization> (la traducción es mía)

En este capítulo nos centraremos en el papel de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, dentro de la lógica del capitalismo global, para analizar su poder de alteración de las relaciones sociales y de producción, así como sus efectos en la mediación y mediatización de nuestras vidas. Si las nuevas tecnologías de la información y la comunicación constituyen uno de los sitios contemporáneos más importantes de la producción de lo político ¿cómo podemos entonces, en medio de sus múltiples ordenes, rechazar la “anti-política” que promueven, los modos de codificación preestablecidos, la manipulación, el dominio y el control a distancia para descolonizar y reinventar lo digital bajo las condiciones presentes de la globalización? ¿Cuál es la relación entre las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el capitalismo, la colonialidad y la subjetividad? ¿Por qué el inmenso potencial de la tecnología hasta el momento solo ha conducido a una monstruosa renovación de sistemas anteriores de dominación, alineación, opresión y exclusión? ¿Qué es lo que haría posible una “revolución postmedia” (Guattari), de inteligencia colectiva, sensibilidad y creatividad para desvincularse finalmente de valores capitalistas segregacionistas, de la matriz colonial del poder?

3.1. La transición postmedia

A principios de los años 80, los años de la oscuridad y acentuación del conservadurismo, de movimientos sociales reprimidos y de escasos espacios de libertad, el psicoanalista, filósofo y militante de izquierda, Felix Guattari, publicó el ensayo titulado, “Postmodern deadlock and post-media transition”² En este texto introdujo por primera vez el concepto “postmedia” articulado como una demanda política, vinculada al papel de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en la intervención, ruptura y posible superación del sistema capitalista a través de la revolución postmedia. En sus planteamientos, la entrada en la era postmedia tendría que reemplazar el modo capitalista de subjetivación, que opera mediante los procesos de desterritorialización y reterritorialización, en el centro de la subjetividad humana por las nuevas prácticas sociales emancipatorias.

² “El *impasse* postmoderno y la transición postmedia”, Ver GUATTARI, Felix (2009), *Postmodern deadlock and post-media transition*, en *Soft Subversions. Text and Interviews 1977-1985*, Los Angeles, Semiotext(e). (la traducción del título es mía)

Según los análisis de Guattari, el sistema capitalista siempre ha combinado dos componentes fundamentales. Uno de ellos es la desterritorialización vinculada al desarrollo científico, técnico y artístico, que destruye los territorios sociales, las identidades colectivas, los sistemas de valores tradicionales, y el otro, la reterritorialización mediante la cuál se reconstituyen los esquemas de poder y modelos de sumisión similares a aquellos destruidos por la desterritorialización. Este antagonismo, como sostiene, se intensificó con la expansión de nuevas tecnologías de la información y la comunicación que centran sus efectos de desterritorialización en la subjetividad humana: sus memorias, percepción, imaginación, inteligencia, sensibilidad, afectos y fantasmas inconscientes, etc. La desterritorialización y la reterritorialización (recomposición permanente) atañen tanto a las formaciones de poder (relaciones de producción), como a los modos de producción. Además, este doble movimiento puede pensarse, por un lado, como una extensión geográfica que se cierra sobre sí misma y por otro, como una expansión molecular proliferante, que es correlativa a un proceso general de desterritorialización.³

En este sentido, la era postmedia en un futuro próximo, desde la perspectiva de Guattari de aquel entonces, introducirá la formación de modos innovadores de diálogo, interactividad colectiva, la miniaturización y personalización de los medios maquínicos, conexión a través de redes, la multiplicación al infinito de “operadores existenciales” que permitirán el acceso a universos creativos mutantes y eventualmente también a una reinención de la democracia.⁴ La reapropiación de la tecnología de la información y la comunicación, según sus previsiones, podría facilitar la emergencia de nuevas prácticas de subjetivación, abriendo la posibilidad para una “singularización subjetiva”, mediante la descentralización, alteración y desestructuración del sistema mediático estatal y/o privado, facilitando la accesibilidad, interactividad y creatividad a los grupos autónomos, es decir, las relaciones bidireccionales y multidireccionales entre los colectivos de enunciación postmediática.

El modelo originario al que se refería Guattari, de sensibilidad y sociabilidad constitutivas de las revoluciones moleculares en la era postmedia, fue Radio Alice (en Bologna, Italia), uno de los primeros experimentos de deterritorialización del sistema telecomunicativo, de ataque contra el sistema mediático centralizado

³ Ver GUATTARI, Felix (2009), *Soft Subversions. Text and Interviews 1977-1985*, Los Angeles, Semiotext(e).

⁴ Ver GUATTARI, Felix (2009), *Postmodern deadlock and post-media transition*, en *Soft Subversions. Text and Interviews 1977-1985*, Los Angeles, Semiotext(e).

y contra el control estatal. Como escribe Franco Berardi, a finales de los años 70 en su conflicto con el aparato represivo del Estado, que en aquel momento desencadenó una ola masiva de represión, Radio Alice demostró claramente cómo los medios de comunicación son un sitio clave de la lucha por la producción contemporánea de la subjetividad.⁵

Teniendo en cuenta el hecho de que la subjetividad se produce, como escribe Guattari, se requiere una redefinición del inconsciente fuera del marco del psicoanálisis, incluyendo diversas dimensiones semióticas y pragmáticas que tienen que ver con la multiplicidad de territorios existenciales, sistemas maquínicos y universos incorporeales. En este sentido, la revolución postmedia no puede producirse sin una transformación en el ámbito de la subjetividad, aunque se presenten las condiciones económicas y sociales favorables.⁶

La continuidad que podemos encontrar en el pensamiento de Felix Guattari, desde su periodo lacaniano, es el énfasis en la subjetividad. Según Guattari, la subjetividad es esencialmente social, asumida y vivida por individuos en sus existencias particulares, fabricada y modelada en el registro de lo social. El modo por el cual los individuos viven esa subjetividad oscila entre dos extremos: una relación de alienación y opresión, en la cual el individuo se somete a la subjetividad tal como la recibe, o una relación de expresión y de creación, en la cual el individuo se reapropia de los componentes de la subjetividad, produciendo un proceso que Guattari llama singularización. Rechazar todos los modos de codificación preestablecidos, de manipulación, de control a distancia, abre la posibilidad de construir nuevos modos de sensibilidad, de relación con el otro, de producción, de creatividad que produzcan una subjetividad singular. A la máquina de producción de subjetividad, Guattari contrapone la posibilidad de desarrollar modos de subjetivación singulares, lo que llama “procesos de singularización”.⁷

Se trata de “una singularización existencial que coincida con un deseo, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que

⁵ Ver BERARDI, Franco (2003), *Telestrets. Máquina imaginativa no homologada*, Madrid, El Viejo Topo.

⁶ Ver GUATTARI, Felix (2009), *Postmodern deadlock and post-media transition*, en *Soft Subversions. Text and Interviews 1977-1985*, Los Angeles, Semiotext(e).

⁷ Ver GUATTARI, Felix, ROLNIK, Suely (2006), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños.

no son nuestros.”⁸ Para ello, como explica, es necesario entrar en el campo de la economía subjetiva y no restringirse al de la economía política; es necesario ir más allá de la circunscripción de los antagonismos sociales a los campos económicos y políticos, más allá de la lucha por la reapropiación de los medios de producción o de los medios de expresión política.

Es resumen, lo que Guattari estaba anticipando en aquella época no era simplemente la llegada de la cultura de redes digitales, la utopía de la red, como rizoma proliferante de cerebros y máquinas, sino la producción minoritaria *esquizoanalítica* de la subjetividad, sea a nivel individual, relacional, colectivo o micropolítico, que podría conducir a subversiones suaves y revoluciones moleculares que con el tiempo cambiarían la faz del mundo.⁹

A través del último siglo de luchas de los movimientos sociales, se ha manifestado la necesidad de una revuelta contra los prevalecientes sistemas políticos y mediáticos normativos y alienantes, en forma de prensa alternativa o *underground*, radios libres, televisiones comunitarias, videoactivismo, etc., es decir, la demanda por la democratización del uso de los nuevos medios, la participación y la posibilidad de todos, de ser emisores y receptores. Desde esta perspectiva, el año 1989 es también el código para otro tipo de ruptura: la introducción del ciberespacio, que desde entonces constituye un nuevo campo de acción colectiva, y una multitud de nuevas revoluciones moleculares y prácticas micropolíticas que surgieron, desde el levantamiento Zapatista, las nuevas formas de acción de *Reclaim the Streets*, las corrientes múltiples del movimiento alterglobalización, con sus puntos culminantes en Seattle, Praga, Génova y más tarde Heiligendamm, los Foros Sociales Mundiales, el EuroMayDay... que han puesto en juego nuevas formas de concatenación¹⁰ entre lo global, lo regional y lo local. Una nueva generación de activistas ha desarrollado sus competencias de producción semiótica, técnica, informática, comunicativa, creativa, explorando nuevas potencialidades y formas de informar, movilizar y organizar la intervención política. Sin embargo, el rizoma se vio infiltrado a su vez por el virus semiotizante capitalista que amenaza constantemente con paralizar, atontar y destruir nuestra sensibilidad singular. Desde la perspectiva actual de la

⁸ GUATTARI, Felix, ROLNIK, Suely (2006), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.29)

⁹ Ver GUATTARI, Felix, (2009), *Soft Subversions. Text and Interviews 1977-1985*, Los Angeles, Semiotext(e).

¹⁰ Ver RAUNIG, Gerlad (2009), *Inventing the Transversal Intellect. Crisis, Transition, Communism* <http://eipcp.net/n/1252914972>

conectividad, multiplicación pluridireccional de las conexiones e intensificación de los flujos de información, entendemos que la economía neoliberal asimismo ha devenido rizomática y postmediática a su manera.

Una lección importante que aprendimos ya de Karl Marx, como escribe Matteo Pasquinelli, es que cada máquina siempre implica la reterritorialización de precedentes relaciones del poder. La evolución tecnológica procede del mismo modo que la forma en cómo está determinada la división del trabajo por los conflictos sociales y la resistencia de trabajadores. Las partes del “mecanismo” social “se ajustan” a sí mismas a la composición técnica en función de su grado de resistencia y conflicto. Podemos decir que las máquinas están configuradas por las fuerzas sociales y evolucionan de acuerdo con ellas.¹¹

Además, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación se inscriben en una lógica particular de producción: emergiendo en contextos capitalistas, coloniales y patriarcales, como sostiene Freya Schiwy, llevan la impronta de la geopolítica colonial del conocimiento, que invoca una estructura hegemónica del pensamiento construida por Occidente.¹² Tal como dicen Cornell West, Judith Butler y bell hooks, se trata de cuestiones raciales (“race matters”), cuestiones de género (“gender matters”), y cuestiones de clase (“class matters”). Si las nuevas tecnologías, en términos de aceptación y cultura de usuarios, han alcanzado la fase de normalización, la consecuencia lógica, según Lisa Nakamura, es que el ciberespacio es tan racista (podemos decir también clasista y sexista) como lo son las sociedades de las que proviene.¹³ A pesar de las afirmaciones de que todos somos iguales en mundos virtuales, como sostiene Chris Chesher, el acceso a la tecnología y habilidades necesarias, efectivamente replican las divisiones de clase en espacios virtuales y reproducen las desigualdades existentes, propagando la ideología dominante.¹⁴ Asimismo, como señala Nakamura, el coste del acceso a la red Internet contribuye a las divisiones de clase, como también a las raciales.

¹¹ Ver PASQUINELLI, Matteo (2011), *Capitalismo macchinico e plusvalore di rete: note sull'economia politica della macchina di Turing*, <http://www.uninomade.org/capitalismo-macchinico/>

¹² Ver SCHIWY, Freya (2009), *Decolonizing the technologies of knowledge: video and indigenous epistemology*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/>

¹³ Ver LOVNIK, Greet (2005), *Talking Race and Cyberspace. An interview with Lisa Nakamura*, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0405/msg00057.html>

¹⁴ Ver CHESHER, Chris (1995), *Colonizing Virtual Reality: Construction of the Discourse of Virtual Reality, 1984-1992*, *Cultronix*, <http://cultronix.eserver.org/chesher/>

La mayoría de usuarios de la red Internet son blancos y de clase media.¹⁵ La proliferación rápida de formaciones de nuevos mundos virtuales, redes sociales, aplicaciones telepresencia, juegos, sistemas operativos y dispositivos móviles proporcionan a los usuarios poderosos mensajes sobre la identidad, la clase y el poder. Las interfaces privilegian los modelos particulares del mundo reflejando la ideología neoliberal.¹⁶ Según Dalida Benfield, el código binario se convierte en la alfabetización preferida del intercambio del capital y las pedagogías coloniales.¹⁷

En este sentido, el capitalismo global se reproduce a través de una lógica disfuncional, de trastornos económicos, sociales y políticos, promovidos por la ciencia y la tecnología, que se implementan, como explica Marina Gržinić, para la mediación y la nacionalización de la crisis, las nuevas formas de colonialidad y los procesos de racismo, discriminación y explotación. Lo que la tecnología de nuevos medios de la información y la comunicación pone enfrente es, según Sarah Kember, la “anti-política”. Las nuevas tecnologías son vistas como una “alucinación consensual”, un “fuera de control”, donde solo los “posthumanos” pueden vivir, mientras que los humanos o aquellos que ni se consideran plenamente humanos, como señala Gržinić, buscan comida entre los escombros en las afueras de grandes ciudades de Asia, África, América Latina y Europa del Este. Esta situación es cada vez más visible, especialmente con la presente crisis en EU y EEUU.¹⁸

Después de la caída de Muro de Berlín, en los años 90, y con la decisión de suspender la prohibición del uso comercial y la introducción del protocolo Web, se estableció la relación entre lo que vino a denominarse “nueva economía” y el capitalismo financiero, que marcó un periodo de enormes flujos de capital e inversiones masivas en toda una serie de micro-negocios, basados en vender productos y servicios en el espacio *online*, abierto por la comercialización de la red Internet. Tiziana Terranova en su ensayo “New Economy, Financialization

¹⁵ Ver NAKAMURA, Lisa(2000), *Race In/For Cyberspace: Identity Tourism and Racial Passing on the Internet*, <http://www.humanities.uci.edu/mposter/syllabi/readings/nakamura.html>

¹⁶ Ver NAKAMURA, Lisa (2010), *Race and Identity in Digital Media*, en VV.AA (2010), *Media and Society*, London, Bloomsbury.

¹⁷ Ver BENFIELD, Dalida Maria (2009), *Neo-geo-politics. Decolonizing the Digital/Digital Decolonization*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/volume-31-decolonizing-the-digitaldigital-decolonization>

¹⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2011), *A Political Intervention in the Digital Realm*, en *Coded Cultures: New Creative Practices out of Diversity*, <http://at.codedcultures.net/designing-complexity-to-develop-a-political-intervention-in-the-digital-realm/>

and Social Production in the Web 2.0”¹⁹ sostiene que esta alianza se produjo bajo el signo de la ideología neoliberal, que glorifica el mercado y lo describe como un espacio capaz de una autorregulación perfecta. Pero este breve periodo del sueño neoliberal, de la liquidez financiera difusa, capaz de sostener modos de producción de la “nueva economía” desapareció en mayo de 2001, cuando estalló la así llamada burbuja puntocom. Entonces la autorregulación demostró ser una fábula del dominio oligopolista, el juego económico de relaciones de poder, violencia, mafia, mentiras, agresividad y robo. Sin embargo, en lugar del fin de la “nueva economía”, como dice Terranova, ese momento marcó más bien la recalibración o remodelación de las inversiones en Internet sobre las nuevas bases. Fue el momento de pensar en los nuevos modelos económicos innovativos en Internet: la palabra clave fue “web 2.0”.²⁰

Bajo este empuje de financiarización esquizofrénico, emergió una nueva cultura de trabajo: flujos de capital dispuestos a desplazarse, a de-combinarse y re-combinarse, se dirigieron a empresas de tipo inmaterial, generadas por el *net-trading*, que como sostiene Andrew Ross, absorbieron el rechazo del trabajo, transformándolo en una nueva modalidad de trabajo que ha disuelto la frontera entre tiempo de vida y tiempo de trabajo; la emprendeduría que combina la autoeducación y la autoexplotación.²¹

Además, las redes distribuidas se han convertido en una condición general. Como apuntan Hardt y Negri, no es que antes no hayan existido redes o que la estructura del cerebro haya cambiado. Más bien se convirtieron en una forma común que tiende a definir nuestras maneras de entender el mundo y actuar en él. Las redes están en todas partes: en organizaciones militares, negocios, sistemas de comunicación, estructuras psicológicas, relaciones lingüísticas, transmisores neuronales, relaciones personales movimientos sociales, etc. Pero lo más importante desde su perspectiva es que tenemos que entender las redes como forma de organización de relaciones cooperativas y comunicativas dictadas por el paradigma inmaterial de producción. La tendencia de esta forma

¹⁹ “Nueva economía, financiarización y producción social en la web 2.0”, Ver TERRANOVA, Tiziana, (2011), *New Economy, Financialization and Social Production in the Web 2.0*, en *The crisis of Global Capitalism*, Los Angeles, Semiotext (e). (la traducción del título es mía)

²⁰ Ibid.

²¹ Ver ROSS, Andrew (2004), *No-Collar: The Humane Workplace and its Hidden Costs*, New York, Basic Books.

común que emerge y ejerce su hegemonía es lo que define nuestra época.²² Greet Lovnik sostiene que la forma de la red está impuesta a todas las facetas del poder, estrictamente desde la perspectiva de la eficacia de las reglas, ya que las organizaciones verticales han mostrado ser inflexibles, una pesadilla administrativa, mientras que las relaciones distributivas son más abiertas al cambio. Como apunta Lovnik, las redes pueden disolver las viejas formas del poder, las jerarquías y burocracias, pero, como todas las entidades tecno-humanas, son infectadas por el poder. En este sentido podemos decir que también instalan un nuevo régimen que Gilles Deleuze llama las sociedades del control. Las redes constantemente socavan los límites estables entre adentro y afuera, y mientras provocan la sensación de liberación, se instalan en la vida diaria como máquinas ideales de control.²³

En cuanto a la red Internet, en este lugar tenemos que puntualizar que su infraestructura y conjunto de procedimientos constitutivos, provienen de los intereses militares y del gobierno de EE.UU. en el desarrollo de capacidades de alta tecnología de comunicación (desde ARPA a DARPA y puntocom). En su libro “Protocol. How Control Exists After Decentralization”²⁴, Alex Galloway sostiene que el Protocolo, el principio fundador de la red Internet, constituido a nivel de lógica binaria, se basa en el control y no en la libertad. Por un lado el protocolo de Internet (IP) permite crear la distribución horizontal de información de un ordenador a otro. Por otro lado, el sistema de nombres de dominio (DNS) estratifica verticalmente la lógica horizontal a través de una serie de reglas que gestionan las direcciones y nombres en Internet. En este sentido, según Galloway, el protocolo se basa en el control desde sus inicios, y se ejerce a través de máquinas que distribuyen el control a los autónomos locales y a aquellos que centran el control en las jerarquías definidas rígidamente.²⁵

Asimismo, las redes no son en absoluto neutras o autogeneradas, como apunta Jesús Carrillo, sino fundamentalmente los vehículos del poder, producidos y dinamizados por él, que tienen como fin el fortalecimiento y la expansión del

²² Ver HARDT, Michael, NEGRI, Antonio (2004), *Multitud*, Barcelona, Debate.

²³ Ver LOVNIK, Greet (2005), *The Principle of Notworking. Concepts in Critical Internet Culture*, <http://networkcultures.org/wpmu/portal/publications/geert-lovink-publications/the-principle-of-notworking/>

²⁴ Ver GALLOWAY, Alexander (2004), *Protocol. How Control Exists After Decentralization*, Cambridge, MIT Press.

²⁵ Ibid.

mismo.²⁶ Su arquitectura es su política. Se trata de complejos entornos tecno-sociales que se construyen y reconstruyen en tiempo real en una espiral de oleadas, de bucles y contrabucles, unos bajo la hegemonía de las industrias y los poderes políticos, y otros propulsados por luchas libertarias que desafían las reducciones simplistas. La propia definición de la red está continuamente en disputa.

Como sostiene Franco Berardi, actualmente se mezclan dos tendencias: por un lado, la formación de una “mente global” interconectada por cables según las líneas de poder del semiocapitalismo, y por otro, la formación de una inteligencia colectiva capaz de ser autónoma y de autodeterminarse, así como de hacer valer prioridades distintas a las de la economía capitalista.²⁷ Los movimientos moleculares ocurren interrumpiendo las actividades regulatorias y desregulatorias de los Estados-nación, y de múltiples articulaciones transnacionales económicas, jurídicas y culturales. Crean otros códigos e historias inesperadas que se cuentan a través de una variedad de registros, incluyendo las subjetividades y agencias de "usuarios" y "no-usuarios" en diversos lugares geopolíticos, según Benfield, definidos por otros objetivos, no aquellos del sistema-mundo moderno/colonial capitalista. “Las herramientas de comunicación son continuamente repensadas y reutilizadas por prácticas simbólicas, historias locales/globales e imperativos políticos guiados por el compromiso y la lucha.”²⁸ En resumen podemos decir que dentro del devenir postmediático continua la lucha entre la inteligencia colectiva difusa, libertaria e igualitaria y los oligopolios de la “nueva economía”, entre la libertad y el dominio.

3.2. Modo de producción digital y plusvalía de la información

Desde los años 60, los teóricos italianos y franceses (Rossi, Marazzi, Barthes, Baudrillard, Deleuze y Guattari) apuntaban a la posibilidad de describir la economía como semiótica demostrando que la acción comunicativa se entrelaza

²⁶ Ver CARRILLO, Jesús (2003), *Arte en la Red*, Madrid, Cátedra.

²⁷ Ver BERARDI, Franco (2004), *Dictadura mediática y activismo mediático en Italia*, http://www.ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/franco_Berardi.pdf

²⁸ BENFIELD, Dalida Maria (2009), *Neo-geo-politics. Decolonizing the Digital/Digital Decolonization*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/volume-31-decolonizing-the-digitaldigital-decolonization> (la traducción es mía)

con la producción del valor, pero como sostiene Berardi, la actividad dedicada a la producción de signos no tuvo hasta hace poco tiempo la extensión determinante en la vida económica. El signo como una entidad caracterizada por una doble articulación (material e inmaterial) es el indicador de una relación, y una grafía visible, un fonema audible, que denota o connota una clase de objetos materiales, así como la relación entre objetos inmateriales; el signo es el factor de mutación de una relación.²⁹ Pero el signo era considerado una representación más que una movilización de energías valorizantes, hasta que la alianza entre trabajo inmaterial (cognitivo) y capital recombinate introdujo las condiciones para la formación del semiocapitalismo o capitalismo cognitivo.

Según Berardi, el capital recombinate es aquel que es transferible con rapidez de un lugar a otro, de una aplicación industrial a otra, de un sector de actividad económica a otro. Además, con la transformación de los procesos de trabajo en la actividad recombinate, que se ejerce sobre unidades informativas abstractas, es decir, mediante la digitalización, la producción semiótica se convierte en la forma principal del proceso de valorización del capital.³⁰ En este sentido, con la expresión semiocapitalismo, Berardi define el modo de producción predominante en una sociedad, en la que el proceso de trabajo se realiza a través de recombinaciones de signos.

Al mismo tiempo, los autores como Lazzarato, Virno, Hardt, Negri y otros, introducen términos como “producción inmaterial” y “trabajo inmaterial” para explicar la producción del valor en la época postindustrial. Para evitar la confusión, tenemos que subrayar, que el trabajo que interviene en toda producción inmaterial sigue siendo material, ya que involucra nuestros cuerpos y mentes, igual que cualquier otra clase de trabajo. Lo que es inmaterial es su producto. Se trata de un modo de trabajo que no solo crea bienes materiales, sino también relaciones y en última instancia la propia vida social.³¹ En este sentido, el capitalismo industrial y su modo fordista de trabajo del siglo XX viene reemplazado por el capitalismo postindustrial y su modo postfordista de trabajo, que podemos definir también como el capitalismo cognitivo. El capitalismo cognitivo³² (término introducido por Yann Moulier Boutang), genera plusvalía

²⁹ Ver BERARDI, Franco (2007), *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limón.

³⁰ Ibid.

³¹ Ver HARDT, Michael, NEGRI, Antonio (2004), *Multitud*, Barcelona, Debate.

³² Ver BOUTANG, M. Yann (2012), *Cognitive capitalism*, Polity Press, Oxford.

en base al control del trabajo inmaterial y desarrollo de inteligencia colectiva en redes, que interactúa usando información.

Como apunta Pasquinelli, la siguiente frase de Romano Alquati en 1963, puede entenderse como el primer postulado del capitalismo cognitivo: “El trabajo productivo se define en la calidad de la información elaborada y transmitida del obrero a los medios de producción, con la mediación del capital constante.”³³

Fue Alquati quien introdujo el concepto de información valorizante, que puede entenderse como puente conceptual entre la noción de información, cibernética y el valor en Marx, analizando el aparato cibernético, que hoy llamamos la red digital, como una extensión de burocracia interna de la fábrica, como un aparato que permite monitorizar el proceso productivo a través del control de la información. Así, por primera vez, la concepción moderna de información entra en la definición esencial del trabajo vivo y, por tanto, en la idea misma de la plusvalía, que está continuamente absorbida en las máquinas y en este sentido condensada en las mercancías. Como sostiene Pasquinelli, la importante intuición de Alquati es precisamente este *continuum* que une burocracia, cibernética y maquinaria: “la cibernética desvela la naturaleza maquina de la burocracia de la fábrica y, al mismo tiempo, su papel burocrático de máquinas, en cuanto que éstas devienen aparatos de retroalimentación para controlar al obrero, y capturar su conocimiento y experiencia del proceso productivo.”³⁴ La información valorizante entra en la máquina cibernética y se transforma en una especie de conocimiento maquina, en valor.

Como nos recuerda Marazzi, el concepto mismo de acumulación del capital se ha transformado y ya no consiste, como lo hacía en la época fordista, en la inversión del capital constante y capital variable, sino en la inversión en dispositivos de producción y captación del valor producido en el exterior de los procesos directamente productivos.³⁵ Las máquinas cibernéticas, en otras palabras, huyen de la fábrica y gradualmente transforman la cooperación social y la comunicación en fuerzas productivas. La plusvalía deviene maquina (Deleuze y Guattari) y el cuadro se extiende a toda la sociedad.

³³ ALQUATI, Romano (1962), *Composizione organica del capitale e forza-lavoro alla Olivetti*, Roma, Quaderni Rossi 2, La fabbrica e società.

³⁴ PASQUINELLI, Matteo (2011), *Capitalismo macchinico e plusvalore di rete: note sull'economia politica della macchina di Turing*, <http://www.uninomade.org/capitalismo-macchinico/>

³⁵ Ver MARAZZI, Christian (2005), *Capitalismo digitale e modello antropogenetico del lavoro. L'ammortamento del corpo macchina*, en VV.AA.(2000), *Reinventare il lavoro*, Roma, Sapere.

Reemplazando trabajo vivo por nuevos aparatos maquínicos, el conocimiento ha devenido una especie de máquina cognitiva. En esta nueva composición orgánica del capital, según Marazzi, no es solo el conocimiento colectivo el que deviene capital fijo, sino el propio cuerpo del ser humano. “En el modelo de la “producción del hombre a través del hombre”, el capital fijo desaparece en su forma material y fija, sin embargo, reaparece en la forma móvil y fluida del viviente.”³⁶

Marazzi insiste en la transposición del capital fijo maquínico al cuerpo viviente del ser humano. Según su hipótesis, el cuerpo de la fuerza de trabajo surge también de las funciones típicas del capital fijo, de medios de producción, en cuanto a la sedimentación de saberes codificados, conocimiento históricamente adquirido, gramáticas productivas, experiencias, es decir, trabajo pasado. Este pasaje de Marazzi sugiere que la fuente maquínica de plusvalía puede ser externalizada al propio cuerpo de los trabajadores. En la hipótesis del capitalismo cognitivo, el capital fijo, o la máquina, es absorbido por el capital variable, los trabajadores.³⁷

Esta dimensión colectiva es productiva en dos modos: físicamente encarnada en maquinaria industrial, infraestructuras de comunicación y redes digitales, pero también como intelectualidad de masa que gestiona la nueva división del trabajo y produce nuevas formas de vida, que se transforman en mercancía. Todos los “órganos” materiales e intelectuales de las fábricas industriales, se encuentran hoy organizados en una red digital que se inerva en globo entero.³⁸

Contra las interpretaciones simplemente lingüísticas de la primera teoría de los medios, Pasquinelli pone énfasis el algoritmo como la forma lógica intrínseca de las máquinas informacionales y del así llamado código digital, que desvela la dimensión maquínica de las máquinas informacionales.

Según sus postulados, podemos distinguir dos tipos de máquinas informacionales o algoritmos: algoritmos para traducir la información en información (cuando se codifica un flujo en otro flujo) y algoritmos para acumular información y extraer

³⁶ MARAZZI, Christian (2005), *Capitalismo digitale e modello antropogenetico del lavoro. L'ammortamento del corpo macchina*, en VV.AA.(2000), *Reinventare il lavoro*, Roma, Sapere. (la traducción es mía)

³⁷ Ver MARAZZI, Christian (2005), *Capitalismo digitale e modello antropogenetico del lavoro. L'ammortamento del corpo macchina*. en VV.AA.(2000), *Reinventare il lavoro*. Roma, Sapere.

³⁸ Ibid.

metadatos, o para producir información sobre información. En particular, la escala de extracción de metadatos, desvela nuevas perspectivas sobre la economía y *gobernanza* de los nuevos medios de producción. Los metadatos representan la medida de información y el cálculo de la dimensión social y su inmediata traducción al valor.³⁹

Este nuevo modo de producción, es definido por Gržinić en su texto “A Political Intervention in the Digital Realm”⁴⁰ como modo de producción digital, ya que toma como su principal lógica de cálculo, el ordenador. Se trata de una forma social de programación, modo de construcción de sociedad y de generación de plusvalía que no puede separarse de la lógica del capitalismo cognitivo. Además, en el centro del modo de producción digital están la información y el conocimiento, elaborados a través de nuevos medios y tecnología digital, en sistemas de almacenamiento y disseminación. Según Gržinić, las redes digitales, plataformas y circuitos para el ilimitado intercambio de contenidos, circulación de información y producción de conocimiento, ideas, imágenes, afectos y efectos, se funden con el mercado capitalista corporativo, agencias semi-públicas y privadas, que proponen nuevos modos de uso y producción, desde *e-learning* hasta *e-gobiernos*, impulsando la participación e interactividad, que a la vez devienen una fuente de valor económico.⁴¹

Como explica Terranova, después del estallido de la burbuja puntocom, el éxito de la web 2.0 se basa en aplicaciones, como las de Google, que logran aprovechar y valorizar la navegación de los usuarios y que permiten la extracción de la plusvalía de las acciones comunes, como puede ser vincular un sitio, marcar una entrada de blog, modificar el software, etc., y también la habilidad de atraer la masa de usuarios que crean relaciones sociales en base a plataformas ofrecidas por Friendster, Facebook, Twitter, Flickr, Youtube, Myspace, Second Life, Blogger, etc. Estas plataformas *online* y/o redes sociales son actualmente los medios más poderosos de sujeción, convirtiendo a los usuarios, a la vez en consumidores y trabajadores, cuya autonomía se reduce a una constante generación y procesamiento de datos personales. Podemos decir que la web 2.0 es un modelo

³⁹ Ver PASQUINELLI, Matteo (2011), *Capitalismo macchinico e plusvalore di rete: note sull'economia politica della macchina di Turing*, <http://www.uninomade.org/capitalismo-macchinico/>

⁴⁰ “La intervención política en el ámbito digital”, Ver GRŽINIĆ, Marina (2011), *A Political Intervention in the Digital Realm*, en *Coded Cultures: New Creative Practices out of Diversity*, <http://at.codedcultures.net/designing-complexity-to-develop-a-political-intervention-in-the-digital-realm/> (la traducción del título es mía)

⁴¹ Ibid.

ganador para los inversores, porque incorpora y valoriza el trabajo social y tecnológico de los usuarios. La innovación del proceso de valorización capitalista en “nueva economía” consiste en la marginalización del trabajo asalariado y la valorización de “trabajo libre” de los usuarios, la capitalización de deseos difusos de la socialidad, expresión y relación, además de la captura de plusvalía “lateral” vendiendo los datos producidos por la actividad de usuarios, la publicidad, y la capacidad de atraer las inversiones financieras en base a la visibilidad y prestigio de nuevas marcas globales. En numerosos casos, la plusvalía reside en el ahorro del coste de trabajo porque está "externalizada" a los usuarios.⁴² Como escribe Gržinić, la mayoría de aplicaciones en Internet, mientras se diseminan están diseñadas de manera que captan nuestros datos y tienen dos funciones: la primera sirve al aparato represivo, la segunda al aparato comercial. Lo que está en juego es nuestra privacidad, ya que todos estamos bajo una vigilancia permanente mediante nuestra interacción “inevitable” con el mercado.⁴³

Actualmente el trabajo inmaterial que abarca el sector servicios, el terciario, todo aquello que tiene que ver con *soft industries*, como la educación, la sanidad, nuevos medios, industrias culturales... es “hegemónico” en el mismo sentido en el que Marx proclamó la gran producción industrial capitalista del siglo XIX hegemónica, es decir, no en un sentido cuantitativo, sino porque desempeña un papel estructural primordial, emblemático.⁴⁴ El papel central en la producción de plusvalía, ocupado por la fuerza de trabajo de los obreros de la fábrica, es hoy en día asumido de forma creciente por una fuerza de trabajo intelectual, inmaterial y fundado sobre la comunicación.⁴⁵ En la producción inmaterial, los productos ya no son objetos materiales, sino que constituyen por sí mismos nuevas relaciones (interpersonales) sociales. Ya Marx subrayó que la producción material es siempre, y también, la (re)producción de las relaciones sociales en las que se desarrolla; pero en el capitalismo actual, la producción de las relaciones sociales es el objetivo, la finalidad de la producción.⁴⁶ En otras palabras, la acumulación capitalista a escala mundial actualmente opera usando, de manera simultánea,

⁴² Ver TERRANOVA, Tiziana, (2011), *New Economy, Financialization and Social Production in the Web 2.0*, en *The crisis of Global Capitalism*, Los Angeles, Semiotext (e).

⁴³ Ver GRŽINIĆ, Marina (2011), *A Political Intervention in the Digital Realm*, en *Coded Cultures, New Creative Practices out of Diversity*, <http://at.codedcultures.net/designing-complexity-to-develop-a-political-intervention-in-the-digital-realm/>

⁴⁴ Ver ŽIŽEK, Slavoj (2006), *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-Textos, Valencia.

⁴⁵ Ver HARDT, Michael, NEGRI, Antonio (2000), *La producción biopolítica*, <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/hardt.htm>

⁴⁶ Ver ŽIŽEK, Slavoj (2006), *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-Textos, Valencia.

como sostiene Ramón Grosfoguel, formas diversas de trabajo divididas, organizadas y asignadas de acuerdo con la racionalidad eurocéntrica racista de la colonialidad del poder. Como tendencia a largo plazo, las formas de acumulación “violentas” y “absolutas” predominan en la periferia no-occidental, mientras que las formas de acumulación “relativa” y “ampliada” predominan en las zonas de trabajo “libre” de los centros occidentales.⁴⁷

Ésta es la dimensión biopolítica/necropolítica, en función de la nueva naturaleza del trabajo productivo y de su evolución en la sociedad. Desde hace tiempo, el capitalismo dejó de preocuparse por el problema de la producción, según Gržinić, desplazándose de la economía de la necesidad a la economía del deseo. Las empresas mejoran continuamente, en base a nuestros datos, sus métodos para crear y captar los deseos artificialmente, para lanzar productos que no se necesitan. Además, a través de un sistema de control legislativo, desde la propiedad intelectual a los derechos de autor, vemos la tendencia a una privatización acelerada de los bienes públicos o comunes.

Mientras el “primer mundo” capitalista vive una revolución tecnológica incesante, como apunta Gržinić, el “tercer mundo” deviene un necroespacio de producción y reproducción capitalista.⁴⁸ La nueva relación social es la del “acceso” al conocimiento e información, y también la de regulación, privatización, control, exclusión y muerte.

3.3.

De biopolítica a necropolítica: la producción de subjetividad en la sociedad de control

En más de un sentido, el trabajo de Michel Foucault ha preparado el terreno para un examen de los mecanismos del poder imperial/colonial. Ante todo, en primer lugar su trabajo nos permite reconocer un paso histórico y decisivo, en las formas sociales, de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control. La

⁴⁷ Ver GROSFOGUEL, Ramón (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>

⁴⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2011), *A Political Intervention in the Digital Realm*, en *Coded Cultures: New Creative Practices out of Diversity*, <http://at.codedcultures.net/designing-complexity-to-develop-a-political-intervention-in-the-digital-realm/>

sociedad disciplinaria, tal como la definió Foucault se basa en el dominio social que se construye a través de una red ramificada de dispositivos o de aparatos que producen y registran costumbres, hábitos y prácticas productivas. Para asegurarse la obediencia al poder y a sus mecanismos de integración y/o de exclusión, se establecen las instituciones disciplinarias -la prisión, la fábrica, el asilo, el hospital, la universidad, el colegio, etc.-, que estructuran el terreno social en base a una lógica propia de la disciplina. Se trata de grandes espacios de encierro, cada uno con sus propias leyes. Como apuntan Hardt y Negri, el poder disciplinario gobierna estructurando los parámetros y los límites del pensamiento y de la práctica, sancionando y/o prescribiendo los componentes desviados y/o normales.⁴⁹

Gilles Deleuze en su texto "Postdata sobre las sociedades de control"⁵⁰, escrito a principios de los años 90, reconoce la crisis generalizada de todos estos lugares de encierro que se produjo durante los años de la transición de sociedades fordistas a postfordistas y propone pensar otro desplazamiento en esta relación: de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control. El término "control" lo introdujo ya Williams Burroughs en su texto "The Limits of Control"⁵¹ para designar a la sociedad en un futuro próximo o, desde nuestra perspectiva, a la sociedad actual. El concepto "control" en el texto de Burroughs apunta al lenguaje como instrumento principal de control. Sugiere que las sugerencias, las persuasiones, las órdenes, son las palabras, y que ninguna máquina de control hasta ahora pudo operar sin las palabras. "Cualquier máquina de control que confiaría enteramente en los dispositivos de la fuerza externa o del control físico de la mente, pronto toparía con los límites del control."⁵²

Según Hardt y Negri, la sociedad de control se desarrolla en el fin extremo de la modernidad, y opera sobre lo postmoderno, donde los mecanismos de dominio se vuelven siempre más "democráticos", siempre más inmanentes al campo social, difusos en el cerebro y en los cuerpos de los ciudadanos. La sociedad de control podría ser caracterizada de esta manera por una intensificación y

⁴⁹ Ver HARDT, Michael; NEGRI, Antonio (2000), *La producción biopolítica*, <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/hardt.htm>

⁵⁰ Ver DELEUZE, Gilles (1991), *Postdata sobre las sociedades de control*, <http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/adeles.html>

⁵¹ BURROUGHS, Williams (1978), *The Limits of Control*, <http://eng7007.pbworks.com/w/page/18931079/BurroughsControl> (la traducción es mía)

⁵² Ibid.

una generalización de los aparatos normalizantes de la disciplinariedad, que animan interiormente nuestras prácticas comunes y cotidianas. Pero al contrario de la disciplina, como escriben, este control se extiende mucho más allá de las estructuras de las instituciones sociales. Los comportamientos de integración y de exclusión social propios del poder son, de este modo, cada vez más interiorizados por los sujetos.⁵³

“El poder se ejerce ahora por máquinas que organizan directamente los cerebros (por sistemas de comunicación, de redes de información, etc.) y los cuerpos (por sistemas de ventajas sociales, de actividades encuadradas, etc.) hacia un estado de alienación autónoma, partiendo del sentido de la vida y del deseo de creatividad.”⁵⁴ Los individuos, como escribe Deleuze, se han convertido en “dividuos”, y las masas en muestras, datos, mercados o bancos.

Podemos decir que técnicamente y políticamente la sociedad de control emerge tanto de la investigación cibernética como del imperativo militar industrial, y tiende hacia la gubernamentalidad mediante los sistemas de información. Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación podemos entenderlas también como configuraciones específicas y manipulables en un marco más amplio de lo que Foucault llama “tecnologías de gubernamentalidad”. En este sentido, el nuevo régimen no actúa solo a través de la instrumentalidad de los gobiernos, sino a través de la multitud de sistemas de subyugación tecnológicos y semióticos, operativos en las empresas, escuelas, mass media, programas culturales, psicoanálisis, etc.

Se trata de una instrumentalización directa de la vida activa, a través de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Como señala Gržinić, el control es hoy en día compuesto por varios sistemas de vigilancia (cámaras de vigilancia que nos siguen por todas partes), bases de datos digitalizadas, cada vez más detalladas de información personal y opinión pública disponible para el Estado y mercado, investigaciones y otras formas cada vez más precisas de adquirir datos personales.⁵⁵

⁵³ Ver HARDT, Michael; NEGRI, Antonio (2000), *La producción biopolítica*, <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/hardt.htm>

⁵⁴ HARDT, Michael, NEGRI, Antonio (2000), *La producción biopolítica*, <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/hardt.htm>

⁵⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>

Según Deleuze, “los encierros son moldes o diferentes módulos, mientras que los controles son modulaciones, como un molde autodeformante que cambiaría continuamente, de un momento a otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto a otro.”⁵⁶ En contraste con la sociedad disciplinaria que forjaba distintos moldes fijos, la sociedad de control extiende su control fuera de lugares estructurados de instituciones sociales, fundiéndose con redes flexibles, modulables y fluctuantes.

En su texto “La sociedad mundial de control”, Michael Hardt propone tres hipótesis en relación a las sociedades de control. En primer lugar, dice que la sociedad de control (imperial y postmoderna) se caracteriza por la omni-crisis, ya que no está organizada alrededor de un conflicto central, sino en una red flexible de micro-conflictualidades. Las contradicciones en la sociedad imperial son múltiples, proliferantes. Los espacios de esta sociedad son impuros, híbridos. En segundo lugar, el desmoronamiento de los muros de las instituciones, que caracteriza el paso hacia la sociedad de control, constituye un paso hacia el campo de inmanencia, hacia una nueva axiomática social, que quizá sea más adecuada a una soberanía propiamente capitalista. En tercer lugar, Hardt sostiene que no podemos pensar la sociedad de control sin pensar el mercado mundial. El mercado mundial, según Marx, es el punto de partida y el punto de llegada del capitalismo. Con la sociedad de control tocamos finalmente este punto, el punto de llegada del capitalismo. Al igual que el mercado mundial, la sociedad de control es una forma que no tiene afuera, y además sus fronteras y límites son fluidos y móviles. En este sentido, la sociedad de control es, según Hardt, ya una sociedad mundial de control.⁵⁷

Este fin del afuera en el paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control, como apunta Hardt, tiene implicaciones importantes para la forma de la producción social de la subjetividad. En el paso hacia la sociedad de control, el primer aspecto de la condición disciplinaria moderna ciertamente sigue siendo válido; las subjetividades continúan siendo producidas, pero ahora en el plano de la fábrica social. En la sociedad de control, por tanto, la producción de subjetividad se puede definir como un fenómeno directamente micropolítico, o mejor dicho, biopolítico/necropolítico.

⁵⁶ DELEUZE, Gilles (1991), *Postdata sobre las sociedades de control*, <http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/adeles.html>

⁵⁷ Ver HARDT, Michael, *La sociedad mundial de control*, <http://artilleriainmanente.blogspot.com.es/2012/03/la-sociedad-mundial-de-control-michael.html>

Cuando Foucault introdujo el concepto de biopolítica, nos anunció ya en los años setenta lo que hoy en día es evidente: que la propia vida se ha convertido en desafío de las nuevas luchas políticas y estrategias económicas. La biopolítica como forma de control sobre el cuerpo de los ciudadanos, según sus planteamientos, está vinculada al desarrollo del capitalismo. De esta manera se podría controlar el proceso de introducción de cuerpos en el aparato productivo y reproductivo, así como la adaptación de las poblaciones a los mecanismos económicos.⁵⁸

En este sentido, Maurizio Lazzarato sostiene, que tenemos que entender la biopolítica en el trabajo de Foucault, como una relación entre el gobierno, la población y la economía política, que remite a una dinámica de las fuerzas, fundada en una nueva relación entre ontología y política. La economía política de la que habla Foucault no es la economía del capital y del trabajo, tal como lo ha definido Marx. Según Foucault, se trata más bien de un problema ontológico y no solo económico. Marx, en su crítica de la economía política, reduce las relaciones entre fuerzas a relaciones entre capital y trabajo, en las que se basan toda la dinámica social y todas las relaciones de poder. “Al contrario, la economía política de la que habla Foucault gobierna en todo un campo material complejo en el que entran en juego los recursos naturales, los productos del trabajo, su circulación, la amplitud del comercio, pero también la disposición de las ciudades y carreteras, las condiciones de vida (hábitat, alimentación, etc.), el número de habitantes, su longevidad, su vigor y su actitud para con el trabajo.”⁵⁹ La economía biopolítica comprende de esta manera los dispositivos de poder que permiten maximizar la multiplicidad de las relaciones entre fuerzas que son co-extensivas al cuerpo social, y no sólo a la relación entre capital y trabajo.

Por ello, Guattari y Rolnik proponen dejar de considerar la producción de subjetividad como un caso particular de “supraestructura”, dependiente de las estructuras de producción de las relaciones sociales. Como explican, se trata más bien de analizarla como materia prima de la evolución de las fuerzas productivas en sus formas más desarrolladas, a través de las revoluciones científicas, de la incorporación masiva de la telemática, informática, ciencia de los robots, de los equipamientos colectivos y medios de comunicación de masas. “Todo lo que es

⁵⁸ Ver HARDT, Michael, NEGRI, Antonio (2000), *La producción biopolítica*, <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/hardt.htm>

⁵⁹ LAZZARATO, Maurizio (2000), *Del biopoder a la biopolítica*, <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>

producido por la subjetivación capitalística -todo lo que nos llega por el lenguaje, por la familia y por los equipamientos que nos rodean-, no es sólo una cuestión de ideas o de significaciones por medio de enunciados significantes. Tampoco se reduce a modelos de identidad o a identificaciones con polos maternos y paternos. Se trata de sistemas de conexión directa entre las grandes máquinas productivas, las grandes máquinas de control social y las instancias psíquicas que definen la manera de percibir el mundo.”⁶⁰

Tales mutaciones de la subjetividad, según Guattari y Rolnik, no funcionan sólo en el registro de la ideología que permanece en la esfera de la representación, sino en el propio corazón de los individuos, en su manera de percibir el mundo, de articularse con el tejido urbano, con los procesos maquínicos del trabajo y con el orden social que sostiene esas fuerzas productivas. La producción de subjetividad se encuentra cada vez más en la “infraestructura” productiva. “Cuando una potencia como Estados Unidos quiere implantar sus posibilidades de expansión económica en un país del llamado Tercer Mundo, comienza, antes que nada, a trabajar en los procesos de subjetivación. Sin un trabajo de formación previa de las fuerzas productivas y de las fuerzas de consumo, sin un trabajo sobre todos los medios de semiotización económica, comercial, industrial, las realidades sociales locales no podrían ser controladas.”⁶¹

Por este motivo, insisten en que los movimientos de emancipación tienen que tomar en cuenta que una revolución, una transformación a nivel macropolítico y macrosocial, concierne también a la producción de subjetividad. Sin embargo, no se trata de la división y contraposición de las relaciones de producción económica y las relaciones de producción subjetiva, sino que se desarrolla un tipo de trabajo al mismo tiempo material y semiótico.

El ejercicio del biopoder mediante las semióticas del capital, como sostiene Guattari, procede simultáneamente a partir de un control desde el vértice de los segmentos sociales y mediante un sometimiento de todos los instantes de la vida de cada individuo. Los modos de subjetivación pasan por la sobrecodificación de las actividades, de los pensamientos y de los sentimientos humanos por el capital. “No se trata de una red de aparatos ideológicos, sino de una megamáquina

⁶⁰ GUATTARI, Felix, ROLNIK, Suely (2006), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños. (p. 41)

⁶¹ GUATTARI, Felix, ROLNIK, Suely (2006), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños. (p. 42)

compuesta por la multiplicidad de elementos dispares que no solo concierne a los trabajadores, sino que “mete en producción” permanente y en todo lugar a las mujeres, a los niños, a los ancianos, a los marginados, etc. Los trabajadores se “trabajan” a sí mismos en el momento mismo en que trabajan para la producción de bienes de consumo. En uno u otro sentido, todos participan en la producción de control y de represión.”⁶²

Lazzarato argumenta que existe un doble registro sobre el cuál funcionan los componentes semióticos del capital: registro de semióticas significantes y asignificantes. El primero consiste en la representación y en la significación, que se organizan mediante semióticas significantes (la lengua), dirigidas hacia la producción del sujeto, del individuo, del yo. Éste produce y distribuye roles y funciones, nos equipa con una subjetividad y nos asigna una individuación (identidad, sexo, profesión, nacionalidad, etc.), de manera que todos estamos apresados en una trampa semiótica significativa y representativa.⁶³ Más aún, como sostiene López Petit, hoy en día se construye la conciencia de la misma manera como se construye (y posee) una marca. En este sentido “Yo soy” significa “yo soy mi propia marca (comercial)”. La conciencia se constituye ahora en la propia marca, y las marcas -que transmiten no tanto aspectos materiales como inmateriales y subjetivos- compiten entre sí. La marca está obligada a significar y a reafirmar su existencia, de lo contrario, desaparece.⁶⁴

El segundo, es el registro maquínico organizado por semióticas asignificantes (la moneda, las máquinas de producción de imágenes, sonidos e informaciones, la música, etc.), que conducen a la captura y la activación de elementos presubjetivos y preindividuales (afectos, deseos, emociones, percepciones) para hacerlos funcionar como partes de la máquina semiótica del capital. Mientras que las semióticas significantes tienen una función de sujeción social, las semióticas asignificantes tienen una función de servidumbre maquínica.⁶⁵

⁶² GUATTARI, Felix (2004), *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.77)

⁶³ Ver LAZZARATO, Maurizio (2006), *El “pluralismo semiótico” y el nuevo gobierno de signos. Homenaje a Felix Guattari*, <http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/es>

⁶⁴ Ver LÓPEZ PETIT, Santiago, (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

⁶⁵ Ver LAZZARATO, Maurizio (2006), *El “pluralismo semiótico” y el nuevo gobierno de signos. Homenaje a Felix Guattari*, <http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/es>

La palabra servidumbre (*asservissement*), según Guattari, tiene un doble sentido. Por un lado se refiere al acto de subyugar (esclavitud, sujeción, sumisión) como sistema de dependencia que liga el siervo al feudo. Por otro lado, describe el sentido cibernético de mecanismo de servidumbre: sistemas de control automático, con retroalimentación aplicados profusamente a la industria mecánica, como multiplicadores de energía, y cuya especialidad es el control de los procesos. El término define aquí una servidumbre mecánica. “Los mecanismos de servidumbre son normalmente diagramas de bloques que revelan la dependencia funcional entre los elementos y de un sistema de control. En este contexto, los hombres son considerados como dispositivos que procesan (transforman) información para una acción conforme a las necesidades de un sistema dado. Desde este punto de vista, las acciones humanas se limitan a ser pensadas como adecuadas o no, en cuanto funciones de un sistema global.”⁶⁶

Asimismo, estos dos registros semióticos trabajan juntos en la producción y en el control de la subjetividad, por tanto el proceso de subjetivación y/o de individuación ya no se puede reducir a la sujeción social dejando completamente en suspenso la servidumbre maquina.

En su texto “What is an apparatus?”⁶⁷, Giorgio Agamben habla de dos grandes clases: los seres vivos o sustancias y los aparatos. Entre estas dos, como sostiene, existe una tercera clase: los sujetos. Para Agamben, el sujeto es el resultado de la relación entre una lucha incesante entre los vivos y los aparatos en los que las sustancias y sujetos se superponen, pero no del todo. En este sentido el mismo individuo, la misma sustancia puede ser el lugar de múltiples procesos de subjetivación: el usuario de celulares, navegador *online*, escritor de historias, activista alterglobal, etc. La ilimitada expansión de los aparatos en nuestro tiempo, según Agamben se corresponde con una igualmente extrema proliferación de procesos de subjetivación. Esta situación puede producir la impresión de que hoy en día, la categoría de subjetividad está perdiendo su consistencia. Pero lo que está en juego no es su eliminación o superación, sino más bien su diseminación, llevando al extremo la mascarada, que desde siempre estaba acompañando cada identidad personal.⁶⁸

⁶⁶ GUATTARI, Felix (2004), *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.77)

⁶⁷ Ver AGAMBEN, Giorgio (2009), *What is an apparatus? and other essays*, Stanford, Stanford University Press.

⁶⁸ Ibid.

El capitalismo cognitivo, inventado precisamente como salida de la crisis provocada por los movimientos de los años sesenta y setenta del siglo XX, incorporó los modos de existencia que éstos inventaron y se apropió de las fuerzas subjetivas, en especial de la potencia de creación que en ese entonces se emancipaba en la vida social, poniéndola *de facto* en el poder. La subjetividad regida por la política identitaria característica de la época fordista, como apunta Suely Rolnik en su texto “Geopolítica del chuelo”, viene reemplazada por la subjetividad flexible y procesual que nace en la época postfordista. Tal como lo explica, existen varios motivos de la intensificación de esta disonancia, ya que la subjetividad está continuamente afectada por el torbellino de fuerzas de todo tipo. En primer lugar, la existencia urbana globalizada que introduce el capitalismo implica que los mundos a los que la subjetividad está expuesta son multiplicados de manera incrementada y varían rápidamente. En segundo lugar, la necesidad de crear nuevas esferas de mercado continuamente, la necesidad inherente de la lógica capitalista, significa que nuevas formas de vida tienen que producirse para darles una consistencia subjetiva mientras otras son barridas del escenario junto con sectores de economía desactivados por entero.⁶⁹

Según Rolnik, se nos impone la obligación de reformatearnos rápidamente, aun antes de sentir realmente la sensación del cambio, por lo cual, uno vive en un estado constante de tensión, al borde de la exasperación, y el resultado es que la fuerza de invención es invocada frecuentemente, pero en desconexión con la resistencia. Esta fuente del poder de la invención “libre” es lo que ha descubierto el capitalismo contemporáneo como una vena de valor para ser explotada.⁷⁰

Agamben define esta fase extrema del desarrollo capitalista en la que vivimos como una acumulación masiva y proliferación de los aparatos. Hoy en día ya no existe ni un solo instante en el que la vida de los individuos no sea modelada, contaminada o controlada por estos aparatos. En este sentido cada aparato implica un proceso de subjetivación, sin el cual no puede funcionar como aparato de gobernanza, sino se reduce más bien a mero ejercicio de violencia. El aparato es en primer lugar la máquina que produce subjetivación y solo como tal, es también la máquina de gobernanza.⁷¹ “Aquel que se deja capturar por el aparato de “teléfono celular”, sea la que sea la intensidad del deseo que lo conduce, no puede

⁶⁹ Ver ROLNIK, Suely, (2006), *Geopolítica del chuleo*, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ver AGAMBEN, Giorgio (2009), *What is an apparatus? and other essays*, Stanford, Stanford University Press.

adquirir una nueva subjetividad, sino solamente un número a través del cual puede ser controlado eventualmente.”⁷²

Por tanto, el problema de los aparatos no puede reducirse al uso correcto, sostiene Agamben, porque no podemos ignorar el hecho de que a cada aparato le corresponde cierto proceso de subjetivación (/desubjetivación). “Aquellos que continúan promoviendo argumentos similares son por su parte ya productos de aparatos mediáticos en los que están atrapados.”⁷³

Además, casi todos estos dispositivos tecnológicos -máquinas o aparatos- se componen de hardware y software, y éste último ofrece una relación imaginaria con el hardware, en el sentido del diseño de los sistemas operativos, interfaz, etc. “Los usuarios saben muy bien que sus carpetas y escritorio en realidad no lo son, pero los tratan como si lo fueran, refiriéndose a ellos como a carpetas y al escritorio.”⁷⁴ Wendy Hui Kyong Chun apunta que el software produce usuarios, ya que sin los sistemas operativos no existiría el acceso al hardware, ni acciones ni prácticas, por tanto tampoco usuarios. Por otra parte, cada sistema operativo a través de la publicidad y la marca interpela al usuario, le ofrece un nombre o imagen con el que identificarse.⁷⁵ Según Lovnik, la ontología del usuario refleja en muchos sentidos la lógica del capital. El usuario deviene crecientemente el término que se corresponde con la autoconfiguración y autoinvención, que es la otra cara de la identidad del control mediante medios. Su sociabilidad, como explica Lovnik, está íntimamente consolidada en la matriz dinámica de técnicas ejercidas por la fuerza del capital.⁷⁶

El capitalismo cognitivo, hoy en día, como explica Berardi, es sobre todo una afección de la sensibilidad. El imaginario es invadido por las muestras hiperrápidas que actúan sobre la sensibilidad y el cuerpo emocional; se trata del contagio que se difunde principalmente por la psique humana, a través de la

⁷² AGAMBEN, Giorgio (2009), *What is an Apparatus? and other essays*, Stanford, Stanford University Press. (la traducción es mía).

⁷³ Ibid.

⁷⁴ CHUN, Wendy Hui Kyong (2004), *On Software, or the Persistence of Visual Knowledge*, www.brown.edu/Departments/MCM/people/chun/.../software.pdf (la traducción es mía)

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ver LOVNIK, Greet (2005), *The Principle of Notworking. Concepts in Critical Internet Culture*, <http://networkcultures.org/wpmu/portal/publications/geert-lovink-publications/the-principle-of-notworking/>

identificación con los placeres, y produce efectos brutales sobre la sensibilidad.⁷⁷ En este sentido, actualmente, las poderosas operaciones del mercado, distribuidas mediante nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y otros canales, reconfiguran el territorio biopolítico. La colonialidad global que opera en el centro del sistema capitalista, multiplicando divisiones y fronteras, según Rolnik, produce dos definiciones de subjetividad; “subjetividad de lujo” y “subjetividad basura”. Si la “subjetividad basura” constantemente experimenta una humillación de la existencia sin valor, la “subjetividad de lujo”, por su parte, continuamente siente la amenaza de caer fuera, a este territorio, y puede sufrir una caída que puede ser irreversible.⁷⁸ O mejor dicho, como argumenta Grosfoguel, “la cartografía de poder del mundo está atravesada por lo que Frantz Fanon llama la división entre los afortunados y los condenados de la tierra que no es otra cosa que una división racial. Eso divide el mundo entre zonas que Fanon llama en zonas de ser y zonas de no ser (...) Eso hace que las estrategias de descolonización en una zona y otra tengan que ser diferentes. En la zona del no ser, el sistema gestiona los conflictos de manera diferente a la zona del ser. En la zona del ser se usan regulación y emancipación, y en la zona del no ser se utilizan violencia y desposesión. Eso plantea experiencias muy diversas y plantea la necesidad de teorías críticas diferenciadas que den cuenta de las experiencias histórico-sociales diferenciadas entre zona del ser y zona del no ser.”⁷⁹

Entonces, la biopolítica de Foucault, que se origina en el momento de la Guerra Fría, como apunta Gržinić, es una conceptualización específica de la gubernamentalidad, exclusivamente reservada para los ciudadanos del “primer mundo” capitalista (los afortunados), mientras la nueva lógica del capital y sus procesos de demarcación geopolítica de las zonas del mundo están basados en la movilización de la maquinaria de guerra, lo que Achille Mbembe define como necropolítica.⁸⁰ El concepto de biopolítica, debido a la maquinaria de guerra y el Estado de excepción, como una de las principales lógicas de las sociedades contemporáneas, tiene que ser reemplazado por la necropolítica. Necropolítica, como explica Gržinić, está relacionada con el concepto de necrocapitalismo, es decir, el capitalismo contemporáneo que organiza sus formas de acumulación de

⁷⁷ Ver BERARDI, Franco (2003), *Telestrets. Máquina imaginativa no homologada*, Madrid: El Viejo Topo.

⁷⁸ Ver ROLNIK, Suely (2006), *Geopolítica del chuleo*, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

⁷⁹ GROSGOUEL, Ramón (2013), *¿Cómo luchar decolonialmente?*, entrevista con Ramón Grosfoguel por Marisa Ruiz Trejo, <https://www.diagonalperiodico.net/saberes/como-luchar-decolonialmente.html>

⁸⁰ Ver MBEMBE, Achille (2011), *Necropolítica*, Barcelona, Melusina.

capital, implicando el despojo y el sometimiento de la vida según el poder de la muerte (los condenados).⁸¹

“Si el biopoder, según Foucault, es el ejercicio de la facultad de "hacer vivir y dejar morir", entonces el necropoder es el ejercicio de la facultad de "dejar vivir y hacer morir." Hacer vivir (proporcionar las condiciones para una vida mejor) y/o dejar vivir (ser abandonado a una vida sin medios) presentan dos biopolíticas diferentes, esta última es, de hecho, pura necropolítica.”⁸²

Podemos decir que la captura necrocapitalista del espacio social, como argumenta Gržinić, implica nuevos modos de gubernamentalidad, regidos por las normas de la intensificada racionalidad empresarial y se despliega en la gestión de la violencia, los conflictos sociales, el miedo y la Multitud. Es evidente que la vida, la producción de subjetividad, así como el espacio social y político del capitalismo global, están cada vez más manejados y organizados por la lógica de la muerte. La necropolítica, concebida por Achille Mbembe principalmente en África, que se lleva a cabo en el “tercer mundo”, y que hoy en día está cada vez más presente también en el “primer mundo” capitalista, presenta actualmente, como sostiene Gržinić, una historización de la biopolítica.

Además, Gržinić sostiene que la necropolítica y biopolítica se repiten ahora una en la otra. Ya no se trata de la cuestión de división; la necropolítica hoy en día opera en medio de la biopolítica, lo que define con precisión las formas de los recortes del apoyo financiero para la salud pública, vivienda, educación, cultura, etc., adoptadas por gobiernos neoliberales en la crisis actual. Su resultado es, como escribe Gržinić, la privatización de todos los servicios públicos: una política que implica el racismo estructural, la pobreza masiva y la división de clases.⁸³

En este sentido, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación tienen una doble función. Predominantemente en el “primer mundo” capitalista, se introducen a disposición de la biopolítica para los “sujetos marca” (López Petit), las “subjetividades de lujo” (Rolnik), o los “afortunados” (Fanon), mientras que en otras partes del mundo, sirven a la necropolítica, que se basa en un régimen de esclavitud, expropiación, exclusión y muerte. Además, el eclipse de la política que

⁸¹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>

⁸² Ibid.

⁸³ Ver GRŽINIĆ, Marina (2012), *Biopolitics and Necropolitics in relation to the Lacanian four discourses*, http://www.ub.edu/doctorat_eapa/?p=275

presuponía la existencia de sujetos reales (del movimiento revolucionario), y el auge del biopoder/necropoder, no tiende a nada más que a su propia réplicación.

Por tanto, en base al análisis de la relación entre los aparatos o máquinas (Guattari) y la producción de subjetividad que introduce Agamben, podemos decir que, lo que define los aparatos que tratamos en la fase actual del capitalismo, es que estos ya no actúan tanto a través de la producción del sujeto, sino a través del proceso de desubjetivación. El momento de desubjetivación, según Agamben, es ciertamente implícito en cada proceso de subjetivación, pero el problema al que apunta es que, hoy en día, el proceso de subjetivación y el proceso de desubjetivación parecen devenir recíprocamente indiferentes, y entonces no dan lugar a la recomposición de un nuevo sujeto, excepto en la forma espectral.⁸⁴ En este sentido, las sociedades contemporáneas de control tienden a convertirse en cuerpos inertes atravesados por un masivo proceso de desubjetivación, sin reconocer cualquier subjetivación real.

Sin embargo, a pesar del triunfo del nuevo paradigma comunicativo-productivo capitalista, y la consolidación del horizonte postmediático con la extensión de sus efectos de control más que de libertad, se siguen abriendo los espacios de lucha por la transformación social y la democracia radical. Es preciso seguir llevando adelante el combate también en el interior de este campo para reducir a todos los elementos y los agentes que repiten, en el nuevo modo de producción de subjetividad, las viejas normas y los códigos miserables del arte de gobernar. La energía del evento que atraviesa el movimiento actual (Primavera Árabe, movimiento 15M, Syntagma, Occupy, Refugee Protest Camp de Viena, Levantamiento esloveno, etc.), con su carácter y dirección definidos por otros objetivos, y no por aquellos del sistema-mundo moderno/colonial capitalista, no tiene que parar. La intervención en los procesos de subjetivación/desubjetivación, iluminando lo ingobernable, continúa y presenta el principio y punto de fuga de nuestra política.

⁸⁴ Ver AGAMBEN, Giorgio (2009), *What is an apparatus? and other essays*, Stanford, Stanford University Press.

CAPÍTULO_4

ECONOMIZACIÓN DE LA CULTURA/ CULTURALIZACIÓN DE LA POLÍTICA/ INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA CRÍTICA

Critique – a veritable materialist critique – in order to be efficient, i.e. to produce effects in the material reality of social exchange, must be practical; it must intervene within and strive to tackle the existing and ongoing social practices. This kind of criticism entails a self-criticism whereby one reflects upon his/her own role as well as the effects and the repercussions of one's own actions.¹

Dušan Grlja/Jelena Vesić, *Prelom Kolektiv, The Neoliberal Institution of Culture and the Critique of Culturalization*, 2007

No one body establishes the space of appearance, but this action, this performative exercise happens only “between” bodies, in a space that constitutes the gap between my own body and another's. In this way, my body does not act alone, when it acts politically. Indeed, the action emerged from the “between”.²

Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, 2011

Hay una importancia cada vez mayor de la cultura y las imágenes para la economía desregulada que ha conducido hacia un nuevo debate sobre la relación entre la economía y la cultura. En las últimas décadas hemos presenciado una obvia subordinación de cultura y arte a los mecanismos de la economía de libre mercado; la competitividad y emprendeduría han sido introducidas a una esfera,

¹ “La crítica - una crítica materialista verdadera - con el fin de ser eficiente, es decir, para producir efectos en la realidad material del intercambio social, debe ser práctica; debe intervenir dentro de y esforzarse en abordar las prácticas sociales existentes y en curso. Este tipo de crítica implica una autocrítica mediante la cual uno reflexiona sobre su propio papel, así como sobre los efectos y las repercusiones de sus propias acciones.” GRLJA, Dušan, VESIĆ, Jelena (2007), *The Neoliberal Institution of Culture and the Critique of Culturalization*, <http://eipcp.net/transversal/0208/prelom/en> (la traducción es mía)

² “Ningún cuerpo solo establece el espacio de apariencia, sino que esta acción, este ejercicio performativo ocurre solo “entre” cuerpos, en un espacio que constituye la brecha entre mi propio cuerpo y del otro. De esta manera, mi cuerpo no actúa solo, cuando actúa políticamente. En efecto, la acción surge del “entre””. BUTLER, Judith (2011), *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en> (la traducción es mía)

una vez "privilegiada", de la producción artística e intelectual. El sistema socio-económico actual que tiende hacia la acumulación incesante de capital y control de economía, subjetividad, conocimiento, género y sexualidad, neutraliza continuamente y absorbe cualquier potencial subversivo de la acción política, y despolitiza finalmente cualquier intervención. Esta red de lógicas que hemos presentado en los capítulos anteriores nos parece central para comprender cómo la reformulación del capitalismo a escala global en la era postmedia ha hecho entrar el arte y la cultura en una dinámica de despolitización, que se produce y reproduce continuamente no solo económicamente y políticamente sino también institucionalmente, a través de tres procesos que analizaremos a continuación: la economización de la cultura (arte), la culturalización de la política y la institucionalización de la crítica.

Partimos de la idea de que el arte no está fuera de la política y menos aún hoy en día; la política reside en su producción, distribución y recepción. Actualmente, los principios económicos del capitalismo, y su más profunda lógica de la economía postfordista, se han extendido a los ámbitos sociales y culturales. La cultura (arte) se concibe ahora como un segmento de producción similar a cualquier otro ámbito mercantil, y por tanto, susceptible de ser introducida en el mercado. En este contexto, y tal como señala Jaron Rowan, en el que los discursos de las industrias culturales y creativas cogen fuerza, se consolida el proceso de economización de la cultura,³ al que ya apuntaban Adorno y Horkheimer en sus análisis a finales de los años 40. Por este motivo, antes de adentrarnos en la situación actual de las "industrias creativas", nos proponemos a continuación, en primer lugar, volver al concepto de "industria cultural", que tiene su origen en la teoría crítica de Adorno y Horkheimer, y que consideramos como preanuncio o anticipación del paradigma cultural en las formas de producción postfordistas, generalizadas hoy en día.

4.1. La industria cultural como engaño de masas

En los planteamientos de la teoría marxista, la cultura era vista como una supraestructura (cultura, estado, derecho, religión, familia, etc.), un reflejo de cambios que ocurren en la base económica de la sociedad. Siguiendo esta

³ Ver ROWAN, Jaron (2010), *Emprendizajes en cultura: Discursos, Instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños.

formulación, la posibilidad de la revolución se explicaba en términos de cambio en la base económica (la tendencia capitalista hacia la crisis económica) y el grado de organización política de la clase trabajadora. Pero después de la I Guerra Mundial, durante los años 1920, y la crisis del movimiento revolucionario, surgió la necesidad de abandonar este planteamiento. Desmantelando el dogma marxista, los teóricos de la Escuela de Frankfurt plantearon su teoría de la cultura, subrayando la mediación y la reciprocidad entre la base y la supraestructura, intentando provocar una teoría verdaderamente dialéctica de la cultura. En contraste con el marxismo ortodoxo, que veía la cultura como mero reflejo de la base económica, un efecto determinado por las relaciones de producción, el Instituto de la Escuela de Frankfurt sostenía que la cultura nunca ha sido meramente ideología o falsa conciencia, sino que más bien, en sus mediaciones complejas, tenía el potencial de preservar la autonomía de la base económica. Según Adorno y Horkheimer, la cultura ha sido una fuerza crítica negativa siempre que proporcionaba una alternativa a la sociedad existente. Sin embargo, con el advenimiento de la cultura de masas en los tiempos modernos, como sostenían, estaba amenazada de degenerar en la mera reproducción de la base económica.⁴

Escrito a finales de los años cuarenta, el ensayo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”⁵ de Adorno y Horkheimer, estaba dirigido contra la creciente influencia de la industria del entretenimiento, la mercantilización del arte y la uniformización totalizante de la cultura, sobre todo en el país al que emigraron los autores, Estados Unidos. Como apunta Gerald Raunig, “en un estilo verbal violento con tintes de pesimismo cultural, su posición escéptica hacia los nuevos medios -como la radiodifusión o el cine- llevó a los dos autores a describir un amplio espectro del ámbito cultural por medio de un concepto que parecía el más ajeno a las esferas culturales: definieron la cultura como industria.”⁶

En los apuntes para este texto, como escribe Adorno en su ensayo “Cultural Industry Reconsidered” han hablado de la cultura de masas, pero reemplazaron esta expresión con la “industria cultural” “para excluir desde el principio

⁴ Ver ANDRAE, Thomas (2005), *Adorno on film and mass culture. The culture industry reconsidered*, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/AdornoMassCult.html>

⁵ Ver ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas*, en ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max (2007), *Dialéctica de la Ilustración*, Obra completa 3, Madrid, Akal.

⁶ RAUNIG, Gerald (2007), *La industria creativa como engaño de masas*, <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>

la interpretación conforme con sus defensores (...) de que se trata de algo como cultura que surge espontáneamente de las masas mismas, una forma contemporánea de arte popular. De este último la industria cultural tiene que distinguirse en su extremo.”⁷ El término “cultura popular”, tal como apuntaban, fue ideológico: una cultura de masas impuesta desde arriba más que derivada de las personas. En este sentido criticaban con vehemencia la producción serializada y masiva de la cultura, que consideraron responsable de la transformación de la cultura en un producto de mercado, uniformizado, serializado y estéticamente vacío. La cultura, según sus planteamientos, ha sido unificada o integrada, imprimiendo la misma marca en todo, constituyendo cine, radio y revistas en un sistema armonizado en sí mismo y todos entre ellos.⁸ El desarrollo de la industria cultural, por tanto, tiene que entenderse como un todo en tanto que transformación tardía del ámbito cultural.

Según sus postulados, la cultura ha devenido industria, sometida a las mismas reglas de producción que cualquier otra producción de mercancías. En lugar de promover la comprensión reflexiva en términos de un futuro liberador, la industria cultural más bien abandonó “la promesa de la felicidad en nombre de la utopía degradada del presente.”⁹ Además, según sus planteamientos, “hablar de la cultura ha sido siempre algo en contra de la cultura.”¹⁰ El denominador común “cultura”, como sostenían, contiene la toma de posesión, el encasillamiento, la clasificación, que entrega la cultura al dominio de la administración.

Por otro lado, con el término “industria” Adorno y Horkheimer se referían tanto a los conceptos marxistas económicos de la mercantilización, concentración de capital y alienación de trabajadores en la producción, como también al concepto weberiano de racionalización. Pero como apuntaba Adorno, la expresión “industria” no tiene que tomarse literalmente. Más bien se trata de la referencia a la estandarización y racionalización de las técnicas de distribución, pero no estrictamente al proceso de producción. “Aunque en el cine el sector central de

⁷ ADORNO, Theodor, *Cultural Industry Reconsidered*, en ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge.(p. 98)

⁸ Ver ADORNO, Theodor, *Cultural Industry Reconsidered*, en ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge.

⁹ ADORNO, Theodor, *Cultural Industry Reconsidered*, en ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge.(p.9)

¹⁰ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas*, en ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (2007), *Dialéctica de la Ilustración*, Obra completa 3, Madrid, Akal.(p.175)

la industria cultural, el proceso de producción, recuerda a modos técnicos de operación en la división del trabajo, el empleo de las máquinas y la separación de trabajadores de los medios de producción, expresado en el conflicto entre los artistas activos en la industria cultural y aquellos que la controlan, las formas individuales de producción sin embargo se mantienen.”¹¹ Pero la individualidad en sí misma, como sostenían Adorno y Horkheimer, servía para reforzar la ideología, usando el sistema de estrellas “que propaga supuestamente grandes personalidades y opera con corazones, prestada del arte individualista y su explotación comercial.”¹² Entonces, según sus análisis, el carácter de cadena de montaje ordenó en aquella época la producción creativa de la industria cultural de forma similar a como lo había hecho antes con la agricultura y el trabajo del metal: mediante la serialización, la estandarización y el dominio total de la creatividad. Es decir, las nuevas “fábricas” de la industria cultural (el ámbito de los periódicos, el cine, la radio y la televisión), según sus postulados, se adaptaron a los criterios de la fábrica fordista, y en este sentido trazaron una imagen específica de la producción. Como apunta Gerald Raunig, ésta consiste, por un lado, “en la fabricación mecanizada de bienes de entretenimiento y, por otro, en la fijación y control de la reproducción en tanto que reproducción asimilada cada vez más a las formas de producción de la fábrica.”¹³

En el texto “Cultural Industry Reconsidered”, Adorno escribía que las mercancías culturales de la industria están gobernadas por el principio de su realización como valor. La entera práctica de la industria cultural, como sostenía, transfiere el motivo de plusvalía a las formas culturales de manera que la autonomía de la obra de arte es tendencialmente eliminada por la industria cultural.¹⁴ Como apunta Raunig, Adorno y Horkheimer “valoraron de forma directamente negativa la industria cultural como una creciente espiral totalizadora de manipulación sistemática con la exigencia de adaptarse cada vez más a este sistema.”¹⁵

¹¹ ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge. (p.101)

¹² Ibid.

¹³ RAUNIG, Gerald (2007), *La industria creativa como engaño de masas*, <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>

¹⁴ Ver ADORNO, Theodor, *Cultural Industry Reconsidered*, en ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge.

¹⁵ RAUNIG, Gerald (2007), *La industria creativa como engaño de masas*, <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>

En este sentido, analizar la industria cultural era importante para entender el momento ideológico que dominaba aquella época. La defensa más ambiciosa de la industria cultural, como sostenían estos autores, celebraba la ideología como un factor del orden. En un mundo supuestamente caótico, proporcionaba a seres humanos con estandartes para la orientación que por sí mismos parecían merecer la aprobación. “El poder de la ideología de la industria cultural es tal que el conformismo ha reemplazado la conciencia (...) El consenso que propaga refuerza la ceguera, ofusca la autoridad.”¹⁶

Según Raunig, para Adorno y Horkheimer los productos de la industria cultural están constituidos de tal forma que niegan o incluso impiden cualquier tipo de capacidad imaginativa, de espontaneidad, de fantasía o cualquier otro tipo de pensar activo por parte del espectador.¹⁷ La tendencia de la industria cultural, que está en correlación con la forma de consumo ultrapasiva, elabora un meticuloso registro del público y trabaja estadísticamente sobre él: “reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se diferencian prácticamente de las de propaganda, en grupos según ingresos, en campos rojos, verdes y azules”.¹⁸

Este círculo vicioso, infinito de la promesa, como apunta Raunig, que proyecta un deseo y lo mantiene en una forma de dependencia improductiva, constituye el núcleo de la idea de industria cultural como instrumento del engaño de masas. Quienes consumen la industria cultural aparecen como marionetas del capital; contados, serializados y encarcelados en su lógica. Según Adorno y Horkheimer, los consumidores están encadenados en la producción capitalista de modo que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece: la figura de la “masa engañada” convierte a ésta en una víctima pasiva, heterodeterminada, engañada y esclavizada.¹⁹ Como apunta Adorno en el texto “The Schema of Mass Culture”, las formas de comportamiento que la industria cultural ofrece a las personas

¹⁶ ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge. (p.104-105)

¹⁷ Ver RAUNIG, Gerald (2007), *La industria creativa como engaño de masas*, <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>

¹⁸ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas*, en ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max (2007), *Dialéctica de la Ilustración*, Obra completa 3, Madrid, Akal.(p.168)

¹⁹ Ver RAUNIG, Gerald (2007), *La industria creativa como engaño de masas*, <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>

tienen el carácter perverso de hacerles practicar en sí mismos la "magia" que en efecto ya actúa sobre ellos.²⁰

Además, la industria cultural que involucra la producción de trabajo para la reproducción y consumo de masas, organiza el tiempo libre, el dominio restante de la libertad bajo el capital, de acuerdo con los mismos principios de intercambio y equivalencia que dominan en la esfera de la producción fuera del ocio. Mientras presenta la cultura como la realización del derecho de todos, de la gratificación del deseo, en realidad continúa la integración negativa en la sociedad. Adorno dio a entender que la industria cultural destruía no solo la seriedad de la alta cultura, sino también la resistencia rebelde inherente a la cultura popular. La industria cultural y su integración efectiva en la sociedad, según Adorno y Horkheimer, marcó el triunfo de la unificación represiva en los estados liberales democráticos, equivalente a aquello que ha sido alcanzado políticamente bajo el fascismo.²¹

En resumen, en relación a estas tendencias de aquella época, la crítica de la industria cultural de Adorno y Horkheimer surge desde la perspectiva de su relación con las posibilidades para la transformación social. La preocupación principal de Adorno y Horkheimer no fue con el futuro de la cultura y del arte, sino con su progresiva mercantilización y estandarización, la relación entre los productores culturales y consumidores y los efectos de la alienación, y con salvar aquellos elementos que más estaban bajo la amenaza de la razón ilustrada: la particularidad sensible, los fines racionales, la noción sustancial de individualidad y felicidad.

Sin embargo, su análisis de la industria cultural, del arte y de los medios fue marginalizada durante la Guerra Fría, etiquetada como elitista además de homogeneizar y pacificar la industria cultural, que en realidad se decía que era más dinámica, diversa y conflictual que lo que permitía su teoría.

En el transcurso de los años sesenta, en los que tuvo lugar la actualización de la crítica a los medios de comunicación de masas, se introdujo un desplazamiento del singular al plural, de la "industria cultural" a las "industrias culturales". Pero el término "industrias culturales" no fue simplemente una nueva etiqueta para

²⁰ Ver ADORNO, Theodor, *The Schema of Mass Culture*, en ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge.

²¹ Ver ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge. (La introducción de J. M. Bernstein)

este sector de la producción, sino la frase, que según David Hesmondhalgh, introducía un nuevo enfoque del análisis de la producción cultural basada en los principios desarrollados por Miège y otros sociólogos franceses, así como de analistas británicos como Nicholas Graham. En este sentido, no significaba que su uso implicara la adherencia a la crítica de la industria cultural de Adorno y Horkheimer. Más bien, como apunta Hesmondhalgh, la introducción de este término en el análisis fue un intento de pluralizar y sociologizar la conceptualización de la producción cultural propuesta por Adorno y Horkheimer, y de cuestionar la creciente concentración del poder comunicativo desde los enfoques de la economía política crítica, tanto bajo el control estatal como privado, analizando las condiciones específicas de las industrias culturales.²²

Como sostiene J. M. Bernstein en la introducción al libro, la colección de ensayos de Adorno, “The Cultural Industry. Selected essays on mass culture”, los críticos de Adorno y Horkheimer subrayaban que la industria cultural ya no era un proveedor de la ideología monolítica, sino que incluía momentos de conflicto, rebelión, oposición y el impulso para la emancipación y la utopía, aunque no intencionalmente. En este sentido, destacaron los límites de la manipulación de los consumidores y demostraron la existencia de un sustrato inextinguible del potencial de la negación en zonas prohibidas de la fantasía e imaginación, que es generada por la represión en procesos de trabajo e inherente a la producción de mercancía de capitalismo avanzado. Requerían entonces un modelo más complejo y sensible de interpretación cultural, aquel que se centra en la dimensión simbólica de los *mass media*, y que responde a las posibilidades progresivas de la innovación tecnológica (vídeo, televisión, etc.) y analiza la economía política de la industria cultural. La teoría de Adorno, según sus análisis, carecía de estas dimensiones, por lo cual representaba a la audiencia de la industria cultural como los crédulos del engaño masivo, negando de esta manera la autonomía relativa de la conciencia. Sostenían que esto puede conducir a la política de la resignación y desesperación y no puede abrir nuevos espacios de luchas contra el capitalismo avanzado.²³

Pero la crítica de Adorno y Horkheimer, como apunta Thomas Andrae, no estaba dirigida contra la cultura popular *per se*, sino contra un tipo específico

²² Ver HESMONDHALGH, David (2007), *Cultural and Creative Industries*, http://www.academia.edu/1534986/Cultural_and_Creative_Industries

²³ Ver ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge. (La introducción de J. M. Bernstein)

de la cultura de masas producida bajo el capitalismo monopolista. Su teoría de la degradación del arte serio, a través del auge de la industria cultural y la producción masiva, tiene que distinguirse del criticismo conservador y elitista de la cultura. Al contrario de los críticos elitistas, Adorno y Horkheimer rechazaban la defensa de la alta cultura por sí misma y se negaban a condenar el arte popular como inherentemente inferior. Lo que estaban criticando era la fetichización de la cultura como esfera autónoma de la producción material, y los postulados que sostenían que las personas amenazaban con destruir los valores y sensibilidad de la alta cultura a través de su creación de cultura de masas.

Además, Adorno y Horkheimer también se alejaron de una creencia puritana de criticismo cultural, que la cultura de masas subestimaba la moralidad promoviendo el hedonismo y la sexualidad no restringida. Según Andrae, sostenían que la industria cultural no era mala porque promoviera el hedonismo; al contrario, más bien reprimía el placer y sensualidad bajo la apariencia de ser hedonista. “A través de su consciente excitación de los sentidos, la industria cultural solo promovía la renuncia sexual; su afinidad fue no a la alegría y el placer, sino al masoquismo y la resignación.”²⁴

Asimismo, tenemos que recordar que poco antes de su muerte, Adorno rectificó su teoría de la comercialización y manipulación total de la cultura. En una radio conferencia sobre el ocio y la cultura de masas, expresó las dudas sobre si la conciencia de los consumidores en realidad puede ser absorbida por la industria cultural, y habló de los sistemas de doble conciencia. En aquel momento decía que parece que la integración de la conciencia y el ocio no está todavía completa. El interés real de los individuos es todavía, hasta cierto punto, bastante fuerte para resistir una manipulación total. Este análisis sería entonces en la línea con la prognosis de que la conciencia no puede ser totalmente integrada en la sociedad en la que las contradicciones básicas permanecen no disminuidas.

Bernstein sostiene en esta relación, que son más bien los críticos de Adorno y Horkheimer quienes han girado su análisis de la industria cultural en la teoría misma, proporcionando una imagen unilateral e inadecuada de su posición, sin tener en cuenta que los procedimientos de la industria cultural devinieron,

²⁴ Ver ANDRAE, Thomas (2005), *Adorno on film and mass culture. The culture industry reconsidered*, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/AdornoMassCult.html>

en un cierto momento y de ahí en adelante, ejemplares e invasivos.²⁵ De hecho, podemos decir, como señala Raunig, que en la crítica de la industria cultural en la transformación fordista, se puede vislumbrar el preanuncio de las formas de producción postfordistas: la progresiva economización de la cultura, con ciertas diferencias propias del nuevo modo de producción postfordista.

Hasta finales de los años 50, la homogeneización de la conciencia ha devenido contraproduktiva para los fines de la expansión del capital. Han sido creadas nuevas necesidades para las mercancías, y esto requiere la introducción de la negatividad mínima que ha sido previamente eliminada. A través de la industria cultural, el capital ha cooptado la dinámica de la negación diacrónicamente en su producción de nuevas y diferentes mercancías, y sincrónicamente en su promoción de estilos de vida alternativos. El reciclaje de los estilos de vida en la industria cultural representa la transformación de la categoría estética, que una vez poseía el momento de negatividad, en la calidad de la mercancía del consumo. La expansión del papel de estilos de vida en competición, la permeación de estos estilos en los hogares, la omnipresencia de la música, cine, televisión, la manera en la que los productos han devenido una extensión directa de su imagen publicitaria, todos estos fenómenos muestran un cierre de la brecha entre la industria cultural y la vida cotidiana en sí, y una estandarización consecuente de la realidad social.²⁶

Desde los años 70 en adelante, el paso progresivo al postfordismo hizo la oferta flexible, o por lo menos más flexible que en épocas anteriores. Como sostiene Enzo Rullani, “ésta fue la condición para adaptarse, con costes limitados y en un breve lapso de tiempo, a una demanda siempre mas variable e indeterminada, extremadamente ligada al comportamiento de subjetividades productivas (trabajadores, proveedores, distribuidores, etc.) y de consumo (consumidores) que tienden a substraerse al control centralizado de los planes y de los programas sobre los cuales se basaba la producción en masa.”²⁷ En este sentido, según Rullani, los productos/servicios ofrecidos dejan de estar necesariamente producidos en serie y se enfrentan a una transición hacia las pequeñas series, los nichos, o hacia diferentes formas de personalización y de interactividad.

²⁵ Ver ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge. (La introducción de J. M. Bernstein)

²⁶ Ibid.

²⁷ RULLANI, Enzo (2006), *Arte y economía: la creación de valor en el capitalismo cognitivo*, YP50, Barcelona, YProductions.(p.225)

Entonces el arte, escribe Rullani, generando sentidos estéticos que pueden ser asociados a estos factores haciéndoles socialmente reconocibles, se convierte en un recurso útil para construir la unicidad del producto/servicio ofrecido a una demanda que pide atención personalizada, respecto a las identidades personales y de reconocimiento de los contextos territoriales. “En este contexto, el arte no es algo exterior a la producción industrial, sino que deviene una *función de la “hilera” cognitiva*, función que define y difunde lenguajes estéticos reconocibles por el paso a través del diseño, la moda, la experimentación de nuevos estilos de vida, la innovación cultural.”²⁸

Este fenómeno constituía una respuesta a la crisis económica que afectó al capitalismo en la década de los años 70. De forma paralela al desarrollo de la economía de conocimiento, como apunta Rowan, la producción industrial, que hasta ese momento había constituido el motor de crecimiento en el Occidente, ha sido progresivamente desplazada a los países del “tercer mundo”, y según Hesmondhalgh, con el objetivo de restaurar los niveles de beneficio y productividad perdidos, algunos países comenzaron a prestar la atención a los sectores emergentes en detrimento de las industrias manufactureras tradicionales. Las industrias culturales eran uno de estos nuevos sectores clave; las telecomunicaciones y la informática otros.²⁹

Además, en el centro de este proceso tenía lugar una transformación radical de las políticas culturales que potenció una concepción mucho más instrumental de la cultura. Se trataba de evaluar y medir los posibles beneficios económicos que la cultura podía reportar. La privatización de la cultura, según Rowan, se presentó como un proceso inevitable y, bajo pretexto de generar instituciones culturales con una nueva lógica comercial, como dice Yúdice, “se produjo así una marcada división entre la consideración de la cultura como un derecho y la visión de la cultura como recurso.”³⁰

²⁸ Con “hilera” que incorpora la no-linealidad, la distancia y el desfase temporal como parte del concepto, Rullani se refiere a formas de producción que escapan de la rigidez propia de las cadenas fordistas. RULLANI, Enzo (2006), *Arte y economía: la creación de valor en el capitalismo cognitivo*, YP50, Barcelona, YProductions. (p.227)

²⁹ Ver ROWAN, Jaron (2010), *Emprendizajes en cultura: Discursos, Instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños.

³⁰ ROWAN, Jaron (2010), *Emprendizajes en cultura: Discursos, Instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.47)

A partir de los años 80, la privatización y mercantilización de la cultura se intensificaron bajo las administraciones conservadoras de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, con su marcado carácter neoliberal, que recortó drásticamente el presupuesto de las subvenciones a la cultura e impulsó todos aquellos proyectos culturales susceptibles de generar beneficios. De esta manera, como sostiene Jim McGuigan, “todo el valor de la cultura se redujo a valor de cambio, y el discurso de mercado se introdujo tanto en la política cultural como en todos los demás ámbitos.”³¹ Asimismo, el pensamiento de la corriente político-económica neoliberal, que empezó a sacudir Europa a finales de los años setenta, trajo consigo importantes cambios en la concepción de todo aquello que fuera susceptible de tener un valor. Aunque con una agenda en principio opuesta a las tesis neoliberales, la izquierda institucional también abrazó el mismo presupuesto, según el cual la cultura es ante todo un ámbito de producción de riqueza, en el que se define el nuevo marco de las relaciones sociales, laborales y económicas en el mundo contemporáneo.

4.2. Industrias creativas como autoengaño masificante

En 2006, como escribe Matteo Pasquinelli, apareció el término “industrias creativas” en las listas de *e-mail* de muchos trabajadores culturales, artistas, activistas e investigadores en Europa, así como en las convocatorias para los seminarios y eventos. Tal como apunta, el término que proviene del jergón institucional se lleva a la cultura y, desde entonces, se utiliza para debatir también otros conceptos y post-estructuras, como la cultura de la red, la economía del conocimiento, el trabajo inmaterial, *mass intellectuality*, como también software libre, *creative commons*, etc.³² Pero el origen del concepto “industrias creativas”, como sostiene Andrew Ross, proviene de Australia, donde fue inicialmente

³¹ ROWAN, Jaron (2010), *Emprendizajes en cultura: Discursos, Instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.46)

³² Ver PASQUINELLI, Matteo (2007), *ICW – Immaterial Civil War: Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism*, en LOVNIK, Greet, ROSSITER, Ned (ed.) (2007), *My Creativity Reader. A Critique of Creative Industries*, <http://www.lulu.com/shop/geert-lovink-and-ned-rossiter/my-creativity-reader-a-critique-of-creative-industries/paperback/product-4742613.html>

introducido por el gobierno de Paul Keating a principios de los años 90³³, con el que el gobierno australiano intentó redefinir el potencial y el tamaño del sector cultural, a través de un documento denominado “Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy”, en el que se introdujo por primera vez la idea del “sector creativo”. Con esta denominación se intentaba englobar a todas aquellas microempresas, trabajadores autónomos y agentes independientes que trabajan en los márgenes de las industrias culturales, teniendo en cuenta su importancia a la hora de computar el valor total que aporta la cultura a las ciudades. Este texto expuso la necesidad de valorizar el patrimonio, como de saber atraer al turismo cultural y definió la idea de cultura tanto como forma de identidad colectiva, como activo de mercado, además de situar la creatividad en un lugar privilegiado dentro de la cadena de producción de la cultura.³⁴

Esta definición original fue adoptada a finales de los años 90, con la llegada al poder del “New Labor” de Tony Blair, situando las industrias culturales en un lugar dominante de las políticas de este gobierno. El término “cultural” se vio reemplazado por el de “creativo”, definido en 1998, en los documentos fundadores de “Department for Culture, Media and Sport” (DCMS) (como por ejemplo el documento “Creative Industries Task Force”), introduciendo de esta manera lo que denominaron las “industrias creativas”, refiriéndose a aquellas industrias que tienen su origen en la creatividad individual, habilidad, talento y que tienen el potencial para generar la riqueza y crear el empleo a través de la explotación de la propiedad intelectual.³⁵ Como apunta Rowan, las industrias creativas tenían todas las características del pensamiento de la “nueva economía”: entusiasmo tecnológico, el culto de la juventud, la fiebre de monetarización y de marca, e incesante cambio organizacional.³⁶

³³ Ver ROSS, Andrew (2007), *Nice Work if You Can Get It: The Mercurial Career of Creative Industries Policy*, en LOVNIK, Greet, ROSSITER, Ned (ed.) (2007), *My Creativity Reader, A Critique of Creative Industries*, <http://www.lulu.com/shop/geert-lovink-and-ned-rossiter/my-creativity-reader-a-critique-of-creative-industries/paperback/product-4742613.html>

³⁴ Ver ROWAN, Jaron (2010), *Emprendizajes en cultura: Discursos, Instituciones y contradicciones de la empresariedad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños.

³⁵ Ver PASQUINELLI, Matteo (2007), *ICW – Immaterial Civil War: Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism*, en LOVNIK, Greet, ROSSITER, Ned (ed.) (2007), *My Creativity Reader, A Critique of Creative Industries*, <http://www.lulu.com/shop/geert-lovink-and-ned-rossiter/my-creativity-reader-a-critique-of-creative-industries/paperback/product-4742613.html>

³⁶ Ver ROWAN, Jaron (2010), *Emprendizajes en cultura: Discursos, Instituciones y contradicciones de la empresariedad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños.

Las industrias creativas se definieron de esta manera como un sector de la economía que involucra la generación de ideas y conocimiento, abarcando las industrias culturales (arte, entretenimiento, diseño, arquitectura, publicidad, gastronomía) como también la economía del conocimiento (educación, investigación y desarrollo, alta tecnología, informática, telecomunicación, robótica, nanotecnología, industria aeroespacial). Además, en los documentos del DCMS se planteaba que las industrias creativas tendrían que ser tratadas como cualquier otra industria con un modelo central de negocio. Según Rowan, se reconocía que algunas instituciones e individuos todavía requerirían el apoyo público para producir el trabajo, y esto se definiría como la inversión con un retorno anticipado, más que como subvención ofrecida a cierto demandante, o entidad dependiente de la subvención. Además, como apunta Ross, muchas subvenciones de arte vendrían a través de la Lotería Nacional, ampliamente vista como forma de tasación regresiva.³⁷ Asimismo, las industrias creativas impusieron un falso modelo de escasez en cuanto a productos culturales, limitando su uso y reconduciendo las formas de acceso a la cultura mediante la defensa del *copyright* y la propiedad intelectual, como mecanismo de generación de renta.³⁸ En este sentido, como señala Esther Leslie, “la cultura es valiosa sólo si contribuye a la “economía”. La cultura es cuantificada.”³⁹

La experiencia artística, según Leslie, se mercantiliza ahora mediante el patrocinio de exposiciones por parte de las corporaciones, y en la cuantificación que los diseñadores de políticas públicas hacen de los beneficios sociales que se derivan de prestar atención a la cultura, mientras que la institución artística, se mercantiliza a sí misma como mercancía. “Las galerías de arte e instituciones (museos) son reinventados como espacios “con ánimo de lucro”, donde se contratan los servicios de expertos en arte con fines de negocios o educativos; y en cualquier oportunidad aparece el *merchandise*, en tiendas de *souvenirs* o en reproducciones digitales para descargar.”⁴⁰

³⁷ Ver ROSS, Andrew (2007), *Nice Work if You Can Get It: The Mercurial Career of Creative Industries Policy*, en LOVNIK, Greet, ROSSITER, Ned (ed.) (2007), *My Creativity Reader, A Critique of Creative Industries*, <http://www.lulu.com/shop/geert-lovink-and-ned-rossiter/my-creativity-reader-a-critique-of-creative-industries/paperback/product-4742613.html>

³⁸ Ver ROWAN, Jaron (2010), *Emprendizajes en cultura: Discursos, Instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños.

³⁹ LESLIE, Esther (2007), *Añadir valor a los contenidos: la valorización de la cultura hoy*, <http://eipcp.net/transversal/0207/leslie/es>

⁴⁰ Ibid.

Además, como escribe Greorgy Sholette, las industrias creativas se sostienen en base a lo que él denomina la “materia oscura” (dark matter), como metáfora del mundo del arte y la cultura. La “materia oscura creativa”, que es invisible, principalmente a aquellos que establecen las bases para la gestión e interpretación de la cultura; críticos, historiadores del arte, coleccionistas, museos, comisarios, ... incluye las prácticas *amateur*, informales, no oficiales, autónomas, activistas, no-insitucionales, auto-organizadas, todo el trabajo que se hace y circula en la sombra del mundo del arte y cultura formal, algunos rechazando la visibilidad, otros sin otra opción que permanecer invisibles. El mundo del arte que rechaza e ignora esta producción y creatividad, sin embargo, según Sholette, depende en gran medida de ella. Se trata de la dependencia en el sentido en que estas personas compran los materiales para su producción, se apuntan a las clases con los artistas profesionales, visitan los museos, etc. Si ellos parasen su actividad, esto podría tener un impacto desestabilizante de grandes proporciones para la industria creativa. Sholette argumenta que la “materia oscura” es esencial para que el mundo del arte y la cultura funcione; sin esta “masa oscura” de los artistas “fallidos” sería difícil para los artistas reconocidos, si no imposible, sostener el mundo del arte global, tal como lo conocemos hoy en día. Mediante las compras de revistas, libros, visitas a los museos, y pertenencia a las organizaciones profesionales, estos invisibles, según Sholette, representan un pilar esencial de la élite artística cuya estructura piramidal se reproduce continuamente. Todas estas formas de “materia oscura” juegan un rol esencial en la economía simbólica del arte. Colectivamente, el *amateur* y el artista “fallido”, como sostiene Sholette, representan un campo muy amplio sobre el que unos cuantos privilegiados viven.⁴¹

Si bien este renovado interés surgió, en gran parte, de estimaciones optimistas del potencial de comercio de exportación de la "creatividad británica", pocos podían pronosticar que el modelo de las industrias creativas se convertiría en tal “éxito” de exportación. En el espacio de unos pocos años, había sido adoptada como una estrategia de desarrollo viable por los gobiernos de otros países de la EU como también para Rusia, Brasil, Canadá y China, por nombrar sólo algunos de los más grandes.⁴²

⁴¹ Ver SHOLETTE, Gregory (2011), *Dark Matter, Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, New York, Pluto Press.

⁴² Ver ROSS, Andrew (2007), *Nice Work if You Can Get It: The Mercurial Career of Creative Industries Policy*, en LOVNIK, Greet, ROSSITER, Ned (ed.) (2007), *My Creativity Reader, A Critique of Creative Industries*, <http://www.lulu.com/shop/geert-lovink-and-ned-rossiter/my-creativity-reader-a-critique-of-creative-industries/paperback/product-4742613.html>

En Cataluña, el nuevo ataque neoliberal ha sido impulsado por el Gobierno de la Generalitat de Cataluña en mayo de 2011 con el “Anteproyecto de ley de simplificación, de agilidad y reestructuración administrativa y de promoción de la actividad económica”, conocido como la “Llei Òmnibus”, por la multitud de materias que regula bajo un mismo paraguas normativo (economía, seguridad, servicios sociales, cultura...). En el marco de este gran proyecto de reforma, que está afectando gravemente a la sociedad en su conjunto, se ha replanteado, entre otras cosas, también el modelo de las políticas culturales. La intención de reactivar la economía y agilizar la administración catalana encubre las reformas con una clara voluntad privatizadora de servicios públicos, desprotección del medio ambiente en beneficio de *lobbies* empresariales o la “empresarialización” de la cultura. Las políticas culturales ahora explícitamente puestas al servicio de las empresas privadas favorecen aun más la producción cultural destinada a la espectacularización de la cultura y la ganancia económica en forma de industrias culturales y creativas para explotar al máximo los beneficios que genera.

Como apunta Jorge Luis Marzo, la aplicación de esta ley creará un enorme daño a la independencia de las programaciones, a la protección de las manipulaciones políticas y administrativas y a la salubridad del tejido cultural. Pero lo más preocupante, según Marzo, es este párrafo: “Se entiende por empresas culturales las personas físicas o jurídicas dedicadas a la producción, la distribución o la comercialización de productos culturales incorporados a cualquier tipo de soporte, y también las dedicadas a la producción, la distribución o la comercialización de espectáculos en vivo. Se incluyen dentro de este concepto las personas físicas que ejercen una actividad económica de creación artística o cultural”.⁴³

Según la propuesta de este texto, como señala Marzo, los artistas pasan a ser considerados “empresas culturales”, incluso a título individual, por lo que se deduce con claridad que sólo recibirán financiación pública aquellos creadores que sean capaces de producir obras comercializables: “Queremos acabar con la subvención e impulsar la inversión”, dijo el Conseller de Cultura, Ferran Mascarell, en una clara alusión a que las subvenciones las entiende como “a fondo perdido” y las inversiones como formas de productividad económica. Según Marzo, “la ausencia de dinero en la caja pública evidentemente supone la adopción de discursos justificadores de nuevos criterios de distribución de

⁴³ Ver KANCLER, Tjaša (2011), “*Òmnibus*” neoliberal: *Procomunes contra Industrias Culturales*, entrevista con Jorge Luis Marzo, revista De-artikulacija, parte II, <http://bijenaleumetnosti.rs/2012/download/De-Artikulacija2.pdf>

recursos, en los que naturalmente, todos sabemos quienes saldrán malparados y quienes beneficiados.”⁴⁴

En resumen, las marcadas tendencias de la instrumentalización de la cultura y el arte por parte de las fuerzas políticas y mercantiles promueven los imaginarios de círculos elitistas, ejercen el control directo de los recursos en detrimento de la profesionalización independiente y autónoma del tejido cultural, y también entienden la cultura solo como valor añadido, con el único fin de promover la economía turística.

Para explicar cómo la cultura es explotada por el capitalismo, David Harvey introduce el concepto de capital simbólico colectivo. La producción cultural vinculada a un territorio específico, como sostiene, produce un hábitat fértil para las rentas de monopolio. El ejemplo clave, como apunta, es Barcelona, donde hay una clara conexión entre la economía y producción de cultura como capital social. Barcelona como marca es una alucinación consensual, producida por muchos pero explotada por pocos. Además, Harvey nos ayuda entender a Richard Florida de forma más precisa: la así llamada clase creativa, no es nada más que un *simulacrum* del capital simbólico colectivo, para subir marcas de distinción de cada ciudad. La clase creativa es un simulacro parásito de la creatividad social desvinculada del precariado y vinculada a la clase de élite.⁴⁵

De hecho, la participación empresarial en la cultura -al igual que la alianza público-privada en los sectores de la salud, la educación y el transporte- es, como apunta Leslie, “parte de la *désétatisation*, un término francés que se sitúa entre la "privatización" y el sector público en el mundo de la provisión cultural. Entre los aspectos cruciales de la *désétatisation* se cuentan la "desinversión", la transferencia gratuita de derechos de propiedad, el cambio de la organización estatal a la independiente, la subcontratación de las tareas de limpieza y catering, el uso del trabajo voluntario, la financiación privada, el patronazgo individual y el patrocinio empresarial.”⁴⁶

Es una paradoja típica del neoliberalismo que el auge de la privatización y la inclusión de la industria privada, como patrocinadora del sector artístico, se haya

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ver HARVEY, David (2001), *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, New York, Routledge.

⁴⁶ LESLIE, Esther (2007), *Añadir valor a los contenidos: la valorización de la cultura hoy*, <http://eipcp.net/transversal/0207/leslie/es>

visto acompañada de la sujeción de la cultura a la intervención gubernamental y estatal, bajo el nombre de políticas culturales. La producción cultural es una industria crucial en la actual batalla global por el dinero turístico y como tal, al igual que cualquier otra industria, está sujeta a la política gubernamental. “La política cultural es a la crítica cultural lo que la industria cultural es a la cultura. Es su mercantilización sin contrapartidas. Mucha de la retórica de la política cultural viene a ser, en el mejor de los casos, propaganda vacía o compensación consoladora, y en el peor, cómplice de la remodelación económica del frente cultural, afín a la reestructuración neoliberal de las economías ejercidas por el Fondo Monetario Internacional.”⁴⁷

En este sentido, como apuntan Dušan Grlja y Jelena Vesić, podemos decir que en los últimos 30 años, el término “cultura” ha sido expandido sin límites, para abarcar cada una de “actividades simbólicas”.⁴⁸ Según Hal Foster, hoy en día nos enfrentamos a la ruptura de la antigua oposición estructural entre lo cultural y lo económico (entre la base y la supraestructura) debido a la “comodificación” de la primera y a la “simbolización” de la última. El consumo define un escenario en el que los bienes se producen como signos, como valor sígnico, y los signos (la cultura) se producen como mercancías. Como apunta, nada de lo que se produce o intercambia en la actualidad (objetos, servicios, cuerpos, sexo, cultura, conocimiento, etc.) puede ser descodificado exclusivamente como signo, ni medido únicamente como mercancía; todo aparece en el contexto de una economía política general en la que el momento determinante es dual (mercancía y signo).⁴⁹

Con el paso a la economía terciaria (de servicios, comunicación, turismo, etc.), la cultura es cada vez menos un segmento específico del mercado sino más bien su componente central. Podemos decir que la cultura hoy es la cultura capitalista, la cultura-mercancía que permea todos los campos de expresión semiótica. Los tiempos de la particularización de la sociedad (si pensamos la cultura y el arte estando fuera de los procesos que atraviesan los contextos económicos, sociales y políticos más amplios) se han acabado. En el capitalismo global, como sostiene Gržinić, toda la sociedad ha sido transformada en un gran sector de la inversión,

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ver GRLJA, Dušan, VESIĆ, Jelena, PRELOM Kolektiv (2007), *The Neoliberal Institution of Culture and the Critique of Culturalization*, <http://eipcp.net/transversal/0208/prelom/en>

⁴⁹ Ver FOSTER, Hal (2001), *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

que proporciona la capitalización directa del capital.⁵⁰ Estamos presenciando la privatización y desregulación neoliberal (necrocapitalista) de cada y toda institución de la sociedad, sea la institución del arte, cultura, política, salud, seguridad social, derecho... que no solo afecta su política de (des)inversión, sino también las historias, estrategias de intervención, ideologías y formas de organización.⁵¹ Esto significa no solo la introducción de las relaciones del mercado en la “esfera de la cultura”, sino también el establecimiento de prácticas de emprendeduría a nivel individual, a nivel del sujeto.⁵² ¿Cuáles son entonces las formas de subjetivación emergentes en estas nuevas formas institucionales de la industria creativa?

Para hacer realidad el cambio de modelo, como sostiene María PTQK era necesario comprender y teorizar esa nueva forma productiva y, a partir de ella, impulsar una amplia cultura de la creatividad que impregne todos los niveles de la actividad económica y se interiorice socialmente como la nueva cultura del trabajo contemporáneo. Ya no se trata solamente de promover determinados sectores productivos sino, según apunta, de entender cuál es la esencia del trabajo creativo y avalarlo como el modelo profesional de la nueva economía del talento.⁵³

Tomando en consideración que son precisamente las condiciones de vida y trabajo alternativas que se han convertido de forma creciente en las “más útiles” para la economía neoliberal -en la medida en que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo-, podemos decir en referencia a Isabel Lorey, que las prácticas y discursos de los movimientos sociales de los últimos treinta o cuarenta años no sólo han sido resistentes y se han dirigido contra la normalización, sino que también, al mismo tiempo, han formado parte de las transformaciones que han desembocado en una forma de gubernamentalidad neoliberal.⁵⁴

⁵⁰ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *Rearticulation of the State of Things or Euro-Slovenian Necrocapitalism*, <http://www.reartikulacija.org/?p=301>

⁵¹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2006), *Abstraction, evacuation of resistance and sensualisation of emptiness*, <http://www.neme.org/459/abstraction>

⁵² Ver GRLJA, Dušan, VESIĆ, Jelena, PRELOM Kolektiv (2007), *The Neoliberal Institution of Culture and the Critique of Culturalization*, <http://eicpc.net/transversal/0208/prelom/en>

⁵³ Ver PTQK, Maria (2009), *Be Creative Underclass, Mitos, Paradojas y estrategias de la economía del talento*, <http://archive.org/details/BeCreativeUnderclassMitosParaojasYEstrategiasDeLaEconomaDel>

⁵⁴ Ver LOREY, Isabel (2006), *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales*, <http://eicpc.net/transversal/1106/lorey/es>

La creatividad que se introdujo en los últimos años, según Judith Siegmund, presenta una “energía renovable” que tiene cada ciudadano, además el “coste de su extracción” es mínimo, y no se acaba nunca.⁵⁵ Asimismo, es necesario tomar en consideración también la masificación de la “actitud creativa”. Todos somos creativos es un eslogan común hoy en día. O dicho en otras palabras, todos somos precarios. Así aparecieron varios términos como trabajo creativo, producto creativo, clase creativa, economía creativa, ciudad creativa... Y el perfil laboral preferido es precisamente aquel del artista luchador, cuya larga vulnerabilidad a la negación ocupacional, según Siegmund, es ahora mágicamente transformada bajo un nuevo orden de creatividad, en el modelo de emprendeduría y tolerancia al riesgo. Entonces, también las cualidades peculiares, no conformistas, una vez cultivadas por los artistas como garantía de casi autonomía de los dictados del mercado, como escribe Ross, son ahora celebradas como clave para los creativos con el portafolio que aspiran a integrarse en la cadena del valor global, que es central en la nueva topografía de mercados creativos.⁵⁶

Como apunta Siegmund, la nueva forma de vida predominante en nuestra época deviene la empresarialidad. Los sujetos tendrían que ser responsables en todas las situaciones de la vida, en tanto que empresarios de sí mismos. El individuo se modela a sí mismo en la medida en que toma decisiones constantemente, con arreglo al principio económico de la utilidad óptima, sobre inversiones en su propio sí mismo en tanto que proyecto empresarial para toda la vida. La creatividad entonces es el principio rector de la empresarialidad del propio sí mismo, de tal manera que la creatividad se convierte en un programa gubernamental, una modalidad de conducción de sí mismo y de los demás.⁵⁷

La mayoría de los individuos llamados creativos trabajan como *freelance* o como empleados autónomos con (o sin) contratos temporales. Tal como escribe Raunig, “se puede decir cínicamente que aquí la melancolía de Adorno por la pérdida de autonomía se realiza de un modo perverso en las condiciones de trabajo de las creative industries: los individuos creativos son abandonados a un ámbito

⁵⁵ Ver SIEGMUND, Judith (2011), *¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales*, <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>

⁵⁶ Ver ROSS, Andrew (2007), *Nice Work if You Can Get It: The Mercurial Career of Creative Industries Policy*, en LOVNIK, Greet, ROSSITER, Ned (ed.) (2007), *My Creativity Reader, A Critique of Creative Industries*, <http://www.lulu.com/shop/geert-lovink-and-ned-rossiter/my-creativity-reader-a-critique-of-creative-industries/paperback/product-4742613.html>

⁵⁷ Ver SIEGMUND, Judith (2011), *¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales*, <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>

específico de libertad, independencia y gobierno de sí. Aquí la flexibilidad se vuelve norma déspota, la precarización del trabajo la regla, las fronteras entre tiempo de trabajo y tiempo libre se diluyen del mismo modo que las de empleo y paro, y la precariedad se extiende desde el trabajo a la vida entera.”⁵⁸

En este sentido, como apunta Raunig, la precarización de sí significa asentir a la explotación de cada aspecto de la vida, incluida la creatividad. Ésta es la paradoja de la creatividad como gobierno de sí, “gobernarse, controlarse, disciplinarse y regularse significa, al mismo tiempo, fabricarse, formarse y empoderarse, lo que, en este sentido, significa ser “libre”.”⁵⁹

Aquí resuena también la diferencia conceptual que genera la distinción entre la imagen de marca de la industria cultural y la de la industria creativa. Según Raunig, mientras la industria cultural parece apelar aún al componente colectivo abstracto de la cultura, en las industrias creativas se produce una continua invocación a la productividad del individuo. Las industrias creativas apelan al hecho de que son ellos mismos los que han tomado la decisión de la precarización de sí. Entonces, como apunta Raunig, en el contexto de la industria creativa sería más adecuado hablar, en lugar de “engaño de masas”, de “autoengaño masificante”, como un aspecto de la precarización de sí. Y este “engaño a sí mismo”, como escribe, también constituye la posibilidad de introducir, en este orden de cosas, la resistencia que se podría actualizar, según apunta, sobre el plano de inmanencia de aquello que aún hoy es designado como industrias creativas.⁶⁰

4.2. Culturalización de la política

En la última fase de transformación, de la producción a la especulación, la frontera entre economía y cultura (arte) ha perdido sus claros contornos. Además, como sostiene Boris Buden, lo que la lógica de la utilización contemporánea de

⁵⁸ RAUNIG, Gerald (2007), *La industria creativa como engaño de masas*, <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ver RAUNIG, Gerald (2007), *La industria creativa como engaño de masas*, <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>

la cultura pone en evidencia es la estrategia neoliberal de la culturalización de las relaciones políticas.⁶¹ La actualidad, que se define como postpolítica, neutraliza cualquier acción política transformadora y en el plano de la acción política parece que no hay alternativa al capitalismo. Como apunta Slavoj Žižek, la postpolítica moviliza todo el aparato de expertos, trabajadores sociales, etc. para asegurarse de que la reivindicación puntual de un determinado grupo se quede en eso: en una reivindicación puntual.⁶² Asimismo, la articulación de las luchas políticas y los antagonismos sociales se ha trasladado al ámbito disperso de las competentes "opciones culturales", lo que confirma diariamente el hecho de que la politización sobre la base ligada a la dualidad capital/trabajo no funciona. Las luchas son principalmente defensivas o identitarias. De este modo las "diferencias" son a la vez controladas en su reconocimiento y/o dispersadas en su mercantilización. Y todas las técnicas de recuperación, como apunta Hal Foster, dependen de la apropiación, que es al ámbito cultural lo que la expropiación es al ámbito económico. La apropiación es tan eficaz porque procede por medio de una abstracción, en la que el contenido o el significado específico de un grupo social se convierte en el estilo de un grupo. De esta manera los signos específicos de los discursos sociales antagónicos se transforman en una narrativa neutral.⁶³

Además, la culturalización excede la simple traducción de las cuestiones políticas a las culturales. Culturalización es también una "escuela de la cultura": la "formación" de los sujetos para la aceptación del orden capitalista.⁶⁴ El plano de la economía política incluye también los planos de la economía del deseo y la política de la imagen. De esta manera, la dominación y la explotación capitalista en la actualidad, de una permeación completa de lo social y cotidiano por la imagen y control de la imagosfera,⁶⁵ tiene en la manipulación de la subjetividad una de sus principales armas.

⁶¹ Ver BUDEN, Boris (2007), *Translation is Impossible. Let's Do It!*, <http://eipcp.net/transversal/1206/buden/en>

⁶² Ver ŽIŽEK, Slavoj, *En defensa de la intolerancia*, en Žižek, Madrid, Público.

⁶³ Ver FOSTER, Hal (2001), *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

⁶⁴ Ver GRLJA, Dušan, VESIĆ, Jelena, PRELOM Kolektiv (2007), *The Neoliberal Institution of Culture and the Critique of Culturalization*, <http://eipcp.net/transversal/0208/prelom/en>

⁶⁵ "La "imagosfera" que hoy recubre completamente el planeta —es una capa continua de imágenes que se interpone como un filtro entre el mundo y nuestros ojos, que los vuelve ciegos ante la tensa pulsación de la realidad. Dicha ceguera, sumada a la identificación acrítica con estas imágenes (que tiende a producirse en los más diversos estratos de la población por todo el planeta) es precisamente lo que prepara a las subjetividades para someterse a los designios del mercado, lo que hace posible reclutar a todas las fuerzas vitales para la hipermáquina de producción capitalista." ROLNIK, Suely (2007), *La memoria del cuerpo contamina el museo*, <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>

En este escenario, el multiculturalismo, la ideología de los años 90, ha sido lentamente instalada como norma de la nueva sociedad post 2001, que se ocultaba, como sostienen Marina Gržinić y Šefik Tatlić, durante las últimas dos décadas bajo un discurso hegemónico normativo de diversidad. Este proceso se encuentra en el núcleo del capitalismo global. Después de la caída del Muro de Berlín, el estricto binario “dentro-afuera” ha sido transformado en un proceso interno de multiplicación de divisiones, fragmentaciones y clasificaciones, que desde la perspectiva actual podemos nombrar como procesos de racialización.⁶⁶

Según Wendy Brown, uno de los síntomas de la culturalización de la política es la presuposición de que cada cultura tiene su esencia tangible que la define, y entonces explica la política como consecuencia de esta esencia.⁶⁷ El problema que se presenta aquí es que esta reducción de las motivaciones políticas y causas de la cultura esencializada, es movilizadada para explicar todo: desde el fracaso de la democracia en los países invadidos (Irak, Afganistán,...), los ataques suicidas, el genocidio en Ruanda y Sudan, etc., hasta las revueltas en barrios populares de Londres. Entonces, como señala Brown, la culturalización de la política analíticamente supera la economía política, estados, historia, así como las relaciones internacionales y transnacionales. Elimina el colonialismo, el capital, la estratificación en clases sociales o castas, el dominio de la política externa, las causas de conflictos políticos o la inestabilidad.⁶⁸ Podemos decir que la cultura se ha convertido en una excusa perfecta para explicar los motivos de los conflictos políticos actuales y/o incluso se la convoca para explicarlos.

El paradigma del choque de civilizaciones, del mundo dividido en diferencias y conflictos con “otras” civilizaciones y culturas es, como apunta Igor Zabel, profundamente Occidentalocéntrico. Su función es la de asegurar la unidad civilizacional del Occidente y al mismo tiempo su primacía política y cultural.⁶⁹ Según Brown, la reducción del conflicto político de la Guerra Fría de Occidente

⁶⁶ Ver GRŽINIĆ, Marina, TATLIĆ, Šefik (2012), *Global Capitalism's Racialization/s*, Journal Deartikulacija II, <http://bijenaleumetnosti.rs/2012/download/De-Artikulacija2.pdf>

⁶⁷ Ver BROWN, Wendy (2006), *Regulating Aversion. Tolerance in the Age of Identity and Empire*, Princeton, Princeton University Press.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ver ZABEL, Igor (1998), *We and the Others*, <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2208.HTM>

a la ideología, ha sido reemplazado por la reducción post-Guerra Fría de los conflictos políticos a la cultura.⁷⁰

En esta situación Žižek plantea la siguiente pregunta: “¿Por qué hoy en día tantos problemas se perciben como problemas de intolerancia, no como problemas de desigualdad, explotación e injusticia? ¿Por qué es el propuesto remedio tolerancia, y no emancipación, lucha política, o lucha armada?”⁷¹ Y nos da una respuesta inmediata: se trata de la operación básica ideológica multiculturalista; la culturalización de la política, las diferencias políticas, las diferencias condicionadas por la desigualdad política y la explotación económica son naturalizadas/neutralizadas en las “diferencias culturales”, diferentes “maneras de vida” que se consideran como algo dado, algo que no puede ser superado, sino meramente tolerado.⁷² Como apunta Brown, podemos decir que la promulgación de la tolerancia hoy en día es parte de una despolitización más general de la ciudadanía y el retiro de la vida política misma.⁷³

La culturalización contemporánea de la política reduce la vida política no-liberal (incluyendo identidades radicales y sus reclamos dentro de regímenes liberales) a algo llamado cultura, al mismo tiempo que despoja las instituciones democráticas liberales de cualquier asociación con la cultura. Con esta lógica, según Brown, la tolerancia es invocada como un principio liberal democrático, mientras lo que viene siendo denominado el dominio cultural comprende todas las identidades esencializadas, desde la sexualidad a la etnicidad, y produce el problema de diferencia dentro del liberalismo contemporáneo. Entonces la tolerancia es invocada, dice Brown, como herramienta para manejar lo que está construido como identidades culturalizadas o choques de identidades, y como tal, reitera la despolitización de sus reclamos y conflictos. Al mismo tiempo, se representa a sí misma como un medio del gobierno liberal para asegurar la libertad de conciencia o la libertad de identidad.⁷⁴

⁷⁰ Ver BROWN, Wendy (2006), *Regulating Aversion. Tolerance in the Age of Identity and Empire*, Princeton, Princeton University Press.

⁷¹ ŽIŽEK, Slavoj (2007), *Tolerance as an Ideological Category*, <http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html> (la traducción es mía)

⁷² Ver ŽIŽEK, Slavoj (2007), *Tolerance as an Ideological Category*, <http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html>

⁷³ Ver BROWN, Wendy (2006), *Regulating Aversion. Tolerance in the Age of Identity and Empire*, Princeton, Princeton University Press.

⁷⁴ Ibid.

El liberalismo contemporáneo, como sostiene Žižek, forma una red compleja de ideologías, prácticas institucionales y no-institucionales; sin embargo, subrayando esta multiplicidad, la oposición básica en la cual toda la visión liberal se basa, según Brown, es la oposición entre aquellos quienes son gobernados por la cultura, totalmente determinados por la vida-mundo en el cual han nacido, y aquellos que meramente “gozan” de la cultura, quienes son elevados por encima de ella, libres de elegir su cultura. En el liberalismo, la cultura sobrevive pero es privatizada: como forma de vida, como una serie de creencias y prácticas, y no como una red pública de normas y reglas.⁷⁵ Como sostiene Žižek, la cultura entonces es literalmente transustanciada, la misma serie de creencias y prácticas cambia desde el poder vinculante del colectivo a la expresión de idiosincrasia personal o privada.⁷⁶

Asimismo, dentro de la red global de cultura y arte, el Occidente sigue teniendo la posición de “punto de comando”. Como apunta Zabel, puede ser verdad que el arte Occidental es el “otro” para nosotros, pero lo que realmente importa es que nosotros somos “otros” para el Occidente. La relación es ahora global. Según Zabel, las instituciones, el capital, el mercado y los conceptos son basados en el mundo occidental o esencialmente conectados a él. Uno podría decir, sin exagerar demasiado, que es el Occidente quien sigue determinando lo que es arte y lo que no lo es. Y también los tan discutidos procesos “transculturales” no pueden evitar esta determinante; un cierto fenómeno del arte regional o del idioma es primero apropiado por interpretaciones Occidentales, las instituciones y el capital, y subsecuentemente “relocalizado” o “proyectado atrás” en su contexto original. Esta relación, da un significado diferente a la noción de “otredad”. La perversidad de tal situación es que “nosotros” entendemos con anticipación a nosotros mismos siendo “otros” para el Occidente, y nos miramos a través de “los ojos del otro”.⁷⁷

En su crítica del multiculturalismo, Rasheed Araeen apunta que el Occidente usa el multiculturalismo, por un lado, para etnicizar su población “no-blanca” y de esta manera poder administrar y controlar sus aspiraciones por la igualdad, y por otro, como la cortina de humo para ocultar las contradicciones de la sociedad blanca, sin voluntad e incapaz de renunciar a sus legados imperiales. La obsesión con la “diferencia cultural” es ahora institucionalmente legitimizada a través de

⁷⁵ Ver ŽIŽEK, Slavoj (2007), *Tolerance as an Ideological Category*, <http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html>

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ver ZABEL, Igor (1998), *We and the Others*, <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2208.HTM>

la construcción del “otro postcolonial”, a quién le está permitido expresarse solo hasta el punto de que habla de su propia otredad. Asimismo, Areen apunta que la estrategia occidental es la de mantener la supremacía cultural, simbólica, a través de la supremacía económica, mediante la apropiación. El multiculturalismo es la forma ideológica del capitalismo global. Según Areen, la noción occidental prevaleciente del multiculturalismo es uno de los obstáculos principales al que nos enfrentamos en nuestro intento de cambiar el sistema.⁷⁸

Aunque hoy en día es cada vez más frecuente decir que el poder del capitalismo global ya no está localizado en la metrópolis colonial, que la diferencia entre Estado colonial y otras colonias ha desaparecido, que el capital ahora trata a todos los Estados como regiones a ser colonizadas, las estructuras globales del poder, sin embargo, no son completamente desterritorializadas y/o virtuales. Es especialmente importante señalar que un efecto de la globalización es la centralización de funciones de control y gestión, y que en esta centralización, las ciudades más grandes de los países que se dicen desarrollados (y sus redes) ganan una importancia especial. El poder global está entonces no solo conectado con el Occidente, como argumenta Zabel, sino que, a través de la importancia de sus mayores centros dentro de estas redes globales, el Occidente redefine su papel crucial dentro del sistema de poder global. Los nuevos centros ciertamente no son solo puntos abstractos. Como anota Saskia Sassen, siendo los puntos de comando en la organización de la economía mundial, son conectados a las estructuras económicas, políticas y simbólicas. Asimismo, uno no podría decir que el Occidente es realmente el “sujeto” del capitalismo global. A través de nuevos centros globales, el sistema del poder global deterritorializado y abstracto es de alguna manera “anclado” en el territorio aunque no necesariamente completamente integrado en él. En torno a estos puntos (y posiblemente en conexión con estructuras de poder locales) surgen nuevos núcleos de dominio.⁷⁹

En este sentido, y como sostienen Gržinić y Tatlić, es necesario pensar la sistematización de los procesos del capitalismo global y la reproducción del capital como dos procesos disruptivos que operan al mismo tiempo mediante la multiplicación/normalización: por un lado la heterogeneización de las jerarquías de explotación, y por otro, la homogenización del centro colonial (la supuesta explotación de todos por parte del capitalismo neoliberal).

⁷⁸ Ver ARAEEN, Rasheed (1994), *New Internationalism, or the Multiculturalism of Global Bantustans*, http://collections.si.edu/search/results.htm?q=record_ID:siris_sil_523012

⁷⁹ Ver ZABEL, Igor (1998), *We and the Others*, <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2208.HTM>

Según Gržinić, la performatividad del capitalismo global (su proceso vacío de repetición) es actualmente más flexible de lo que pensábamos, y se beneficia de la diferencialización de la explotación, que bajo la pretensión de que existe un consenso mutuo sobre el capitalismo global, como apunta Tatlić, se presenta como una igualdad en la explotación.⁸⁰

Como argumentan Gržinić y Tatlić, el racismo está en el núcleo de esta lógica ideológica del capitalismo global, y la racialización es su procedimiento administrativo más interno, judicial y por último económico, que regula el espacio de lo social y político del capitalismo global, y el sistema de representación, de teoría y de discursividad.⁸¹

Se trata entonces de exponer la homogenización de la estructura del poder que continua produciendo estos roles y figuras. La estrategia heterogénea performativa como el poder principal hegemónico, según Gržinić y Tatlić, denota las características sistémicas inherentes de la matriz del poder colonial capitalista, y por este motivo es necesario devolver las estrategias de la despolitización, que están operativas en el momento presente, al centro del poder capitalista. En la base, tenemos entonces la paradoja homogéneo/heterogéneo del régimen de la explotación contemporánea que funciona como mecanismo rectificatorio. Se trata del proceso, al que señalan como apuntamos más arriba Areen, y aquí Gržinić y Tatlić, que integra cierta identidad racializada en la matriz hegemónica en la medida en la que la identidad es consentida de realizarse racialmente, dentro de escalas raciales, no políticamente o de modo adversario contra el monopolio (imperial) sobre la clasificación.⁸²

Por tanto, no se trata simplemente de un proceso multicultural, de una diferenciación cultural en la sociedad, sino de un proceso de racialización firme dentro de la escala racial de las sociedades contemporáneas. La política de identidad en la culturalización de las sociedades contemporáneas capitalistas, como sostienen Gržinić y Tatlić, es de hecho un proceso de racialización. Esto implica que los conflictos sociales son (o tendrían que ser) congregados en torno a la lucha por las posiciones dentro de jerarquías que han sido determinadas

⁸⁰ Ver GRŽINIĆ, Marina, TATLIĆ, Šefik (2012), *Global Capitalism's Racialization/s*, Journal Deartikulacija II, <http://bijenaleumetnosti.rs/2012/download/De-Artikulacija2.pdf>

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

axiomáticamente.⁸³ Al mismo tiempo, el control homogéneo está en manos de aquellos (el centro o la red colonial del “primer mundo”) que han definido el objetivo del espacio social. Mientras las luchas sociales fueron prefijadas como culturales, identitarias y raciales, según Gržinić y Tatlić, crearon al mismo tiempo la pretensión de que el centro homogéneo permitía la libertad sin precedentes para la diferenciación heterogénea, hasta el punto que ésta no haya devenido política.

La sociedad puede organizarse "libremente" mientras no toque el monopolio colonial/imperial en su objetivo de definir las jerarquías sociales y la posibilidad para la política. Al mismo tiempo, las identidades son dirigidas unas hacia otras, sin entender que realmente son el producto de procesos de racialización, presentados "afuera" como un tipo de política de identidad.⁸⁴ En este sentido, es necesario exponer las racializaciones del capital como un elemento principal que puede conectarse históricamente con los procesos de racialización del colonialismo, hasta hoy en día presente en todos los modos históricos posibles. Aquí podemos ver la racialización capitalista como el eje del control sobre el cual se concibe una infinidad de diferentes formas de expansión capitalista.⁸⁵

Según Gržinić y Tatlić, esta lógica asimismo está encubierta por la demanda del capitalismo global de no hablar del racismo, bajo la pretensión de que no hay racismo en las sociedades contemporáneas globales, mientras que la racialización todavía permanece como lógica principal de diferenciación del espacio social, político y económico del capitalismo global.⁸⁶

El poder geopolítico actual y su dinámica, que tiene una poderosa influencia en las relaciones sociales y en la formación de subjetividades, es también inherente a las condiciones de producción cultural y artística, en la formación de las categorías estéticas y cognitivas de su percepción. Las relaciones de poder “postcoloniales” se reproducen dentro de ellas como una relación social simultánea de inclusión/exclusión. Como apunta Hito Steyerl, las posiciones y enfoques artísticos y teóricos en los países de la Unión Europea, que provienen de las historias de los migrantes y/o de las “minorías” nunca se tienen realmente en cuenta, mientras siguen predominando los proyectos artísticos y/o textos teóricos anglo-

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

americanos, casi exclusivamente, en los que migrantes y “minorías” aparecen principalmente como figuras sin voz y poder, atrapados en una imagen de subalternidad indefensa.⁸⁷

Además, el marco del capitalismo global, dominado por el Occidente se nutre de las diferencias locales. En conjunto, con la industria creativa global, los “otros” (los “otros” para el Occidente) son cosificados, exotizados, sexualizados y despolitizados. Según Steyerl, las jerarquías de la distribución internacional del trabajo se traducen directamente en jerarquías culturales racistas en el campo estético. Diferentes prácticas culturales, artísticas, políticas y formas de lenguajes tienen que ser primero recontextualizadas, para que las lecturas reduccionistas se interpreten como efectos de las relaciones de poder discursivas en el contexto de jerarquizaciones eurocéntricas del capitalismo global que produce y reproduce los mecanismos de exclusión.⁸⁸

No deberíamos olvidar que la concepción del arte que hoy se da por sentada emergió en Europa durante el siglo XVIII en un contexto social y cultural específico, y por eso no hay razón para verla como la única universal y legítima. Cuando hablamos de la relación entre la globalización, el capitalismo y la cultura/arte, tenemos que establecer, como apunta Gržinić, la crítica de la formación de “cultura y arte universal”, que toma lugar en tres niveles decisivos y co-dependientes (económico, político, institucional), y que establece la cultura/arte como apparatus hegemónico e ideológico.⁸⁹ Como apunta Chantal Mouffe, eliminar el racismo no sólo significa dar la bienvenida a los artistas de color en los museos tradicionales. Muchos artistas implicados en las luchas políticas insisten en la necesidad de romper con la hegemonía eurocéntrica dominante del arte que no reconoce y valoriza aquellas prácticas y formas de expresión que siguen planteamientos artísticos diferentes.⁹⁰

⁸⁷ Ver STEYERL, Hito (2002), *Can the Subaltern Speak German?*, <http://translate.eipcp.net/strands/03/steyerl-strands01en>

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2006), *Abstraction, evacuation of resistance and sensualisation of emptiness*, <http://www.neme.org/459/abstraction>

⁹⁰ Ver EXPÓSITO, Marcelo (200?) *Pluralismo artístico y Democracia radical. Un breve intercambio con Chantal Mouffe*, por Marcelo Expósito, <http://www.accpa.org/numero4/mouffe.htm>

La cultura, el arte y la teoría forman parte de la matriz colonial de poder en los procesos de manejar y manipular subjetividades.⁹¹ En este sentido tenemos que insistir especialmente en la demanda de desvincular el arte contemporáneo y la teoría de las formas contemporáneas del colonialismo. El colonialismo contemporáneo, que presenta la matriz del renacimiento Occidental, no toma en consideración las rupturas epistemológicas y giros que han tenido lugar en el así llamado "exterior" o en las "fronteras" del pensamiento Occidental. Para ello es necesario un análisis continuado del conocimiento/colonialismo/modernidad, un trabajo que de maneras diferenciales emprenden los estudios postcoloniales y el pensamiento decolonial.

4.3. Institucionalización de la crítica

En un momento globalizador de acumulación flexible, en el que se desarrollan varios sistemas para la regularización de estándares y mercados, la continua despolitización de la cultura y el arte se produce y reproduce económicamente, políticamente, y también institucionalmente. En este contexto, los procesos especulativos son cada vez más importantes que cualquier proyecto artístico y/o producción cultural, artista o grupo artístico y su posición. Las instituciones se activan como incubadoras de la producción constante de información sobre sí mismas, ya que dependen del dinero, del mercado, de los coleccionistas, y tienen que competir por el reconocimiento y reafirmación de su marca. Además, a través de estos procesos, como apunta Gržinić, eligen y redirigen gustos, tendencias, controlan la circulación de los artistas y comisarios, en estrecha conexión con los que invierten y patrocinan los proyectos culturales.⁹² Según Steyerl, esta situación atraviesa también las instituciones culturales críticas, que están siendo desmanteladas, son escasamente financiadas, y asimismo sujetas a las exigencias de una economía neoliberal del espectáculo.⁹³

⁹¹ Ver GÓMEZ, P. Pablo, MIGNOLO, Walter (2012), *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

⁹² Ver GRŽINIĆ, Marina, (2009), *Capital Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>

⁹³ Ver STEYERL, Hito (2010), *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*, <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>

Además, en el marco del auge de las industrias creativas, una parte del diseño de las políticas culturales se ha centrado también en la reformulación del papel de los artistas. Por un lado, estamos presenciando la exigencia de convertirse en empresas culturales a título individual, y por otro, como apunta Ross, de jugar un papel directamente funcional en la sociedad, ayudando a mejorar la salud pública, las relaciones raciales, la educación especial, el deterioro urbano, etc. y por supuesto, el desarrollo económico.⁹⁴ Esta lógica de las industrias creativas demuestra una clara tendencia de la instrumentalización de la cultura y el arte, exigiendo que los artistas se conviertan en empresas culturales, y/o socialmente conscientes en normas pasivas y cómplices, para prevenir de esta manera la articulación política radical, en confrontación con el sistema capitalista (matriz colonial del poder).

Al mismo tiempo, la característica común del nuevo arte global es el multiculturalismo, que según Rosler, crea una especie de voces globales de “Naciones Unidas de la producción artística”. Multiculturalismo que, como ya apuntamos más arriba, fue impulsado para llevar la diferencia de lo negativo a lo positivo, y se ha convertido desde hace tiempo en la herramienta burocrática para el control social. La diferencia es desde hace tiempo utilizada como instrumento de *marketing* para construir el gusto de las clases. En este contexto existe cierta tendencia hacia el internacionalismo corporativo global (neoliberalismo), que tiende a convertir, como apunta Rosler, las manifestaciones políticas en tropos manieristas.⁹⁵

Como escribe Foster, en la época del capitalismo industrial (sociedad disciplinaria), la sujeción dependía, en referencia a Foucault, de la exclusión: la exclusión del loco, del criminal, del desviado, o, según Barthes, el orden fue producido en torno al posicionamiento del “otro”, por el cual se le marginalizaba y convertía en exótico o primitivo. Este régimen de control, como sostiene Foster, es hoy en día procesado a través de dos características de la recuperación; "la inoculación en la que el “otro” es absorbido sólo en la medida necesaria para volverlo inocuo; y la incorporación, donde el “otro” deviene incorpóreo por medio

⁹⁴ Ver ROSS, Andrew (2007), *Nice Work if You Can Get It: The Mercurial Career of Creative Industries Policy*, en LOVNIK, Greet, ROSSITER, Ned (ed.) (2007), *My Creativity Reader, A Critique of Creative Industries*, <http://www.lulu.com/shop/geert-lovink-and-ned-rossiter/my-creativity-reader-a-critique-of-creative-industries/paperback/product-4742613.html>

⁹⁵ Ver ROSLER, Martha (2010), *Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art “Survive”?*, <http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-%E2%80%9Csurvive%E2%80%9D/>

de su representación (aquí la representación funciona como un sustituto de la presencia activa, nombrar equivale a desconocer)".⁹⁶ Apropiándose de significados colectivos y retransmitiéndolos como significantes "populares", dividiendo, conquistando y mercantilizando, de este modo las industrias creativas "nos convierten en cadáveres parlantes".

Al mismo tiempo, las industrias creativas representan una extraordinaria expansión de lo burgués, aunque sea de un modo no nombrado como tal. En este sentido, otra estrategia de la recuperación y neutralización, como apunta Rosler, es el proceso de nombrar. Argumenta que el proceso de nombrar es frecuentemente un método de recuperación, importando las expresiones de crítica en el sistema criticado, congelándolas en fórmulas académicas.⁹⁷ Rosler sostiene que el arte político y socio-crítico es hoy en día una producción de nicho. Además es un término impuesto desde afuera por los gestores, es decir, los museos, galeristas, instituciones, etc., para hacer un cierto tipo de actividad artística legible dentro de su marco institucional. Este momento generalmente indica que la eficacia del trabajo está en declive, porque ya es visible en los ámbitos institucionales habituales, dentro del sistema del arte.⁹⁸ Según Rosler, las categorías como arte político, arte crítico, crítica institucional e intervencionismo, son maneras de reordenar el arte bajo rúbricas de conceptualismo. Algunos enfoques favorecen el análisis e intervención simbólica en las instituciones en cuestión, otros más externalizados favorecen las acciones públicamente visibles, pero todas dejan de lado, como apunta Rosler, los estudios críticos de características cambiantes de la organización internacional del trabajo, especialmente la atención sobre el nuevo tipo de personalidad flexible.⁹⁹

Además, hoy en día podemos hablar de cierta popularidad del arte políticamente comprometido dentro de museos y mercados que, en base a ciertos criterios establecidos, pueden incluso favorecer el arte con su margen crítico. El trabajo

⁹⁶ FOSTER, Hal (2001), *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.(p.95-126)

⁹⁷ Ver ROSLER, Martha (2010): *Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art "Survive"?*, <http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-%E2%80%9Csurvive%E2%80%9D/>

⁹⁸ Ver KRONOTOP.ORG (2009), *If You Lived Here Still...*, video-interview with Martha Rosler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/martha-rosler/>

⁹⁹ Ver ROSLER, Martha (2010), *Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art "Survive"?*, <http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-%E2%80%9Csurvive%E2%80%9D/>

comprometido con el mundo real y los problemas recurrentes u otras formas de criticalidad, como sostiene Rosler, pueden ofrecer cierta satisfacción pero sin que se impliquen demasiado en las cuestiones de clase o de posición del sujeto. Es decir, para algunos conocedores y coleccionistas o colecciones museísticas, la criticalidad es estrictamente una marca atractiva.¹⁰⁰ Asimismo, es un fenómeno común hoy en día, como apunta Steyerl, que el arte radical sea frecuentemente financiado por los bancos y traficantes de armas más predatorios, y que quede completamente imbricado en la retórica de *city marketing*, *branding* y la ingeniería social. “Por razones obvias, esta condición es raramente explorada dentro del arte político, que en muchos casos ofrece más bien una exótica auto-eticización, gestos de piedad y/o nostalgia militante.”¹⁰¹

Como sostiene Steyerl, es la clase burguesa la que se ha formado mediante una crítica limitada, podríamos decir institucionalizada, manteniéndose y reproduciéndose mediante esta forma de crítica institucional. De esta manera, según apunta, la crítica se ha convertido en una institución en sí misma, un instrumento de gobernabilidad que produce sujetos racionalizados y así sirve como instrumento de subjetivación de ciertos grupos sociales o sujetos políticos.¹⁰² Pero existe otra forma de subjetividad que se produce a través de la crítica y de la crítica institucional. Hablamos del proletariado como sujeto político (hoy precariado, o condenados (Fanon, Gržinić). Este giro es importante porque el proletariado, como apunta Steyerl, se produjo a través de la crítica de la burguesía como institución, pero con una diferencia crucial: “abole la institución que critica en lugar de reformarla o mejorarla.”¹⁰³

Si recordamos brevemente la genealogía de institucionalización de la crítica -la relación entre la crítica y la institución vinculada a la Institución del Arte-, a partir de finales de los años 60, podemos decir que en esta primera ola el término “crítica institucional” indica una conexión directa entre un método y un objeto: el método es la crítica y el objeto es la institución. Originalmente iniciada en el arte conceptual, ha adoptado muchas formas, tales como obras e intervenciones artísticas, escritos críticos o activismo (artístico) político, y constituía un

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ STEYERL, Hito (2010), *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*, <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/> (la traducción es mía)

¹⁰² Ver STEYERL, Hito (2006), *La institución de la crítica*, <http://eicpc.net/transversal/0106/steyerl/es>

¹⁰³ STEYERL, Hito (2006), *La institución de la crítica*, <http://eicpc.net/transversal/0106/steyerl/es>

movimiento fuera de la institución para afirmar un enfoque de *site-specific*, en el que el propio espacio de realización tenía una importancia vital. Se caracterizaba como “antidisciplinaria”.

La intención de la primera ola de la crítica institucional en la esfera del arte, como escribe Steyerl, fue cuestionar el papel autoritario de la institución cultural. Es decir, desafiaba la autoridad que se había acumulado en las instituciones culturales en el marco del Estado nación. “Las instituciones culturales como el museo habían adoptado una compleja función de gobernabilidad. En ese sentido, las reivindicaciones que la primera ola de la crítica institucional manifestó estaban por supuesto fundadas en las teorías contemporáneas sobre la esfera pública y basadas en una interpretación de la institución cultural como potencial esfera pública.”¹⁰⁴

La legitimación autoritaria del Estado nación por la institución cultural, como sostiene Steyerl, mediante la construcción de una historia, un patrimonio, una herencia, un canon, etc., fue lo que la primera ola de la crítica institucional se propuso criticar, exigiendo que las minorías o las mayorías en desventaja, fuesen incluidas en la institución cultural. Entonces, la crítica institucional de este periodo se basaba tanto en la negación radical de las instituciones en su conjunto, cuestionando su papel autoritario, intentando además construir instituciones alternativas, y exigiendo la inclusión de las representaciones de otras historias y grupos sociales excluidos.

A finales de los años 80 e inicios de los 90, surgió lo que conocemos como la segunda ola de la crítica institucional, que de acuerdo con Brian Holmes, llevó al movimiento de la década anterior a su límite, revelando así el callejón sin salida ante el cuál el arte orientó la crítica hacia el interior de la propia institución artística.¹⁰⁵ Así, en cierto modo, se inició un proceso que aún continúa: la integración cultural y simbólica de la crítica en la institución, o más bien en la superficie de la institución, sin consecuencias materiales dentro de la propia institución o en sus formas de organización. Como apunta Steyerl, en la segunda ola, el marco institucional se expandió hasta incluir el sujeto que ejerce la crítica

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ver ROLNIK, Suely (2007), *La memoria del cuerpo contamina el museo*, <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>

en la institución, señalando así la cooptación total de la resistencia por parte del poder.¹⁰⁶

Además, esta situación también refleja un proceso similar a nivel político: “la integración simbólica, por ejemplo de las minorías, mientras se mantienen las desigualdades políticas y sociales; la representación simbólica de los electores en cuerpos políticos supranacionales, etc. En este sentido, el vínculo de la representación material se rompe, siendo sustituido por otra representación de orden más simbólico.”¹⁰⁷ Y este desplazamiento en las técnicas representativas por parte de la institución cultural, como escribe Steyerl, también reflejaba una tendencia en la propia crítica: “el desplazamiento de una crítica de la institución hacia una crítica de la representación.”¹⁰⁸

Esta tendencia ha sido influida también por los estudios culturales, el feminismo y las epistemologías postcoloniales, y era de alguna manera, como escribe Steyerl, la continuación de la crítica institucional anterior. En su comprensión del conjunto, de la esfera de la representación como esfera pública, insistía en la implementación de la representación material y simbólica en su diversidad. Pero según Steyerl, al intentar crear esta diversidad, se produjeron al mismo tiempo los nichos de mercado, perfiles de consumidor especializado, un espectáculo global de la “diferencia”, sin efectuar demasiados cambios estructurales. En este sentido, mientras la crítica ya no podía establecer antagonismos claros en esta esfera, comenzó a fragmentarla y atomizarla, apoyando las políticas de identidad. De esta manera, como apunta Steyerl, la segunda ola de la crítica institucional fue un proceso de integración, no solo en la institución, sino también en la representación.¹⁰⁹

Bajo las circunstancias económicas dominantes, que prevalecen actualmente en lo que podríamos llamar la tercera ola de la crítica institucional, o más bien, una extensión de la segunda ola de la crítica institucional, el principal efecto resultante es la integración de los críticos en la precariedad, en las estructuras de trabajo flexibilizado en el marco de proyectos temporales, o en las formas de trabajo *freelance* de industrias creativas. Al mismo tiempo se sigue reproduciendo

¹⁰⁶ Ver STEYERL, Hito (2006), *La institución de la crítica*, <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>

¹⁰⁷ STEYERL, Hito (2006), *La institución de la crítica*, <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ver STEYERL, Hito (2006), *La institución de la crítica*, <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>

la dinámica de inclusión/exclusión propia de la culturalización de la política. Además, en el peor de los casos, la crítica sirve de decoración para las grandes empresas de la colonialidad económica. Entonces, como argumenta Steyerl, “en la tercera fase la única integración que parece haberse logrado con facilidad es en la precariedad.”¹¹⁰

A partir de los años 90, uno de los procesos recurrentes del desarrollo, como explicamos más arriba, ha sido también la integración de sistema del arte bajo las industrias creativas. En estos años hemos presenciado una proliferación frenética de exposiciones internacionales, como bienales, que permitieron introducir las instituciones locales en el juego. De esta manera las localidades urbanas, frecuentemente de alguna importancia nacional, han sido insertadas en el circuito internacional, como apunta Rosler, ofreciendo no solo nuevos lugares físicos para atraer temporalmente el arte y a sus agentes, sino también un régimen de producción y normalización. Al mismo tiempo ha sido redefinida la fuerza de trabajo migrante e itinerante en todas sus formas bajo condiciones que permiten el flujo del capital.¹¹¹

Al mismo tiempo, hoy en día, las exposiciones y especialmente proyectos expositivos de gran alcance (bienales, documenta, manifiesta, etc) prestan con frecuencia la atención a cuestiones socio-políticas como pobreza, género, etnicidad, globalización, guerra, etc. así que a simple vista nos puede parecer que la politización del arte ha sido adoptada de manera amplia en la comunidad artística. Pero como argumenta Leslie, no tenemos que confundirnos: las afirmaciones con las que Walter Benjamin cierra su ensayo “El autor como productor”, acerca de la “estetización de la política” y la “politización del arte”, han adquirido de nuevo validez. La frase de Benjamin, según Leslie, “(...) indica que más allá de la estetización de los sistemas, las figuras y los acontecimientos políticos, hay una estetización más fundamental, la estetización de la práctica humana.”¹¹²

En este sentido, la politización del arte, como escribe Leslie, no es lo que habitualmente vemos en las instituciones: esto es, arte políticamente correcto

¹¹⁰ STEYERL, Hito (2006), *La institución de la crítica*, <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>

¹¹¹ Ver ROSLER, Martha (2010), *Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art “Survive”?*, <http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-%E2%80%9Csurvive%E2%80%9D/>

¹¹² Ibid.

que se conforma con el sistema, compitiendo en los términos que las industrias creativas imponen. La politización del arte según Leslie “significa un rechazo consciente de los sistemas de exhibición, producción y consumo, monitorizado e inclusión, así como del elitismo y la exclusión, por un arte que se dispersa en la práctica cotidiana y deviene político, es decir, democráticamente disponible para todos como práctica y como materia de la crítica.”¹¹³

Una crítica significativa de las bienales con pretensiones de (re)politización del arte, característico también de las últimas tres documentas, es la carta abierta a la 12. Bienal de Istanbul en 2011, del grupo llamado “Resistambul Commissariat of Culture”. Esta bienal ha sido comisariada por el colectivo WHW (“What, How and for Whom?” (¿Qué? ¿Cómo? y ¿Para quién?)), basándose en las citas de Brecht para enfrentarse críticamente al capitalismo global. WHW además apostó por la transparencia facilitando al público el acceso al proceso de producción de este evento. De esta manera se hizo visible que la mayor parte de la financiación de la bienal provenía de una corporación armamentística implicada en la Guerra de Irak.

Para hacer frente a esta situación, en su carta de protesta el grupo “Resistambul Commissariat of Culture” escribió: “Tenemos que dejar de pretender que la popularidad del arte políticamente comprometido dentro de museos y mercados en los últimos años tiene realmente algo que ver con cambiar el mundo. Tenemos que dejar de pretender que tomando el riesgo en espacios del arte, empujando las fronteras de la forma y desobedeciendo las convenciones de la cultura, haciendo arte sobre política, marca la diferencia. Tenemos que dejar de pretender que el arte es un espacio libre, autónomo de redes de capital y poder (...) resistimos en las calles no en los espacios corporativos reservados para la crítica institucional tolerada, que les ayuda a calmar su conciencia (...) ¡Uníos a la resistencia e insurgencia de la imaginación! ¡Evacuad los espacios corporativos, liberad vuestros trabajos! (...) producimos juntos, no dentro del cubo blanco, sino en las calles y plazas durante la semana de resistencia. La creatividad pertenece a cada uno de nosotros y no puede ser patrocinada. ¡Viva la insurrección global!”¹¹⁴

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ ROSLER, Martha (2010), *Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art “Survive”?*, <http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-%E2%80%9Csurvive%E2%80%9D/> (la traducción es mía)

Pero lo que los activistas de Resistambul no tenían en cuenta en esta carta es que también las calles y plazas, ¡durante la semana de resistencia!, que se articula como un contra-evento, están atravesadas por la misma dinámica de absorción, cooptación y neutralización de la crítica, ya que la división dentro/fuera desde hace tiempo queda suspendida. Entonces, como sostiene Rosler, “es más bien en la brecha entre la producción del trabajo y su absorción y neutralización”,¹¹⁵ o entre la resistencia y su cooptación, donde se abre la posibilidad de lectura, de hablar de, y también de cambiar las condiciones presentes.

Lo que queremos decir para finalizar este capítulo es lo siguiente: que ninguna crítica de las industrias creativas tiene sentido a no ser que estemos dispuestos a criticar el capitalismo global (matriz colonial del poder) en su conjunto, allá donde aparezca su dinámica de desposesión, exclusión y muerte, y/o por cualquiera de sus efectos. Asimismo, tenemos que tener en consideración que la producción capitalista ha tomado la dimensión que se puede describir, como ya apuntamos en el capítulo anterior, bio/necropolítica, insertándose en la textura de la existencia social día a día, y últimamente en la subjetividad misma. En este sentido también tienen que cambiar los propios términos de la crítica. Asimismo, es importante repensar la dimensión colectiva de la creación del valor, los procesos sociales detrás de la palabra creatividad y el poder creativo en el deseo colectivo de cambio. En resumen, contra la economización de la cultura y el arte y la culturalización de la política, la descolonización de la cultura y el arte; contra la estetización de la política, la descolonización de la estética. Y a la institucionalización de la crítica podríamos de nuevo responder en términos marxistas: las armas de la crítica deberían ser reemplazadas por la crítica de las armas.

¹¹⁵ Ibid.

PARTE II

PARTE II

La siguiente parte de nuestro trabajo de investigación será un viaje por algunas áreas de la política de producción artística. Se trata de conectar lugares sueltos en diferentes momentos, esbozando una visión específica de nuestra investigación de los últimos años. Antes de comenzar con el trazado de esta cartografía, tenemos que recordar que, como sostiene Suely Rolnik, “el surgimiento de cualquier cuestión se produce siempre a partir de problemas que se presentan en un contexto dado, atravesando nuestros cuerpos y provocando una crisis de nuestras referencias. Es el malestar de la crisis lo que desencadena el trabajo del pensamiento, (...) porque algo en nuestras vidas nos impulsa a hacerlo para dar cuenta de aquello que está pidiendo paso en nuestro día a día; nada que ver con la noción de “tendencia”, propia de la lógica mediática y su principio mercadológico.”¹¹⁶

Tras entender desde esta perspectiva, la función del pensamiento, la insistencia en este tipo de temática nos indica que la singularidad del arte como modo de expresión y de producción de lenguaje y pensamiento es la invención de posibles, que adquieren cuerpo y se presentan en vivo en la práctica. Es aquí donde se abre el poder de contagio y de transformación inscrito en las prácticas artísticas politizadas, aquellas que abren el camino a perspectivas cambiantes y formas de entender la relación entre arte y teoría, arte y sociedad, arte y política. Sostenemos firmemente que es muy peligroso intentar imponer un único modelo de lo que constituye una práctica artística progresista comprometida, por lo cual, este mapeo producirá necesariamente grupos fragmentarios, una imagen de múltiples facetas con la que estamos trabajando, defendiendo la idea de la pluriversalidad.

¹¹⁶ ROLNIK, Suely (2006), *Geopolítica del chuelo*, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

CAPÍTULO_5

LA REPOLITIZACIÓN DEL ARTE/VIDA

Lo que nos separa no son nuestras diferencias, sino la resistencia a reconocer esas diferencias y enfrentarnos a las distorsiones que resultan de ignorarlas y malinterpretarlas. Cuando nos definimos, cuando yo me defino a mí misma, cuando defino el espacio en el que soy como tú y el espacio en el que no lo soy, no estoy negando el contacto entre nosotras, ni te estoy excluyendo del contacto estoy ampliando nuestro espacio de contacto.

Audre Lorde, *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, 2003

La teoría del pensamiento desde el borde emergió desde y como una respuesta a la violencia (fronteras) de la epistemología imperial/territorial y de la retórica de la modernidad (y globalización) de salvación que continúa siendo implementada hoy porque se asume la inferioridad del Otro o sus maléficas intenciones y, por tanto, se continua justificando la opresión, la explotación y la destrucción de la diferencia. El pensamiento desde el borde es la epistemología de la exterioridad, esto es, del afuera creado desde adentro y como tal es siempre un proyecto descolonial.

Walter D. Mignolo y Madina Tlostanova, *Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia*, 2006

En relación a los procesos continuos de la estetización desactivadora, cooptación y neutralización de las intervenciones críticas, expropiación (in)directa y colonialidad que hoy en día atraviesan el sistema del arte y nuestras vidas, nos planteamos en este lugar una serie de cuestiones: ¿Cómo se articula la reconexión entre creatividad y resistencia, entre lo estético y lo político? ¿Qué lenguajes, imágenes y procesos cognitivos tenemos para tocar la esfera profunda de la sensibilidad? ¿Cuáles son y cómo se desarrollan las políticas estéticas capaces de orientar en el sentido emancipatorio el imaginario social? ¿Cómo articular la crítica que nos hace sentir incómodos en los espacios de explotación, que permite visualizar los conflictos, las ausencias y las relaciones de poder? ¿Cómo desengancharse de la matriz colonial del poder?

Podemos decir que, actualmente, habitamos una coyuntura nueva, un nuevo orden social formado por elementos heterogéneos del poder -que delinear y codifican también el espacio de la cultura y el arte contemporáneo-, contexto que requiere repensar las posibilidades de crítica y de resistencia. Sabemos que el sistema del arte capitalista, trata de mantener continuamente las prácticas artísticas disociadas de su poder de resistencia, transformándolas en “obras de arte”, separadas del contexto de su articulación, o tratándolas como fuentes de valor de plusvalía. En esta relación, para romper con la tendencia presente de la estetización de lo político, es necesario impulsar nuevas dinámicas de transformación radical. En lugar del “arte político”, término impuesto desde el propio sistema del arte, hablamos del potencial de un arte politizado, transgresor y de resistencia, que critica las propias armas y pretende transformar y contestar los sistemas de producción y de circulación dados. Aquí, la política de posicionamiento es central: el arte politizado, en la búsqueda de efectividad material de sus prácticas y nuevos conceptos de lo político relevantes, trata de intervenir en, o atacar, la realidad actual. Entonces, frente al debate sobre el arte y arte político, la pregunta que se plantea es más bien ¿cómo se puede rearticular el espacio social y político en el contexto actual y adoptar también el arte como su modo de expresión y lucha política?

En un momento en el que el poder de invención y creatividad es celebrado, movilizado e intensificado a través del ámbito social entero, se trata de replantear las relaciones entre la teoría y la práctica, entre el arte y el activismo, para abrir nuevas esferas de confluencia, proliferación y multiplicación de potencialidades transformadoras. Para ello es necesario partir del análisis del sistema del capitalismo global, de la influencia de la colonialidad y de los conocimientos eurocéntricos, que se reflejan también en los proyectos de izquierda, para problematizar de forma radical las nuevas condiciones de producción, cuestiones de género y sexualidad, así como las jerarquías raciales/étnicas, creadas durante la expansión colonial europea, que siguen presentes actualmente, o por el contrario, la proclamada política permanecerá solo un juego infinito de signos vacíos. Frente a los procesos de expropiación, abstracción y evacuación en curso, se trata de posicionarse en un punto de interrelación entre la política y el arte, en el que la resistencia y la creatividad se ven de nuevo afectadas entre sí, difuminando la frontera entre ambas.

5.1.

Teoría/Práctica: breve genealogía de la teoría crítica

El objetivo de la teoría tradicional, como decía Horkheimer, ha sido siempre la formulación de principios generales, internamente consistentes en describir el mundo, manteniendo una separación estricta entre pensamiento y acción.¹ Frente a esta posición, la teoría crítica, inicialmente formulada a principios de los años 30 por la Escuela de Frankfurt, en su rechazo de tal separación, empezó a explorar las posibilidades de transformar el orden social a través de la práctica. El énfasis en la imaginación expresada a través del arte y la preocupación con la práctica, fueron dos conceptos clave en su rechazo de la eternalización del presente y cierre de posibilidades de transformar el futuro. Asimismo, la propia teoría crítica se basaba en el poder de la imaginación, a veces incluso utópico, en su intento de romper con los límites de la realidad.

Según los postulados de la Escuela de Frankfurt, la investigación científica desinteresada era imposible en una sociedad, en la que las personas todavía no eran autónomas. En este sentido, la teoría crítica claramente rechazó el ideal del intelectual libre y separado de su objeto de estudio. Según Horkheimer, el investigador siempre formaba parte del “objeto” social que trataba de estudiar y sus valores tenían influencia sobre su trabajo. Desde aquí, surgía la necesidad de ser consciente de su propia posición y de revelar las fuerzas “negativas” (revolucionarias) y las tendencias en la sociedad que apuntaban a una realidad diferente.

En su rechazo de los objetivos de la teoría tradicional, como escribe Martin Jay, la teoría crítica se opuso también a los principios generales de la verificación. Las verdades con las que trataba la teoría crítica no podían ser verificadas mediante el orden establecido porque implicaban la posibilidad de un orden diferente. Así, los teóricos de la Escuela de Frankfurt apuntaban al momento dinámico en la verificación, aquel que visibiliza los elementos “negativos” latentes en la realidad y las posibilidades históricas. Horkheimer sostenía que la experiencia válida

¹ Ver JAY, Martin (1973), *The Dialectical Imagination, A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, London, Heinemann.

para el teórico social, no tendría que reducirse a la observación controlada del laboratorio.²

Del mismo modo, en su rechazo a devenir demasiado general y abstracta, la teoría crítica siempre tuvo en cuenta las contradicciones y futuras posibilidades, intentando iluminar el conjunto en los particulares concretos, estudiando los universales presentes en fenómenos históricos específicos, que eran a la vez universales y particulares. Su objetivo principal fue el cambio social, y para ello era necesario articular la relación entre la teoría y la práctica, criticando ambas en sus intentos de separación.

“Entre las cosas que se tendrían que cambiar, es la propia separación entre la teoría y la práctica,”³ decía Adorno, al mismo tiempo que apuntaba a que tanto la teoría como la práctica pueden actuar como una forma de represión de la acción o del pensamiento. Según Adorno, el pensamiento, al emplearse solamente como el instrumento dentro del contexto de la acción colectiva, se embota de la misma manera que toda razón instrumental, y por este motivo, todo lo que parece de fácil acceso es regresivo. Por otro lado, dentro de la práctica absolutizada, solo la reacción es posible y por ésta razón la reacción es falsa. Frente a esta situación sostenía que es aún más importante que el pensamiento no se interrumpa, ya que su tarea es precisamente la de analizar tal situación y las consecuencias de tal razonamiento. En este sentido el propio pensamiento es la fuerza de resistencia.

Más tarde, desde la teoría postestructuralista, Deleuze y Foucault problematizaron la teoría y la práctica como una serie de relaciones mucho más parciales y fragmentarias. Según Deleuze, por un lado, la teoría es siempre localizada y relacionada a un campo limitado, y la relación que se sostiene en la aplicación de la teoría en una esfera más distante, no es nunca la de una semejanza. Por otro lado, desde el momento en el que la teoría se mueve en su dominio propio, empieza a encontrar los obstáculos, las paredes y los bloqueos, el momento que exige su sustitución por otro tipo de discurso, a través del que eventualmente puede pasar a un dominio diferente. En este sentido, ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar finalmente una pared, y la práctica es necesaria para perforar la pared. Según Deleuze, la práctica es un conjunto de relés de un punto teórico a otro, y la teoría es un conjunto de relés de una práctica a otra. A lo que

² Ibid.

³ ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge. (p.199)

apunta es a pensar la teoría como una acción teórica y la práctica como una acción práctica, que sirven como relé y forman redes.⁴

En este sentido, la teoría no expresa, traduce, ni sirve para aplicarla a la práctica, sino que es la práctica. Como apunta Deleuze, la teoría es como una caja de herramientas, que tiene que funcionar y no solo por sí misma. Si nadie la usa, empezando por el teórico mismo, entonces es necesario construir nuevas, otras teorías, no nos queda otra opción. Teoretizar entonces solo tiene sentido si la teoría es parte de un diseño más amplio, de la historia de un futuro diferente de la historia del presente. Al mismo tiempo, la práctica como una acción revolucionaria que expresa la plena fuerza de su parcialidad, tiene que cuestionar la totalidad del poder y la jerarquía que lo mantiene.⁵

Como apunta Achille Mbembe, la teoría de la izquierda occidental, siempre ha sido muchas cosas a la vez históricamente. Su tarea ha sido la investigación de las condiciones y límites del conocimiento, y también cuestionar qué es lo que caracteriza la construcción de inteligibilidad de nuestro tiempo, y quién es el sujeto colectivo que le pertenece. Más aún, la teoría siempre ha sido concebida como una intervención política, algo que está más allá de la crítica como tal. Según Mbembe, lo que le daba el poder fue su capacidad presupuesta de transformar las estructuras existentes del poder y de crear disposiciones sociales alternativas. En este sentido, la teoría fue siempre entendida como medio de lucha, lo que permite a Michael Hardt definirla como una “forma de la militancia filosófica y política”.⁶

Pero en la situación actual, en la que el poder particular de la abstracción económica y la teoría abstracta han logrado una expansión global sobre la realidad material y social, es necesario repensar las formas del trabajo intelectual comprometido políticamente. Según Mbembe, “las prácticas intelectuales críticas hoy en día son aquellas que son capaces de inscribirse dentro del marco de inmediatez y presencia; aquellas que son capaces de ubicarse en los nodos que atraen otros textos; y formas de discursos que tienen el potencial de ser

⁴Ver DELEUZE, Gilles, FOUCAULT, Michel (1972), *Intellectuals and power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze*, <http://libcom.org/library/intellectuals-power-a-conversation-between-michel-foucault-and-gilles-deleuze>

⁵ Ibid.

⁶MBEMBE, Achille (2012), *Theory From the Antipodes. Notes on Jean & John Comaroffs' TFS*, http://jwtc.org.za/salon_volume_5/achille_mbembe.htm

redistribuidas, citadas, y traducidas en otros idiomas y textos, incluyendo vídeo y audio.”⁷

Entonces mientras demandamos el desenganche del arte y del capital, como apunta Marina Gržinić, tenemos que volver a insistir en la conexión entre la teoría crítica y prácticas de la intervención en lo social y político. Porque es precisamente dentro de este horizonte (de la teoría y de la intervención política), como señala también Mbembe, que un tipo diferente de “desenganche” se promueve actualmente. Estamos presenciando el retorno de la separación de la teoría y práctica, la contemplación del mundo mediante la lectura y escritura de lo que viene denominado “teoría real”, mientras lo que está pasando en la realidad no importa. Este “desenganche” es promovido en nombre de la actividad pasiva, vista como un ejercicio de pensamiento.⁸ En este sentido, según Gržinić, tenemos que ser muy precisos y analizar continuamente el lugar de la teoría, la tecnología de la escritura y la política de la publicación para no olvidar su complicidad en los procesos de inclusión y exclusión.⁹

Frente a la domesticación de la contingencia, Mbembe en referencia a Jean y John Comaroff habla de la teoría fundamentada (grounded theory) que es históricamente contextualizada y producida como una apertura a la contingencia. Se trata del proceso en el que la teoría de lo que significa ser humano cambia y contribuye a crear las condiciones para la emergencia de un mundo en el que queremos vivir, un modo de vida que queremos perseguir, y un tipo de vías imaginativas en las que la autoafirmación humana se manifiesta y expresa a sí misma.¹⁰

En esta relación, en el momento presente se trata de intensificar el potencial crítico de la teoría, crear una comprensión diferente de nuestra acción práctica, y también repensar el papel del arte en la sociedad, en relación a sus limitaciones históricas y actuales, y la ceguera hacia un gran número de marcadores

⁷ Ibid.

⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *From Biopolitics to Necropolitics*, <http://www.tkh-generator.net/en/openedsource/from-biopolitics-to-necropolitics-0>

⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2003), *Capitalism, democracy and the genetic paradigm of culture*, E-tester, Bilbao, Arteleku.

¹⁰ Ver MBEMBE, Achille (2012), *Theory From the Antipodes. Notes on Jean & John Comaroffs' TFS*, http://jwtc.org.za/salon_volume_5/achille_mbembe.htm

interseccionales de “alteridad”, tales como clase, género, raza, sexualidad... Entonces, el proceso de alfabetización y desalfabetización simultáneo implica abrir espacios de pensamiento más allá de convenciones académicas, rearticulando la teoría y la práctica como puntos de lucha para una emancipación imposible-posible.

5.2. La política del posicionamiento

En relación al análisis del *nexus* saber-poder, teoría-práctica, a continuación nos centraremos en la potencialidad de la política de posicionamiento mediante la cual, históricamente y actualmente, se trata de cuestionar y desestabilizar el conocimiento universal, neutral y abstracto, parte del diseño global colonial/imperial del capitalismo. Hablamos de una política de posicionamiento que, a través de diferentes relaciones establecidas entre la teoría y la práctica, apunta no al conocimiento certificado y aceptado, sino a aquel que es continuamente excluido, rechazado y/o considerado "no-conocimiento". No nos estamos refiriendo a posiciones fijas, sino a aquellas en un constante devenir que transversalmente cruzan las fronteras de los campos establecidos, disciplinas y clasificaciones y se comprometen socialmente y epistemológicamente con la lucha política. En este sentido, las teorías marxista, postestructuralista, feminista y decolonial, introducen diferentes perspectivas que aquí trataremos a modo de reflexión, para subrayar que las prácticas artísticas politizadas, pasan necesariamente por la cuestión de cómo articular nuestra posición crítica, es decir, la relación entre el análisis de la situación actual y la acción, la resistencia, o mejor dicho la insurgencia.

Si reescribimos el modelo productivista como un programa político, según Hal Foster, la política del posicionamiento del artista estaba bien clara. Tal como escribió Walter Benjamin en “El autor como productor” (Gramsci apunta cosas similares respecto al intelectual), el artista tiene que reflexionar sobre su posición en el proceso de producción, resistirse a la cultura apropiacionista de la burguesía, migrar a la revolución de clase (proletaria) y trabajar desde allí para cambiar los medios de producción. En vez de hablar en nombre de esta nueva fuerza social, el artista debe alinear su práctica con su producción. De este modo, como escribe Foster, el artista pasa de ser un proveedor del aparato productivo a un ingeniero

que considera que su labor es adaptar dicho aparato a los fines de la revolución proletaria.¹¹

Bertolt Brecht, ha tratado este tipo de relaciones y las cuestiones de la política del posicionamiento en la intersección entre enseñanza y aprendizaje, junto con sus numerosas obras, pero especialmente aquellas llamadas “learning plays” (piezas didácticas), en los años 30. Como escribe Gerald Raunig, durante el auge del fascismo en Europa trató de desarrollar prácticas de teatro antifascistas. Al mismo tiempo su conceptualización del teatro no se centraba solo en los contenidos políticos, sino más bien trataba de girar las formas de organización jerárquicas del arte burgués. En la tradición de la vanguardia rusa y alemana de 1910 y 1920, las piezas didácticas intentaron desdibujar las fronteras entre los actores y la audiencia para devenir un ejercicio de productores. Su lección consistía en jugar a través de una variedad de posiciones y roles posibles, para provocar de esta manera un cambio de perspectiva constante. Para Brecht, el efecto central del arte de teatro, como también para una educación política, fue la cuestión de la posición: “No podemos ayudarte. Solo la instrucción, solo la posición es lo que os podemos dar.”¹² Pero como apunta Raunig ¿qué significa dar la posición?

Aquí, no se trata de una cuestión puramente técnica y limitada al teatro. La cuestión de dar la posición, en referencia a Raunig, problematiza la emergencia, transfer y transformación del conocimiento: va desde la fundación de la producción de conocimiento y entonces -de manera incluso más aguda y ambivalente en la situación actual del capitalismo cognitivo-, sustancialmente a las bases de producción en su conjunto. Como sostiene Raunig, el énfasis en el concepto de producción ésta aquí, en primer lugar, en el posicionamiento claro y concreto; no podemos comprender nuestro trabajo en curso como mediación situándonos como enseñantes entre una forma estática de conocimiento, como objeto por un lado, y aquellos a los que enseñamos, por otro.¹³

El problema al que apunta Raunig es que en este paradigma, estos sujetos, estudiantes, se consideran solo como subordinados bajo una instrucción,

¹¹ Ver FOSTER, Hal (2001), *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

¹² RAUNIG, Gerald (2010), *Intensifying Theory Production. The School of the Missing Teacher*, <http://eicpcp.net/transversal/1210/raunig/en> (la traducción es mía)

¹³ Ver RAUNIG, Gerald (2010), *Intensifying Theory Production. The School of the Missing Teacher*, <http://eicpcp.net/transversal/1210/raunig/en>

o por instruir. Además, como sostiene, el conocimiento adquirido de esta manera es tratado como una magnitud fija, inamovible, inmutable. Entonces, el desplazamiento que propone en esta relación la teoría postestructuralista se basa en alejarse de la posición desde la que se habla en nombre de los demás, representándoles o ayudándoles, hablando por ellos. Según Raunig, tampoco se trata de asumir una posición, ni en el sentido militar, ni en cualquier otro, sino más bien de moverse a lo largo de la relación, de múltiples relaciones puestas, sin fijar la producción de conocimiento en un firme centro.¹⁴

Además, los conceptos marxistas, por muy científicos y autocríticos que sean, tienen algunas limitaciones históricas, y esto se manifiesta particularmente en el caso del énfasis marxista en el papel de la clase (proletaria) como agente de la historia, y los medios de producción, como objeto de la lucha social. Desde hace tiempo que el interés de la reflexión teórica se ha desplazado, como dice Foster, de la consideración de la clase como sujeto de la historia, hacia una exploración de la construcción social de la subjetividad, pasando de la identidad económica a la diferencia social. En pocas palabras, la lucha política es actualmente, ante todo, un proceso de "articulación diferencial". Las mujeres, los migrantes, el movimiento LGBTQI, los grupos ecologistas, los estudiantes... han dejado clara la importancia del género, la raza, la sexualidad, y el "tercer mundo", así como de la revolución ecológica y la relación entre el poder y el conocimiento, hasta el punto en que el concepto de clase tiene que articularse en relación con dichos términos.¹⁵

En esta relación, la opción decolonial introduce un análisis histórico sobre el desarrollo de las bases de las ciencias modernas occidentales. El "ego-cogito" cartesiano ("pienso, luego soy") como apunta Ramón Grosfoguel, al producir un dualismo entre mente y cuerpo y entre mente y naturaleza, logró reclamar un conocimiento no situado, universal y de visión omnipresente. Esta perspectiva ha sido denominada por el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez como la perspectiva del "punto cero" de las filosofías eurocéntricas. "El "punto cero" es el punto de vista que se esconde y disfrazado como si estuviera más allá de un punto de vista particular, es decir, el punto de vista que se representa como si no fuera tal. Es esta "visión del ojo de dios" que siempre esconde su perspectiva

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ver FOSTER, Hal (2001), *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

local y particular bajo un abstracto universalismo.”¹⁶ De esta manera, la filosofía occidental, según Grosfoguel, privilegia la “ego-política del conocimiento” sobre la “geopolítica del conocimiento” (Enrique Dussel) y la “cuerpo-política del conocimiento” (Frantz Fanon), lo que históricamente ha permitido al hombre occidental (Grosfoguel utiliza el término sexuado intencionalmente aquí) representar su conocimiento como el único capaz de lograr una conciencia universal y desechar el conocimiento no occidental, tachándolo de particularista y, por ende, de incapaz de alcanzar la universalidad. En este sentido, según Grosfoguel, todos los conocimientos están ubicados epistémicamente en el lado dominante o subalterno de las relaciones de poder. Entonces, la neutralidad y objetividad descorporadas y deslocalizadas de la ego-política del conocimiento son un mito occidental.¹⁷

Así, en la filosofía y las ciencias occidentales, el sujeto que habla siempre está escondido, se disfraza, se borra del análisis. La “ego-política del conocimiento” de la filosofía occidental siempre ha privilegiado el mito del “Ego” no situado, en el que la ubicación epistémica, étnica, racial, de género, sexual y el sujeto que habla, están siempre desconectadas. Porque al desvincular la ubicación epistémica del sujeto hablante, como escribe Grosfoguel, la filosofía y las ciencias occidentales pueden producir un mito sobre un conocimiento universal fidedigno que cubre, disfraza a quien habla, así como su ubicación epistémica geopolítica y cuerpo-política en las estructuras del poder/conocimiento coloniales, desde las cuales habla.¹⁸

Tal como nos recuerda Dussel el “ego cogito” (“pienso, luego soy”) cartesiano fue precedido, desde los comienzos de la expansión colonial europea en 1492, del “ego conquisto” (“conquisto, luego soy” europeo), y esta estrategia ha sido crucial para los diseños globales occidentales. De esta manera, mediante la expansión y la dominación coloniales europeas/euroamericanas, según Grosfoguel, se ha construido una jerarquía de gente y conocimiento superior e inferior alrededor del mundo, y se han organizado la producción y la reproducción simultáneas de una

¹⁶ GROSGOQUEL, Ramón (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>

¹⁷ Ver GROSGOQUEL, Ramón (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>

¹⁸ Ibid.

división internacional del trabajo de centro/periferia, que coincide con la jerarquía racial/étnica global de los occidentales y no-occidentales.¹⁹

Frente a esta situación, la opción decolonial desarrolla el concepto del “pensamiento fronterizo” cuyo elemento más importante, según Madina Tlostanova, es precisamente la liberación autoconsciente de la epistemología del “punto cero”. En este sentido, el pensamiento fronterizo niega la cognición monotípica sujeto-objeto, y la producción del conocimiento legitimada por la modernidad. Asimismo, cuestiona los mitos y la retórica de la modernidad basada en la nunca cuestionada idea del progreso y desarrollo, que se usa a sí misma como modelo y razón para justificar su lugar de enunciación.²⁰

Como apunta Tlostanova, “cuando eres la frontera, cuando te atraviesa la frontera, cuando no cruzas las fronteras para encontrarte en el otro lado, y no discutes las fronteras desde una posición del “punto cero”, sino al contrario, habitas la frontera, realmente no tienes más remedio que ser el pensador/a en la frontera. Al mismo tiempo, este giro radical inmanente está marcado, según Tlostanova, por el “color de la razón” (Padget Henry) y no solo por el color de la piel, e inevitablemente también, por la doble conciencia duboisiana (W.E.B. Du Bois), desobediencia y aserción de derechos epistémicos frente al proyecto de la modernidad.²¹ En este sentido, podemos hablar de las fracturas espacio-temporales y giros en la geografía del razonamiento que articula la posición fronteriza. No se trata de la política de identidad, sino de la identidad en la política, basada en la doble conciencia y la aserción de los derechos epistémicos de “los condenados de la tierra”(Fanon). Para Tlostanova la característica clave del posicionamiento fronterizo es precisamente esta dinámica relacional de doble crítica, tanto de lo étnico-nacional, como de posiciones globales occidentales.²²

En este sentido, el pensamiento fronterizo se basa en un impulso similar que aquel de la teoría crítica -como crítica interna del lado oscuro de la modernidad

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ver KRONOTOP.ORG (2013), *Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective*, interview with Madina Tlostanova by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/>

²¹ KRONOTOP.ORG (2013), *Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective*, interview with Madina Tlostanova by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/> (la traducción es mía)

²² Ver KRONOTOP.ORG (2013), *Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective*, interview with Madina Tlostanova by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/>

occidental, articulada desde dentro, desde la interioridad europea-, pero lo hace desde el lado opuesto y desde una posicionalidad múltiple de los universales coexistentes, es decir, desde la pluriversalidad. De esta manera, el pensamiento fronterizo, como apunta Tlostanova, refleja más plenamente la pluriversalidad y complejidad de mundos de vida e historias locales, y es más radical que la teoría crítica, ya que se desengancha de la historia hegemónica de la civilización occidental y de sus categorías establecidas de pensamiento. La pluriversalidad se basa en el principio de que nadie tiene el acceso a una verdad absoluta y que ya no existe algo así como un conocimiento objetivo universal. El principio pluriversal, en este sentido, tiende a sostener y tomar en cuenta la multiplicidad de caminos de vida, conocimientos, subjetividades y visiones existentes en el mundo. Según Tlostanova, se trata de la igualdad en la diferencia y subraya la posibilidad de coexistir e interactuar de muchos mundos; en un mundo pluriversal transmoderno.²³

En resumen, el punto central de la intervención crítica en el sistema mundo moderno/colonial es la contribución a las cuestiones epistemológicas desde las perspectivas subalternas raciales/étnicas y feministas que ponen énfasis en el *locus* de enunciación, es decir, en la ubicación geo-política y cuerpo-política del sujeto que habla. Las feministas decoloniales (Moraga, Anzaldúa, Kilomba, Lugones, Tlostanova), así como los teóricos decoloniales del “tercer mundo”, dentro y fuera de Euro-América (Quijano, Dussel, Mignolo, Grosfoguel), nos recuerdan que siempre hablamos desde un lugar particular en las estructuras de poder. Como sostiene Grosfoguel, “nadie escapa a la clase, lo sexual, el género, lo espiritual, lo lingüístico, lo geográfico y las jerarquías raciales del “sistema mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal”.²⁴ Asimismo, Donna Haraway afirma que nuestros conocimientos están siempre situados; las feministas negras llamaron esta perspectiva “epistemología afrocéntrica”, Enrique Dussel la llamó “geo-política de conocimiento” o en referencia a Fanon y Anzaldúa hablamos de “cuerpo-política del conocimiento”.²⁵

²³ Ibid.

²⁴ GROSGOQUEL, Ramón (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>

²⁵ Ver GROSGOQUEL, Ramón (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>

Según lo dicho, el pensamiento fronterizo se articula en la eterna negociación de la inclusión y exclusión, afuera y dentro, basada en las contradicciones irremovibles, ni aquí ni allí o a la vez aquí y allí, en la manera de la lógica conjuntiva polisemántica de la dualidad no exclusiva. Como argumenta Tlostanova, tal posicionamiento es siempre más nivelado y complejo en la manera en la que refleja la realidad que cualquier posición monocultural y monolingüística. Se basa en la “hermenéutica diatópica” (Raimon Panikkar) o en lo multiespacial, pluritópico.²⁶

De acuerdo con este análisis, y en relación con el arte y la cultura, es dentro de esta perspectiva donde se revela el contorno de una red global de luchas, que abarca casi todo el siglo XX y XXI, y que es a la vez transversal y relacional. En este sentido, ciertas prácticas artísticas, que inventan complejos procedimientos de investigación teóricos y de resistencia, están estrechamente ligadas también a los movimientos sociales o revolucionarios, a los momentos de crisis y cambios. Además, desde una interpretación alternativa de la historia del arte y desde la historia de la resistencia visibilizan también una multiplicidad de conceptos relacionados: crítica, rechazo, revuelta, desobediencia, deserción, disidencia, disenso, contra-conducta, desenganche...

²⁶ Ver KRONOTOP.ORG (2013), *Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective*, interview with Madina Tlostanova by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/>

CAPÍTULO_6

LA POTENCIALIDAD EN LA “IMPOSIBILIDAD”: el análisis de las prácticas artísticas de Oliver Ressler, Chto delat? y Marina Gržinić/Aina Šmid

*The function of art is to do more than tell it like it is-
it's to imagine what is possible.¹*

bell hooks, *Outlaw Culture:
Resisting Representations*, 1994

En la intersección entre la teoría, el arte, el activismo, la política y las nuevas tecnologías, donde situamos nuestro trabajo de investigación, a continuación analizaremos las posiciones de tres artistas/colectivos, Oliver Ressler, Chto delat? y Marina Gržinić/Aina Šmid, que en relación a lo dicho previamente, presentan diferentes experiencias y posiciones teóricas. Nos referimos a una red de líneas convergentes y divergentes, entre (post)marxismo, postestructuralismo, feminismo y decolonialidad inscritas en su práctica artística. En esta relación nos centraremos en la concatenación de diferentes elementos que se produce a nivel de símbolos, de visualización de la resistencia, en estrecha relación con varias maneras de organización de los movimientos sociales y de la acción directa. Al entender el conocimiento como situado y localizado, nos planteamos cuestiones sobre su política del posicionamiento en relación con el análisis de la lógica del capitalismo global (matriz colonial del poder), la potencialidad crítica y diferentes tácticas de resistencia, -también epistémicas y visuales,- que desarrollan para intervenir en el contexto actual y/o enfrentarse a la continua absorción, cooptación, neutralización e instrumentalización por parte de la institución del arte y de las industrias creativas.

La práctica artística de estos artistas/colectivos se formaliza principalmente en vídeo, al que prestaremos en este apartado una atención especial, analizando “This is What Democracy Looks Like!” (Esto es lo que parece democracia!) (2002), “Disobbedienti” (con Dario Azzellini) (Desobedientes) (2002), “What Would It Mean to Win?” (con Zanny Begg) (¿Qué significaría ganar?)2008) de Oliver Ressler, “Perestroika Songspiel: Victory over the Coup” (Songspiel Perestroika:

¹ “La función del arte es hacer algo más que decir las cosas como son: es la de imaginar lo que es posible.” HOOKS, bell (1994), *Outlaw Culture: Resisting Representations*, New York, Routledge (La traducción es mía)

Victoria sobre el Golpe de Estado) (2008), “Partisan Songspiel: A Belgrade Story” (Songspiel Partisano: Una historia de Belgrado) (2009), “Museum songspiel: The Netherlands 20XX” (Songspiel Museo: Países Bajos 20XX) (2010), de Chto delat? y “Obsession” (Obsesión) (2008), “Naked Freedom” (Libertad desnuda) (2010), “Images of Struggle/Decoloniality” (Imágenes de lucha/Declonialidad) (2011) de Marina Gržinić y Aina Šmid. Paralelamente abordaremos también el marco internacional en el que operan, interactuando con otros grupos activistas, instituciones progresistas, publicaciones, Internet y herramientas *online*, es decir, una diversidad de situaciones, dentro y fuera del marco de las instituciones culturales. Se trata de desarrollar el análisis de propuestas que presentan las posibilidades de resistencia y descolonización, inscritas en sus prácticas artísticas, que consideramos politizadas y contestatarias. En esta relación, nos planteamos exponer, a través de los capítulos siguientes, un mapa de conexiones entre la crítica radical, gestos de rechazo y experiencias compartidas que se sitúan actualmente dentro de la red global de resistencia contra el capitalismo.

6.1. Oliver Ressler: las concatenaciones entre arte y activismo

Las grietas comienzan con un no, a partir del cual crece la dignidad, una negación-y-creación.

Una grieta es la creación perfectamente común de un espacio o momento en el que afirmamos un modo diferente de hacer.

Las grietas existen al borde de la imposibilidad, pero existen.

John Holloway, *Agrietar el capitalismo*, 2011

En el contexto de la necesidad del retorno de lo político al arte, de la repolitización de las prácticas artísticas, que se corresponde con la emergencia del “movimiento de movimientos” a finales de los años 90, es donde se sitúa el inicio de la trayectoria del artista y activista Oliver Ressler (Austria, 1970), cuya práctica oscila continuamente en la interrelación entre arte y activismo, produciendo los efectos de transversalidad en cada uno de los respectivos terrenos. En términos generales podemos decir que a través de sus proyectos plantea una reflexión crítica relacionada con los problemas socio-políticos y la resistencia de los movimientos sociales, que se oponen al orden económico, político y cultural del neoliberalismo. Con su trabajo principalmente tiende de promover las estructuras, relaciones y organización de espacios no-jerárquicos, la contemplación de alternativas económicas y sociales, así como las posibilidades para la acción. Entonces, el motivo para analizar su trabajo no es solo la cuestión del arte, sino la potencialidad de las concatenaciones entre arte y activismo en relación con sus análisis sobre la manera en la que la sociedad actual está estructurada, cómo funciona bajo el control del mercado global capitalista y cuáles son las posibilidades de resistencia. Desde aquí podemos pensar la necesidad de la repolitización del arte y de la vida con vista a detectar y construir las alternativas, es decir, formularlas como tales.

Analizando la práctica artística de Oliver Ressler, podemos decir que la resistencia ha sido y es un tema central en su trabajo, sobre la que reflexiona constantemente, tratando de articular la crítica al sistema actual, buscando también las alternativas

a lo existente. Y estos son también los tres objetivos principales que se combinan y relacionan continuamente en su trabajo, sobre todo en relación con diferentes movimientos de protesta, grupos activistas, tiempos y lugares. A lo largo de los últimos quince años, usando diferentes medios en la articulación de sus intervenciones críticas, Ressler ha producido una larga serie de proyectos, tales como; “Rote Zora” (2000), “Border Crossing Services”(2001, con Martin Krenn), “This is What Democracy Looks Like!”, “Disobbedienti”(2002, con Dario Azzellini), “Venezuela from Below” (2004, con Dario Azzellini), “Alternative Economics, Alternative Societies” (2004 -en proceso), "5 Factories-Worker Control in Venezuela" (2006, con Dario Azzellini), "The Fittest Survive" (2006), "What Would It Mean to Win?"(2008, con Zanny Begg), "What Is Democracy?"(2009), "Comuna Under Construction" (2010, con Dario Azzellini), "Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What comes Next?"(2010), “Robery”(2012), "The Bull Laid Bear" (2012, con Zanny Begg), "The Right of Passage"(2013, con Zanny Begg).

Su trabajo está estrechamente vinculado al concepto Zapatista, “preguntando caminamos”, con el que la propia práctica es analizada mientras uno busca nuevos caminos que no son predeterminados. Este principio se refleja también en el marco conceptual de su proyecto “Alternative Economics, Alternative Societies” (Economías Alternativas, Sociedades Alternativas), que está en un proceso continuo de investigación. Como dice, “pienso que es absolutamente crucial centrarse en alternativas, en un momento en el que la consigna neoliberal “no hay alternativa” sigue dominando.”¹ Según Ressler, existen algunos principios básicos que se tendrían que cumplir en una sociedad futura ideal, tales como la democracia directa, la satisfacción de las necesidades básicas para cualquier persona (un ejemplo es la renta básica), la autogestión y autoorganización de las empresas por parte de las personas que trabajan en ellas, la desmantelación de las estructuras del poder del Estado y capital privado, etc.

En esta relación, como sostiene, el arte es una de las herramientas posibles que permite abrir la discusión sobre el impacto del capitalismo global a las sociedades contemporáneas, y puede ser un medio muy eficaz en situaciones específicas. Uno de los ejemplos que expone es la campaña de carteles realizada por varios artistas y colectivos durante el movimiento ACT UP en los años 80 en EE.UU., que

¹ AHLSTRAND, Anna Liv (2005), *Alternative Economics, Alternative Societies, Alternative Art Practices*, interview with Oliver Ressler by Anna Liv Ahlstrand, <http://www.ressler.at/alternative-economics-alternative-societies-alternative-art-practices/> (La traducción es mía).

aumentó la conciencia pública sobre la epidemia del sida, además de presionar a la administración estadounidense para cambiar sus políticas de ignorancia frente a la crisis del sida. Según Ressler, ACT UP es un ejemplo que demuestra claramente que el arte es capaz de tener una influencia mayor en la sociedad, pero solo en cuanto se abre a la colaboración con otros grupos sociales.² De modo similar encuentra de gran valor diferentes medios de resistencia y actividades en las calles organizadas durante las movilizaciones internacionales contra la globalización, que pueden producir efectos positivos en determinadas circunstancias, como por ejemplo el cierre de la cumbre del OMC (Organización Mundial del Comercio) en Seattle en 1999, lo que consiguieron decenas de miles de manifestantes que la bloquearon. Por otro lado apunta a los ejemplos de desobediencia civil electrónica que pueden concienciar al público, como fue por ejemplo la campaña online “Lufthansa Deportation Class” (La clase de deportación Lufthansa) contra Lufthansa, una de las mayores compañías aéreas implicada en el transporte de miles de personas deportadas cada año. Esta intervención fue realizada a principios de 2000 por el grupo activista “Kein Mensch ist illegal” (Ningún ser humano es ilegal), después de la muerte del refugiado sudanés, Aamir Ageeb, causada por el trato violento de tres guardias de la patrulla fronteriza federal, a bordo de Lufthansa LH558 de Frankfurt a El Cairo. Ya que el capital busca comercializar espacios recientemente desarrollados como la web, Ressler sostiene que es extremadamente importante intervenir también en esos ámbitos de disenso, y luchar por nuestros derechos democráticos, por la libertad de expresión, manifestándose y protestando asimismo en estos lugares.³ En este sentido plantea también su trabajo, usando el arte para participar en las luchas políticas que introducen maneras alternativas de organización que un día podrían llevarnos a crear y gestionar sociedades alternativas a gran escala.

² Ibid.

³ Ver KUDA.ORG (2005), *Appeal for non-hierarchic, self-determined, social and economic alternatives*, interview with Oliver Ressler by kuda.org, <http://www.ressler.at/anti-capitalist-exhibition-in-istanbul-alternative-art-with-oliver-ressler/> y Lufthansa Deportation Class, <http://www.noborder.org/archive/www.deportation-class.com/about.html>

6.1.1. Influencias

Existe una serie de influencias del arte politizado de las décadas anteriores y una variedad de artistas o ciertos aspectos de su trabajo que podemos delinear y relacionar con el trabajo de Ressler y su posición política confrontacional, que van desde las vanguardias históricas, particularmente el trabajo de agitación de los constructivistas rusos de los años 20', pasando por la Internacional Situacionista en los años 60, y/o los trabajos de Hans Haacke, Alfredo Jaar, Barbara Kruger, Martha Rosler y el arte público crítico, hasta la producción audiovisual propia del movimiento de movimientos, como Indymedia. En el trabajo videográfico de Ressler también existe un legado histórico de documentales independientes, cine militante y videoactivismo. Su práctica está influenciada por las posiciones históricas de “hacer films políticamente”. Éstas son las prácticas de autores con un enfoque político, como Cris Marker y Jean Luc Godard, el grupo Medvedkin, Dziga Vertov Group, el Tercer cine de Octavio Getino y Fernando Solanas, The Black Audio Film Collective, pero también los vídeos producidos más recientemente desde el movimiento de movimientos, como “Get Rid of Yourself”(2003) de Bernadette Corporation, un videoensayo sobre las protestas en Génova de 2001, “Protest Match. Kirov Stadium”(2006) de Dmitry Vilensky (Chto delat?), un corto documental sobre la represión policial contra los manifestantes durante la cumbre G8 en San Petersburgo, “Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)”(2004) de Marcelo Expósito, un videoensayo sobre las condiciones de trabajo postfordistas y acciones May Day.⁴

Asimismo, Ressler está continuamente en diálogo con otros artistas y activistas que forman parte del movimiento de resistencia, como Martin Krenn, Dario Azzellini, o últimamente Zanny Begg, con los que colabora y presenta su trabajo en diferentes contextos.⁵ Como apunta Ressler, en función a un amplio espectro de intereses surge la necesidad de colaborar con otras personas y compartir conocimientos, trabajar con otros artistas y grupos activistas que forman parte de movimientos de resistencia y luchas políticas existentes. En otras ocasiones

⁴ Ver KRONOTOP.ORG (2011), *Concatenations between Art and Activism*, video-interview with Oliver Ressler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/> y LÉGER, Marc James (2008), *From Reaching Heiligendamm*, interview with Oliver Ressler by Marc James Léger, <http://www.disobediencearchive.com/texts/heiligendamm.html>

⁵ Ver LÉGER, Marc James (2008), *From Reaching Heiligendamm*, interview with Oliver Ressler by Marc James Léger, <http://www.disobediencearchive.com/texts/heiligendamm.html>

busca también colaboradores, artistas, teóricos, etc. con quienes se puede discutir y hablar sobre ciertos temas y con los que existen ciertas líneas del interés en la producción, en abrir la posibilidad de producir juntos.⁶

En 2001 realizó el proyecto “Border Crossing Services”(Servicios de cruce de fronteras)⁷ en colaboración con grupos antirracistas, iniciativas de migrantes y estudiantes de la Universidad de Lüneburg, con quienes ha editado también la revista “New Border Magazine”, que ha sido distribuida entre 12.000 casas en una región fronteriza de Austria (Estiria), pero también en diversos eventos en cooperación con grupos activistas y durante la exposición del mismo proyecto en Kunstraum Lüneburg. Con el diseño popular, incluyendo las imágenes de la región y titulares, tales como, “”Border Crossing – Quality Services” (Cruce de fronteras-servicios de calidad) querían confrontar a los lectores con posiciones antirracistas y perspectivas marginalizadas y/o excluidas de los *mass media* dominantes. La intención del proyecto ”Border Crossing Services” fue la de redefinir y subrayar los aspectos positivos de términos tales como ”contrabandista” o ”traficante”, a los que el discurso mediático aplica connotaciones negativas. En contraste con el modelo de representación hegemónico, el contrabando en este proyecto no se representa como una explotación criminal de aquellos que buscan asilo. Al contrario, se subraya que esta práctica la han hecho necesaria las políticas de exclusión europeas. Este proyecto ha sido realizado en una variedad de medios (la revista, página web, envíos de e-mail, vídeo) teniendo el vídeo el papel central en la confrontación con el modelo hegemónico de representación de “servicios de cruce de fronteras” y migración. Basado en las conversaciones grabadas en Alemania y Austria principalmente con inmigrantes y personas implicadas en la lucha política de izquierda, el tema ha sido tratado a través de cuatro partes interrelacionadas, tituladas “¿Quién puede migrar?”, ”Celebrando y excluyendo”, “Sobre servicios de cruce de fronteras” y ”En contra del racismo”.

En relación con esta problemática y la continuidad de la lucha contra la política racista y leyes antiinmigración europeas, en su tercer vídeo realizado en colaboración, “The Right of Passage” (El derecho de paso) (2013)⁸, Oliver Ressler y Zanny Begg se centran en el concepto de ciudadanía, cuestionando su esencia

⁶ Ver KRONOTOP.ORG (2011), *Concatenations between Art and Activism*, video-interview with Oliver Ressler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/>

⁷ Ver http://www.ressler.at/border_crossing/

⁸ Ver http://www.ressler.at/the_right_of_passage/

implícitamente exclusivista a través de entrevistas con Ariella Azoulay, Antonio Negri y Sandro Mezzadra, y una discusión nocturna en Barcelona con un grupo de personas que viven “sin papeles”. La intención del vídeo es insistir en que la libertad de movimiento debe ser un derecho otorgado a todas las personas - independientemente de su lugar de nacimiento- y mientras explora estos viajes, muestra que no solo transforman a los que se embarcan en ellos, sino también los lugares que habitan.

6.1.2.

Los principios de la investigación

Los proyectos de Oliver Ressler se construyen en base a métodos de investigación propios, como la combinación de diferentes sistemas científicos, tecnológicos, espaciales y lógicos.⁹ Para cada proyecto en el que trabaja busca una nueva estructura adecuada y una política estética, pensando el arte como sistema y como medio para modelar y presentar las observaciones e intervenir críticamente. En su práctica artística y acciones tácticas utiliza frecuentemente métodos y materiales que directamente interactúan con el sistema social y sus escenarios económicos.

Ressler desarrolla métodos que difieren en su trabajo de proyecto a proyecto, porque cada trabajo normalmente necesita una táctica diferente. El énfasis de su trabajo está en la transferencia de los temas desde el espacio político al espacio político simbólico, y desde allí otra vez al espacio político. Además, considera importante que sus proyectos puedan ser leídos y comprendidos no solo por los expertos de arte contemporáneo, sino también por un público más amplio, para evitar las tendencias aislacionistas del mundo del arte.¹⁰

Desde los años 90, la práctica artística de Ressler se basa en transferir el contenido político a otros espacios públicos y mediáticos. Sus proyectos no son nunca solo exposiciones, sino que tienen diferentes niveles y formas de distribución, y también van dirigidas a diferentes públicos. La conexión entre las prácticas

⁹ Ver ŠPANJOL, Igor (2002), *Alternative has no alternative*, <http://www.ressler.at/alternative-has-no-alternative/>

¹⁰ Ver AHLSTRAND, Anna Liv (2005), *Alternative Economics, Alternative Societies, Alternative Art Practices*, interview with Oliver Ressler by Anna Liv Ahlstrand, <http://www.ressler.at/alternative-economics-alternative-societies-alternative-art-practices/>

periodísticas y el arte se encuentra en la fase de la investigación, donde utiliza varias herramientas y fuentes de investigación periodísticas.¹¹ Habitualmente, empieza con la investigación sobre un tema o problemática, que se desarrolla después a partir de esta investigación, y más tarde sirve para organizar la estructura del trabajo. Una vez surge el tema, Ressler intenta resolver la cuestión del medio adecuado para comunicarla y expresarla. Podemos decir que principalmente utiliza el vídeo, pero también otros medios, ya que su trabajo no se basa en primer lugar en el medio, sino más bien en los temas que trata, y en este sentido intenta encontrar los formatos y tácticas adecuadas para dirigirse al público. Trabaja con un amplio espectro de medios, desde diferentes proyectos de la intervención en el espacio público, en los spots publicitarios, trabajos de iluminación, *mail art*, pancartas para las manifestaciones, instalaciones en las instituciones de arte. Asimismo los montajes de texto e imagen, fotocopias, fotografías y murales forman una parte importante de su práctica y la manera de expresar el mensaje.¹²

La relación entre teoría y práctica en el trabajo de Ressler, se podría resumir de la siguiente manera: existen ciertas teorías que tienen importancia para su trabajo, pero éstas son también teorías que están directamente relacionadas con los temas que trata. En el caso del movimiento de movimientos, recurre a los textos de Michael Hardt y Antonio Negri, John Holloway, Naomi Klein, etc. que tenían mucha importancia para el propio movimiento, y para entender de qué manera está funcionando el sistema, cuáles son las conexiones, y cómo se pueden contextualizar en el marco más amplio de las luchas políticas. Estos textos no están directamente relacionados con su trabajo, sino que tienen su influencia en él, y/o estos autores que han teoretizado sobre el movimiento de protesta contra la globalización intervienen como *speakers* en sus vídeos, pero no necesariamente.¹³

Uno de los referentes más destacados en su trabajo es John Holloway, principalmente por su orientación continua hacia el pensamiento de los Zapatistas, quienes tienen una gran influencia también en la práctica artística de Ressler por las diferentes tácticas de resistencia que desarrollaron. Ressler comparte que la

¹¹ Ver LAZARUS, Julia (2000), *Is art suitable for political argumentation?*, interview with Oliver Ressler by Julia Lazarus, 2000, <http://www.ressler.at/is-art-suitable-for-political-argumentation/>

¹² Ver GRŽINIĆ, Marina (2003), *Counter-globalization Manuals*, interview with Oliver Ressler by Marina Gržinić, <http://www.ressler.at/counter-globalization-manuals/>

¹³ Ver KRONOTOP.ORG (2011), *Concatenations between Art and Activism*, video-interview with Oliver Ressler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/>

revolución tiene que plantearse como una pregunta más que como una respuesta, y que el curso de las luchas políticas conducirá hacia diferentes formas de la organización de nuestras sociedades. En este sentido, “preguntando caminamos” apunta a que no tenemos que saber o tener todas las respuestas con antelación y que no se puede alcanzar una nueva sociedad o economía en un único paso, sino que se trata más bien de un proceso continuo, durante años o décadas.¹⁴ Cambiar el mundo sin tomar el poder, como apunta Holloway en sus “Diez tesis sobre el anti-poder”,¹⁵ significa implicarnos en un movimiento de autodeterminación.

6.1.3.

La política de la producción: entre arte y activismo

Oliver Ressler inició su práctica artística en 1994, y durante los primeros seis o siete años casi todos sus proyectos han sido realizados en base a autoproducción y autoorganización. Como para muchos de los artistas al principio de sus trayectorias, la realización de sus proyectos ha supuesto un gran esfuerzo e implicación para poder llevarlos a cabo, por la falta de información y/o las dificultades que ha tenido para obtenerla. Además, como dice Ressler, su trabajo en aquel entonces, se centraba sobre todo en el contexto local de Austria, en temas muy específicos y problemas políticos locales, lo que también ha dificultado su difusión internacionalmente. Pero el creciente interés de algunos sectores del ámbito del arte en temas políticos ha hecho abrir la proyección internacional a su producción artística, lo que se corresponde tanto con la emergencia del movimiento de movimientos, como también con los intentos de politización del ámbito del arte, debido a una disatisfacción y desacuerdo cada vez mayor con la formación y desarrollo de sociedades capitalistas neoliberales.¹⁶

“This is What Democracy Looks Like!”, fue el primer vídeo que dio a Ressler la posibilidad de presentaciones internacionales. A partir de entonces, recibió también invitaciones desde las instituciones de arte como *kunstvereine*, galerías,

¹⁴ Ver BEGG, Zanny (2007), *Approaches to Future Alternative Societies*, interview with Oliver Ressler by Zanny Begg, <http://www.ressler.at/approaches-to-future-alternative-societies/>

¹⁵ Ver HOLLOWAY, John (2001), *Diez tesis sobre el Antipoder*, <http://www.vivilibros.com/excesos/05-a-06.htm>

¹⁶ Ver KUDA.ORG (2005), *Appeal for non-hierarchic, self-determined, social and economic alternatives*, interview with Oliver Ressler by kuda.org, <http://www.ressler.at/anti-capitalist-exhibition-in-istanbul-alternative-art-with-oliver-ressler/>

a veces también de museos, que financian la realización de su trabajo. Pero estos fondos habitualmente no son suficientemente altos para poder producir los proyectos, así que al mismo tiempo también busca subvenciones públicas por parte del Ministerio de Cultura o de los ayuntamientos, forma parte de grupos de investigación interdisciplinares, como fue el caso del proyecto de investigación sobre las fronteras, en el marco del cual produjo el vídeo “Border Crossing Services”. Además estas búsquedas a veces lo llevan también a un contexto más amplio del ámbito del arte, como pueden ser algunas asociaciones políticas que no están en absoluto conectadas al arte. Ressler también utiliza como táctica el hecho de que su trabajo es considerado arte para negociar con más facilidad con los ayuntamientos para obtener el permiso para utilizar los espacios, poder realizar intervenciones en el espacio público, etc.¹⁷

Los proyectos de Ressler se presentan en exposiciones de arte, festivales de vídeo/cine, en espacios autónomos, relacionados o no con el ámbito del arte. Su trabajo, estrechamente relacionado con el movimiento anticapitalista, está abierto a una variedad de contextos de presentación, siendo el arte solo uno de ellos. Sus vídeos se muestran, aparte de las exposiciones, también fuera del ámbito inmediato del arte, moviéndose entre el arte y el activismo político, tratando temas y prácticas de resistencia de la izquierda no-institucionalizada. En muchas ocasiones hace presentaciones a los grupos activistas, NGO, en TV alternativas, y canales de vídeo abiertos. Una serie de vídeos que ha realizado en los últimos años cruzan fácilmente estos contextos de exhibición. Además, el medio vídeo realmente facilita la presentación del trabajo en diferentes contextos. Muchas veces recibe también invitaciones por parte de organizaciones y grupos que no están relacionados con el ámbito del arte. Ésta es una de las razones por las que frecuentemente trabaja en vídeo, que le permite alcanzar una audiencia mucho más amplia y desarrollar diferentes tácticas para hacerlo.¹⁸

Gregory Sholette describe las redes asimétricas del mundo del arte, como aquellas basadas en la ayuda mutua y economía de regalo (gift economy), y por otro lado como la economía de mercado de la representación institucional, de los mecenas

¹⁷ Ver GRŽINIĆ, Marina (2003), *Counter-globalization Manuals*, interview with Oliver Ressler by Marina Gržinić, <http://www.ressler.at/counter-globalization-manuals/>

¹⁸ Ver LÉGER, Marc James (2008), *From Reaching Heiligendamm*, interview with Oliver Ressler by Marc James Léger, <http://www.disobediencearchive.com/texts/heiligendamm.html>

y coleccionistas.¹⁹ Como sostiene Ele Carpenter, muchos de los artistas todavía mantienen el deseo de establecer la relación con la economía formal del arte, por un lado, para legitimizar su trabajo como arte, y por otro para mantener el mundo del arte como canal de comunicación/distribución por razones de financiación e ideológicas. Al contrario, los artistas politizados y sus redes horizontales están en contraposición a la pirámide capitalista e intentan construir espacios para el diálogo, tomas de decisión consensuales, y la acción como modelo de cambio social.²⁰

En este lugar es importante señalar la diferencia entre la crítica general, en torno a la que el mundo de arte e instituciones criticadas han aprendido a coincidir durante años, y la crítica concreta, que es mucho más difícil de absorber. Como apunta Martha Rosler, la mayoría de los “artistas políticos” parecen dar preferencia a la crítica en general, y así reciben el prestigioso atributo de los rebeldes del mundo del arte, mientras al mismo tiempo la manera en la que expresan su crítica no afecta en absoluto al mercado del arte, coleccionistas privados, grandes museos y/o otras instituciones.²¹ Al contrario, Ressler es alguien que ha sido siempre también personalmente involucrado en las luchas políticas posicionándose claramente a su lado, considerando las instituciones de arte más bien como los espacios donde todavía es posible, además de necesario, tematizar las problemáticas desde las perspectivas que son habitualmente excluidas bajo la presión de políticas culturales dominantes.

Por este motivo sostiene que todavía tiene sentido presentar los trabajos también dentro del marco de las instituciones del arte. Además, como dice, usar el término “arte” puede ser importante por los motivos estratégicos de enfatizar el hecho de que el arte políticamente comprometido es también arte, -para que el poder de definición de lo que es arte, no se quede solo en manos de galerías comerciales y del mercado del arte-.²² Asimismo, sostiene que es importante presentar el arte politizado a veces solo como arte, y de esta manera luchar por el reconocimiento

¹⁹ Ver SHOLLETE, Gregory (2011), *Dark Matter, Art and Politics in the Age of Entreprise Culture*, New York, Pluto Press.

²⁰ Ver CARPENTER, Ele (2008), *Art-Activist Symmetry in the artwork of Oliver Ressler*, http://www.ressler.at/art-activist_symmetry/

²¹ Ver LÉGER, Marc James (2008), *From Reaching Heiligendamm*, interview with Oliver Ressler by Marc James Léger, <http://www.disobediencearchive.com/texts/heiligendamm.html>

²² Ver AHLSTRAND, Anna Liv (2005), *Alternative Economics, Alternative Societies, Alternative Art Practices*, interview with Oliver Ressler by Anna Liv Ahlstrand, <http://www.ressler.at/alternative-economics-alternative-societies-alternative-art-practices/>

de este tipo de trabajo dentro de un escenario más amplio y altamente influenciado por el mercado del arte, en lugar de discutir sobre la separación entre arte y arte político. Además las instituciones de arte también pueden formar parte de redes importantes, dando apoyo a las prácticas artísticas politizadas, abriendo los espacios al debate, etc. Según Ressler, hoy en día existen muchas posibilidades de usar el arte como herramienta para transformar ciertas problemáticas en temas de discusión. Pero al mismo tiempo, como apunta, nuestro trabajo no tiene que limitarse al ámbito artístico y a las instituciones del arte, porque es necesario trabajar también en el espacio público, editar una revista, crear una página web, intervenir en diferentes contextos y/o colaborar con otras personas y colectivos que no están vinculadas a la institución del arte.²³

En este sentido, según Ressler, sigue siendo importante presentar proyectos políticos radicales en los contextos de los museos, habitualmente conservadores, que continuamente contribuyen a la separación del arte de la sociedad, convirtiendo los problemas socio-políticos en estériles e inofensivos. Tales presentaciones, entonces, contribuyen a la necesidad de la politización del contexto del arte ya que, en su opinión, es necesario vincular los museos de nuevo a la sociedad y usarlos como espacios para las luchas políticas y sociales.²⁴

En este sentido podemos decir que la relación entre arte, activismo e intervención política en su trabajo se articula a través de un ir y venir de las prácticas artísticas a las activistas y viceversa. Según Ressler, es tan importante centrarse como artista en diversas prácticas activistas, como para el activismo recurrir a las prácticas artísticas. Los vídeos de los artistas que tratan los temas activistas pueden aportar interesantes niveles de reflexión, pueden usarse para interpelar a las personas que no forman parte de un círculo interno del activismo, y pueden inspirar y movilizar también a la gente en otras regiones y contextos. Activistas de todo el mundo presentan frecuentemente los vídeos de Ressler por estos motivos. Además, sus vídeos también tienen sentido para el ámbito del arte, porque presentan el potencial de politizarlo y expandirlo hacia sus fronteras con

²³ Ver GOBELEZ, Selen (2005), *Anti-capitalist Exhibition in Istanbul: Alternative Art with Oliver Ressler*, interview with Oliver Ressler by Selen Gobelez, <http://www.ressler.at/anti-capitalist-exhibition-in-istanbul-alternative-art-with-oliver-ressler/>

²⁴ Ver HELFAND, Glen (2006), *Activism in the Gallery*, <http://www.ressler.at/activism-in-the-gallery/>

el activismo. Entonces más que definir la distinción entre arte y activismo, Ressler intenta disolver estas fronteras.²⁵

Con su trabajo intenta contribuir a las luchas políticas y relacionarse de diferentes maneras con los movimientos de resistencia. En su práctica existe una relación directa de intercambio de experiencias y de material, que se produce a través de la colaboración, basándose en el deseo y la idea de la cultura del compartir.²⁶ Además, con sus proyectos intenta abrir grietas en las instituciones capitalistas del arte, plenamente orientadas hacia la explotación de la creatividad y la imaginación, que restringen cada vez más las posibilidades de abrir espacios de pensamiento crítico sobre las sociedades contemporáneas.

Aunque Ressler se define como artista más que como activista, ha sido desde el inicio de su trayectoria también activo políticamente, interesándose en combinar estos dos ámbitos de arte y activismo en la mayoría de sus trabajos. Sostiene que es necesario juntar estos dos campos, y no separar el arte y la política, el arte y el activismo. Las cuestiones relacionadas con los límites de la representación están en el centro de sus planteamientos, tratando su complejidad y ambigüedad. En este sentido, en comparación con los mediactivistas, tiene un enfoque más reflexivo, incluyendo el análisis del contexto socio-político, explorando el papel de la creatividad y la posibilidad del cambio político. En sus vídeos, Ressler presenta el activismo como una forma de autoexpresión, de manera creativa pero también política, siendo a la vez consciente de su propio papel en la representación de las subjetividades particulares. Además, en sus planteamientos exige a los espectadores pensar, imaginar y actuar, intentando abrir los procesos de percepción del mundo de maneras diferentes.²⁷

Los conceptos como “preguntando caminamos”, “cambiar el mundo sin tomar el poder” (Holloway), “la multitud y el poder constituyente” (Hardt y Negri), “redes rizomáticas” (Deleuze y Guattari), “zonas temporalmente autónomas” (TAZ, Hakim Bay) y “las intervenciones tácticas de cada día” (Michel de Certeau), que subyacen en el movimiento de movimientos, también tienen influencia en su

²⁵ Ver VANNINI, Elvira (2008), *Every Revolution Is A Throw Of Dice...Conversation by Elvira Vannini, Marko stamenkovic, Marco Baravalle, Marco Scotini, Oliver Ressler*, <http://www.ressler.at/every-revolution-is-a-throw-of-dice/>

²⁶ Ver KRONOTOP.ORG (2011), *Concatenations between Art and Activism*, video-interview with Oliver Ressler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/>

²⁷ Ver CARPENTER, Ele (2008): *Art-Activist Symmetry in the artwork of Oliver Ressler*, http://www.ressler.at/art-activist_symmetry/

práctica artística comprometida políticamente. Pero más que reverenciándolos, Ressler lo vive a través de su trabajo, buscando artistas, escritores, teóricos, activistas con los que desarrollar la investigación sobre múltiples tácticas de resistencia para enfrentarse al sistema del poder global y encontrar alternativas alrededor del mundo.

6.1.4.

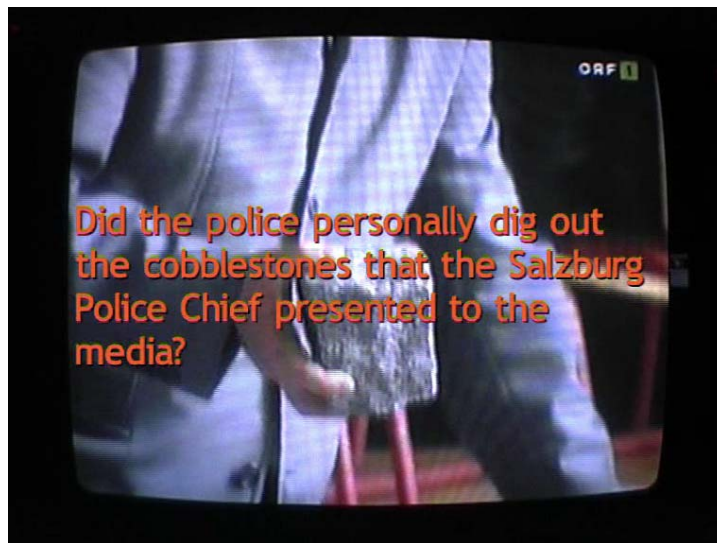
La articulación de la protesta en “This is What Democracy Looks Like!”, “Disobbedienti” y “What Would it Mean to Win?”

El movimiento de movimientos tuvo sus inicios en Chiapas, en el levantamiento Zapatista que empezó el 1 de enero de 1994, el día del inicio de NAFTA. Desde entonces, la red transnacional de resistencia, como escribe Brian Holmes, ha adoptado un nuevo concepto de solidaridad avanzado por los Zapatistas, quienes han animado a todos a tomar la acción directa contra el sistema de explotación y opresión neoliberal. El uso de Internet y las primeras plataformas de contrainformación *online* han tenido un papel central en esta lucha y han ayudado a extender los nuevos principios de reciprocidad y de la búsqueda compartida de alternativas a la crisis sistémica.²⁸

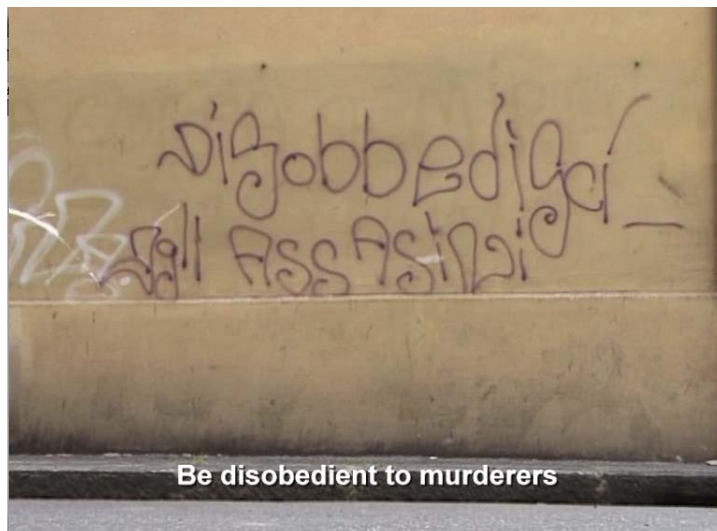
A la vista de una todo-dominante clase capitalista que ha impuesto una división mundial del trabajo y ha extendido su control ideológico sobre la población, a través de acciones especulativas y trampas seductoras de crédito al consumo, según Holmes, el foco de la lucha se ha desplazado a la propia existencia. De esta manera reapareció la lucha global de clases, una lucha política por el derecho a compartir, encarnada también en la experiencia artística, -un experimento que ha transformado el concepto del arte-.²⁹

²⁸ Ver HOLMES, Brian (2008), *The Revenge of the Concept- Artistic Exchanges, Networked Resistance*, en *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering*, New York, Autonomedia, <http://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/the-revenge-of-the-concept-artistic-exchanges-networked-resistance-by-brian-holmes/>

²⁹ Ver HOLMES, Brian (2008), *The Revenge of the Concept- Artistic Exchanges, Networked Resistance*, en *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering*, New York, Autonomedia, <http://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/the-revenge-of-the-concept-artistic-exchanges-networked-resistance-by-brian-holmes/>



This is What Democracy Looks Like! (2002)



Disobbedienti (2002)



What Would It Mean to Win? (2008)

A continuación, analizaremos tres vídeos de Oliver Ressler, realizados desde el movimiento de movimientos sobre la resistencia contra de la globalización; “This is What Democracy Looks Like!” (¡Esto es lo que parece democracia!) (2002) que se centra en la primera manifestación contra la globalización en Austria (Salzburgo, julio de 2001) en la que 919 manifestantes fueron detenidos en el cordón policial durante más de siete horas-, “Disobbedienti” (Desobedientes) (2002) que habla del movimiento *Disobbedienti*, la continuación de *Tute Bianche* que surgió durante las manifestaciones contra la cumbre del G8 en Génova, (Italia, julio del 2001), y “What Would It Mean to Win?” (¿Qué significaría ganar?) (2008), filmada durante los bloqueos de la cumbre del G8 en Heiligendamm, (Alemania, junio de 2007), centrándose en la dinámica, poder y composición del movimiento contra la globalización en aquel momento. En esta relación nos planteamos una serie de preguntas sobre la potencialidad política que surge desde la articulación de protesta a través de las prácticas artísticas, más en concreto del vídeo: ¿Cómo se construye el terreno político a través del vídeo, y qué importancia política puede derivarse de esta forma de articulación? ¿Cómo se articula la relación entre la representación de las formas de protesta y el uso del vídeo como forma de protesta? ¿Qué papel juegan las tácticas performativas y de qué manera abren la posibilidad para desbordar el marco del control de las protestas por parte del poder? ¿Cuál es el potencial del vídeo en la deconstrucción de las representaciones mediáticas hegemónicas?, ¿y en la lucha contra el capitalismo global?

Si recordamos en breve, a partir de Mayo de 1998, “People’s Global Action” han impulsado las manifestaciones contra OMC, cuya efectividad, como apunta Holmes, ha sido tanto en la simultaneidad como en su extrema diversidad: se organizaron fiestas en las calles en treinta ciudades el mismo día (16 de mayo de 1998). Al año siguiente, el grupo activista “Reclaim the Streets” de Londres lanzó la idea del “Carnaval contra capital” en centros financieros durante el día de la cumbre del G8 (18 de junio de 1999). Asimismo, la propuesta consistía en estimular los movimientos y grupos a organizar sus propias protestas o acciones autónomas el mismo día, en las mismas ubicaciones geográficas (financieras, corporativas, en bancos y distritos de negocio) en todo el mundo. Durante este evento, como escribe Holmes, un rango de diferentes grupos participó en las acciones en cuarenta ciudades, incluyendo trabajadores, campesinos, indígenas, mujeres, estudiantes, sin tierra, sin techo, desempleados, etc., todos los que reconocían que el sistema del capitalismo global se basa en la explotación de personas y del planeta en beneficio de unos pocos, y es la causa de nuestros

problemas sociales y ecológicos. De esta manera, surgió la red de resistencia a nivel local y global contra el capitalismo transnacional, capaz de atacar las mayores concentraciones del poder, y un nuevo tipo de disidencia política, anarquista y autoorganizada, interconectada de manera difusa y operando solo desde abajo. Es decir, “una geopolítica *do it yourself* y la oportunidad de la implicación personal en la transformación del mundo.”³⁰

Esta circulación a través del tiempo y espacio, -donde la solidaridad significa respeto a la autonomía local y difusión de motivaciones para la lucha-, fue encapsulada en dos ideas: por un lado, *street parties* como una forma de democracia directa que rechazó los procedimientos tradicionales de la política de partidos, y por otro, la frase “nuestra resistencia es transnacional como el capital”, lo que ha significado el retorno del internacionalismo del siglo XX (rojo, negro y verde).³¹ En relación a la situación actual, este proceso de movilización antagonista ha planteado no solamente una mera reflexión sobre la nueva estructura del poder, sino también un nuevo tipo de intercambio translocal que ha sido la base de las acciones contra la globalización y que tiene sus repercusiones hoy en día.³²

Después de Seattle, Praga, Davos, Quebec y Gotemburgo, el 1 de julio de 2001 se organizó la primera manifestación contra la globalización en Austria, más en concreto, en contra de la cumbre del Foro Económico Mundial, -organización privada de mayor capital-, que se reunía en Salzburgo aquel verano. La manifestación fue prohibida por el gobierno y 919 manifestantes fueron rodeados por un cordón policial y detenidos durante más de siete horas. En contraste con las representaciones de los *mass media* dominantes en el vídeo "This is What Democracy Looks Like!" de Oliver Ressler, los activistas toman un papel activo como portavoces, hablando en torno a los eventos en Salzburgo. El vídeo expone dos temas: por un lado, hace explícitos los límites de los derechos democráticos básicos, lo que se visibiliza en la detención de cientos de personas en el cordón policial y en la tensión entre la fuerza física de pocos manifestantes frente a la

³⁰ HOLMES, Brian (2008), *The Revenge of the Concept- Artistic Exchanges, Networked Resistance*, en *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering*, New York, Autonomedia, <http://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/the-revenge-of-the-concept-artistic-exchanges-networked-resistance-by-brian-holmes/> (la traducción es mía)

³¹ Ibid.

³² Ver EXPÓSITO, Marcelo (2004), *Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro*, Brian Holmes entrevistado por Marcelo Expósito, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 2*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento.

violencia estructural practicada por el poder del Estado. Por otro lado, pone en cuestión las representaciones mediáticas del movimiento contra la globalización, su estrategia de la criminalización de protestas y su papel activo al servicio del poder del Estado y de las organizaciones transnacionales.

En Salzburgo las personas salieron a las calles para manifestarse contra la centralización del poder, el imperialismo y capitalismo, contra las organizaciones transnacionales como el Banco Mundial, OMC, FMI y Foro Económico Mundial, exigiendo justicia social. La manera en cómo bloquearon la zona de la cumbre, ha hecho explícito el inter-juego entre las viejas y nuevas técnicas de represión, los registros de reconocimiento policiales, técnicamente apoyados por las redes de búsqueda, escuchas telefónicas y violencia más primitiva. El vídeo "This is What Democracy Looks Like!" expone algunos elementos clave del capitalismo contemporáneo y visibiliza las operaciones del poder sobre las personas, que se basan en los órganos del aparato represivo del Estado, en la violencia estructural y actual de la policía y del Estado, en las leyes abstractas y ataques policiales. Se trata de un análisis preciso de la manifestación anticapitalista contra la globalización, de la expresión pública en su llamamiento a la justicia social y a los derechos civiles, en uno de los centros de lo que se considera las democracias liberales occidentales, donde los derechos democráticos básicos son atacados gravemente.

Cuando los procesos del derecho inalienable a manifestarse y a criticar amenazan a la fábrica del sistema capitalista, como apunta Marina Gržinić, son transformados inmediatamente en lugar de intervención, en un estado de excepción. En este momento los derechos democráticos liberales desaparecen. "This is What Democracy Looks Like!" decodifica la democracia de los Estados contemporáneos capitalistas en el momento de la confrontación entre dos bloques (los manifestantes y el poder), y de repente vislumbra la norma jurídica del siglo XX de la democracia capitalista, es decir, el estado de excepción (Giorgio Agamben). Como apunta Gržinić, los manifestantes, rodeados y detenidos varias horas en un espacio abierto, visualizan el paradigma de los campos de concertación más que un espacio abierto, público, de la ciudad de Salzburgo.³³

La estrategia de las redadas policiales se basa en la prohibición y bloqueo de las manifestaciones con el objetivo de recopilar información personal, identificando

³³ Ver GRŽINIĆ, Marina (2002), *This is What Democracy Looks Like!*, <http://www.reessler.at/this-is-what-democracy-looks-like-2/>

a cada uno de los participantes. En Salzburgo la policía intentó cumplir este objetivo. La estrategia policial de la redada fue planificada desde el Ministerio del Interior (Viena). Para poder salir del encierro, los manifestantes tuvieron que dejar todos sus objetos a la policía: banderas, pancartas, megáfonos, etc., caminando en grupos de diez personas, para que la policía y el gobierno pudieran obtener un álbum entero de los participantes grabado en vídeo. Estos registros policiales luego impiden a las personas cruzar las fronteras, como pasó con Publix Theatre Karavan, o conseguir un trabajo, etc. “Es la policía quien ha ejercido la violencia, manteniendo a las personas rodeadas y detenidas durante horas. Fue nuestro derecho a estar allí y nadie tenía derecho a controlar nuestro carnet de identidad. Pero el lema de la policía fue “castiga a uno para enseñar a los demás””³⁴

El vídeo “This is What Democracy Looks Like!” en este sentido visibiliza la escalación de la criminalización del movimiento contra la globalización y la limitación de nuestros derechos democráticos, la violencia de los aparatos represivos del Estado, que alcanzó su punto álgido en Génova (Italia) donde, a causa de la actuación policial aún más violenta y brutal, murió Carlo Giuliani.

Como apunta Holmes, después de un proceso largo y complejo que aglutinó posiciones muy diferentes, hubo trescientas mil personas en la siguiente manifestación contra la cumbre del G8 en Génova, una manifestación precursora de lo que estamos viviendo actualmente, la cara descubierta del poder. Los manifestantes llegaron con ideas, información y objetos muy diferentes, coreografías, disfraces, diferentes formas de acercarse a los demás y de mezclarse con la multitud, desplegando las dinámicas de juego y de invención. Pero la apertura de este espacio público fue invadida por cuerpos policiales totalmente salvajes, algo que jamás se había visto hasta entonces durante las manifestaciones contra la globalización. Las estructuras de control han quedado perfectamente visibles desde Génova y poco después del 11 de septiembre de 2001, las posibilidades de tomar la calle frente a las instituciones internacionales cambiaron totalmente.³⁵

³⁴ La entrevista con Irene Zavarsky en el vídeo *This is What Democracy Looks Like!* (2002), de Oliver Ressler. (la traducción es mía)

³⁵ Ver EXPÓSITO, Marcelo (2004), *Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro*, Brian Holmes entrevistado por Marcelo Expósito, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 2*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento.

Sin embargo, este período que va desde Seattle hasta Génova supuso un despertar de las posibilidades, un proceso de comprensión de que la tecno-estructura global en la que progresivamente se había comenzado a trabajar era un medio que también podía ser utilizado de forma antagonista, exactamente a la misma velocidad que caracteriza nuestra actividad como elementos dentro de la maquinaria productiva. La posibilidad de articular lo político en base a la propia situación individual, y en el centro del orden internacional de comunicación, fue un descubrimiento muy importante.³⁶

En esta relación, la continuidad del trabajo de Oliver Ressler desde el movimiento de movimientos se presenta en el vídeo realizado junto con Dario Azzellini, titulado “Disobbedienti”. En este vídeo Ressler y Azzellini exploran el origen del movimiento Disobbedienti, sus fundaciones políticas y sus formas de acción directa. “Disobbedienti” es el nombre del movimiento que surgió de los “Tute Bianche” (Monos Blancos) durante las manifestaciones contra la cumbre del G8 en Génova, en julio de 2001, marcando el paso de la desobediencia civil a la desobediencia social en la resistencia contra el capitalismo global.

La primera parte del vídeo se centra en la posición y las tácticas de resistencia del grupo activista Tute Bianche, que apareció por primera vez en 1994 en Italia, en medio de un plan social donde la masa obrera, que tenía un rol central durante la producción y la crisis obrera de los 70, fue poco a poco remplazada en la transición hacia un modelo postindustrial post-fordista. Las categorías analíticas del típico trabajo fordista (monos azules como punto de referencia operaista, del trabajador de masa, no cualificado) desaparecieron y surgió un nuevo tipo de trabajo: el trabajo basado en el lenguaje, “intelectualidad de masa”, en relaciones, en las que la comunicación juega un papel central. Esto es lo que representa el color blanco como la mezcla de todos los colores para referirse a la diversidad de los sujetos de producción y al conflicto en la sociedad post-fordista y postindustrial. Este grupo activista desarrolló una forma especial de desobediencia civil, participando en las protestas contra las cumbres del G8, FEM, FMI, y contra las instituciones centrales del capitalismo globalizado.

Para ganar más visibilidad en el espacio público, Tute Bianche prestaron el concepto Zapatista -ocultando las caras con máscaras-, vistiendo monos blancos durante las manifestaciones y otras intervenciones públicas para atraer la atención

³⁶ Ibid.

sobre sus acciones y argumentos.³⁷ Usaron formas de protesta espectaculares y acciones teatrales, diseñadas para ser grabadas o incluso escenificadas para la cámara-, se trata de un tipo de espectáculo mediático hecho para la televisión. En sus acciones conformaban un bloque de cuerpos, -protegidos de espuma aislante, neumáticos, cascos, máscaras de gas y escudos transparentes de fabricación casera-, como armas de desobediencia civil en actos y en manifestaciones para protegerse de los ataques de la policía antidisturbios.³⁸

Tute Bianche se convirtieron en el símbolo de la lucha contra el trabajo atípico y las relaciones de producción postfordistas, articulando la demanda de la renta básica, que abre perspectivas de liberación y la posibilidad de alcanzar autonomía. Uno de sus objetivos principales ha sido la lucha por la libertad del movimiento de los migrantes. En 1998 se hicieron más ampliamente conocidos después de la acción en Trieste, donde desmantelaron el centro de internamiento de extranjeros. En enero de 2000, en Via Corelli, llevaron a cabo otra acción en apoyo a los inmigrantes, y con estas acciones atrajeron la atención de los *mass media* sobre los campos de internamiento que hasta entonces se denominaban “campos de recepción”. “Construir campos de deportación hace legal lo que previamente ha sido ilegal. Según la constitución italiana, está prohibido detener a alguien durante más de 48h, si esta persona no ha cometido ningún crimen. Sin embargo, las personas son detenidas en campos de deportación más de 30 días y después de la ley Bossi-Fini más de 60 días. Entonces la frontera entre la legalidad e ilegalidad está cambiando continuamente, solo pensemos en la guerra de Kosovo, Afganistan, etc.”³⁹

Más que un logo, Tute Bianche fueron un proceso social, un movimiento. Nunca tuvieron un programa escrito, pero sus acciones se basaban en varias experiencias de los Zapatistas (preguntando caminamos), así como en *Autonomia Operaia* y el postoperaismo, las publicaciones de *Quaderni Rossi* y más tarde las revistas de los marxistas italianos heréticos. La cuestión principal planteada por Tute Bianche fue, si es posible desarrollar la democracia radical más allá de los mecanismos clásicos de representación. Al mismo tiempo han cuestionado cómo las

³⁷ Ver GRUMBERG, AMIEL (2004), *Interview on demonstrations*, interview with Oliver Ressler by Amiel Grumberg, <http://www.ressler.at/interview-on-demonstrations>

³⁸ Ver EXPÓSITO, Marcelo (2009), *Lecciones de historia: el arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento*, http://www.marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf

³⁹ Entrevista con Federico Marteloni en el vídeo *Disobbedienti* (2002), de Oliver Ressler y Dario Azzellini. (la traducción es mía)

condiciones dominantes pueden cambiar. El trabajo de Tute Bianche siempre se articulaba en una fina línea entre reforma y revolución. El aspecto más interesante en este sentido fue el intento de romper con varias dicotomías clásicas impuestas, tales como legalidad/ilegalidad, violencia/no-violencia, etc.

Tute Bianche constituyeron una de las tácticas de confrontación en el espacio público más articuladas y significativas del ciclo de contracumbres. Su importancia ha de ser entendida en una doble dimensión, que asimismo es característica de todas las tácticas de resistencia desarrolladas en el interior del movimiento de resistencia global: en primer lugar, se trata de una práctica que surge situada en un contexto específico; pero al mismo tiempo se expande y se declina transversalmente, multiplicándose en otras situaciones diversas. Tute Bianche constituyeron una práctica que buscaba restituir la legitimidad de la acción directa por medio de un tipo de modelación de la ocupación confrontativa del espacio que tenía una doble función: simbólica y práctica. Ambas funciones se concretan señalando el cuerpo en la acción directa.⁴⁰

El movimiento de movimientos ha experimentado un crecimiento significativo a partir de finales de los años noventa. Desde entonces se ha intentado diseñar la transición a la desobediencia social, aunque fue difícil pensar este paso en la fase inicial. En la manifestación en Génova, todos estaban esperando a Tute Bianche, pero aquel día su empeño en visibilizar a los invisibles alcanzó otro estadio, ya no era el momento de resaltar la identidad sino lo contrario, era el momento de juntarse con otros manifestantes y dejarse absorber por la multitud. El movimiento de movimientos no puede definirse en términos de un sujeto clásico del movimiento (trabajadores), sino que se define como multitud por las diferencias que lo atraviesan, a la vez que existe también un denominador común: la precariedad. “Moviéndose constantemente a lo largo de las fronteras, intentando agrietarlas aun más para ganar al menos una libertad parcial o la democracia radical, es la experiencia más importante adquirida por las acciones de desobediencia.”⁴¹

La segunda parte del vídeo “Disobbedienti” se centra en las cuestiones en torno a la transición de la desobediencia civil a la desobediencia social marcada por la transición de Tute Bianche a Disobbedienti. En este sentido, se persiguió el

⁴⁰ Ver EXPÓSITO, Marcelo (2009), *Lecciones de historia: el arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento*, http://www.marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf

⁴¹ Intertítulo en el vídeo *Disobbedienti* (2002), de Oliver Ressler y Dario Azzelini. (la traducción es mía)

deseo de seguir el propio camino de desobediencia o el conflicto y la necesidad de encontrar la desobediencia que va más allá de las calles. En contra del gobierno global con sus prácticas de violencia, mentiras, y descripción de un mundo entero envuelto en palabras bonitas que transmiten los *mass media*, se tiene que extender la desobediencia que es practicada en las calles a varias áreas de la sociedad. Podemos ver la desobediencia social superando la desobediencia civil en Génova, donde los abogados dejaron de ser abogados en el sentido clásico y en su lugar actuaron contra el Imperio y en defensa del movimiento de movimientos. Lo mismo el personal del hospital, quienes decidieron construir en esos días la estación de emergencia médica en las calles para aquellos heridos. Esto también implica a los periodistas, quienes decidieron informar sobre los acontecimientos diciendo la verdad, posicionándose al lado del movimiento de movimientos.

Pero el mejor ejemplo de desobediencia social al que apunta uno de los activistas en el vídeo, Gianmarco de Pieri, es el desmantelamiento del campo de detención de Bolonia. En 25 de enero de 2002, los Disobbedienti de Bologna, del norte de Italia, de Roma y otras localidades, desmantelaron el campo de internamiento de extranjeros en Via Mattei, donde estaban encerrados los inmigrantes sin documentos, considerados ilegales por parte del Estado. Los Disobbedienti desmantelaron el centro y lo definieron como campo contra la humanidad. La acción consistió en tomar todas las partes removibles, las vallas, y pasarlas a los activistas que estaban esperándoles enfrente de esta construcción desgraciada. La lucha por la libertad del movimiento y contra las fronteras y barreras en el mundo en el que el dinero y las mercancías pueden circular libremente pero no las personas, se ha relacionado de esta manera con la lucha global.

Los Disobbedienti han intentado llevar a cabo acciones de desobediencia contra las leyes injustas, para exigir una nueva justicia. Por ejemplo, entrar en zona roja ha sido un acto “ilegal” pero dirigido contra una ley injusta. La zona roja representa *de facto* la abolición de derechos, entonces en Génova ha sido “violada” con diversos medios de desobediencia; gente tirando globos, rosas, un hombre mayor entrando, y finalmente Tute Bianche que entraron protegidos con escudos y tubos. La ley injusta fue “violada” sin herramientas ofensivas, para exponer una idea diferente de la legalidad y la justicia. La desobediencia fue practicada por todos en Génova, desde ultra pacifistas a Black bloc. Adicionalmente, la desobediencia como forma del conflicto tuvo amplias repercusiones en el discurso sobre el conflicto y el consenso, superando el viejo debate sobre la violencia y la no-violencia.

Asimismo, la táctica de desobediencia ha visibilizado que enfrentarse con los propios cuerpos solo tiene su efecto cuando nos oponemos al gobierno democrático. Usar el propio cuerpo resuelve el riesgo, pero en Génova los ataques brutales de la policía produjeron resultados graves. Después de la muerte de Carlo Giuliani y de la masacre policial en la escuela Diaz y Petrini, la policía siguió persiguiendo a los mediactivistas, quienes documentaron lo que realmente pasó durante la manifestación, mostrando que la violencia no fue iniciada por aquellos que se manifestaron pacíficamente, resistiendo a la masacre planificada por parte del Estado. Los Disobbedienti plantearon liberar simbólicamente y físicamente estos espacios de la violencia, para liberar las ideas de estas impresiones de la violencia, y desde allí continuar construyendo el movimiento por otro mundo posible.

El movimiento Disobbedienti, después de Génova, se enfrentó con varias dificultades en cuanto al planteamiento sobre su continuidad, debido al hecho de que ciertas prácticas después de aquel evento dejaron de ser viables. En relación a la práctica de las acciones concretas, se anunció la idea de huelgas generales y su generalización en el espacio europeo. Varios factores entraron en juego, tales como la crisis de la social democracia europea, el fin del neoliberalismo moderado y la necesidad de ruptura. Una perspectiva importante fue la de reactivar los temas del trabajo y las experiencias de los “invisibles” en términos de espacio global del movimiento, así como la de plantear las preguntas sobre la continuidad de las movilizaciones basadas en varias formas del conflicto y sujetos sociales.

En resumen, el vídeo “Disobbedienti” presenta la siguiente tesis: la desobediencia social puede funcionar solo allí donde pone en juego las prácticas colectivas y permea nuevos conflictos laborales, el trabajo de migrantes, y reclama la cultura. Puede pasar con la ayuda de prácticas que los mismos sujetos expresan y descubren en las prácticas colectivas. Un conjunto de conflictos que se mueve una vez más al centro de los problemas de trabajo, ingresos, derechos civiles, migración y educación. La cuestión es cómo en el post-fordismo las posibilidades de sabotaje, deserción, desobediencia al orden, pueden organizarse para oponerse al control del trabajo y de la migración, de la vida puesta a trabajar.⁴²

Los mitos de Génova y el 11S como una catástrofe doble, y el inicio del declive de los movimientos sociales en el verano de 2001, demostraron ser erróneos en

⁴² Intertítulo en el vídeo *Disobbedienti* (2002), de Oliver Ressler y Dario Azzelini. (la traducción es mía)

la protesta contra la cumbre de G8 en Heiligendamm (Alemania) en el verano de 2007. Este fue el clímax significativo del movimiento de izquierda y sus prácticas porque demostró que el movimiento contra la globalización no había terminado. Las metamorfosis del movimiento han sido múltiples y sus fracturas no pueden ser apartadas, pero no en un sentido de declive, sino más bien de ruptura y transformación, de invención y recomposición, de la búsqueda de nuevas formas políticas de organización y concatenación social.⁴³

“What Would It Mean to Win?” es el título del siguiente vídeo de Oliver Ressler, realizado en colaboración con Zanny Begg, sobre las protestas en Heiligendamm y los aspectos de la continuidad del movimiento contra la globalización. Durante las manifestaciones de Seattle, “we are winning” (estamos ganando) fue el lema popular que capturó el sentido de euforia durante el nacimiento de un nuevo movimiento. En esta relación, el vídeo de Ressler y Begg pretende ir más allá de esta cuestión, abriendo la discusión sobre lo que realmente significaría ganar. El vídeo se estructura en torno a una serie de preguntas, ¿quiénes somos nosotros?, ¿somos una multitud?, ¿cuál es nuestro poder? y ¿qué significaría ganar? para exponer una tesis central: ganar en forma de un sujeto revolucionario unido y de toma de poder no tiene un gran futuro actualmente.

Las tesis de John Holloway atraviesan el vídeo interrelacionándose con la teoría postoperaista de Negri y Hardt, y las posiciones de varios activistas que participaron en aquel evento. A través de sus discursos sobre “nosotros”, un “nosotros” definido como multitud, sobre el poder y antipoder, se presentan varias tesis relacionadas con la manera de pensar el movimiento de movimientos. “Nosotros” se define como un sentimiento compartido, una manera de decir que “estamos en búsqueda” como movimiento de hacer creativo contra el capitalismo y trabajo alienante. Asimismo el “nosotros” es extremadamente expansivo, y no solo pasa en bloqueos, *squats* y eventos, sino que se multiplica en la sociedad más ampliamente -hablamos de un potencial revolucionario o sujeto transformativo de alguien que tiene el potencial de cambiar el mundo-. Se plantea una relación transversal de diferentes luchas sociales alejándose de esta manera de la idea de un solo sujeto revolucionario o un momento revolucionario que necesita desatarse para que se produzca el cambio. El sujeto de movimiento de movimientos se define como una multitud, pero a la vez cuestiona este término en relación con las maneras de pensar nuestras intenciones, nuestro movimiento y nuestro poder.

⁴³ Ver RAUNIG, Gerald (2008), *What Would It Mean to Win?*, <http://cipcp.net/n/1224701190>

“Nosotros”, se expresa además en femenino como “nosotras” para apuntar no solo que el movimiento ha cambiado en la composición de género (frente al proletariado como movimiento dominado por los hombres) sino en el sentido de desafiar el binarismo de género.

Como apunta Holloway en sus “Doce tesis sobre el anti-poder”, para empezar a pensar en cambiar el mundo sin tomar el poder, hay que hacer una distinción entre el poder-hacer (*potentia*) y el poder-sobre (*potestas*). El capitalismo no es nada más que la transformación de nuestra capacidad de crear en el poder que está sobre y contra nosotros. En este sentido, el “poder sobre” domina sobre el “poder de”; nuestra capacidad de hacer cosas, de crear, pero al mismo tiempo este “poder sobre” también depende de nosotros, de nuestro “poder de”.⁴⁴ No se trata entonces de que desde el movimiento de movimientos se tome el poder en el sentido clásico de la palabra, implicándose en la política parlamentaria e intentando acceder a las estructuras tradicionales del poder, sino de rechazar esta noción del poder y pensar en un tipo de entendimiento relacional con el poder. Se trata a la vez del rechazo del concepto del Estado como forma de organización de la sociedad que implica ciertas jerarquías, procesos de exclusión, biopolítica, frente al cual siempre ha existido una forma alternativa de organización, en forma de consejos, comunas, soviets, etc. que implica la participación de todos en la toma de decisiones. El poder en este sentido tiene su fundamento en el hacer: es el poder-hacer que es siempre social, siempre parte del flujo social del hacer. Y éste parece la fuente de esperanza. La cuestión es entonces cómo podemos desarrollar nuestro “poder de”, nuestra capacidad de hacer cosas de manera que vaya contra y mas allá del poder sobre.

“What Would It Mean to Win?” expone que el anticapitalismo significa proponer y crear maneras diferentes de hacer, de organizar y relacionarse con los demás. En este sentido, la resistencia es también placentera, y no siempre negativa, llena del miedo y de rabia. Las protestas en Heiligendamm parecían reafirmar la confianza, la inventiva y la creatividad del movimiento contra la globalización, particularmente con la táctica de cinco dedos que tuvo éxito en el establecimiento de bloqueos en las carreteras en Heiligendamm. El personal que trabajaba para la cumbre del G8 se vio obligado a entrar y salir de la reunión en helicóptero o en barco, proporcionando así una victoria simbólica para el movimiento. En este sentido, el comentario “estamos ganando” de Emma Dowling, una de las

⁴⁴ Ver HOLLOWAY, John (2001), *Doce tesis sobre el anti-poder*, <http://www.vivilibros.com/excesos/05-a-06.htm>

seis protagonistas entrevistadas en el vídeo, se refiere a la deslegitimación de un poder ilegal, aquel del G8, pero también a un presente extendido para juntarse, debatir, intercambiar experiencias, y hacer proliferar estas prácticas en la rutina diaria, más allá de Heiligendamm⁴⁵, en las luchas diarias contra el racismo, sexismo, homofobia, transfobia y precarización de nuestras vidas, basadas en el conocimiento situado, en discusiones locales y en el desarrollo de nuevas redes de lucha.

“What Would It Mean to Win?” entonces introduce, por tanto, otra perspectiva en relación con la situación de la lucha contra el capitalismo global, apuntando que otro mundo ya se está creando a través del proceso de experimentación, definición y creación de nuestras vías, relaciones y modos de organización. Se trata de las fuerzas productivas empujando contra las relaciones de producción, y estas fuerzas productivas son, según Holloway, la creatividad en la que se basa nuestro potencial de ganar. Al abordar la cuestión “¿qué significaría ganar?” Holloway en el vídeo cita al Subcomandante Marcos, quien una vez describió la palabra “ganar” como la capacidad de vivir un “programa de cine infinito”, donde los participantes pueden reinventarse cada día, cada hora, cada minuto.⁴⁶ Entonces, “tenemos que pensar no tanto en términos de grandes eventos, es decir, puede haber también grandes eventos, pero la verdadera revolución es este empuje constante de revuelta y creatividad que ya está teniendo lugar.”⁴⁷

6.1.4.1.

La política de la verdad: contra-documental y representaciones participativas

Las experiencias de politización artística del último ciclo de resistencia han introducido múltiples formas expresivas singulares, vinculadas al desarrollo de las nuevas tecnologías, articulando nuevas formas de acción directa, así como a las representaciones de la lucha política, mediante la producción de un sistema de códigos que continuamente analiza y subvierte las representaciones hegemónicas,

⁴⁵ Ver RAUNIG, Gerald (2008), *What Would It Mean to Win?*, <http://eicpc.net/n/1224701190>

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ La entrevista con John Holloway en el vídeo *What Would It Mean to Win?* (2008) de Oliver Ressler y Zanny Begg. (la traducción es mía)

controladas por los medios de comunicación y formas de producción audiovisual convencionales.

Asimismo, han juntado la multiplicidad de expresiones individuales y la unidad de la voluntad colectiva, impulsando la circularidad entre singularidad y solidaridad, cooperación y libertad. En esta relación, la práctica artística ha sido una de las claves en la emergencia de la resistencia global, en la construcción de nuevas formas de hacer política en los años noventa, mediante las ocupaciones creativas del espacio público, que introdujo un espacio performativo, teatral, prefigurando los modelos clásicos de manifestación (violencia, confrontación...) ⁴⁸ En este sentido, el tipo de irrupción política carnavalesca, característica de las *street parties* de “Reclaim the Streets”, ha anticipado las posteriores formas de protesta anticapitalista del movimiento global. La modelación carnavalesca se produjo justo en la articulación incipiente de vínculos translocales, entre las luchas contra el neoliberalismo basadas en la democracia y la acción directa: la máscara, la música, el cuerpo y la comunicación se convirtieron en sus componentes fundamentales. Esta imaginación radical de las nuevas formas de acción política, como apunta Marcelo Expósito, consistió en prefigurar el mundo deseado en el momento de la protesta, en sus mismas formas de construcción y de expresividad. ⁴⁹

Frente a la polarización entre la acción directa y representación, en relación al movimiento de movimientos y las prácticas artísticas, podemos hablar más bien de la representación participativa (Martha Rosler) o representación directa (Holmes) ⁵⁰, con la que se defiende la necesidad de seguir produciendo las representaciones no alienantes ni explotadoras, en las que tanto aquellos que las construyen como el sujeto representado toman parte activa en la propia representación que forma parte de la lucha política. En este sentido, la articulación de la protesta, como sostiene Hito Steyerl, tiene dos niveles interrelacionados, la concatenación que se produce, por un lado, a nivel de fuerzas políticas y organización del movimiento de protesta, y por otro, a nivel del lenguaje y de

⁴⁸ Ver EXPÓSITO, Marcelo (2004), *Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro*, Brian Holmes entrevistado por Marcelo Expósito, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 2*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento.

⁴⁹ Ver *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (2004), vídeo de Marcelo Expósito, <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=244>

⁵⁰ Ver EXPÓSITO, Marcelo (2004), *Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro*, Brian Holmes entrevistado por Marcelo Expósito, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 2*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento.

símbolos.⁵¹ Así, la acción política se construye también a través de la producción simbólica, de la producción de otros imaginarios, capaces de transformar las relaciones sociales, históricas y materiales.

Si pensamos en la constitución del mundo a partir de la relación entre evento y multiplicidad -las protestas contra la globalización de Seattle en Génova fueron los eventos políticos-, las imágenes, los signos y los enunciados ya no tienen como función representar el mundo, sino que, en el paradigma del evento, como apunta Maurizio Lazzarato, contribuyen a hacer surgir un mundo, crear mundos posibles. Entonces participar en lo material de la imagen, así como en los deseos y fuerzas que ésta acumula, significa abolir la relación entre la realidad y lo representado. Las imágenes, lenguajes y signos no representan la realidad y no sirven para transmitir la información sobre los eventos, sino que son su elemento constitutivo, el fragmento del mundo real, la condensación de las fuerzas sociales y por tanto, potencialmente parte de la acción política misma.⁵²

Teniendo en cuenta que la función de la comunicación en la última fase del capitalismo es central en la reproducción de las relaciones sociales y de producción, podemos decir que el movimiento de movimientos introdujo las prácticas de comunicación, basadas en la necesidad de interrumpir la producción del imaginario capitalista, y de desarrollar un lenguaje subversivo del activismo y la lucha contra la globalización con el objetivo de globalizar la resistencia, constituir nuestra realidad, el “otro mundo posible”. En este sentido se ha producido la transformación de las prácticas diarias en la articulación política. Hablamos de una práctica de comunicación encarnada, considerando los media como performativos y constituyentes de nuestra realidad.

Según Steyerl, frente a las formas documentales convencionales que adoptan la función de tareas biopolíticas y convierten la autenticidad en una ideología vitalista, y que asimismo, mediante las formas soc-realistas, a menudo exponen y explotan las miserias de la globalización creando el voyeurismo del sufrimiento e incluso un sistema de visión panóptica que sitúa al espectador en una posición, a la vez de vigilancia e impotencia ante los fenómenos descritos, como apunta

⁵¹ Ver STEYERL, Hito (2002), *The Articulation of Protest*, http://www.republicart.net/disc/mundial/steyerl02_en.htm

⁵² Ver LAZZARATO, Maurizio (2003), *Lucha, acontecimiento, media*, http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_es.htm y STEYERL, Hito (2010), *A Thing Like You and Me*, <http://www.e-flux.com/journal/a-thing-like-you-and-me/>

Steyerl, existe otra corriente de documentales que se desarrolla en estrecha relación con las luchas de los movimientos sociales y sus legados históricos, y que continuamente cuestiona la propia construcción de representaciones y expone sus instrumentos como herramientas epistemológicas, construidas socialmente. En este sentido, las propias formaciones visuales y epistemológicas del documental articulan otra política de la verdad y se definen como funciones de lo político.⁵³ Es aquí donde podemos situar los tres vídeos de Oliver Ressler, que examinan el poder de las imágenes como potentes armas culturales abordando los problemas sociales productivamente, teniendo en cuenta el propio lugar en él. En relación con la protesta, entonces “la cuestión de la articulación se aplica a la organización de su expresión, y también a la expresión de su organización.”⁵⁴

El vídeo “This is What Democracy Looks Like!” surge de una situación imprevista que no ha podido ser planificada con anticipación y se construye en base a seis entrevistas realizadas con los participantes del evento -Walter Baier, Tanja Jenni, Ingrid Popper, Michael Pröbsting, Daniel Sanin, Irene Zavorsky, las personas que han sido rodeadas y detenidas por la policía, junto con Ressler en Salzburgo. Las entrevistas se grabaron varias semanas después, con cierta distancia temporal del evento para que las personas también pudieran reflexionar sobre lo ocurrido, leer los periódicos o ver los reportajes televisivos y contrastar estas representaciones, contraponiendo sus experiencias y posiciones políticas.

Introducidas a modo de voz en off, estas entrevistas se contraponen a las imágenes grabadas por Ressler y otros activistas durante aquel evento, mostrando el despliegue del aparato represivo del Estado para la protección del poder, la violencia policial hacia los manifestantes, hasta el bloqueo de la manifestación por parte de la policía en la redada. El vídeo ha sido grabado en los espacios alrededor de la cumbre del FEM en Salzburgo, de las vallas desplegadas por la policía para proteger este espacio, y durante la redada policial. Las imágenes transmitidas por los medios de comunicación con la intención de criminalizar el movimiento de protesta han sido regrabadas por Ressler y contrapuestas en el montaje al material propio y de los manifestantes para deconstruir estas representaciones y exponer el acto de medialidad como tal. Se trata de una forma documental que podemos llamar contra-documental o anti-documental. El ángulo de cámara de

⁵³ Ver STEYERL, Hito (2004), *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico*, Barcelona, Catálogo de la exposición: Ficciones documentales, “La Caixa”.

⁵⁴ Ver STEYERL, Hito (2002), *The Articulation of Protest*, http://www.republicart.net/disc/mundial/steyerl02_en.htm

Ressler, se corresponde con la perspectiva de los manifestantes, para situar de esta manera a los espectadores en una confrontación directa con los eventos. En el vídeo, Ressler introduce también el texto a modo de intertítulos para relacionar la información sobre este evento también con otros momentos de luchas políticas y represión policial, como lo fue la redada ilegal en Hamburgo en 1986, donde el tribunal posteriormente reconoció la ilegalidad de la actuación policial e indemnizó a los manifestantes, algo que no pasó en Austria.

La manera en la que los materiales visuales -la documentación visual-, o las entrevistas con los seis manifestantes son editadas no es una ilustración. Las imágenes no ilustran los discursos o viceversa. Las entrevistas en vídeo de Ressler, como apunta Gržinić, son especialmente diseñadas para codificar lo que está en enfoque en el campo visual del poder. Lo que se presenta claramente aquí es la relación entre lo visual y lo discursivo que no está en correspondencia. No existe un territorio común, en el que la imagen y la palabra coincidirían, más bien se encuentran en un no-espacio en relación con el poder (Foucault), y éste es el poder del vídeo de Ressler.⁵⁵

En el segundo vídeo, “Disobbedienti”, grabado poco después de los eventos de Salzburgo, Ressler y Azzelini introducen las conversaciones con siete miembros del movimiento -Luca Casarini, Ulija Conti, Gianmarco de Pieri, Enrico Ludovici, Federico Martelloni, Francesco Raparelli, Francesca Ruocco-, explorando el origen del movimiento Disobbedienti, sus fundaciones políticas y sus formas de acción directa. Aquí, su decisión fue centrarse en este grupo activista, el más visible y potente en sus tácticas de resistencia y demandas políticas que existía en aquel momento de 2001 en Italia, y que practicaron diferentes formas de desobediencia civil y más tarde de desobediencia social. La idea para las entrevistas fue contactar con los principales participantes del grupo y preguntarles sobre la historia de este grupo activista, las intenciones políticas, la práctica activista y esperanzas e ideas de vincular este movimiento con otros movimientos y para el futuro. Entonces, mientras en el primer vídeo la conexión fue más bien el evento, en relación con la cual se realizaban las entrevistas para reflexionar sobre lo ocurrido y presentar una visión diferente del discurso mediático, en el segundo vídeo la entrevistas giran en torno a cierta práctica y cierta posición política.

⁵⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (2002), *This is What Democracy Looks Like!*, <http://www.ressler.at/this-is-what-democracy-looks-like-2/>

Ressler y Azzelini decidieron editar el vídeo de manera muy cercana a cómo se expresaron los activistas, de manera densa, sin muchas pausas en su discurso, para no interrumpir el flujo de sus excelentes análisis.⁵⁶ Las entrevistas se grabaron en lugares que tenían importancia para el movimiento, como algunos edificios de Génova y Bolonia. Una vez grabadas las entrevistas, Ressler y Azzelini revisaron y analizaron el material, reconociendo el significado del libro "Imperio" de Antonio Negri y Michael Hardt en el discurso del movimiento Disobbedienti. Las referencias a este libro son constantes en las entrevistas grabadas, así como en las prácticas artísticas politizadas. En esta relación, Ressler y Azzelini introdujeron también, a modo de intertítulos, algunas de las ideas de Hardt y Negri que tienen la función de insertos textuales entre las partes del vídeo, que a su vez interrelacionan. La intención de realizar estas entrevistas está también en el tema de la interferencia entre diferentes ámbitos, lugares y grupos, en las tácticas de protesta y su trasfondo teórico, así que muchas personas fuera de Italia pueden aprender no solo sobre sus tácticas sino también sobre los límites de este tipo de acciones.

El tercer vídeo, realizado en colaboración con Zanny Begg, titulado "What Would It Mean to Win?", combina las imágenes documentales, entrevistas y secuencias de animación, estructurándose en torno a 5 preguntas pertinentes al movimiento: ¿quiénes somos nosotros?, ¿somos una multitud?, ¿es la multitud femenina?, ¿cuál es nuestro poder?, ¿qué significaría ganar? La idea para la estructura de este vídeo surge después del análisis de la primera entrevista realizada con John Holloway, planteando -en línea con algunos de sus argumentos principales sobre las protestas contra el sistema capitalista- las entrevistas con los demás activistas: Tadzio Mueller, Adam Idrissou, Emma Dowling, Michal Osterweil, Sarah Tolba, quienes participaron en la protesta en Heiligendamm.

En esta relación, introdujeron en el vídeo también las animaciones realizadas por Zanny Begg, con las que el vídeo se divide en 3 diferentes films o partes, que funcionan a modo de conexión entre los capítulos del vídeo. La idea para las animaciones se basa en el concepto Zapatista de vivir un "programa de cine infinito", donde los participantes pueden reinventarse cada día, cada hora, cada minuto. Las dispersiones y desdoblamientos que representan las animaciones se corresponden con la idea de inventar varios mundos, que implica por un lado la creación de otros mundos, y por otro, también la actualización concreta en el

⁵⁶ Ver GRŽINIĆ, Marina (2003), *Counter-globalization Manuals*, interview with Oliver Ressler by Marina Gržinić, <http://www.ressler.at/counter-globalization-manuals/>

aquí y el ahora de cada día un nuevo film, un programa infinito, de invención de mundos.⁵⁷

Las animaciones que relacionan la lucha en aquel momento con la historia del cine (“Los trabajadores saliendo de la fábrica”), las luchas Zapatistas como fuente de inspiración principal para el movimiento de movimientos, y las protestas contra la globalización en Seattle, Génova, San Petersburgo, Heiligendamm, exponen la idea de la performatividad de lo político, desenmascarando así el poder y sus aparatos represivos en su intención de reprimir nuestros derechos a protestar. En “What Would It Mean to Win?”, las secuencias animadas exploran cómo las ideas del agenciamiento social se incorporan en nuestro imaginario de lo político.

Los fragmentos de las entrevistas están contrapuestos por las acciones durante las protestas, mostrándonos diferentes tácticas de protesta desarrolladas por el movimiento de movimientos en su última fase, como la táctica de cinco dedos que se muestra muy efectiva a la hora de interrumpir la cumbre, lo performativo y lo carnavalesco en las acciones del ejército de payasos y el bloque desnudo, bailes y música durante la acampada en el campo de Heiligendamm, diferentes maneras de relacionarse, estar juntos y pensarnos como una multitud.

La intención de Ressler y Begg fue de producir un vídeo sobre la situación de aquel entonces (2007) del movimiento de movimientos. Fue un momento en el que muchos decían que el movimiento atravesaba una época difícil, que estaba debilitado, y aunque probablemente había algo de verdad en ello, Ressler y Begg optaron claramente por el evento, basándose en el deseo de mostrar el movimiento, al contrario, en una apariencia más potente. Además, para esta manifestación ya estaba claro mucho antes que la movilización sería más multitudinaria en comparación con otros eventos similares en otras regiones. La idea del film, de exponer la propia construcción de la representación del movimiento de movimientos en su última fase, y de articular un imaginario en contraposición a los reportajes mediáticos convencionales, es central. No se trata de un documental que busca la autenticidad, sino que nos muestra continuamente sus decisiones sobre cómo construir la imagen y su posición política a través de esta articulación.

⁵⁷ Ver RAUNIG, Gerald (2008), *What Would it Mean to Win?*, <http://eipcp.net/n/1224701190>

El término “política de la verdad” fue introducido por Michel Foucault para designar un orden social de la verdad que genera técnicas y procedimientos reconocidos para producir y determinar esta verdad, y está siempre vinculado a determinadas relaciones de poder. El poder y el conocimiento se entrelazan en la organización y la producción de hechos y de sus interpretaciones. En este conflicto indisoluble entre poder y conocimiento, como apunta Steyerl, es donde también se mueve el concepto del documento, que se deriva del discurso legal y representa la tecnología de la verdad, en otra palabras, un procedimiento reconocido para la producción de la verdad.⁵⁸ Entonces las formas documentales no representan la verdad de la política, sino todo lo contrario. Las formas documentales indican la política de la verdad inherente a cualquier tipo de representación.

Esta intersección entre la gubernamentalidad y la producción de verdad documental puede denominarse, según Steyerl, documentalidad. La documentalidad describe la impregnación de una política de la verdad documental mediante formaciones políticas, sociales y epistemológicas. La documentalidad es el punto fundamental donde las formas de producción de la verdad documental se transforman en gobierno, o viceversa. Describe la complicidad con las formas dominantes de una política de la verdad, del mismo modo que puede describir una postura crítica hacia dichas formas. En este sentido, la investigación de documentalidades, de diferentes modos de producir y reproducir verdad documental relacionados con regímenes dominantes, se convierte en una cuestión importante a plantear en relación con las prácticas artísticas que hacen uso de la forma documental, ya que las formas documentales están siempre implicadas en relaciones de poder y tienen que reflexionar sobre esta complicidad tácita para evitar reproducirlas.⁵⁹

El punto de vista actual sobre el documental y las verdades que reivindica se consideran un constructo, algo que esencialmente se fabrica, un producto que combina poder y saber. Pero quizá la verdad documental, como escribe Steyerl, no puede ser producida, de la misma manera que la comunidad tampoco puede serlo. “Si fuese producida, pertenecería al mundo del *verum factum* o al paradigma de la instrumentalidad y la gubernamentalidad, el cual se ha impuesto tradicionalmente en la producción de verdad documental (lo que he dado en

⁵⁸ Ver STEYERL, Hito (2004), *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico*, Barcelona, Catálogo de la exposición: Ficciones documentales, “La Caixa”.

⁵⁹ Ibid.

llamar documentalidad). Pero este otro modo de documental, surge en el momento en que se rompe con la documentalidad, así como con la instrumentalidad, el pragmatismo y la utilidad que la acompañan.”⁶⁰

Dado que en ciertas situaciones, según Steyerl, ocurre que la imagen documental rompe sus vínculos con el poder y el saber, este acontecimiento es capaz de liberar, de una manera paradójica y temporal, la imagen documental de sus ataduras con el poder, la utilidad, la pedagogía y el saber. “Esta verdad no es producida. No puede ser calculada, fabricada o anticipada. Deviene un *factum verum*, un hecho verdadero precisamente por estar -por decirlo de alguna manera-, por hacer, por suceder, por ser contingente e incontable. En este caso, lo real no es un efecto -como Rancière señala con brillantez- que haya de ser producido, sino un hecho que requiere ser comprendido.”⁶¹

En esta relación, tenemos que pensar que las cumbres del G8 y organizaciones internacionales como IMF, OMC, BM, etc. son, en primer lugar, eventos de relaciones públicas (PR), y no tanto de toma de decisiones, ya que éstas se establecen de varias maneras en otros lugares, mediante la ayuda de nuevas tecnologías como el Internet, video-conferencias, etc. En este sentido, una de las tácticas importantes del movimiento de movimientos ha sido la de intervenir en esta imagen positiva que se quería transmitir al público y subvertirla, lo que asimismo ha constituido el éxito de estas manifestaciones, ya que han visibilizado la violencia de los Estados “democráticos” y sus aparatos represivos. Además, como apunta Grumberg, las manifestaciones callejeras siempre atraen mucha atención de los *mass media* que, al servicio del poder, manipulan todo lo que concierne a estos eventos: los motivos de la manifestación, el número de participantes, violencia, etc.⁶² La política de la verdad en la estrategia mediática de la representación del movimiento de protesta consiste en presentarlo, en el mayor grado posible, como salvaje y violento, y de esta manera criminalizarlo.

Después de la redada policial en Salzburgo, los reportajes de la televisión pública austriaca combinaron diferentes fuentes del material videográfico de la manifestación, grabado en momentos y lugares diferentes, para afirmar la

⁶⁰ STEYERL, Hito (2009), *La verdad deshecha. Productivismo y factografía*, <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>

⁶¹ Ibid.

⁶² Ver GRUMBERG, AMIEL (2004), *Interview on demonstrations*, interview with Oliver Ressler by Amiel Grumberg, <http://www.ressler.at/interview-on-demonstrations/>

violencia de los manifestantes, lo que fue planificado ya mucho antes del inicio de la protesta. Estas representaciones tendenciosas de los *mass media* en su intención de criminalizar el movimiento de movimientos se deconstruyen en el vídeo “This is What Democracy Looks Like!” desde los puntos de vista de los activistas entrevistados, que atraen la atención sobre sus testimonios frente a la manipulación mediática. La importancia de este trabajo tiene múltiples niveles. Se trata de una precisa rearticulación del evento que, según Gržinić, muestra cómo los *mass media* y el público en general están atrapados en el proceso de falsificación y malinterpretación de los hechos.⁶³ Asimismo, el discurso de los *mass media* es el resultado de un concepto de violencia no cuestionado.

Ressler apunta al abismo entre experimentar el ambiente de la manifestación, donde se gritaron algunos eslóganes y hubo una buena atmósfera, y la representación mediática al día siguiente, centrada en la violencia de los manifestantes como parte de la estrategia de criminalización de las protestas. La policía austriaca prohibió la manifestación con el argumento de que ésta sería violenta, y los *mass media* al servicio del poder reprodujeron la histeria desatada después de los eventos en Gotemburgo. Al contrario, como dice Ressler, hubo mucha violencia, no de los manifestantes, sino por parte de la policía, del Estado, forzando a las personas a estar más de siete horas en un espacio limitado, sin agua ni comida, ni la posibilidad de ir al baño, etc., además de los casos de ataques policiales directos, agrediendo a los manifestantes.⁶⁴

Según Foucault, no hay nada más material que el ejercicio del poder; y como sostiene Gržinić, Ressler toma precisamente este camino hacia la visualización, mostrando el mecanismo biopolítico del control de cuerpos, su arquitectura, anatomía y economía. La estructura del vídeo expone claramente, según Gržinić, la arquitectura de la relación cuerpo-cuerpo (el proceso de presión de la redada), la economía de la deprivación (horas de inmovilidad) y el mecanismo de miedo y ansiedad.⁶⁵

⁶³ Ver GRŽINIĆ, Marina (2002), *This is What Democracy Looks Like!*, <http://www.ressler.at/this-is-what-democracy-looks-like-2/>

⁶⁴ Ver KRONOTOP.ORG (2011), *Concatenations between Art and Activism*, video-interview with Oliver Ressler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/>

⁶⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (2002), *This is What Democracy Looks Like!*, <http://www.ressler.at/this-is-what-democracy-looks-like-2/>

En esta relación, podemos hablar de diferentes niveles de violencia, entre los que se encuentra también aquella que intenta girar la situación, y desde el poder insistir en la violencia de los manifestantes, la situación en la que los medios juegan un papel central. El vídeo “This is What Democracy Looks Like!” introduce una imagen de la portada de uno de los periódicos más liberales en Austria, Der Standard, la imagen en la que uno de los manifestantes intenta pegar a un policía, la imagen que luego fue publicada en todos los demás periódicos de manera uniforme. Este hecho sirvió entonces para invisibilizar las causas de la protesta y la violencia de la policía (del Estado) que bloqueó a 919 manifestantes en la redada, restringiendo sus derechos democráticos de manifestarse, en un acto ilegal de tal detención.⁶⁶

Entonces, aparte de algunas pequeñas provocaciones por parte de los manifestantes, no hubo un comportamiento violento, pero los aparatos represivos del poder tenían la urgencia de demostrar lo contrario. Además, la policía aprovechó la situación en la que uno de los policías colapsó, probablemente por el calor de ese día de verano, y lanzaron la historia de que había sido herido por un adoquín lanzado por parte de uno de los manifestantes. Todos los medios de comunicación, incluyendo la TV Austria, transmitieron esta historia ficticia, de un acto brutal contra un policía, e incluso medio año más tarde repitieron la misma historia, reproduciendo esta mentira. En esta relación, “This Is What Democracy Looks Like!” se construye como contra-argumento a las representaciones manipuladas, contraponiendo las grabaciones de los activistas a la información e imágenes transmitidas por los *mass media* y en forma de texto plantea la siguiente pregunta: “¿Es la misma policía quién ha cogido los adoquines que el jefe de policía presentó en Salzburgo a los media?”⁶⁷ Como respuesta a esta pregunta, “This is what democracy looks like!” presenta la imagen de la policía recogiendo los adoquines en la calle, imagen que fue grabada por una TV alternativa de un grupo de activistas vinculados a la Universidad de Salzburgo.

Los activistas primero mostraron este material a la televisión pública, TV Austria, con la intención de que lo transmitiesen, pero la respuesta fue negativa: TV Austria no quiso transmitir la imagen de la policía recogiendo los adoquines. Está claro que no fue posible comprobar que fueron precisamente estos adoquines los que se presentaron al día siguiente en la televisión, pero esta imagen sirvió

⁶⁶ Ver KRONOTOP.ORG (2011), *Concatenations between Art and Activism*, video-interview with Oliver Ressler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/>

⁶⁷ Video *This is What Democracy Looks Like!* (2001), by Oliver Ressler. (la traducción es mía)

como contra-argumento a las acusaciones de la policía transmitidas en los reportajes mediáticos, diciendo que los manifestantes tiraron los adoquines a la policía. Deconstruyendo el discurso del poder, “This is What Democracy Looks Like!” funciona como una contra-historia a los reportajes mediáticos a través de este gesto del montaje, que consiste en exhibir la medialidad, en hacer visible el medio como tal. Podemos decir que este vídeo pertenece a la dimensión trágica de la mascarada, mostrando que bajo la máscara de la democracia, hoy en día, nos encontramos en un estado de excepción.⁶⁸

“This is What Democracy Looks Like!” junta varios niveles, no solo visual, sino también de investigación. En este vídeo los manifestantes son presentados de manera muy diferente a como lo suelen hacer los medios de comunicación al servicio del poder. En este sentido, el trabajo de Ressler es muy preciso en la manera como utiliza la forma documental. Habla del movimiento de movimientos, no desde la “posición objetiva” de los *mass media*, sino que presenta un análisis articulado desde la posición de los activistas, a la vez que participa en el movimiento de protesta, dándonos la posibilidad de conocer lo invisibilizado por los discursos del poder; la otra parte y perspectiva que es siempre excluida de las representaciones dominantes.⁶⁹ En este sentido se cumplió también su objetivo de potenciar la posición política del movimiento contra la globalización en Austria.

A continuación, con el vídeo “Disobbedienti”, Ressler y Azzelini se centraron en la intención y tácticas del grupo activista Tute Bianche (más tarde Disobbedienti) que consistían en introducirse y cooptar las estructuras mediáticas para atraer su atención, basándose en estrategias similares que han sido utilizadas por muchos artistas durante los años 90. Uno de sus motivos para realizar este vídeo ha sido la escasa información que circulaba en los medios de comunicación sobre este movimiento de protesta. Aparte de las imágenes espectaculares de los activistas italianos vestidos en monos blancos fue difícil encontrar un análisis más profundo sobre los motivos por los que llevaban estos vestidos y actuaban de manera tan espectacular. Por esta razón Ressler y Azzelini plantearon adentrarse en la práctica activista de Tute Bianche (Disobbedienti), reflejando al mismo tiempo sus propios intereses por este movimiento en concreto.

⁶⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2002), *This is What Democracy Looks Like!*, <http://www.ressler.at/this-is-what-democracy-looks-like-2/>

⁶⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2003), *Counter-globalization Manuals*, interview with Oliver Ressler by Marina Gržinić, <http://www.ressler.at/counter-globalization-manuals/>

En su conceptualización del vídeo optaron por dejar fuera muchos aspectos que podrían formar parte de un vídeo contrainformativo, para centrarse en algunas observaciones que consideraron importantes para un contexto más amplio de luchas políticas y acción directa. Por este motivo incluyeron la información sobre la necesidad de generalizar las huelgas en la Unión Europea, las maneras en las que los Disobbedienti intentaron juntar diferentes grupos y organizar huelgas extremadamente largas, haciendo coincidir frecuentemente diferentes agendas. El siguiente aspecto en el que se centraron fue la violencia: por un lado, para mostrar cómo aquellos en el poder intentaron dividir el movimiento en dos grupos: los violentos y los no-violentos, y por otro, para exponer cómo las prácticas de Tute Bianche (Disobbedienti) desafiaron precisamente esta bipolaridad.⁷⁰

En el vídeo “Disobbedienti”, la potencialidad de la práctica de este grupo o movimiento anticapitalista toma el lugar central. Lo interesante de Tute Bianche (Disobbedienti) fue que no crearon el espectáculo con la intención de producir espectáculo o porque les gustara esta forma específica. Desde sus inicios se trataba de una decisión táctica de resistencia, de trabajar con el espectáculo porque lo consideraban una manera muy efectiva de introducir y presentar sus ideas en un espacio público más amplio. Asimismo, estas acciones fueron escenificadas para un espacio público específico, en situaciones concretas para relacionarlas con debates mediáticos específicos.⁷¹ En este sentido, el vídeo “Disobbedienti”, al contrario de las representaciones mediáticas espectaculares de este movimiento, deja claro que detrás de las acciones hay un continuo desarrollo teórico, del pensamiento y la reflexión sobre la efectividad y el significado de sus acciones. Por este motivo, en lugar de introducir el material visual sobre sus acciones espectaculares, Ressler y Azzelini giran la atención hacia sus conceptualizaciones de las tácticas de protesta y su lenguaje, lo que se refleja también en la manera de construir este vídeo.⁷²

Tal como este “nosotros” multitudinario evade cada definición y cada representación orgánica, en “What Would It Mean to Win?” también tiene sentido que Begg y Ressler, en lugar de hacer hincapié en las revueltas espectaculares en Rostock -organizadas al principio de la cumbre- o en las acciones mediáticas

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ver SASCH, H & DRABBLE, B. (2003), *On the Compatibility between the Languages of Art and Activism*, interview with Oliver Ressler by H. Sachs & B. Drabble, <http://www.ressler.at/on-the-compatibility-between-the-languages-of-art-and-activism/>

⁷² Ibid.

de Greenpeace en la costa de Heiligendamm, se hunden inmediatamente en las profundidades de la fábrica micropolítica, en ámbitos y campos en torno a la cumbre del G8. Aquí se vuelve de nuevo visible lo que era característico del movimiento de movimientos; el agenciamiento corporal con sus acciones y pasiones, compuesto de singularidades individuales y colectivas, y el agenciamiento de enunciación constituido por una multiplicidad de enunciaciones expresadas mediante el lenguaje, acciones directas, el uso de (nuevas) tecnologías, que continuamente desafía y trastorna las configuraciones de los cuerpos y de los signos.

En este sentido, las imágenes y sonidos que los dos artistas han capturado, de acciones y formas de organización sociales en torno a Heiligendamm, son importantes no solo en contenido sino también en la manera cuidadosa y exacta en la que se construyen en vídeo. Particularmente convincentes son las imágenes de bloqueos e intentos de traspasar las líneas policiales, en el extremo interior de Heiligendamm. Sobre todo las imágenes que demuestran la efectividad de la táctica de cinco dedos, la estrategia de división en muchos grupos de personas pequeños que se dispersan en diferentes direcciones hacia las líneas policiales hasta que sus lagunas finalmente conducen a la intervención en la zona roja - una estrategia de la dispersión activa de la multitud disconforme en los amplios paisajes de campos de Heiligendamm.⁷³

Las formas más recientes de acciones como grupos samba, anti G8 *cheerleader* y ejército de payasos, coinciden con los registros estético- políticos de prácticas en los años 60 del siglo pasado, creando una doble temporalidad 1968-2007. Begg y Ressler toman la estética de estas acciones y la transportan a los aspectos formales de sus vídeos, ofreciendo un escenario para las prácticas micropolíticas, y maneras estético-políticas de existencia. Es aquí donde se encuentra el potencial de Begg y Ressler en comparación con otros ejemplos de representación visual del movimiento de movimientos. No para denunciar, sino más bien para mejorar los aspectos de conrainformación y al mismo tiempo construir, a través de varios niveles, una reflexión que evita soluciones simples.

En conclusión, podemos decir que los tres vídeos, “This is What Democracy Looks Like!”, “Disobbedienti” y “What Would it Mean to Win?”, visibilizan la

⁷³ Ver RAUNIG, Gerald (2008), *What would it mean to win?*, <http://eipcp.net/n/1224701190> y KRONOTOP.ORG (2011), *Concatenations between Art and Activism*, video-interview with Oliver Ressler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/>

apertura de posibilidades durante el acontecimiento de los eventos políticos, basada en los procesos de transformación de la subjetividad y maneras de sentir. Los vídeos muestran una diferencia crucial en relación con otros movimientos políticos del siglo XX, en el sentido de que estos eventos no remitían a la lucha de clases en la conceptualización propia de aquella época y la necesaria toma del poder, sino que se limitaron a anunciar que hay nuevas posibilidades de vida y que se trata de realizarlas.⁷⁴ Hablamos de la multiplicidad de posiciones del sujeto en la búsqueda de las maneras de hacer proliferar y multiplicar nuestros movimientos, creando los espacios autoorganizados que podrían desafiar la dinámica sistémica que conduce a la exclusión. Así pues, ninguna identidad llega a establecerse de modo definitivo, ya que siempre hay un cierto grado de apertura y ambigüedad en la manera en que se articulan las diferentes posiciones del sujeto.⁷⁵ Además, el lema "Otro mundo es posible" es sintomático de esta metamorfosis de la subjetividad y de su sensibilidad, con la que hemos entrado en una nueva constelación conceptual. Aquí, en este devenir, como claramente lo expresan los tres vídeos de Ressler, las prácticas artísticas jugaron un papel táctico y mostraron su potencialidad de contribuir a nuestro hacer surgir los posibles, así como a la realización de nuevas posibilidades de vida que rechazan la organización existente del poder y sus valores establecidos.

En este sentido, el movimiento de movimientos, activo en el último decenio en la organización de protestas contra la globalización capitalista y su intento de globalizar la resistencia, tiene gran importancia en cuanto a la única forma de resistencia internacional visible en las últimas décadas. Además, muchas de las protestas actuales contra la crisis y las medidas de austeridad impuestas por la Troika (BCE, FMI, CE), tienen profundas raíces en este movimiento que se extiende desde Seattle en 1999. A finales de los años 90, cuando el proceso de globalización parecía imparable, su potencial de devastación bien escondido en las palabras de los neoliberales y su filosofía de libre mercado y privatización, el movimiento de movimientos expuso claramente los peligros de la desregulación en curso. Como dice Franco Berardi, "el movimiento de movimientos nos estaba

⁷⁴ Ver LAZZARATO, Maurizio (2003), *Lucha, acontecimiento, media*, http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_es.htm

⁷⁵ Ver EXPÓSITO, Marcelo (2004), *Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro*, Brian Holmes entrevistado por Marcelo Expósito, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 2*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento..

advirtiendo de la llegada de una catástrofe, y ahora esa catástrofe está aquí.”⁷⁶ En esta relación, el resurgimiento de los movimientos en las plazas (Tahrir, 15M, Syntagma), y el movimiento Occupy en 2011, puede entenderse como recomposicional. El nuevo ciclo de luchas, atravesado por una composición social transversal compleja, continúa la resistencia contra el poder capitalista a nivel global, y se niega a pagar las consecuencias de las neoliberalizaciones y la crisis, en un rechazo simultáneo al sometimiento, a la explotación y al saqueo.

En uno de sus últimos proyectos, la videoinstalación en 3 canales, “Take the Square” (Toma la plaza) (2012), Ressler, graba las discusiones con los activistas del movimiento 15M en Madrid, del movimiento Syntagma Square en Atenas y Occupy Wall Street en Nueva York. En un formato de grupos de trabajo, de movimiento de protesta, los activistas discuten la situación actual entre ellos enfrente de la cámara. Las discusiones introducen los temas de la organización, el proceso de toma de decisiones horizontal, la importancia y función de la ocupación de los espacios públicos, y plantean las preguntas sobre cómo puede ocurrir el cambio social. Podemos decir que los indicios más claros de la relación entre los movimientos se encuentran en su organización interna -en concreto, en la forma del experimento de las acampadas con nuevas prácticas democráticas-, así como en la continuidad de tácticas creativas de acción política. Frente a la reivindicación de las reformas del Estado y el sistema político, la propuesta del movimiento consiste más bien en la idea de crear espacios liberados independientes – las grietas (Holloway) en el sistema.

La importancia de los vídeos de Oliver Ressler está en plantear una forma diferente de mediación e información sobre las protestas, que continuamente plantea la reflexión sobre los límites de la representación y las propias tácticas de resistencia. Los métodos formales del documental son continuamente interrumpidos por otros elementos desde la necesidad de plantear la reflexión sobre la propia construcción de las imágenes y representaciones, en contraposición con los métodos del documental convencional. Como apunta Rancière, “lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado”⁷⁷, y es en esta fisura, grieta, entre los dos términos mutuamente dependientes (lo real y la ficción)

⁷⁶ Ver BERARDI, Franco (2009), *El comunismo ha vuelto, sin embargo deberíamos llamarlo la terapia de la singularización*, <http://grupomartesweb.com.ar/textos/textos-prestados/el-comunismo-ha-vuelto-sin-embargo-deberiamos-llamarlo-la-terapia-de-la-singularizacion/>

⁷⁷ Ver RIBALTA, Jorge (2001), *Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública*, Barcelona, La Capella. (folleto de exposición)

donde podemos situar sus vídeos.⁷⁸ En esta relación, Ressler recurre a la ficción para exponer la ficionalización implicada en los intereses privados, sugiriendo que hoy en día, la relación convencional entre ficción y documental en sí misma ha sido girada. Más que combatir la actualidad anacrónicamente, como apunta Stephen Wright, Ressler instala la realidad social justo en medio del dispositivo ficcional, que trata de ocultar los grandes intereses del negocio, exponiendo así la verdad desnuda del sistema del capitalismo global.⁷⁹

Asimismo, estos vídeos apuntan a una concatenación permanente y transversal entre las prácticas artísticas y el activismo político que conduce a una relación continua de intercambio entre las singularidades y las temporalidades específicas de eventos singulares. No se trata solo de la cuestión de visualización, sino que estos vídeos tienen también un papel activo; podemos entenderlos como un archivo performativo muy importante, un manual sobre las tácticas de la intervención política que continuamente muestra que otras formas de conversaciones existen, otras formas de presentación, otras maneras de crear la resistencia y de analizar. Podemos decir que, en el caso de los vídeos de Ressler, se trata de un acto del poder-hacer en el que el lugar de la imagen de visión y su inversión son cruciales. Muestran el contra-poder o antipoder de los manifestantes, los procesos de articulación de nuestra posición, la reflexión continua sobre nuestros movimientos, contemplando nuestra posición presente y los posibles futuros. Al mismo tiempo señalan que mirar es algo contingente y apuntan a algo más importante, es decir, al exceso, aquello que no puede ser integrado. Solo desde una posición de exceso se puede construir algo que conduce a un cambio fundamental.

⁷⁸ Ver WRIGHT, Stephen (2006), *Reversed Fictioneering*, <http://www.ressler.at/reversed-fictioneering/>

⁷⁹ Ibid.

6.2. Colectivo Chto delat?: la potencialidad crítica en la actualización del “método” de Bertolt Brecht

*¿De quién depende que siga la opresión? De nosotros.
¿De quién que se acabe? De nosotros también.
¡Que se levante aquel que está abatido!
¡Aquel que está perdido, que combata!
¿Quién podrá contener al que conoce su condición?
Pues los vencidos de hoy son los vencedores de
mañana y el jamás se convierte en hoy mismo.*

Bertolt Brecht, *Loa de la dialéctica* (fragmento), 1932

Desde la necesidad de la práctica artística comprometida con la política de la representación y la representación de la política, el colectivo Chto delat? (¿Qué hacer?) inicia su intervención en la actualidad local y global instigando la discusión colectiva sobre los métodos artísticos, formas y objetivos para responder a una situación histórica concreta actual. Siguiendo a Walter Benjamin, buscan lo que ha sido suprimido, lo que no se ha permitido que acontezca, esperando poder despertarlo en el presente. La inversión en el pasado, en este sentido, constituye lo nuevo. Se trata del intento benjaminiano de reactualizar las potencialidades no realizadas por los soviets. Al mismo tiempo, se basan en los análisis de los mecanismos dialécticos de Bertolt Brecht, que están siempre presentes en la creatividad, describiendo la realidad como proceso de cambio constante que es a la vez el resultado del conflicto y de la contradicción, lo que hace posible (re)pensar las potencialidades para la transformación de la sociedad. Por tanto, nuestro motivo del análisis de su trabajo se basa en esta diacronicidad escenificada, que forma parte de su continua discusión sobre el arte comunista, y el potencial de sus actualizaciones que se cristaliza en forma de desplazamiento. Se trata de pensar cómo demostrar el potencial de nuevas constelaciones representacionales entre las singularidades en protesta, ocupando diferentes posiciones en la dialéctica de un cambio constante.

Chto delat? es un colectivo de artistas, filósofos y activistas (Dmitry Vilensky, Tsaplya Olga Egorova, David Riff, Nikolai Oleinikov, Artiom Magun, Aleksandr Skidan, Natalia Pershina/Glucklya, Alexei Penzin, Oxana Timofeeva, Thomas Campbell) de San Petersburgo, Moscú y Nizhny Novogorod, formado en el año 2003. A lo largo de los últimos diez años han realizado diversos proyectos,

desde las acciones e intervenciones críticas en el espacio público, seminarios y conferencias, publicaciones alternativas (la revista *Chto delat?*), plataformas online (Artelaks), performace y piezas didácticas, murales, mapas, diagramas, *timelines*, para analizar gráficamente el desarrollo y la transformación del comunismo al capitalismo en el contexto de la Rusia actual, instalaciones y vídeo instalaciones en los espacios institucionales, así como una serie de vídeos; “Scream” (2003), “Protest Match. Kirov Stadium” (2006), “Perestroika Songspiel: The Victory over the Coup” (2008), “Chronicles of Perestroika” (2008), “2+2 Practising Godard” (2009) “Partisan Songspiel. A Belgrade Story” (2009), “The Tower. A Songspiel” (2010), Russian Sound (2011), “Museum Songspiel: The Netherlands 20XX” (2011), “Border Songspiel” (2013).

El colectivo *Chto delat?* se organiza como respuesta al clima político en Rusia en aquel momento y surge durante la acción de una protesta colectiva en contra del programa de eventos culturales de la celebración de 300 años de San Petersburgo.

Habiendo sido en su momento la capital del Imperio Ruso, después de la caída del Muro de Berlín, San Petersburgo se convirtió en nombre de un proyecto audaz del “salto al Occidente”, reavivando la cultura aristocrática prerevolucionaria. El programa propuesto por los burócratas culturales locales para el aniversario de San Petersburgo no incluía ni un evento capaz de hacer reflexionar a las personas sobre el pasado y futuro desarrollo de la ciudad. Como señala Dmitry Vilensky, el evento fue el triunfo del consumismo conservador, acompañado por las desmesuradas medidas de seguridad; la ciudad fue cerrada y la policía controlaba los documentos en todas partes. Había una sensación común, no de celebración sino de ocupación y de estado de emergencia.¹

En esta ocasión, muchos decidieron salir fuera de la ciudad durante los días de la celebración, pero algunos de ellos llegaron a la conclusión de que era necesario intervenir públicamente, es decir, hacer una acción de protesta y expresar su punto de vista, enfrentándose a la política cultural oficial conservadora, cuyo objetivo fue reavivar la “gran historia y tradiciones culturales”, invocando los “tempranos años 20”, la estética decorativa de “*Mir Iskusstv*”, el teatro Diaguilev, la poética de los simbolistas y promover la industria cultural y turismo (Las noches blancas,

¹ Ver VV.AA. (2011), *Chto delat? Survey of the Works of Russian Collective Chto Delat?*, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle.

Akhmatova, teatro Marinski, Hermitage.)² Un grupo bastante grande estaba de acuerdo con que era necesario organizar la protesta y llevarla a cabo en la estación del tren, “Baltic Railway Station”, donde difundieron las octavillas con los textos críticos de la política cultural de la ciudad y desplegaron las pancartas con los eslóganes “¡Estamos dejando la ciudad!”, “¡San Petersburgo desde cero!”, “¡San Petersburgo sin techo!”, y “¡San Petersburgo 003!”. Es decir, hicieron un gesto público de éxodo, viajaron fuera de San Petersburgo y en las afueras hicieron una acción simbólica de fundar una nueva ciudad. Durante el viaje en tren se dirigieron a los pasajeros con discursos críticos sobre el futuro de la ciudad, por lo cual la acción fue interrumpida por la policía y algunos de los activistas detenidos durante horas y sancionados. Esta acción se convirtió en el punto de la cristalización para un conjunto amplio de la vanguardia artística, literaria y académica de San Petersburgo.

En relación con esta acción han sido publicados dos textos, “Manifiesto 003” y “La Refundación del San Petersburgo”, en los que los activistas han articulado su filosofía de la política cultural, del desarrollo urbano y sus puntos de referencia históricos. La energía generada por esta campaña política y movilización puede verse como un impulso que ha llevado a una nueva conciencia del potencial colectivo crítico de la intervención. Como apuntaron en el manifiesto; "Necesitamos un gran movimiento de personas implicadas en la cultura, aquellas que estén interesadas en la renovación del espacio urbano de San Petersburgo. En este trabajo uno puede confiar en la experiencia de los “peredvizhniks” y LEF, del OBERIU y la Internacional Situacionista en Francia, en las tradiciones del arte inconformista de Leningrado de los 1950 - 1980. Entonces, tenemos que llevar el nuevo arte a las calles y plazas, haciéndolo público, y por lo tanto necesariamente un gesto polémico. Tenemos que trabajar en la transformación persistente del ámbito de la ciudad - calles, plazas, casas, esculturas, transporte, revistas, acciones colectivas."³

Es en este contexto donde surge la idea de organizarse como colectivo Chto delat?, empezando por la publicación del periódico con el mismo nombre, basado en el principio DIY, -escribir, editar, traducir, diseñar y distribuirlo gratuitamente-,

² Ver MAGUN, Artiom, MAIZEL, Eugeny, SKIDAN Aleksandr (2003), *Manifiesto 003*, en Chto delat?, Journal n.1, *Chto delat?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=1&Itemid=427&lang=en

³ MAGUN, Artiom, MAIZEL, Eugeny, SKIDAN Aleksandr (2003), *Manifiesto 003*, en Chto delat?, Journal, n.1, *Chto delat?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=1&Itemid=427&lang=en (la traducción es mía)

y centrado en la tarea de construir una nueva comunidad para luchar por su posición y el cambio de la situación. Este impulso inicial era palpable en los primeros números de la revista y posiblemente por eso también generó una atención seria inmediatamente.⁴

La revista se publica desde sus inicios en dos idiomas, ruso e inglés, con la intención de repolitizar la cultura en Rusia y en su contexto internacional más amplio.⁵ Desde el principio el colectivo Chto delat? entendió que el arte está integrado en un sistema global, por lo cuál su decisión se basa principalmente en el deseo y la importancia de conectar el contexto local y global, pero al mismo tiempo pensar en la urgencia de analizar la lógica interna de su propio desarrollo y del contexto local. Apostaron por la necesidad de la traducción cultural y de existir simultáneamente en dos contextos (local y global). Cuando se unieron al grupo David Riff y Thomas Campbell, algunos de los pocos trabajadores culturales politizados del Oeste que viven en Rusia, incrementó la conciencia del colectivo de implicarse en el contexto global. Desde entonces el proyecto fue creciendo, tomando diversas formas de expresión, participando en numerosas exposiciones, seminarios, discusiones y eventos.⁶

El nombre del colectivo y el título de la revista “Chto delat?” fue elegido con relación a algunas referencias importantes como Chernyshevsky y sus preguntas sobre la auto-organización y auto-educación, y/o las preguntas de Lenin sobre el papel de los periódicos e intelectuales en la lucha política. Asimismo, como apunta el colectivo, su nombre en forma de pregunta (Chto delat?/¿Qué hacer?) surgió en un momento en el que se ha visto claramente que ha llegado el tiempo para una expresión seria y responsable, en contraposición con los modos obscenos lúdico-irónicos de la representación. Todavía fue pronto para hablar de una superación ideológica completa de lo postmoderno y su imposibilidad a nivel estético, sin embargo, para el colectivo Chto delat?, éste fue el momento de volver a plantear ciertos principios en relación con la producción artística.⁷

⁴ Ver VV.AA. (2011), *Chto delat? Survey of the Works of Russian Collective Chto Delat?*, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle.

⁵ <http://www.chtodelat.org>

⁶ Ver VV.AA. (2011), *Chto delat? Survey of the Works of Russian Collective Chto Delat?*, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle.

⁷ CHTO DELAT? (2003), *Chto delat?*, Journal, n.1, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=1&Itemid=427&lang=en

El arte gana su perspectiva histórica solo en coordinación con la apariencia de la vanguardia política y la teoría relevante que la describe, y en esta situación fue de nuevo necesario para Chto delat? volver a definir la posición de la vanguardia en el arte. En los años recientes, los movimientos de protesta radicales han revelado las posiciones fundamentalmente nuevas. Según el colectivo, los cambios dependen completamente de nuestra posición, de nuestra proyección en el futuro; la intensificación de procesos de *networking*, el esfuerzo de juntarse, de preocuparse e implicarse socialmente para mantener la sensación de comunidad, y la convicción de que “otro punto de vista es posible” (“otro mundo es posible”). Todo esto son las necesidades urgentes para Chto delat?, para que dejemos de ser prisioneros del juego incomprensible de aquellos en el poder y seamos capaces de formar nuestra propia realidad en la que la vida será creativa y el mundo justo.⁸ Ésta parecía ser una respuesta precisa a las nuevas condiciones prevalecientes en Rusia y la emergencia de un nuevo tipo de protesta, en búsqueda de formas de organización propias.⁹

Como apunta Dmitry Vilensky en la entrevista realizada por Marina Gržinić, publicada en la revista Reartikulacija, la situación en Rusia en 2003 era bien diferente de la actual y probablemente la revista Chto delat? fue el primer proyecto artístico en Rusia que se concibió como una publicación internacional, para establecer un lugar en el que la traducción cultural y política podrían ocurrir y tener presencia. Este proyecto también apelaba a la reconsideración de la idea sobre qué es lo político, a través de la experimentación colectiva con diferentes métodos de investigación y prácticas editoriales. Todos estaban preocupados con cómo superar el estrecho gueto donde el arte es fetichizado y convertido en mercancía, y proclamar al contrario, la idea que el arte es una componente importante de la lucha social y política. Entonces Chto delat? rechazó conscientemente el espacio ofrecido por las galerías comerciales o el sistema estatal corrupto del apoyo a proyectos artísticos. Así se quedaron dentro del terreno de diferentes iniciativas autoorganizadas en el activismo y cultura, y así llamadas instituciones del arte internacionales progresistas.¹⁰

⁸ Ibid.

⁹ Ver VV.AA. (2011), *Chto delat? Survey of the Works of Russian Collective Chto Delat?*, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle. (p.32)

¹⁰ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *WHAT IS TO BE DONE? – A Conversation with Dmitry Vilensky*, http://www.reartikulacija.org/RE3/ENG/deepthroat3_ENG_vilen.html

En resumen, Chto delat? se fundó con la intención de unir teoría política, arte y activismo. Todos sus proyectos son acompañados por una revista. Los intensos debates del grupo editorial, compuesto por artistas, críticos, activistas y filósofos, se materializan en los ensayos teóricos, proyectos artísticos, traducciones *open-source*, cuestionarios, diálogos y cómics. Cada número se distribuye gratuitamente en seminarios o exposiciones, foros sociales, donde puede alcanzar un público más amplio. Todos los números, como también la documentación sobre los proyectos artísticos de Chto delat?, son accesibles en su página web: www.chtodelat.org. La intención del colectivo Chto delat? es mostrar que las relaciones sociales y políticas son construcciones temporales y por lo tanto cambiables. Sostienen que la estética permanece como un componente vital del potencial artístico para impactar la sociedad así como a los individuos.

6.2.1.

Micropolítica del colectivo y los principios de Chto delat?

La plataforma Chto delat? une a todos aquellos que tienen como objetivo la realización colaborativa de investigaciones independientes y críticas, publicaciones, proyectos artísticos, educativos y activistas, y se basa en el principio de autoorganización, colectividad y solidaridad. Esos principios se realizan mediante la coordinación de grupos de trabajo, análogos contemporáneos de los soviets. Los proyectos impulsados por cualquiera de estos grupos representan la plataforma entera y se coordinan en estrecha relación entre ellos. Al mismo tiempo, la existencia de esta plataforma crea un contexto común para interpretar los proyectos de los participantes individuales. Asimismo, organizan y apoyan las redes de asistencia mutua con todos los grupos de base que comparten los principios de internacionalismo, feminismo e igualdad.¹¹

Los experimentos en el colectivismo se plantean como un intento de crear lo que la teoría política contemporánea llama un conjunto de singularidades (Guattari). El colectivo organizado, “nosotros”, se constituye en el sentido de que no disuelve cada voz singular sino, al contrario, que cada voz es única y resuena junto con

¹¹ Ver CHTO DELAT? (2008), *Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art, on the Fifth Anniversary of the Chto Delat Work Group*, en Chto Delat? Journal, Special Issue, *When Artists Struggle Together*, http://chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&id=191&layout=blog&Itemid=450&lang=en

otras para alcanzar su plena potencia (la polifonía de voces). Esto concierne a cuestiones en relación con la dirección, estructura, improvisación, democracia participativa, disciplina y colaboración. El colectivo Chto delat? se organiza como un conjunto de singularidades, un singular juntos, que rechaza contundentemente la estructura jerárquica, el sistema de galerías, y de la promoción y los beneficios que se podrían obtener en base a este sistema.¹²

El arte contemporáneo que se produce como forma mercancía o como forma de entretenimiento, sostiene Chto delat?, no es arte. Es más bien un narcótico para el placer de la clase creativa saciada de novedad. Apuntan que nuestra tarea principal hoy en día es desenmascarar el sistema actual de control ideológico y de manipulación de nuestras vidas. El arte, según el colectivo, tiene que desautomatizar la conciencia, primero la del artista, y luego la del espectador/público. Y porque se trata de una actividad abierta a todos, ni el poder ni el capital pueden tener el monopolio sobre la propiedad del arte.¹³

Según Vilensky es necesario repensar la idea de la autonomía del arte en relación a la idea de autonomía obrera desarrollada en Italia a partir de los años 70. No como la separación en el sentido adorniano, sino la autonomía como la autoorganización de la producción cultural en contraposición al sistema de mercado y sus presiones.¹⁴ Se trata de una comprensión contemporánea de la autonomía como práctica confrontacional en relación con las fuerzas dominantes de la producción cultural; comparable con el acto del “éxodo de la fábrica” y el intento de crear una red descentralizada de colectivos autoorganizados. Esta definición de la autonomía se mueve más allá del concepto del autogobierno, y articula una posición de independencia en oposición a las relaciones sociales que amenazan con destruir estas relaciones. Tal como argumenta Marazzi, la autonomía no es solo un proyecto político, es el proyecto para la existencia.¹⁵

¹² Ver VV.AA. (2011), *Chto delat? Survey of the Works of Russian Collective Chto Delat?*, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle.

¹³ Ver CHTO DELAT? (2008), *Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art, on the Fifth Anniversary of the Chto Delat Work Group*, en Chto Delat? Journal, Special Issue, *When Artists Struggle Together*, http://chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&id=191&layout=blog&Itemid=450&lang=en

¹⁴ Ver RANCIÈRE, Jacques y CHTO DELAT? (2007), *You Can't Anticipate Explosions*, en Chto Delat? Journal n17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

¹⁵ Ver CHTO DELAT? (2008), *Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art, on the Fifth Anniversary of the Chto Delat Work Group*, en Chto Delat? Journal, Special Issue, *When Artists Struggle Together*, http://chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&id=191&layout=blog&Itemid=450&lang=en

Esta noción colectivista, confrontacional politizada de autonomía, que ejerce tal influencia en el movimiento anticapitalista, hoy en día presenta una interpretación alternativa a los discursos individualistas existentes. Aquí no se trata de la disolución del arte en la vida, sino de la cristalización de la vida como un redescubrimiento constante, mas allá de tiempos reaccionarios, de posibilidades de nuevas formas de vida todavía por llegar.

Una respuesta al debate sobre la autonomía del arte, a la que apunta el colectivo, es la posibilidad de que ésta puede producirse independientemente de las instituciones del arte, públicas o privadas. Como forma pública de desatar el potencial creativo de cada persona, según Chto delat?, el lugar del arte durante los momentos de lucha revolucionaria siempre ha estado y seguirá estando en el centro de los eventos, en las plazas y en las comunas. Renovar estas formas en la etapa actual de la historia, en la que el arte de nuevo toma formas del teatro de calle, carteles, acciones, graffiti, cine de base, poesía, música... es la tarea de los artistas politizados.¹⁶

Como sostienen Chto delat?, el lugar del arte esta todavía en el lado de los oprimidos. Su tarea central es la elaboración de nuevas formas para la aprehensión sensible y crítica del mundo desde la perspectiva de la liberación colectiva. El arte no tendría que existir para los museos, gestores y coleccionistas privados, sino en función de desarrollar y articular nuevos modos de la sensibilidad emancipada. Tendría que convertirse en el instrumento para ver y conocer el mundo en la totalidad de sus contradicciones. Las instituciones y los museos de arte, según el colectivo, tendrían que funcionar como laboratorios para la exploración estética crítica del mundo. Sin embargo, como sostienen, es necesario también protegerlas frente a la privatización, economización y subordinación a la lógica populista de la industria cultural.¹⁷

Por este motivo, Chto delat? argumenta que sería erróneo ahora mismo rechazar el trabajo con las instituciones académicas y culturales, a pesar del hecho de que la mayoría de ellas en todo el mundo está involucrada en la propaganda flagrante del fetichismo de la mercancía y conocimiento servil, además de intentar cooptar continuamente la resistencia en su espectáculo. Según Chto delat?, es necesario usar estas instituciones para adelantar y promover nuestro conocimiento, llevarlo

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

a un público más amplio sin someternos a su distorsión. Pero para poder ser efectivos en esta tarea, tendríamos que desarrollar criterios claros para poder decidir en qué lugares podemos llevar a cabo nuestra lucha, qué proyectos tendrían que boicotarse y denunciar, con quién y bajo qué condiciones podemos colaborar. ¹⁸“No cedamos el terreno, debemos tratar de evitar caer en la locura y en la total marginalización, algo que ha sucedido con frecuencia entre los grupos de izquierda revolucionarios.”¹⁹

En cuanto a la interacción con los patrocinadores, el colectivo articula su política basándose en una serie de principios definidos claramente que proponen seguir como guía también a otros colectivos autoorganizados; inadmisibilidad de interferir en su trabajo, rechazo a introducir la publicidad directa e indirecta de las instituciones del poder y capital, de los patrocinadores, en su trabajo y en sus publicaciones, rechazo a participar en los proyectos cuyos resultados (capital simbólico, plusvalía) pueden ser instrumentalizados con fines políticos que contradicen las tareas internas del trabajo del colectivo, no ceder los derechos de autor, sino apostar por el derecho autónomo de distribuir su trabajo. En contra del *copyright*, trabajan con las licencias *Creative Commons*, para hacer circular su trabajo libremente y hacerlo disponible en Internet. ²⁰

Chto delat? sostiene que las relaciones económicas tienen que construirse de manera política, por tanto es necesario insistir colectivamente en que nuestro trabajo sea remunerado adecuadamente y con dignidad. Entrando en la relación de trabajo con la institución del poder, siempre se reafirma su posición capitalista, y su naturaleza de explotación. El colectivo apuesta por la intransparencia del trabajo y al mismo tiempo por la producción de situaciones cuyo significado puede ser plenamente manifestado solo fuera del marco limitado de relaciones concretas de producción. Se trata de construir el valor de uso, en el sentido de presionar a las instituciones del poder, cuando éstas quieran convertir nuestro trabajo en valor de cambio.²¹

¹⁸ Ibid.

¹⁹ VILENSKY, Dmitry (2009), *El "club activista" o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo*, <http://eipcp.net/transversal/0910/vilensky/es>

²⁰ Ver CHTO DELAT? (2008), *Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art, on the Fifth Anniversary of the Chto Delat Work Group*, en Chto Delat? Journal, Special Issue, *When Artists Struggle Together*, http://chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&id=191&layout=blog&Itemid=450&lang=en

²¹ Ibid.

Al mismo tiempo el colectivo insiste en la crítica sin compromiso y en la lucha contra todas las instituciones culturales que basan su trabajo en la corrupción y lo ponen al servicio primitivo de intereses de estructuras comerciales, estatales e ideología. Es necesario mostrar constantemente, como apunta Chto delat?, su vergonzoso lugar en la historia, usando todos los medios que disponemos para que esto ocurra.²²

En cuanto al aspecto local de la lucha, Chto delat? demanda la abolición de la censura y el fin de toda la represión de actividad política y cultural. Exige el apoyo estatal y público para sus proyectos de investigación social y prácticas artísticas críticas en Rusia, que son independientes de intereses privados. Evitando la división tradicional entre reformismo y radicalismo, insiste en la búsqueda de lo específico, de configuración local de demandas y programa transformacional. Según Chto delat?, las subvenciones públicas tendrían que distribuirse de manera transparente para apoyar la investigación y el arte en el espacio público, así como las iniciativas de base. También tendrían que servir para apoyar los trabajos que articulan una crítica radical de las instituciones del poder contemporáneas, culturales y políticas. Por otro lado, esto es posible solamente como parte de la transformación social radical que pone en cuestión el sistema entero del capitalismo autoritario.²³

Para fomentar las condiciones para tal transformación, Chto Delat? sostiene que son necesarias nuevas formas de coordinación con otros frentes de lucha, con los obreros, sindicatos, ecologistas, feministas y otros grupos activistas. El colectivo trata de propagar en este sentido los modelos de autoeducación activistas y politización de prácticas intelectuales y artísticas; y entiende que éstas tendrían que ser las bases para una futura consolidación de la izquierda y la hegemonía de nuestras ideas en la sociedad.²⁴

En respuesta a la urgente necesidad de hacer visible y combatir todas las formas de represión, explotación, abuso de nuestros derechos, maltratos, arrogancia y la situación precaria de los trabajadores culturales, que se han normalizado a través de las prácticas de muchas instituciones del arte y gestores culturales, el colectivo Chto delat? ha impulsado también una plataforma colectiva de un grupo internacional de artistas, comisarios, críticos e historiadores del arte,

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

llamada Artleaks (<http://www.art-leaks.org>) para sacar a la luz los mecanismos de corrupción y obligar a las instituciones del arte y de la cultura para dar cuenta públicamente de sus políticas y sus acciones.

A las tácticas de la mafia y las tendencias autoritarias, los miembros del colectivo han respondido con apertura, enfado y solidaridad. Las herramientas que proponen seguir construyendo juntos se dirigen a potenciar el trabajo con dignidad, a articular nuestras posiciones sin obstáculos, e intercambiar la información e ideas más allá de las fronteras nacionales. Cada caso está archivado con la intención de construir un índice completo de la represión. En esta protesta colectiva hay implícita una forma radical de crítica institucional, y una lucha colectiva por la igualdad de derechos y trato justo a los trabajadores culturales.

6.2.2. Art soviets

Chto delat? forma parte de las iniciativas colectivas organizadas en forma de "art soviets", inspirada en los consejos formados en la Rusia revolucionaria durante principios del siglo XX. Para Hannah Arendt ("Sobre la revolución"), los soviets son un modo alternativo de la representación. Tal como argumenta, los soviets representan al pueblo en su actividad y no en su pasividad, como lo hacen los parlamentos. Por su manera difusa de delegar el poder desde abajo, crean una unidad real de la sociedad, en lugar de subordinarla a la unidad del símbolo. Según Arendt, los soviets surgen espontáneamente en el tiempo revolucionario, como desde la nada, garantizando la actividad libre del gobierno. El problema de los soviets en la visión de Arendt, es su incapacidad de gestionar la economía diaria.²⁵

Antonio Negri ("Potere costituente"), al contrario, sostiene que los soviets unen la actividad política con la creatividad económica, esto es, con la producción. La espontaneidad de los soviets, según Negri, parte de la espontaneidad del trabajo productivo, del poder natural (en el sentido de Spinoza). Los soviets y los órganos análogos son entonces un poder extraordinario, pero tendrían que devenir

²⁵ Ver MAGUN, Artiom (2006), *Take a Hold of Yourself*, Chto delat? Jorunal n.10, *How Do Politics Begin Part II*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=136&Itemid=437&lang=en

instituciones regulares. Aunque Negri anota que las instituciones constituyentes siempre nacen desde la crisis, insiste también en la espontaneidad y actividad del poder constituyente que se crea en estos momentos. Pero Artiom Magun va un paso más allá de la posición de Arendt y Negri, apuntando a la paradoja en las propias formas que mantienen la pasividad de los ciudadanos, pero que al mismo tiempo, pueden convertirse en las armas de la revolución. Entonces no se trata tanto de la espontaneidad que surge ex nihilo, sino más bien del giro en la conciencia y la acción. La negatividad pasiva y reactiva de la denuncia, según Magun, se vuelve irreconciliable, una negatividad infinita, y la subjetividad es entonces, en su origen, no una cosa u acto, sino un evento, giro, ruptura.²⁶

El teórico del productivismo, Boris Arvatov, escribió en esta relación sobre los museos, proponiendo convertirlos en los lugares de investigación y experimentación con los nuevos medios de aquel entonces, -fotografía, cine, radio, factografía literaria, periódicos, etc. Según Arvatov, el arte proletario tendría que combinar la fijación objetiva de los hechos reales aplicando el montaje dialéctico, con el que se refería a los principios formalistas, y técnicas que revelan los misterios fetichistas del arte. Asimismo Arvatov anticipó una serie de ideas que la historiografía occidental adscribe a Walter Benjamin, escribiendo la siguiente frase benjaminiana: "En vez de socializar la estética, los teóricos han estetizado el ámbito social".²⁷ Arvatov interpretó la "socialización de estética" como la organización del trabajo artístico dentro del régimen de la cooperación directa entre los productores y la audiencia; los colectivos artísticos proletarios tendrían que devenir miembros de colectivos o asociaciones en diferentes campos de producción y en correspondencia con las características específicas de su trabajo.

Hoy en día, uno de los problemas básicos de la teoría permanece en la definición de la estructura contemporánea social de clases. Actualmente, mientras las relaciones laborales/productivas están en proceso de una transformación radical, la propia noción de clases está cambiando también. Ya no podemos basarnos completamente en las definiciones previas del proletariado y la burguesía, o en las formas antiguas de la organización de la lucha por la liberación. En este sentido, según Chto delat? es necesario continuar re-examinando la teoría de

²⁶ Ibid.

²⁷ CHUBAROV, Igor (2009), *Productionism: Art of the Revolution or Design for the Proletariat?*, Chto delat? Journal n.01-25, *What is the Use of Art?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=204&Itemid=455&lang=en

clase, teniendo en consideración el desarrollo contemporáneo del antagonismo entre el trabajo y el capital. Afirman que este antagonismo permanece central. La transformación de la sociedad no solo no lo ha hecho desaparecer, al contrario, este antagonismo se ha agravado aun más, por lo cual tiene que ser interpretado de nuevo. Del mismo modo se enfrentan también con la cuestión de repensar las estrategias y tareas del intelectual crítico en coyuntura, donde la configuración de las fuerzas productivas está cambiando.²⁸

En esta relación podemos pensar actualmente el concepto y la función de los centros sociales. Para todos aquellos para quienes el arte puede ser una importante experiencia que tiene el potencial de transformar las subjetividades, según Vilensky, el concepto del centro social como lugar donde uno puede revelar el valor de uso del arte e ignorar su valor de cambio, es más importante que el concepto del museo y su vínculo histórico con la clase burguesa. Ahora los nuevos centros sociales sirven a la clase oprimida y dan la oportunidad de apreciar la cultura dentro del marco de la lucha por nuestros derechos y su reconocimiento. Además, el debate sobre los centros sociales y su futuro también está relacionado con el pasado revolucionario y las prácticas de la vanguardia (el concepto de club de trabajadores desarrollado por Aleksandr Ródchenko en la Unión Soviética), porque comparten un enfoque hacia el valor del arte y la participación en su producción, aunque actualmente la situación es más confusa en cuanto a la composición de clase y expansión de la fábrica a la sociedad entera. Por esto es necesario, según Vilensky, introducir un giro; del concepto de club de trabajadores al club de los activistas. Históricamente la identidad de los trabajadores ha marcado la posición política, pero hoy en día la subjetividad política se forma dentro y fuera de las relaciones laborales, por lo cual, como sostiene Vilensky, la posición del sujeto político se determina más bien a través de la posición de uno como activista. En este sentido Vilensky apunta a la necesidad de la hibridación de museos y centros sociales, además en una situación muy inspiradora que ha emergido recientemente en diferentes centros sociales en Europa, donde los activistas construyen sus propios ámbitos para actividades de autoeducación, centradas en el cine, la lectura y en los espacios del debate.²⁹

²⁸ Ver CHTO DELAT? (2008), *Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art, on the Fifth Anniversary of the Chto Delat Work Group*, en Chto Delat? Journal, Special Issue, When artists struggle together, http://chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&id=191&layout=blog&Itemid=450&lang=en

²⁹ Ver VILENSKY, Dmitry (2009), *El "club activista" o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo*, <http://eipcp.net/transversal/0910/vilensky/es>

La posición de Chto delat? y su idea de los soviets está inscrita en esta relación, por un lado de la representación que las liga al pasado y gira de dentro a afuera (parece que el tiempo va atrás), y por otro lado, un nodo similar les vincula al Occidente que ha establecido y expandido su control sobre las mentes y la solidaridad social en el contexto postcomunista. Con los "art soviets" Chto delat? quiere impulsar un modelo social prototípico de democracia participativa, trasladando el sistema abierto para generar nuevas formas de solidaridad en la realidad del trabajo cultural contemporáneo. Los "art soviets" en este sentido tienen el papel del contra-poder, que planifica, localiza y realiza los proyectos colectivamente.³⁰

Habitualmente, este proceso se materializa en su práctica en forma de intervenciones artísticas, exposiciones, o trabajos artísticos (vídeo, programas de radio, performances), que en respuesta constituyen nuevos temas también para la revista Chto delat? La mayoría de estos proyectos tienen una doble intención: por un lado, Chto delat? se interesa en la trasladabilidad, o traducción y actualización, de la teoría de izquierda (marxismo clásico, postestructuralismo, postoperaismo y la teoría crítica) y la práctica artística (situacionismo, documentalismo, urbanismo, realismo) bajo las condiciones post-soviéticas, y cómo éstas se relacionan con las posiciones e intervenciones paralelas en otros lugares. Por otro lado, Chto delat? se centra en las actualizaciones del potencial del pasado soviético reprimido en el curso de la historia soviética: “los significantes fluctuantes tienen que ser capturados y usados antes de que sean totalmente subsumidos por los modos de producción presentes.”³¹

Asimismo, el colectivo sostiene que apropiarse de los medios de producción existentes hoy no resulta una estrategia eficaz. Apuntan que es mejor establecer nuestros propios medios de producción para demostrar cuán diversamente podemos hacerlos funcionar; y poner en práctica negociaciones políticas con el sistema. Se trata de establecer nuestra propia estructura y en este sentido, Chto delat? se constituye también como un nuevo tipo de institución basada en el principio de la “cristalización”. Para ellos la cristalización significa que no intentan disolver su trabajo en la vida, sino todo lo contrario: intentan cristalizar algunas prácticas artísticas en una diversidad de situaciones, dentro

³⁰ Ver MAGUN, Artiom (2006), *Take a Hold of Yourself*, Chto delat? Jorunal n.10, *How Do Politics Begin Part II*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=136&Itemid=437&lang=en

³¹ Ibid.

y fuera de las instituciones culturales. El motivo para esta posición viene del contexto ruso, donde desde su principio tuvieron que distanciarse del territorio artístico, para mantenerse así activos en otros campos, realizando y presentando su trabajo principalmente en el mismo marco, como con otros grupos activistas, organizaciones no gubernamentales, en foros sociales, así como en Internet.³²

6.2.3.

Resonancias históricas y teóricas en la práctica artística

Según Chto delat? la persona que es libre, que vive plenamente su ser, es la persona que es viva, que examina críticamente la ciencia y disciplinas, así como a sí misma y el mundo. La estrecha especialización del conocimiento científico en la sociedad capitalista pone el conocimiento al servicio de la clase dominante. Como sostiene el colectivo, la investigación individual sirve a los intereses privados, mientras la investigación de la sociedad, la investigación basada en la universalidad del enunciado crítico no es sostenida, apoyada institucionalmente. Chto delat? afirma que existe solo una forma de conocimiento, el conocimiento que permite el descubrimiento de que los seres humanos tienen que ser libres con otros seres humanos. El conocimiento crítico no tiene que ser una mercancía. La síntesis de la teoría y práctica, el conocimiento del mundo y su transformación, esto es lo que el colectivo llama la decodificación comunista de la realidad capitalista. Repiten junto con Marx: “No decimos al mundo dejad de luchar, sois tontos; nosotros os vamos a dar el verdadero eslogan para la lucha. Nosotros mostramos meramente al mundo por qué estamos luchando, y la conciencias tienen que adherirse, aunque no lo quieran.”³³

Chto delat? piensa en la desaparición del comunismo en términos de conciencia. Se trata de combinar la lectura postestructuralista de Marx, que niega la dicotomía conciencia/falsa conciencia, y en lugar de ella, desdobra la conciencia con el

³² Ver VILENSKY, Dmitry (2009), *El "club activista" o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo*, <http://eipcp.net/transversal/0910/vilensky/es>

³³ CHTO DELAT? (2008), *Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art, on the Fifth Anniversary of the Chto Delat Work Group*, en Chto Delat? Journal, Special Issue, *When Artists Struggle Together*, http://chtoделат.org/index.php?option=com_content&view=category&id=191&layout=blog&Itemid=450&lang=en (la traducción es mía)

inconsciente. El comunismo, según ellos, no puede desaparecer, ya que nunca ha sido real, más bien se ha desplazado en el inconsciente.³⁴

Las referencias recurrentes en el trabajo de Chto delat? provienen de la teoría postoperaista italiana, que introdujo nuevos conceptos en el análisis del capitalismo global, como multitud, trabajo inmaterial, intelectualidad de masas, etc. El pensamiento postoperaista es extremadamente importante para el colectivo por su aportación del análisis del capitalismo tardío, y la legitimación teórica y poética. Alain Badiou, Jacques Rancière, Paolo Virno, Antonio Negri, Guy Debord, Cornelius Castoriadis, Henri Lefebvre, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, así como los textos publicados en la plataforma eicpcp (www.eicpcp.net), son algunas de las referencias teóricas recurrentes en su trabajo, y también lo son la tradición del pensamiento crítico, la afinidad ideológica marxista, la movilización ética/el movimiento de movimientos, los estudios urbanos y la investigación de la vida cotidiana.

Chto delat? actualiza diferentes prácticas conocidas en la historia del arte internacional, tales como el legado estético e ideológico de las vanguardias soviéticas, el *detournement* de la Internacional Situacionista, la tradición del productivismo, las prácticas de los artistas conceptuales soviéticos de los años 70, el arte conceptual político, la historia de Zhivaya Gazeta, los diferentes fanzines, la cultura DIY, así como los métodos del extrañamiento de Bertolt Brecht y Jean Luc Godard (hacer films políticamente), los conceptos del realismo social y varias discusiones en torno a estas practicas y tácticas de intervención crítica.³⁵ El colectivo reconoce la gran importancia del pensamiento de la vanguardia artística e intelectual del siglo XX en repensar y renovar la tradición filosófica y política de la izquierda. Tal como sostienen, para poder renovarla, necesitamos ser máximamente abiertos y tener una actitud no dogmática que presupone una recepción crítica de ideas, conceptos y prácticas que se han formado fuera del marco de la doctrina marxista. Como dicen: “nuestra tarea urgente es reconectar la acción política con el pensamiento implicado y la innovación artística.”³⁶

³⁴ Ibid.

³⁵ Ver VV.AA. (2011), *Chto delat? Survey of the Works of Russian Collective Chto Delat?*, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle.

³⁶ CHTO DELAT? (2008), *Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art, on the Fifth Anniversary of the Chto Delat Work Group*, en Chto Delat? Journal, Special Issue, *When Artists Struggle Together*, http://chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&id=191&layout=blog&Itemid=450&lang=en (la traducción es mía)

Hoy en día estamos enfrentados a la emergencia de la sociedad global, la sociedad en constante movilidad e intercambio, marcada por una paradoja violenta. Como apunta Brian Holmes, cuando este mundo empieza a juntarse también comienza a desmoronarse en un doble movimiento que niega la existencia de la vanguardia artística, al mismo tiempo que niega y reprime cualquier vanguardia política.³⁷ Según John Roberts, en la actualidad parece que el arte desde hace tiempo abandonó su proyecto utópico y el mito de la emancipación universal humana. En este sentido la vanguardia hoy en día solo encuentra su correspondencia con la historia, o es incluso olvidada o borrada a través del proceso incesante de la evacuación de la historia y de la política.³⁸

En esta relación, la hipótesis de Chto delat? es que la vanguardia como fenómeno y como noción vuelve a ser muy importante para nosotros en la actualidad. Esta mirada proviene de su situación histórica, que ha sido formada por el momento constitutivo de la Perestroika, la movilización democrática que ha desafiado el poder autoritario y corrupto del estado Soviético. La idea de la vanguardia como arte fue intencionalmente diseñada para crear nuevas formas de vida, para convertirse en una nueva fábrica de la vida común sensible, borrando la propia diferencia entre la esfera artística y política.³⁹ Pero como argumenta Andrew Benjamin la emergencia de la vanguardia nunca es una simple repetición del pasado, sino su rearticulación, lo que él llama la posibilidad de la diferencia anoriginal del arte en el presente.⁴⁰ Entonces, la autonomía y la vanguardia son los nombres co-determinantes de la producción de lo “nuevo”, la condición necesaria para la emergencia del arte desde la heteronimia (la tarea del arte es de afirmar la posibilidad del presente plural). En esta base, Theodor Adorno introduce en el debate sobre la vanguardia la distinción entre la vanguardia como evento y la vanguardia como experiencia temporal de la modernidad.⁴¹

³⁷ Ver HOLMES, Brian (2007), *The Risk of the New Vanguard*, en Chto Delat? Journal n.17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

³⁸ Ver ROBERTS, John (2007), *Avant-gardes After Avant-Gardism*, en Chto Delat? Journal n.17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

³⁹ Ver RANCIÈRE, Jacques y CHTO DELAT? (2007), *You Can't Anticipate Explosions*, en Chto Delat? Journal n.17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

⁴⁰ Ver ROBERTS, John (2007), *Avant-gardes After Avant-Gardism*, en Chto Delat? Journal n.17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

⁴¹ Ibid.

En estos términos, Roberts avanza la teoría de la vanguardia en la que la vanguardia como evento y proceso temporal se interrelacionan. Es decir, el evento de la vanguardia se impone al modelo temporal de la vanguardia no como un evento fallido que enerva la tradición y que el presente simplemente acomoda, sino como un evento fallido que produce una potencialidad reprimida en el presente y se posiciona para romper con la tradición. Esto no significa, según Roberts, que el evento interruptivo y fallido de la vanguardia original retornara como plenamente emergente. En lugar de acogerse a la verdad del fracaso de la vanguardia original, se trata más bien de agarrarse siempre a la verdad de su dimensión universal no cumplida que la novedad del capitalismo mantiene en su lugar. Esto sucede porque necesitamos una teoría abierta de vanguardia, como apunta Roberts, que identifique la libertad del arte con lo que todavía no está atrapado en la red de la necesidad: La teoría de la vanguardia que incorpora el potencial reprimido del evento revolucionario fallido y el deseo del sujeto.⁴²

Según lo dicho, Chto delat? apunta que la vanguardia está indeleblemente vinculada a los eventos políticos y movimientos que preparan su camino. Pero si miramos estos movimientos, podemos ver que su forma es histórica y cambia. Lo que entonces propone el colectivo es volver a la discusión de la vanguardia, pero a través de una lectura diferente de su composición; una lectura que no solo localiza el potencial político del arte dentro de la autonomía de la experiencia estética sino también dentro de la autonomía del arte enraizada en un contexto político. Argumentan que para concebir lo político en el arte, sin el compromiso correspondiente con las ideas de la vanguardia, se reducirían los conceptos de la vanguardia puramente a la innovación dentro de las “formas” del arte. Según Vilensky, la radicalidad del arte entonces no puede ser reducida a su conexión con los imperativos sociales o políticos ni a las formas de innovación estilísticas, sino que tiene que entenderse a través de su fuerza poética; su habilidad para cuestionar y desestabilizar la propia noción de lo político, social, cultural y artístico. La vanguardia es el *coup d'état* contra la historia haciendo visible nuevas posibilidades tanto en arte como en política.⁴³ Y la formación de una nueva subjetividad no solo está formada en relación con la situación política actual, sino que también encuentra su forma en relación con el pasado. Por este motivo, muchos trabajos de arte son semi-retroactivos, no solo desafiando el presente

⁴² Ibid.

⁴³ Ver BEG, Zanny, VILENSKY, Dmitry (2007), *On the Possibility of Avant-Garde Compositions in Contemporary Arts*, Chto Delat? Journal n17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

sino también las maneras de entender el pasado, que está lleno de potencial no realizado.

Entonces, es en esta relación que la fidelidad en el proyecto ideológico de vanguardia tiene que ser acompañada por una crítica de su repetición formal académica junto con un boicot completo de zonas del arte contemporáneo que han sido capturadas por el capitalismo. Esta elección, como apunta Igor Chubarov, no solo es posible para los artistas hoy sino que es la única elección adecuada, dada la lógica de la historia y una evaluación política de la situación actual. Chubarov no se refiere aquí a la pura negación y protesta pasiva sino que la fidelidad a la vanguardia significa más que nada el descubrimiento de nuevas formas artísticas en el propio campo social. Es decir, que los artistas trabajan directamente con el material de la vida diaria y no con los contextos culturales, citas y arsenal artístico tradicional. La decodificación comunista de la realidad, que propuso Dziga Vertov en su tiempo, o el arte de técnicas socialistas, pueden mostrarse como medios efectivos para revelar los contornos emergentes del futuro, también en nuestra época presente, que ha sido arrojada al pasado.⁴⁴

En esta relación, la versión productivista del arte proletario no fue el arte para los proletarios, y tampoco el arte de los proletarios sino el arte de artistas-proletarios. Los productivistas postularon un nuevo estatus socio-cultural para el artista, ofreciéndole un modelo específico de subjetivación en el devenir proletario, -es decir, reversible del proletario deviniendo artista-, a través de la participación de masas amplias en formas accesibles de creatividad artística y técnica.⁴⁵

En este despertar de los viejos debates, Chto delat? propone repensar el papel del artista de vanguardia como una figura histórica y analizar las relaciones con la figura contemporánea del artista. Para Vilensky la lucha está en el centro de la estética y del arte, sobre todo la idea de la transversalidad de la lucha, tal como argumenta Gerald Raunig en su libro “Art and Revolution”(Arte y Revolución)⁴⁶, que tendría que formar la posición del activista (artista-activista).

⁴⁴ Ver CHUBAROV, Igor (2008), *We Can Still March in a Left Front of the Arts, Comrades!*, en Chto delat? Journal, special issue, *When Artists Struggle Together*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=191&Itemid=450&lang=en

⁴⁵ Ver CHUBAROV, Igor (2007), *From Labor to Creativity and Back. The Paradoxes of Productivism*, en Chto Delat? Journal n.17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

⁴⁶ Ver RAUNIG, Gerald (2008), *Art and Revolution, Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles, Semiotext(e).

Según Rancière, si el concepto de vanguardia tiene algún significado hoy en día en el régimen estético del arte, este no se encuentra en los avances de innovación artística, sino en la invención de formas sensibles y estructuras materiales de vida todavía por llegar. Y esta tendría que ser la preocupación principal de los artistas-activistas, de trabajar en una relación estrecha con los movimientos de resistencia e intentar encontrar formas de representación para la vitalidad de la lucha y la transformación social. Se trata de construir un intercambio orgánico entre el arte y la experiencia diaria de la gente. El arte puede ganar la experiencia de la vida diaria, al mismo tiempo que penetra la textura de nuestra conciencia y de la vida, ayudándonos a entender nuestro lugar en la historia y profundizar en nuestros procesos de devenir.⁴⁷

En otras palabras, la perspectiva que tenemos que adoptar, como sostiene Gržinić, es dejar de pensarnos como artistas y demandar una nueva agencia o definición, en la que los artistas son en primer lugar los sujetos políticos para poder tener cualquier relevancia hoy en día. Esto requiere, según apunta, una fuerte implicación en el proceso de desengancharse de las historias especulativas del arte y de la consideración de los artistas como genios, creadores, etc. De hecho, tal como afirma, el arte contemporáneo y la cultura son un sistema opresivo de reglas y códigos, de tendencias y formas de representación que son claramente visibles y experimentadas. Por esto, es necesario desvincularse de estos formatos y desarrollar una agenda que visiblemente reconecte el arte y los mecanismos de poder a través de procesos del pasado y presente de historias coloniales y realidades neocoloniales.⁴⁸

Asimismo, para Chto delat? no es suficiente solo con hacer arte, sino que es igualmente importante analizar y traducir/trasladar tanto el contexto de la propia vida, como también el trasfondo cultural y político. Desde aquí surge la necesidad e importancia de relacionar el arte y el activismo: se trata de llevar el nuevo arte, las acciones artísticas, performance, etc. a las calles, hacer de ellas un gesto público, polémico, abrir discusiones, escribir textos. Esto implica tener en cuenta la nueva conciencia del potencial colectivo de las redes activistas, solidaridad, y comunismo.

⁴⁷ Ver VILENSKY, Dmitry (2009), *El "club activista" o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo*, <http://eipcp.net/transversal/0910/vilensky/es>

⁴⁸ Ver CHTO DELAT? (2008), *Marina Gržinić's Answers on the Open Questionare*, en Chto delat? Journal, special issue, *When Artists Struggle Together*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=191&Itemid=450&lang=en

En este sentido, Chto delat? insiste en la importancia de alejarse de las frustraciones ocasionadas por las derrotas históricas para avanzar las ideas de la izquierda y de esta manera poder redescubrir su potencial emancipatorio. Sostienen que la necesidad de cada persona es ser libre y vivir una vida digna y en este sentido lo que les motiva en primer lugar es el rechazo a todas las formas de opresión, de alienación artificial de personas y de explotación. Defienden la distribución de riqueza producida por el trabajo humano y de los recursos naturales de manera justa y dirigida hacia el bienestar de todos. Se trata de un colectivo internacionalista que demanda el reconocimiento de la igualdad de todas las personas, sin la importancia de su origen. También se definen como un colectivo feminista que se posiciona en contra de todas formas de patriarcado, homofobia y desigualdad de género. Para ello insisten en lo obvio: en que es posible crear un mundo sin el dominio del beneficio y la explotación, y que éste siempre existe en la micropolítica y la microeconomía de las relaciones humanas y en el trabajo creativo. "Tenemos que revelar este espacio de felicidad a un número de gente mayor. El devenir histórico de la emancipación económica, política, intelectual y creativa es el comunismo." ⁴⁹

La ideología y la lucha ideológica sigue siendo un punto muy importante para Chto delat? porque consideran que el papel de la cultura es una de las claves en la formación de los individuos y su autoconciencia en el mundo. En este sentido, siempre ha existido y sigue siendo todavía una lucha muy importante contra la mercantilización del arte, de la educación y del conocimiento. La ideología se encuentra o se implementa en la espacialidad política del Estado nación, pero solo como la particularización de las fuerzas productivas y sus contradicciones. Esto es lo que Chto delat? en su trabajo propone: analizar, deconstruir, criticar y articular estéticamente. ⁵⁰

⁴⁹ CHTO DELAT? (2008), *Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art, on the Fifth Anniversary of the Chto Delat Work Group*, en Chto Delat? Journal, Special Issue, *When Artists Struggle Together*, http://chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&id=191&layout=blog&Itemid=450&lang=en (la traducción es mía)

⁵⁰ Ibid.



Perestroika Songspiel: Victory Over the Coup (2008)



Partisan Songspiel: A Belgrade Story (2009)



Museum Songspiel: The Netherlands 20XX (2011)

6.2.4.

El “método” de Bertolt Brecht y los tres Songspiels: Perestroika, Partisan y Museum

Desde la publicación de la revista Chto delat? bajo el título “Why Brecht?” (Por qué Brecht?) en 2006, Bertolt Brecht se convierte en una de las referencias y temas centrales en el trabajo del colectivo Chto delat?, trabajo que al mismo tiempo intentan conducir fuera de la “fatiga de Brecht”, como lo llamó Frederic Jameson en su libro “Brecht and Method” (Brecht y Método)⁵¹. Se trata del intento de recuperar y reinventar Brecht para nuestros tiempos, analizar lo que esta vivo o muerto en Brecht (Brecht posmoderno, Brecht para el futuro, Brecht postsocialista o postmarxista, Brecht de la teoría *queer*, de la política identitaria, Brecht deleuziano o derridiano, Brecht del mercado y la globalización, de la cultura de masas americana, o Brecht del capitalismo financiero). Para la izquierda, este territorio y su estrategia de escritura política ha sido de gran importancia y asimismo transferida también a otros medios y situaciones, tales como la producción de films e historias brechtianas (Godard, Kluge), la pintura y arte brechtiano (Beuys o Haacke), etc. lo que permitió, como apunta Jameson, el retorno a la combinación pre-estalinista de vanguardia y política.⁵²

En esta relación, el trabajo de Chto delat? se basa en las discusiones sobre los métodos artísticos, formas, intenciones y objetivos; es decir, la reevaluación crítica y su actualización son sus objetivos principales. A través de sus vídeos, se trata de (re)pensar la historia, contingencia y potencialidad, y de utilizar el principio del extrañamiento que siempre tiene una base documental real en una relación estrecha con los diferentes modos de ficcionalización. El giro en su método de trabajo se produjo en el marco del debate sobre el texto “La articulación de la protesta”⁵³ de Hito Steyerl, en el que la autora cuestiona el uso de la imagen documental por parte de los grupos activistas. En este momento el colectivo Chto delat? entendió que era necesario subrayar la inevitable fabricación y artificialidad del enfoque documental, y desde entonces introdujeron técnicas de trabajo tales como la escenificación y teatralización, amplificando los componentes surrealistas y siguiendo los métodos de Brecht y Godard. Con el uso

⁵¹ Ver JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, London, Verso Books.

⁵² Ibid.

⁵³ Ver STEYERL, Hito (2005), *La articulación de protesta*, <http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/es>

de la teatralización, la voluntad de ficción y la estética reduccionista, siguen el legado histórico de los productivistas soviéticos.

El arte que ha sido creado en el pasado y ha formado parte de un proyecto emancipatorio y de luchas políticas, sigue teniendo sus resonancias hoy en día. Y si tenemos en cuenta que el arte no es la reflexión de la realidad, sino como una vez dijo Godard, la realidad de esta reflexión, y esta realidad es transformable. Como apunta Vilensky, las condiciones de vida de las personas pueden y tienen que cambiar.⁵⁴ Asimismo, está claro que muchas cosas han cambiado, tales como la noción del poder, clase, trabajo y medios de lucha. Pero aun así, cualquiera que sea todavía capaz de considerar la necesidad de relacionar el pensamiento y la acción topa ahora con el mismo problema que fue tan obvio entonces: ¿cómo es posible articular la acción intelectual dentro del sistema alienante del capital, una acción que pueda impulsar el cambio radical en la sociedad? ¿Cómo ganar una clara conciencia histórica del momento y actuar en correspondencia?⁵⁵ ¿Cómo se articula hoy una estética política o de la politización del arte y cuáles son sus potencialidades críticas?

Tal como escribe Jameson, no tenemos que ser antiguos o nostálgicos para apreciar las maneras en las que Brecht está todavía vivo para nosotros. De hecho, es precisamente esta pluralidad de lo actual y posible de los Brecht virtuales la que nos enseña nuevas posibilidades.⁵⁶ Entonces surge la siguiente pregunta: ¿Qué significa actualizar el método de Brecht para la práctica contemporánea de producción de imágenes y de hacer política?

Los análisis de Brecht de la situación hace setenta años son más que relevantes hoy en día. Brecht entendió claramente que el capitalismo no es nunca tímido en demostrar sus extremos, y la cuestión de ganar distancia o alienar el capitalismo no es cuestión de escepticismo, ironía o mimetismo, sino como apunta Vilensky, es cuestión de una acción intelectual responsable, proclamando que otro mundo es posible.⁵⁷ Brecht expuso la lógica de la escalación capitalista en el fascismo con claridad, exposición que todavía hoy en día mantiene su poder. Su crítica

⁵⁴ Ver VILENSKY, Dmitry (2006), *About Brecht*, en Chto Delat? Journal n.11, *Why Brecht?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ver JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, London, Verso Books.

⁵⁷ Ver VILENSKY, Dmitry (2006), *Why Brecht*, en Chto Delat? Journal n.11, *Why Brecht?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en

de medios de producción cultural burgueses desde dentro (la exposición de exposición), como apunta Alexandr Skidan, no podría ser más precisa entonces que ahora.⁵⁸ Aquí es crucial, según Jameson, la cuestión de la representación del capitalismo; cómo expresar lo económico o las realidades peculiares y dinámicas del dinero como tal, en y a través de la narrativa literaria.⁵⁹ La política y el dinero son parte de nosotros desde los tiempos remotos, pero la economía en el sentido moderno -como perpetua transformación del dinero en capital y descubrimiento de las maneras en las que el dinamismo económico circula a través de la política moderna-, es un fenómeno que coincide con la colonización y con Adam Smith.

Entonces Brecht, desarrollando su método, ha combinado la teoría crítica con la práctica revolucionaria, convirtiéndose en el fundador del arte socialista, junto con Mayakovsky, Filonov y Eisenstein. Además, su versión dinámica y analítica del realismo y pedagogía socialistas difiere favorablemente del dogma oficial. Junto con nuevos descubrimientos de su tiempo, según Skidan, ha dado al teatro un nuevo significado como modo de cognición, y no de impacto emocional, allanando el camino para revelar el modelo de arte politizado. En su análisis final, la técnica teatral que Brecht ha desarrollado estaba dirigida hacia la interrupción de la ilusión del arte.⁶⁰ Como dice Alain Badiou, recae en el arte descubrir la propia distancia entre la semblanza y lo real, y es por esto que Brecht es tan importante en el siglo XX. El entendió que la violencia de lo real opera a través del poder de la semblanza y está presente en todas partes.⁶¹

Pero ¿cómo podemos justificar el método de Brecht, cuando el énfasis en el método se encuentra en todas partes en la filosofía moderna, con sus efectos negativos y en el repudio de la fetichización del método? ¿Cómo podemos definir “el método” en el pensamiento específicamente brechtiano y su actualización?

En primer lugar, como argumenta Jameson, Brecht nunca tenía realmente una doctrina para enseñar, un ABC para reclamar una vez modernas formas de hacer. Aunque sus propuestas y lecciones, -fábulas y proverbios-, fueron más que una

⁵⁸ Ver SKIDAN, Aleksandr (2006), *The Anachronism of Brecht*, en Chto Delat? Journal n.11, *Why Brecht?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en

⁵⁹ Ver JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, London, Verso Books.

⁶⁰ Ver SKIDAN, Aleksandr (2006), *The Anachronism of Brecht*, en Chto Delat? Journal n.11, *Why Brecht?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en

⁶¹ Ver BADIOU, Alain (2005), *El Siglo*, Buenos Aires, Manantial.

colección de hechos, pensamientos, convicciones, principios, etc. Su modo de trabajar eludía exitosamente la reificación de lo metodológico como tal. Entonces lo que llamamos “método” es más bien una situación de la propia pedagogía de Brecht -variamente escenificada, analizada y utópicamente proyectada en su trabajo-, de educar a los educadores, algo de lo que habla también la tercera tesis de Marx sobre Feuerbach.⁶² Entonces el “método” se encuentra productivamente alienado, según Jameson, cuando lo consideramos como un tipo de *gestus*, dirigido al cambio, intentando alcanzarlo, defendiendo sus tendencias. El método de Brecht consiste pues en alterar las realidades de los relatos de los individuos, de su producción material junto con su pensamiento y los productos de su pensamiento. El pensamiento al que aquí nos invita Marx no es aquel de la producción en la fábrica sino aquel de la vida diaria en general. Estamos hablando de la narración incorporada, o de relatos encarnados, performados, que devienen, como apunta Jameson, el ámbito de una verdad más profunda sobre sus imágenes sucesivas en juegos de lenguaje y figuras conceptuales o formas de pensamiento.⁶³ En resumen, lo que Brecht estaba examinando es la acción intelectual como un elemento importante de lucha, en interacción con la acción política, lo que hoy en día -en la condición doble del mercado y globalización, mercantilización y especulación financiera-, se presenta de nuevo como urgente en nuestra agenda de la lucha política.

La variedad de métodos estéticos que Brecht ha desarrollado, como sostiene Vilensky, siempre respondía al desafío de ésta o aquella situación histórica concreta; sus métodos se basaron en la comprensión marxista de la subjetividad, que no está formada por el curso espontáneo de los eventos, sino mediante la conciencia del ocurrir histórico. Brecht entendió claramente que los mecanismos dialécticos están operando en la creatividad. Construyendo su trabajo en esta base, ha descrito la realidad como proceso de cambios constantes que surgen debido a los conflictos y contradicciones que hacen posible la transformación de la sociedad. El verdadero progreso para Brecht consiste no en ser progresista, sino

⁶² “La teoría materialista de que los hombres son producto de las circunstancias y de la educación, y de que, por tanto, los hombres modificados son producto de circunstancias distintas y de una educación modificada, olvida que son los hombres, precisamente, los que hacen que cambien las circunstancias y que el propio educador necesita ser educado. Conduce, pues, forzosamente, a la división de la sociedad en dos partes, una de las cuales está por encima de la sociedad (así, por ej., en Roberto Owen).

La coincidencia de la modificación de las circunstancias y de la actividad humana sólo puede concebirse y entenderse racionalmente como práctica revolucionaria.” MARX, Karl (1845), *Tesis sobre Feurebach*, <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>

⁶³ Ver JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, London, Verso Books.

en progresar. Esto es lo que permite y nos compela al progreso en un frente más amplio, en el que las esferas fronterizas también están puestas en movimiento. El verdadero progreso, como apunta Vilensky, tiene su causa en la imposibilidad de la situación actual, y su resultado es el cambio de esta situación. Asimismo, el método de Brecht incorpora claramente la idea de una producción cultural politizante a través del proceso de subjetivación colectiva, que propone una meta común de transformar el sistema entero que produce cultura y conocimiento. En este proceso, también la diferenciación entre audiencia y productor pierde su sentido y para que esto sea posible, tienen que surgir las mismas cuestiones en todo el colectivo implicado en la acción intelectual. En este sentido Brecht pone el acento en la creación de situaciones que puedan involucrar a cualquiera que quiera formar parte de ellas.⁶⁴

El lugar del trabajo colectivo como tal, para Brecht es donde la individualidad -con sus calidades únicas y obsesiones- ha sido transcendida en el sujeto colaborativo-uno que tiene un estilo distintivo, llamado brechtiano-, pero ya no es personal en el sentido burgués o individualista. Como apunta Jameson, en los años 60 muchas personas llegaron a la conclusión de que la experiencia verdaderamente revolucionaria colectiva no es la de una masa sin cara, anónima, sino más bien lo que Deleuze -siguiendo a Eisenstein- llama “dividual”, en el que la individualidad no está borrada, sino completada en la colectividad. La experiencia hoy en día olvidada en el retorno desesperante de todo tipo de individualismos.⁶⁵

El siguiente aspecto de la teoría estética de Brecht es la idea de la creatividad colectiva, basada en el principio de soviets o consejos. Este punto de vista fue elaborado en su cercano contacto con Korsch, uno de los principales pensadores Marxistas de Alemania de Weimar. En su artículo “Brecht's Marxist Aesthetic” (La estética marxista de Brecht), Douglas Keller escribe que la teoría de la producción estética de Brecht es congruente con el modelo de Korsch de los consejos de trabajadores como órganos auténticos de la práctica socialista. Mientras Korsch insistía en la actividad coproductiva, democrática y participativa en las esferas del trabajo y la política, Brecht apuntaba a la necesidad del mismo tipo de coparticipación en la producción estética, rechazando la noción del artista como genio solitario, para alterar la producción estética radicalmente. Si los

⁶⁴ Ver VILENSKY, Dmitry (2006), *Why Brecht*, en *Chto Delat?* Journal n.11, *Why Brecht?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en

⁶⁵ Ver JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, Lonedon, Verso Books.

consejos de trabajadores tuvieran que revolucionar la organización industrial y política, la producción estética tendría que proporcionar y anticipar el modelo para la organización cultural socialista.⁶⁶ El teatro de Brecht en tanto que institución microcósmica de la sociedad entera y alegoría simbólica y utópica, ofrece un espacio experimental y un laboratorio colectivo. Este teatro es concebido como figura para lo colectivo, la transformación social radical y un nuevo tipo de sociedad.

Como sostiene Gene Ray, en su forma de escribir y de conceptualizar el teatro, Brecht intentó de muchas maneras representar la presión inmensa de la miseria, llamando a los explotados a pensar sus situaciones, descubrir las causas de su miseria y a luchar. De esta manera uno se descubre a sí mismo cambiado, cambiando y como humanidad cambiante. Por esto es necesario ver el mundo abierto al tiempo y a la historia, y cualquier arte que muestre este proceso deviene un arma de la lucha de clases. Entonces, según Ray, las teorías de Brecht sobre el arte comprometido bajo nombres diferentes en tiempos diferentes, como el “realismo” y la “dialéctica”, son útiles e importantes en el mismo sentido preciso y flexible que las desarrollaba él, y hoy en día nos pueden ayudar en nuestra búsqueda de desarrollo de prácticas artísticas politizadas.⁶⁷

6.2.4.1.

Algunas notas sobre la dialéctica

En la discusión de Brecht y Lukacs sobre formalismo y realismo en los años 30 del siglo XX, Brecht intentó expandir la noción del realismo según criterios sensibles, rechazando los intentos simplistas de separar la forma artística y el contenido en elementos crudamente opuestos. Como apunta Ray, para Brecht ésta fue una tendencia peligrosa que distraía de un problema crítico real. Según Brecht cada obra de arte, innovación artística o experimento trae forma y contenido en algún tipo de relación, en resumen en la dialéctica, en la relación dialéctica. Se trata de plantearnos entonces la siguiente pregunta; “¿revela una dialéctica particular de forma y contenido el individuo como “nexo causal” capaz de luchar

⁶⁶ Ver KELLER, Douglas, *Brecht's Marxist Aesthetic*, <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell3.htm>

⁶⁷ Ver RAY, Gene (2009), *Some Notes on Brecht and Dialectics*, Chto Delat? Journal, n. 3-27, *The Great Method*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=207&Itemid=453&lang=en

y cambiar el mundo colectivamente?”⁶⁸ Esta pregunta solo la podemos responder, como sostiene Ray, mirando el trabajo mismo, y los efectos que produce en el contexto. La respuesta, como decía Brecht, no la podemos encontrar en modelos pasados impuestos una vez para siempre, como una serie de reglas abstractas planteadas con anticipación.⁶⁹

Según la noción del realismo de Brecht, escribe Ray, cualquier estrategia artística es efectiva si expone la totalidad social como un *nexus* causal de relaciones y producto cambiante de historia. Es decir, el arte de Brecht siempre aspira a la representación dialéctica de la sociedad capitalista y sus procesos de explotación y dominación. La dialéctica significa entender cómo tiempo y posibilidad fluyen continuamente a través de la vida social actualmente o transformando potencialmente desde dentro todo lo que tiende a confundirse con lo fijo, eterno e incambiable. La representación dialéctica de la realidad social, según Ray, es la que de-reifica y desnaturaliza las relaciones humanas y últimamente muestra la humanidad siendo una esencia producida en y por la historia, más que una naturaleza invariable impuesta por el destino.⁷⁰

Según Peio Aguirre, la dialéctica ha sido definida históricamente a través de algunas de sus características, tales como la unidad de la teoría y la práctica, la búsqueda de totalidad y sus tendencias contradictorias internas, como un proceso infinito de lucha de opuestos basada en el movimiento, como valores de cantidad y calidad, o como la lucha del contenido con la forma, por nombrar solo algunas premisas.⁷¹ Para Lucio Colletti, la dialéctica puede expresarse como teoría a la vez de “unidad” y “exclusión” de opuestos, es decir, la teoría que intenta proporcionar el momento de conocimiento (la posibilidad de que los términos de oposición o contradicción puedan conjugar y comprenderse en conjunto) y el momento de realidad u objetividad de la contradicción misma.⁷²

⁶⁸ RAY, Gene (2009), *Some Notes on Brecht and Dialectics*, Chto Delat? Journal, n. 3-27, *The Great Method*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=207&Itemid=453&lang=en (la traducción es mía)

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ver AGUIRRE, Peio (2009), *From Method to Change: Dialectics in contemporary Art*, en Chto Delat? Journal, n. 3-27, *The Great Method*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=207&Itemid=453&lang=en

⁷² Ver NEGRI, Antonio (2009), *Some thoughts on the use of dialectics*, Chto Delat? Journal, n. 3-27, *The Great Method*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=207&Itemid=453&lang=en

En su texto “Some thoughts on the use of dialectics” (Algunos pensamientos sobre el uso de la dialéctica), Antonio Negri analiza la dialéctica en relación con el cambio histórico del sistema capitalista. En la primera parte, “la dialéctica del antagonismo”, Negri apunta a algunos aspectos del debate y discusiones sobre la dialéctica desarrollados en el marxismo occidental en los años 30, 50 y 60 (la historia y conciencia de clase de Lukacs, el trabajo de la Escuela de Frankfurt), que condujeron a un callejón sin salida ante la subsunción definitiva de la sociedad bajo el capital. Ahora la cuestión de la alienación, según Negri, atravesaba el marco teórico entero; la fenomenología de la agencia y historicidad de la existencia, eran vistos como completamente absorbidos por el diseño capitalista de explotación y dominación sobre la vida. Los revolucionarios, como apunta Negri, no tenían otra opción que esperar al evento para reabrir la historia. Enfrentados a esta toma de conciencia, frecuentemente inerte, de la subsunción de la sociedad bajo el capital, algunos opusieron resistencia.⁷³

El concepto de la resistencia, como apunta Negri, sustituye el concepto de la revolución precisamente en este paso a la subsunción definitiva a la sociedad bajo el capital. Éste es también el momento que marca el paso de la dialéctica como método a la postdialéctica que se corresponde con la línea teórica de la deconstrucción. Así, por primera vez emergió una actitud político ética para conectar los dispositivos teóricos hacia la exaltación del "subversivo particular". Esta actitud, según Negri, ha creado nuevas condiciones para un nuevo tipo de dialéctica, la dialéctica ética y subjetivizada (abierta) en el periodo de masiva expansión del poder capitalista sobre la sociedad. Pero Negri señala que este intento de reconstruir una dialéctica abierta desde abajo, que podría ser estructurada en términos de interactividad e intersubjetividad y que todavía podría configurar la teoría normativa e historia de la justicia, se acaba cuando lo común ya no se constituye como representación sino como expresión. Si la dialéctica, como escribe Negri, ya no puede ser vista como método de investigación, esto ya no es debido al hecho de que haya caído en crisis como método, sino también porque la ontología del propio materialismo ha cambiado. El materialismo hoy en día, como dice Negri, es el contexto biopolítico. El trabajo vivo y la actividad humana en el terreno biopolítico son ahora la base de toda subjetivación.⁷⁴

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

Negri sostiene que la contaminación entre las determinaciones de resistencia producida en la teoría política y experiencia de Deleuze y Guattari, y el significado histórico de producción de subjetividad, discernible principalmente en la última fase de pensamiento de Foucault, no tienen nada que ver con la llamada dialéctica materialista, sino más bien con la plusvalía biopolítica, cognitiva e inmaterial y con la producción que es interna al proceso biopolítico de constitución de lo real.⁷⁵

Dada la persistente prevalencia del rechazo deleuziano de la dialéctica en la teoría contemporánea, y dado que la búsqueda y reflexión sobre el método difiere del método dialéctico en acción, especialmente en la discursividad del arte contemporáneo en la actualidad, Chto delat?, en su intención del cambio social y aspiración revolucionaria, plantean de nuevo la dialéctica como modo de pensamiento que excava y traza los efectos de la división social. El colectivo entiende la dialéctica como método para analizar y representar el conjunto de la sociedad como una totalidad de contradicciones en lucha, centrándose en el tercer principio de la dialéctica, aquel de la negación de la negación, planteando la pregunta ¿qué puede significar este principio en el arte actual? Para Chto delat? se trata todavía de un principio eficaz para cuestionar la realidad que implica la posibilidad de desenmascarar sus contradicciones existentes, el análisis del choque de estas contradicciones y los cambios resultantes, en definitiva el principio que subyace en la metodología del marxismo.⁷⁶

6.2.4.2.

Formas de ficción de narrativas políticas en vídeo

El trabajo de Brecht es como una secuencia de representaciones dialécticas producida en momentos particulares dentro del desarrollo del contexto social. Cada una de sus obras de teatro, poemas, fragmentos textuales y colaboraciones con Weigel, Hauptmann, Steffin, Weill, Eisler, Laughton y otros, puede ser vista, según Ray, como una intervención, un intento de establecer una dialéctica con la red causal, el ámbito del poder social, tal como lo percibía en momentos y lugares

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ver VILENSKY Dmitry, RIFF, David (2013), *To negate negation*, <http://chtodelat.wordpress.com/2013/04/25/chtodelat-to-negate-negation-wroclaw/>

concretos.⁷⁷ En esta relación, lo que es característico en Brecht es el *casus*, un caso ejemplar que como apunta Jameson, llama al juicio y que evade un marco abstracto en el que el contenido de todo tipo puede insertarse y subsumirse.⁷⁸ En este sentido, la propuesta de Chto delat?, su análisis postcomunista de izquierda y crítica de nuestra situación presente, está implicada, como escribe Simon Sheikh, en la actualización y no en la escenificación de los eventos políticos en forma de *reenactments*.⁷⁹ Tampoco se trata de la escenificación de las obras de Brecht, sino más bien de actualizar sus métodos politizantes en la manera de relacionar la historia política y sus conexiones con los eventos históricos, actuales o ficticios, como en el caso de sus vídeos, que analizaremos a continuación; Perestroika (“Perestroika Songspiel: Victory over the Coup”, (Songspiel Perestroika: Victoria sobre el Golpe de Estado) (2008)), Universiada de Belgrado (“Partisan Songspiel; A Belgrade Story” (Songspiel Partisano: Una historia de Belgrado) (2009)) o el refugio de los inmigrantes en un Museo Occidental de Arte Contemporáneo (“Museum Songspiel: The Netherlands 20XX”, (Songspiel Museo: Países Bajos 20XX) (2010)).

La búsqueda del antídoto conduce a Brecht a conceptualizar la diferencia principal entre dos tipos de teatro, teatro dramático y teatro épico. El teatro dramático, como escribe Skidan, manipula las emociones de los espectadores para que puedan empatizar con los personajes en el escenario y sumergirse en la ilusión por completo, perdiendo todo el sentido de la diferencia entre la acción en el escenario y la realidad. El resultado es la expurgación de afectos (como bajo hipnosis) y la reconciliación (con el destino, lo eterno y lo inmutable). El teatro épico al contrario, esta pensado para interpelar a las capacidades analíticas del espectador, despertando su curiosidad, sorprendiéndolo y empujándolo para tomar conciencia de las relaciones sociales históricamente condicionadas, detrás de uno u otro conflicto. El resultado es la catarsis crítica, el deseo de cambiar el curso de eventos, no en el escenario sino en la realidad, es decir, el deseo de hacer historia. La catarsis crítica difiere pues de su versión aristotélica clásica, así como de la

⁷⁷ Ver RAY, Gene (2009), *Some Notes on Brecht and Dialectics*, en Chto Delat? Journal, n. 3-27, *The Great Method*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=207&Itemid=453&lang=en

⁷⁸ Ver JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, London, Verso Books.

⁷⁹ Ver SHEIKH, Simon (2012), *What Remain?-Chto Delat?, Post-Communism and Art*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1008%3Asimon-sheikh-what-remains-cho-to-delat-post-communism-and-art&catid=183%3Awhat-are-classics&Itemid=332&lang=en

filosofía idealista, que solamente interpretó el mundo de varias maneras, difiriendo del marxismo cuyo propósito es cambiarlo.⁸⁰

Revelando su interés por el teatro épico de Brecht y el cine de Godard y Dziga Vertov Group, en sus Songspiels, *Chto delat?* desarrolla las características comunes de la narrativa que, como escribe Nataša Ilić, es expresada en parte a través de canciones (coro) y como en el trabajo de Brecht, este método (re) funciona como modo de presentar la referencia. En muchas formas del teatro musical, este método ha sido una convención desde hace tiempo, pero luego fue descartado por el drama moderno, por el naturalismo y el realismo, después del desmantelamiento de la "cuarta pared".⁸¹ En el centro de Songspiels se sitúa el comentario sobre la situación actual, los eventos sociales y políticos en países como Rusia, Serbia y Holanda. Los actores encarnan varias posiciones y/o grupos en la sociedad y sus aspiraciones, intereses y visiones, así como las oposiciones existentes entre ellos, construyen de esta manera la tensión y el conflicto.

El discurso de los tres Songspiels (*Perestroika*, *Partisan* y *Museum*) se articula alrededor de conceptos como el evento, la verdad y el sujeto. Para Alain Badiou, la verdad del evento es la de sus participantes. Se trata de una cuestión práctica, algo que ocurre como un punto de exceso, una excepción eventual, el proceso desde el cuál puede ocurrir algo nuevo. *Chto delat?* siguen aquí al Badiou en su fidelidad al evento; pero ¿qué es exactamente un evento? ¿Como lo conceptualiza Badiou? El evento, según Badiou es aleatorio en su esencia y no puede preverse fuera de una situación singular, ni deducirse de esta situación sin tener en cuenta la imprevisibilidad. El evento entonces está caracterizado por la imprevisibilidad de aquello que podría también no haber ocurrido. Pero para Badiou, no se trata de una verdad transcendental, sino solo de verdades en una situación y relación, y estas no pueden deducirse de cualquier premisa porque son axiomáticas y fundacionales. Entonces, tal como argumenta Badiou, la verdadera novedad surge "en oscuridad y confusión", y es solo retrospectivamente que el evento puede ser reconocido como tal, mediante una intervención interpretativa.⁸² De esta manera los eventos son presentados en su carácter histórico y por tanto cambiante.

⁸⁰ Ver SKIDAN, Aleksandr (2006), *The Anachronism of Brecht*, en *Chto Delat?* Journal n.11, *Why Brecht?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en

⁸¹ Ver ILIĆ, Nataša (2011), *On Chto Delat?'s Songspiels*, <http://eipcp.net/transversal/0311/ilic/en>

⁸² Ver BENSĀĪD, Daniel (2004), *Alain Badiou and the Miracle of the Event*, <http://www.marxists.org/archive/bensaid/2004/xx/badiou.htm>

Inicialmente parece claro que el problema de *casus* expone un problema filosófico fundamental; la relación entre lo universal y particular. En el *casus* brechtiano, como argumenta Jameson, la forma deriva de un estándar para la evaluación de varios tipos de conducta, pero en su cumplimiento hay una cuestión inmanente en relación con el valor de la norma en cuestión. La existencia, validez y extensión de varias normas a sopesar, en sí mismo incluye la cuestión sobre las bases desde las que se realiza la evaluación.⁸³ En este sentido, el *casus* brechtiano revolucionario no reafirma la norma o la ley sino que la desafía; la dramatización brechtiana de contradicción, también en el trabajo de *Chto delat?* llama al juicio que no se presenta en el sentido de elegir entre dos alternativas, sino más bien de suprimirlas bajo el foco de lo nuevo y utópico. Asimismo, el valor ético de lo “bueno”, como apunta Jameson, se infunde con el valor histórico; la producción que incluye el cambio y lo nuevo. Además, cada interpretación del texto o postulación del sentido siempre implica o parte de la presunción de que el texto va de otra cosa. “Esto es un gran arte, nada obvio al respecto.”⁸⁴

En relación, con la política y la poética de Brecht, *Chto delat?* introducen la forma de *songspiel* que Brecht desarrolló con Kurt Weill a finales de los años 20 como una forma de crítica social. La palabra *songspiel* proviene del alemán y define un drama musical en el que el diálogo hablado es intercalado con la canción. Es el término creado por Bertolt Brecht (“*songspiel*”) como perversión del “*singspiel*” (ópera popular alemana). La palabra “*Songspiel*” fue por primera vez introducida en la obra, “*Mahagonny: A Songspiel or Rise and Fall of the City Mahagonny*” (*Mahagonny: un songspiel. Auge y caída de la ciudad de Mahagonny*)(1930). Asimismo, esta ópera es una crítica afilada del capitalismo y sus peores excesos en una época en la que la amenaza nazi iba en aumento.

Siguiendo la teoría de Brecht sobre las representaciones teatrales traducida al vídeo, *Chto delat?* analizan el sistema capitalista en relación a las políticas actuales. En el vídeo “*Perestroika Songspiel: Victory over the Coup*” se centran en la época de la Perestroika en la Unión Soviética, representando el momento después de la victoria del golpe restauracionista (21 de agosto de 1991) para articular la crítica a la ingenuidad política y apuntar a las dificultades de construir una visión de futuro común. La construcción del guión se basa en documentos,

⁸³ Ver JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, London, Verso Books.

⁸⁴ Ver VILENSKY, Dmitry (2006), *Why Brecht*, en *Chto Delat?* Journal n.11, *Why Brecht?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en (la traducción es mía)

información y testimonios del periodo de la Perestroika. En “Partisan Songspiel: A Belgrade Story” toman como punto de partida la política discriminatoria y opresora (desahucios forzados) del gobierno local de Belgrado hacia la comunidad romaní, ésta vez en su iniciativa de reformar la ciudad antes del espectáculo de la Universiada, en verano de 2009. El vídeo plantea la pregunta de ¿cómo unirse hoy en día en la lucha común contra el capitalismo? y al mismo tiempo trata de establecer lo que llamamos “el horizonte de la conciencia histórica”. El guión ha sido escrito en colaboración con los artistas y activistas Vladan Jeremić y Rena Rädle, basado en un análisis preciso del sistema actual, monopolizado por políticos corruptos y taykoones. “Museum songspiel: The Netherlands 20XX” toma literalmente como punto de partida la fantasía, una vez expresada por Charles Esche, de convertir el museo en el lugar de asilo para los refugiados y migrantes, asumiendo la institución un papel revolucionario. En el vídeo de Chto delat? esta propuesta acaba en una tragedia, mostrando la verdadera cara del sistema del arte.

Existen diferentes interpretaciones del periodo de la Perestroika. Frente a la lectura de la Perestroika como una operación deliberada, planeada y llevada a cabo por la corporación burocrática con el fin de redistribuir la propiedad (que tuvo lugar desde la ascensión del Gorbachev al poder en 1985 a los Acuerdos de Belavezha que llevaron al colapso de la Unión Soviética en 1991), el punto de vista de Artiom Magun y Alexei Shubin, tal como argumentaron en el libro “Democracy betrayed” (Democracia traicionada)⁸⁵, es que el movimiento de la Perestroika contenía el potencial revolucionario, pero que éste fue destruido consecuentemente por las viejas y nuevas élites. Ahora nos separan más de veinte años de la Perestroika, un periodo largo históricamente, sin embargo, su especificidad reside en el hecho de que no contiene su propio significado. Más bien éste es determinado gradualmente y *post factum*, dependiendo de cómo la historia se desarrolle después de estos eventos. Entonces más que haber desaparecido en el pasado histórico, la Perestroika hoy parece diferente a hace 20 años.

Como apunta Dmitry Golyenko-Volfson, para compensar de alguna manera la ilegibilidad histórica de la Perestroika, la sociedad rusa se ha acostumbrado a verla como una “zona de olvido” traumática. Ésta separa el régimen comunista soviético del capitalismo post-soviético. Firmemente implantado en la psicología

⁸⁵ Ver CHTO DELAT? (2008), *Experience of Perestroika*, en Chto Delat? Journal n.19, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en

social rusa, el constructo mitológico representa la Perestroika como una ruptura insuperable entre lo soviético y post-soviético, entre el régimen autoritario soviético con su dictado ideológico del Partido Comunista y la elegida democracia representativa de los 90 con su celebración de las relaciones del mercado libre (luego sucedida por la democracia “administrativa” y “soberana” de Putin y con su “economía triunfante” basada en el control de recursos naturales). Hoy llama la atención que los partidos y agrupaciones políticas trazan su origen en la idea e historia imperial de la grandeza nacional o al paternalismo soviético, mientras nadie apela, como escribe Golyenko-Volfson, a los principios de la Perestroika de la renovación de la sociedad y su futuro. En este sentido, la correspondencia de la Perestroika con una pausa en el tiempo, cuyo significado todavía no ha sido articulado, y cuyos atributos desvanecientes vienen cada vez más a sustituir su contenido ausente, es también un intento terapéutico de hacer caso omiso de los problemas no resueltos y puestos en relieve por este período crucial.⁸⁶

En su valoración de la Perestroika, Boris Kagarlitsky emplea un contexto histórico más amplio: la historia interna de la revolución de Octubre (1917), que según sus argumentos, la Perestroika ha consumado, y la historia de Rusia como un “Imperio periférico”, cuyo legado histórico continuó la Unión Soviética en su fase posterior. Para él la Perestroika fue la culminación de un ciclo histórico que empezó en 1917 y que tiene sus orígenes en 1789. Según Kagarlitsky, marca la derrota del proyecto de izquierda y la adopción derrotista del modelo viejo, liberal de sociedad e ideología. Estos eventos además coincidieron con la ola de conservadurismo en Occidente (Thatcher, Reagan), que ha derrotado las fuerzas e ideas de izquierda y establecido la hegemonía del conservadurismo liberal. Como apunta Kagarlitsky, la coyuntura histórica objetiva y el equilibrio sociocultural de fuerzas en Rusia ha hecho de ese resultado algo inevitable desde el principio.⁸⁷

Pero esta macromirada, según Magun, no toma en cuenta, el significado interno, subjetivo de la Perestroika y las revoluciones en Europa del Este. Estas fueron demasiado emancipatorias para ser llamadas “restauración”; fueron acompañadas con el entusiasmo popular utópico, aunque tuvieron corta vida y en Rusia trajeron la emergencia de la sociedad caótica, anárquica de los 90. A nivel

⁸⁶ Ver GOLYNKO-VOLFSON, Dmitry (2008), *Between Two Perestroikas*, en *Chto Delat? Journal* n.19, *Experience of Perestroika*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en

⁸⁷ Ver KAGARLITSKY, Boris, MAGUN, Artiom (2008), *The Lesson of Perestroika*, en *Chto Delat? Journal* n.19, *Experience of Perestroika*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en

subjetivo, se produjo la implosión de la identificación política que al principio fue emancipatoria en su carácter, dirigida contra el dogmatismo y teología política del socialismo tardío (que ha desatado la apatía política y una actitud negativa hacia la política y la visión de que toda actividad pública es un juego político (tecnologías políticas)). Magun apunta que la situación de los 90, provocada por el desencanto y la frustración de sujetos “revolucionarios”, fue una secuela psico-ideológica peculiar para la revolución de la Perestroika. Mientras siendo la revolución como tal, fue principalmente destructiva en su carácter.⁸⁸ Fue una lucha política espontánea de gente que se encontró en una situación abierta. Según Magun, es bajo Putin, que la Perestroika deviene la “restauración de sí misma”. Fue entonces cuando el régimen devino abiertamente conservador y restauracionista en su retórica.⁸⁹

Asimismo, para algunas mujeres este cambio abrió nuevas y claras percepciones de la discriminación y sexismo en general. Para muchas, la Perestroika fue el contexto psicológico que les ha hecho devenir concientes sobre la desigualdad de género en la sociedad como tal y con relación a ellas mismas en particular. Las primeras feministas argumentaron, como sostiene Elena Zdravomyslova, contra la hipocresía de la declaración soviética que afirma que la cuestión de las mujeres ha sido resuelta, y demostraron cómo estos discursos públicos han estado ausentes tanto en la política como en la vida diaria. Demostraron que el Estado soviético ha creado dos categorías de género diferenciadas de ciudadanos (hombre soviético y mujer soviética). La estructura de género soviética fue sobredeterminada por el Estado (esto es público) patriarcal, como una movilización dual de mujeres (productiva y reproductiva (madre trabajadora)) al servicio del Estado. Si hasta este momento las feministas no se enfrentaron al sexismo, la Perestroika fue el momento de manifestar la sensibilidad sobre el tema de género no solo con relación a ellas mismas sino también con relación a otros grupos que experimentaron la humillación y exclusión. Desde el principio, llamaron la atención sobre la construcción de la categoría “mujer” en general, y sobre la variedad de problemas a los que se enfrentan las mujeres de diferentes culturas, de diferentes clases sociales y económicas, diferentes grupos de edad y orientación sexual.⁹⁰

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ver ZDRAVOMYSLOVA, Elena (2008), *Perestroika and Feminism*, en *Chto Delat? Journal* n.19, *Experience of Perestroika*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en

La metodología de la crítica feminista representa la lectura subversiva de textos que se basan en la construcción y en la agenda ideológica de jerarquías de género, y en diferenciaciones que desde el punto de vista habitual patriarcal, son vistas como naturales e inmutables. Durante la Perestroika, como apunta Zdravomyslova, la crítica feminista se centró en dos temas básicos; la deconstrucción de la estructura de género soviética y el análisis de las consecuencias de género de la época de Glasnost, las reformas y la democratización. La crítica feminista ha sido sensible desde el principio a tales fenómenos desde el punto de vista de la sociedad, como el de apartar a las mujeres de las instituciones políticas, devolviéndoles a casa y a sus deberes “naturales” como madres y esposas; la sexualización agresiva de la imagen femenina, la pornografía y el tráfico sexual, la discriminación en el lugar del trabajo.⁹¹ Durante la Perestroika, la voz de la crítica feminista fue entonces la voz de la esperanza y la comprensión que alertó sobre la crisis cultural en curso, y su intención de reemplazo de la democracia y la libertad por los estereotipos de género.⁹²

En esta relación, con “Perestroika Songspiel: Victory over the Coup” Chto delat? reclaman principalmente no solo entender la historia política, sino también la situación contemporánea. La idea de la reforma democrática, actualmente en línea con la propia idea de soviets, es vista como relevante y políticamente urgente en la Rusia actual, tal como lo fue en 1987-91. Pero el tema de este vídeo no es la nostalgia, sino más bien la fidelidad al evento político, que constituye no solo las relaciones políticas sino también la posición del sujeto.⁹³ A lo que Chto delat? apuntan, es que el capitalismo contiene la opresión en su núcleo, y que la simple “modernización” y “occidentalización” de la economía nunca llevará a la democratización de Rusia, sino que más bien tendrá/tiene el efecto opuesto. El capitalismo, como apunta Magun, muestra su sonrisa feroz en la frontera entre el centro y la periferia, es decir, en las fronteras de la semi-periferia. El capitalismo en los países “desarrollados” de Occidente se mantiene por los bombardeos y el empobrecimiento de los países de la “periferia”, donde promueve el nacionalismo autoritario y el fortalecimiento de los estados burocráticos. La “semi-periferia” revela el subconsciente del capitalismo, el imaginario (el fascismo, nacionalismo,

⁹¹ Ver KAGARLITSKY, Boris, MAGUN, Artiom (2008), *The Lesson of Perestroika*, en Chto Delat? Journal n.19, *Experience of Perestroika*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en

⁹² Ibid.

⁹³ Ver SHEIKH, Simon (2012), *What Remain?-Chto Delat?, Post-Communism and Art*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1008%3A%3Asimon-sheikh-what-remains-cto-delat-post-communism-and-art&catid=183%3A%3Awhat-are-classics&Itemid=332&lang=en

patriarcado, cultos autoritarios, etc.) que los liberales del Occidente invocan y mantienen a raya. En suma, la Rusia contemporánea nos enfrenta con una simultaneidad de efectos represivos producidos por el capitalismo tecnocrático y el autoritarismo burocrático, y éste tipo de situaciones, según Chto delat?, son las más interesantes, ya que bajo tales condiciones, una lucha real contra el capitalismo es posible, porque el aparato represivo no se esconde ni se disuelve, sino aparece como es, desnudo en su horror, estupidez y cinismo.⁹⁴

En “Perestroika Songspiel: Victory over the Coup” Chto delat? se preguntan cómo han visto este evento y la futura sociedad el demócrata, el empresario, el nacionalista, el revolucionario y el feminista, los cinco “personajes principales” de la época, cada uno con su visión particular sobre su papel en la historia. La intención de Chto delat? es hablar de la Perestroika verdadera que todavía no ocurrió, que ha sido temporalmente desplazada y “programada” para el futuro. La tarea de esta Perestroika no tiene nada que ver con la re-división del poder y la propiedad, sino que se preocupa con la renovación de lo que Badiou llama “hipótesis comunista”, esto es, el retorno de ideales utópicos de la soberanía popular y solidaridad que implícitamente formaron parte de la idea de la democracia soviética. Entonces la representación de la Perestroika o el uso del término Perestroika adquiere la máxima seriedad autocrítica y un rechazo inequívoco de dispositivos fáciles e irónicos para revisar el pasado soviético. Como apuntamos más arriba, el evento inscribe históricamente su propia eventualidad y la subjetividad asociada con el evento. El vídeo “Perestroika Songspiel: Victory over the Coup” representa la Rusia post-soviética y el sujeto post-soviético, quien ha rechazado su fe en el comunismo y cuyas expectativas de la prosperidad occidental han sido defraudadas. En este sentido, el vídeo presenta la siguiente tesis: la sociedad socialista o comunista solo puede construirse en la subjetividad revolucionaria, en su voluntad de autogobernarse.

La verdadera Perestroika representa un desafío ético inevitable que presume (siguiendo de nuevo a Badiou) de una fidelidad fanática al evento, y entonces de un compromiso emocional e implicación activista con él. La experiencia de la verdadera Perestroika es la experiencia de lo permanente dentro de su duración histórica, lo que hace posible delimitar radicalmente los componentes positivos del legado soviético, los efectos negativos de la época de la (post)Perestroika y

⁹⁴ Ver MAGUN, Artiom (2008), *What is to be done (again)?*, en Chto Delat? Journal, n. 22 (special issue), *Basta!*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=185&Itemid=449&lang=en

la redistribución del poder.⁹⁵ “Perestroika Songspiel: Victory over the Coup” nos enfrenta con una elección ética: ¿de qué lado estamos? ¿Al lado de aquel de la “revolución” burócrata que trajo consigo la hegemonía del capitalismo autoritario, o de aquel de una Perestroika verdadera de renovación que simultáneamente mira al pasado, presente y futuro?

Después de la caída del Muro de Berlín en 1989, el papel de Europa Occidental, como escribe Marina Gržinić, es la re/constitución de Europa del Este como una historia concluida, enterrada. Este proceso toma la forma del turbo realismo o turbo fascismo (Žarana Papić), desde los 90 hasta la actualidad en los países post-socialistas como Eslovenia, Croacia, Serbia, Macedonia y Rusia. Tal como argumenta Papić, no tenemos que temer en usar estos términos si describen precisamente ciertas realidades políticas. El fascismo Serbio, como dice, tiene su propia representación sistemática de violencia contra el “otro”, su estructura patriarcal y cultura de indiferencia hacia la exclusión del “otro”, el cierre de la sociedad en sí misma y en su propio pasado. El prefijo “turbo” se refiere a una mezcla específica de política, cultura, “poderes mentales” y la pauperización de la vida en Serbia. Como todos los fascismos, el turbo-fascismo, según Papić, incluye y celebra el renombramiento peyorativo, alienación y finalmente remoción del “otro”; croatas, bosnios, albaneses, romaníes, homosexuales, etc. El turbo-fascismo demanda y se basa en esta “cultura de la normalidad” del fascismo que ha sido estructuralmente constituida mucho antes del inicio de la guerra.⁹⁶

A principios del abril de 2009 en Belgrado, una comunidad romaní que vivía cerca de Belville fue destruida con dragas mecánicas y varios habitantes tuvieron que ser prácticamente rescatados de las ruinas. Belville es el nombre del nuevo complejo residencial en Nuevo Belgrado, construido por la empresa Delta Real Estate (en parte propietaria del *taykoon* más rico de Serbia, Miroslav Mišković) y por Hypo Alpe Adria Bank para los deportistas que participaron en la Universiada este mismo año. Como escriben Vladan Jeremić y Rena Rädle, varias formas del racismo operan contra ellos a través del espacio europeo, especialmente en países como Hungría, Italia, Rumanía, Bulgaria y las repúblicas de la ex-Yugoslavia.⁹⁷

⁹⁵ Ver GOLYNKO-VOLFSON, Dmitry (2008), *Between Two Perestroikas*, en *Chto Delat? Journal* n.19, *Experience of Perestroika*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en

⁹⁶ Ver GRŽINIĆ, Marina (2013), *The Emergence of Political Subject*, <http://grzinic-smid.si/?p=1086>

⁹⁷ Ver JEREMIĆ, Vladan, RÄDLE (2009), *Antiziganism and Class Racism in Europe*, en *Chto delat? Journal* n. 001, *Transitional Justice*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=208&Itemid=319&lang=en

Los romaníes son marginalizados, expuestos a la drástica pauperización, a los ataques racistas y activamente prevenidos en sus intentos de migrar, topando con las leyes discriminatorias que no les permiten vivir y trabajar de maneras alternativas. Asimismo, varios procesos de marginalización y ataques violentos homófobos y transfobos afectan a la comunidad LGBTQI en las republicas de la ex-Yugoslavia, aunque la homosexualidad fue despenalizada a mediados de los años 70 en Yugoslavia, y dado el hecho de que el movimiento ya tiene una larga trayectoria de lucha política en esta región.

“Partisan Songspiel: A Belgrade Story” trata de este momento-después de la catástrofe de la guerra en los países de la ex-Yugoslavia continuada por la polarización económica y discriminación-, en el que la canibalización de la sociedad toma lugar. En esta relación, el vídeo trata de exponer un mensaje político universal sobre la relación entre los opresores y los oprimidos en este caso concreto: muestra el gobierno de la ciudad de Belgrado, los beneficiarios de la guerra y los grandes empresarios contra los oprimidos, obreros, minorías étnicas, homosexuales y veteranos de guerra minusválidos, presentando las posiciones más marginalizadas de la postguerra y sociedad post-transicional serbia en su tipicidad.

Belgrado, como apunta el colectivo, podría ser cualquier otra ciudad postcomunista luchando por su estatus a través de la producción de mega-eventos que promueven el turismo y prometen un clima amigable a los inversores para competir en el mapa geo-cultural de Europa. En este vídeo no se trata de la crítica de las luchas identitarias que Chto delat? consideran muy importantes, sino de señalar que hay una necesidad urgente de reconsiderar nuevas formas de lucha de clases. Con esta intención introducen en el vídeo la exagerada retórica "antigua" de los partisanos muertos, el coro de los partisanos que se dirige a los oprimidos, se lamenta sobre la falta de la unidad en la lucha actual e insiste en la necesidad de unirnos en la lucha común superando las estrategias actuales de la política identitaria, representada por los cuatro personajes oprimidos en el vídeo (obrero, mujer romaní, lesbiana, veterano de guerra minusválido). Los partisanos reclaman el legado de solidaridad de la lucha contra el fascismo, pero también de la lucha contra la particularización y atomización neoliberal de la esfera social. ¿Cuál de los cuatro caracteres es el posible sujeto revolucionario? Cuando el coro de partisanos se dirige a los oprimidos y llama a la unificación, primeramente se dirige al obrero como “representante” de la lucha histórica. Sin embargo la unidad entre ellos es incierta y permanece no-articulada y fragmentada hasta el final.

Pero la búsqueda de nuevos partisanos deja la esperanza de que la lucha universal emancipatoria sea posible en el futuro. “¡Cerrad vuestros rangos, camaradas! ¡Buscad a nuevos partisanos!”⁹⁸, es una agitación directa y la propuesta al final del vídeo para motivar la continuación de la lucha militante por la emancipación.

La cuestión de los derechos humanos, como escribe Gržinić, empezó a desintegrarse visiblemente después de la caída del Muro de Berlín. Después del 1989, la emergencia del capitalismo global causó el deterioro de la política de refugiados y asilo en la Unión Europea. En la biopolítica del Occidente, los ciudadanos son fuertemente diferenciados en términos de clase, género y raza, y estas diferenciaciones, discriminaciones y explotaciones se multiplican globalmente. Esto no es cuestión de “diversidad”, tal como se presenta constantemente al público. Al contrario, Gržinić apunta que el antiguo proletariado (ahora precariado), se está convirtiendo cada vez más en “los condenados de la tierra”. La perspectiva del mundo vista desde el lado de los colonizados, tal como ha sido formulada por Frantz Fanon durante la lucha anti-colonial argelina en 1960, muestra que la biopolítica de la EU es constantemente reproducida por y a través de necropolítica.⁹⁹

En este sentido, el racismo estructural es la lógica principal del capitalismo global. La racialización es su procedimiento interno, administrativo, judicial y económico, que como sostiene Gržinić, regula el espacio del capitalismo financiero y el sistema de representación, teoría y discursividad. El racismo es interno a la agenda de transformación de Estados-nación bajo el capitalismo. Según Gržinić, es posible argumentar que en el paso de Estado-nación al Estado-guerra (forma contemporánea de los Estados-nación imperiales del pasado), ahora topamos con una formación específica: el Estado racial. Todos los estados de la EU, como apunta, son Estados-raciales y lo demuestran en la manera en la que manejan la política contra los refugiados y migrantes que buscan asilo.¹⁰⁰

Las demandas de los refugiados, como escribe Gržinić, plantean una serie de cuestiones y problemas que se dirigen no solo a los regímenes biopolíticos de los países de “antigua” Europa del Oeste de la Unión Europea, sino al concepto

⁹⁸ Vídeo *Partisan Songspiel: A Belgrade Story* (2009), de Chto delat? (la traducción es mía)

⁹⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2013), *A Refugee Protest Camp in Vienna And the European Union's Processes of Racialization, Seclusion, and Discrimination*, <http://www.e-flux.com/journal/a-refugee-protest-camp-in-vienna-and-the-european-union%E2%80%99s-processes-of-racialization-seclusion-and-discrimination/>

¹⁰⁰ Ibid.

occidental de derechos humanos por entero, tal como fue desarrollado después de la II Guerra Mundial.¹⁰¹ En esta relación, “Museum Songspiel: The Netherlands 20XX” habla sobre cómo las “democracias nacionales” actuales hacen desaparecer a los “no deseados” de su entorno: a los refugiados, a los que buscan asilo, a los migrantes... En este sentido, aunque el vídeo se sitúa en un futuro distópico del año 20XX, no es una ciencia ficción. Habla de nuestro presente, de las cosas que ocurren diariamente, de las que sabemos pero que muchos olvidan convenientemente que las saben. El vídeo, filmado en Van Abbemuseum en Eindhoven, construye la historia de un grupo de inmigrantes que, en su intento de escapar de la deportación organizada por parte de las autoridades nacionales, se refugian en el museo de arte contemporáneo porque han oído hablar de que éste lugar es el último lugar para la libertad de expresión y que apoya a los oprimidos. Pero lo que encuentran allí es la identificación con los oprimidos, con el potencial revolucionario y crítico del arte que es literalmente enlatado, contenido, archivado y vigilado. Este museo además tiene una gran colección de arte revolucionario que ahora se presenta como modelo de atemporalidad y reconstrucción contrarrevolucionaria de las performance e instalaciones de la vanguardia histórica. Cuando el personal del museo encuentra a los inmigrantes refugiados en esta institución, se desata una serie de conversaciones espeluznantes entre el director del museo, el comisario, el artista, el reportero de la TV y los visitantes del museo.

Al contrario del deseo marxista de Charles Esche de moverse desde la producción de imágenes a una alteración de condiciones de producción material, es decir, el museo asumiendo un papel revolucionario, el vídeo nos presenta el sistema (también del arte) en toda su monstruosidad. Por un lado, según Chto delat?, los subalternos todavía no pueden hablar, y por otro el museo como una institución del Estado no puede escapar a la gubernamentalidad contemporánea de la “democracia nacional”, aunque puede que algunos agentes dentro de estas instituciones lo intenten. El método de Brecht es usado en “Museum Songspiel: The Netherlands 20XX” para subrayar la profunda discrepancia entre el discurso elitista inherente del arte y la potencialidad y efectividad de la resistencia. Los inmigrantes en el vídeo no tienen voz, permanecen aislados y finalmente tienen que actuar en una performance, “La Victoria sobre el Sol”, -basada en la obra del artista revolucionario de la vanguardia rusa, El Lissitzky-, la danza coreografiada por el joven artista en residencia promovido por parte del museo, después de la cual son detenidos por la policía y expulsados; la acción toma lugar fuera de la

¹⁰¹ Ibid.

pantalla. En el momento cuando el poder, los media, el Centro para la prevención del extremismo (que realmente existe en Holanda) les han etiquetado como “delincuentes”, desaparecen de la vista y de las mentes del público, amante del arte.

La audiencia es reducida al mero consumo de imágenes, representada en la conversación de una pareja de visitantes que les parece que el artista ha conseguido reavivar “el verdadero poder del arte revolucionario”: se indignan por el hecho de que al final del evento los inmigrantes hayan sido detenidos, pero rápidamente descartan la idea de protestar, diciendo: “esto no nos concierne”.¹⁰² La propuesta acaba en una tragedia, mostrando al contrario cómo el arte contemporáneo y su “teoría crítica” frecuentemente funcionan en relación con los oprimidos. Su intención no es la de salvar a las personas, sino la de ¡salvar el museo!

El espacio una vez ocupado por los refugiados (llamado el Ojo) y que al final del vídeo aparece vacío, es como apunta Thomas Campbell, el símbolo del punto ciego en el centro del proyecto de las “democracias nacionales”.¹⁰³ “Museum Songspiel: The Netherlands 20XX” articula la crítica de las políticas racistas y discriminatorias de Holanda que actualmente van mano a mano con las políticas culturales. Asimismo, es una crítica a la ceguera ideológica del post-hegelianismo separando lo imaginario de lo material. La ideología es entonces algo para localizar y ver cómo está implementada en la espacialidad política del Estado-nación (Estado racial), para luego analizarla, criticarla y deconstruirla. La condición pluriversal se juega particularmente y en sitios específicos. Entonces la política transformadora y emancipatoria a la que apelan los tres Songspiels debe ser una invención, un pensamiento en acción y una experimentación concreta para luchar por una práctica material colectiva de cambio revolucionario.

Para ello, muchas obras de arte recientes han usado tácticas que recuerdan a las piezas didácticas de Brecht, tales como *reenactments* y ficciones donde los actores y la audiencia tienen que inventar y distinguir las formas políticas del comportamiento apolítico imitando las maneras de comportarse, pensar, hablar y relacionarse. La ficción nos permite acercarnos al momento en el que,

¹⁰² Vídeo *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX* (2010), de Chto delat? (la traducción es mía)

¹⁰³ Ver CAMPBELL, Thomas (2011), *What Arte Deportees Doing in a Museum?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1009%3Athomas-campbell-what-are-deportees-doing-in-a-museum-&catid=236%3A09-33-against-slavery&Itemid=462&lang=en

como sostienen Begg y Vilensky, los elementos actualizados del pasado se interrelacionan con lo que toma lugar en la presencia del ahora, conduciendo hacia una composición potencial de un nuevo evento.¹⁰⁴

6.2.4.3.

La política del ‘gestus’ y autonomización

En la producción audiovisual, tal como apunta Agamben, es importante tener en cuenta no solo la dimensión estética del film sino también la base de su poder político en el gesto; los films según Agamben tienen el gesto y no la imagen en su centro, y entonces pertenecen esencialmente al orden ético y político, y no simplemente al orden estético.¹⁰⁵ Asimismo este gesto consiste en la ética de la producción, en exhibir la medialidad en la que la producción de formas artísticas se corresponde con y revela la lógica del sistema socio-económico mismo.

En este sentido, para activar la autoconciencia, la innovación de Brecht a la que recurren de nuevo *Chto delat?* implica la exposición de los dispositivos. En lugar de mantener la impresión de que la acción en el escenario es realidad, se trata de subrayar la artificialidad de la construcción dramaturgica. De esta manera se consigue el conocido “efecto de alienación” (*Verfremdungseffekt*), que impide la empatía para revelar el mecanismo social, no solo demostrando cómo y por qué las personas se comportan de cierta manera, sino también llamando al análisis de mecanismos propios que producen las relaciones sociales.

Los tres *Songspiels* se basan en la idea del teatro revolucionario de Brecht también en la exposición de dispositivos, subrayando la artificialidad de la construcción del vídeo, del escenario y de los personajes. Se trata de la “política de la separación” que consiste en la separación radical de los elementos que componen el vídeo. Tal como sostenía Brecht en sus notas *Mahagonny*¹⁰⁶, contra la idea wagneriana de la fusión de forma y contenido en una unidad abrumadora, intoxicante, en la que el texto, música y el escenario absorben

¹⁰⁴ Ver VILENSKY, Dmitry, BEGG, Zanny (2007), *On the Possibility of Avant-garde Compositions in Contemporary Art*, *Chto Delat?* Journal, n.17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

¹⁰⁵ Ver VV.AA. (2004), Harun Farocki, *Working on the Sight-Lines*, Thomas Elsaesser (ed), Amsterdam, Amsterdam University Press.

¹⁰⁶ Ver KELLER, Douglas, *Brecht's Marxist Aesthetic*, <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell3.htm>

al espectador en una totalidad estética, cada componente estético mantiene su autonomía y “comenta” los demás frecuentemente en contradicción para provocar el pensamiento y reflexión. La palabra hablada y narrada, la música, la escenificación, así como los elementos adicionales, se diferencian claramente y se introducen de manera que estimula una actitud crítica de los espectadores frente a la trama. Estas distancias y separaciones provocan lo discontinuo más que lo orgánico, la ruptura más que la continuidad, lo conflictivo más que la unificación. Esta forma narrativa se puede llamar también, según Jameson, la autonomización¹⁰⁷: los episodios de narrativa se fragmentan en segmentos más pequeños y tienden a tomar independencia y autonomía propia como piezas separadas. Además, estas cualidades que estamos enumerando como distancia, separación, multiplicidad, etc., también tienen significado y éste es la contradicción. El método brechtiano no está plenamente realizado si no empezamos a entender cómo lo meramente distinto y diferenciado es gradualmente arrastrado hacia la contradicción.

Este concepto de *trennung* (distancia interna) es la base para conseguir el conocido “efecto de alienación” (Brecht) a través del descubrimiento de la contradicción de los mecanismos sociales sobre la base de los materiales históricos concretos que emplean los vídeos. Como en el teatro de Brecht, Chto delat? intentan simbólicamente re-escenificar la lucha de clases en su trabajo. Generando por un lado los principios formales estéticos, aquellos de alineación, distancia interna y disonancia, y por otro articular la política que implica la división de la sociedad en clases y la lucha de clases. Asimismo podemos decir que en un tercer nivel se produce una figura específica para la subjetividad. Y son precisamente estas características las que desarrolla la teoría brechtiana contra la estetización y la heterogeneidad postmoderna. Esto significa también un flujo squizo o la multiplicación de posiciones del sujeto, así como el compromiso colectivo político hacia la hibridación, la combinación de micro grupos y deslizamiento entre ellos a nivel social, donde lo político en sí mismo es inherente y no como ocurre en las democracias liberales, fuera de lo social en forma de instituciones.¹⁰⁸

El entero mensaje político, y su contenido de efecto de alienación, como apunta Jameson, sirve para revelar lo que se entiende como eterno o natural, como un acto reificado, con su nombre y concepto unificante, como meramente histórico,

¹⁰⁷ Ver JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, London, Verso Books.

¹⁰⁸ Ibid.

como un tipo de institución constituida en base a las acciones históricas y colectivas de personas y sus sociedades, y que entonces ahora se revela como cambiante. El efecto de alienación, según Jameson, es el instante de intrusión en la vida diaria; es lo que constantemente demanda ser explicado y re-explicado, en otras palabras, es el extrañamiento que pide ser aún más extrañado. La teoría del extrañamiento (alienación) que siempre toma la forma de entumecimiento y familiaridad de vida diaria, tiene que alienarnos de lo diario; la teoría es entonces en sí misma un proceso efectuándose, y la dramaturgia es en sí un drama y lo que la historia ha solidificado en la ilusión de estabilidad y sostenibilidad se puede disolver ahora de nuevo y reconstruir, reemplazar.¹⁰⁹

Todos los elementos en los tres *Songspiels* y su estructura narrativa siguen la teoría estética de Brecht. Son divididos en distintos episodios, designados para romper la aparente continuidad del teatro naturalista y la ilusión del orden natural y son diseñados para mostrar la artificialidad de la construcción del vídeo y el significado de *gestus* básico. El proceso de la autonomización estética, rompiendo la acción en las partes más pequeñas, tiene un significado simbólico y epistemológico; muestra la verdad de lo que el acto realmente es, a la vez que la propia actividad de romperlo y analizarlo es un proceso, un tipo de juego creativo, en el que se forman nuevos actos de las piezas antiguas donde toda la superficie reificada del periodo aparentemente mas allá de la historia y cambio ahora se somete, en primer lugar, a la deconstrucción para luego llegar a la reconstrucción real social y revolucionaria colectiva. Lo podríamos llamar un *reenactment* ético, psicológico o psicoanalítico, y se puede leer como un intento de superar la parálisis e impotencia, el fracaso de la acción individual en el sentido de una situación global que no puede cambiarse.

En “Perestroika *Songspiel*: Victory over the Coup”, los retratos de Sakharov y Yeltsin son desplegados en la habitación del demócrata, bienes consumistas occidentales en la habitación del empresario, retratos de Stalin y Nicholas II en la habitación del nacionalista, una pancarta con la llamada a la huelga general en la habitación del revolucionario, y algunos episodios en los que interviene la feminista tienen lugar en un espacio público abierto de la ciudad “bajo el cielo tormentoso”. El “Partisan *Songspiel*: A Belgrade Story” tiene lugar en una vieja fábrica que se parece a un barrio bajo (slum) post-fordista. En su ensayo “Planet of Slums”, Mike Davis argumenta que las máquinas políticas nacionales y locales aceptan estos asentamientos informales hasta que pueden mantener el control

¹⁰⁹ Ibid.

político y extraer de ellos un beneficio financiero. Estas relaciones casi feudales de dependencia de la policía local y actores importantes en algunos partidos políticos y organizaciones no gubernamentales, están profundamente enraizadas, y la deslealtad puede causar la destrucción del espacio mismo.¹¹⁰ Los cuatro caracteres oprimidos en “Partisan Songspiel: A Belgrade Story” habitan estos barrios bajos, una fábrica abandonada: un obrero, una mujer romaní, una lesbiana, un veterano de guerra minusválido. El “Museum Songspiel: The Netherlands 20XX” ha sido filmado en Van Abbemuseum en Eindhoven, que tiene una gran colección de vanguardia rusa, de manera que el propio espacio incluye la cultura tradicional burguesa de la esfera pública (el museo-el cubo blanco “ilustrado”) y establece la relación entre la política racista, la antiinmigración y la política cultural holandesa, a la vez que se trata de imaginar sus efectos en un futuro próximo, en base a la traducción de la situación rusa (la política de seguridad nacional y la eliminación por parte del Estado de todo aquello que no forme parte de los incentivos del Mercado), en el centro de la democracia liberal de Holanda. Escapando de la deportación, los inmigrantes se refugian en una parte del museo, el espacio llamado “Ojo”, que fue diseñado durante el siglo pasado de manera que no tiene techo, y ha sido destinado para las presentaciones de arte callejero experimental que está separado con una gran ventana de cristal de los demás espacios en el interior del museo. De esta manera los inmigrantes son aislados de los demás personajes que se encuentran dentro del museo; el director del museo, el comisario, el artista, el reportero de la TV y los visitantes del museo que hablan enfrente de un periódico de los Black Panthers, enmarcado y colgado en la pared, parte de la colección de una de las exposiciones previas del mismo museo.

Chto Delat? han tomado estos tres eventos como punto de partida para la construcción del guión, que se basa en el principio de tipicidad. El enfoque realista, que se investiga en su trabajo, no se logra a través de la representación de lo concreto y particular (como es el caso en el arte contemporáneo *mainstream*, donde las políticas de identidad son hegemónicas en la representación), sino de lo típico. Como en las palabras conocidas de Engels, la tarea principal del realismo es “la reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas”¹¹¹. El enfoque “tipicalista” nos permite, según Chto delat?, pensar e incorporar la problemática de la sociedad contemporánea como un sistema integral saturado

¹¹⁰ Ver VESIC, Jelena (2009), *Look for New Partisans: A Conversation with the Authors of the Video 'Partisan Songspiel. Belgrade Story'*, <http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=61>

¹¹¹ VILENSKY, Dimitry (2008), *What Does it Mean to Make Films Politically?*, Desobedience Archive, http://www.desobediencearchive.com/texts/films_politically.html (la traducción es mía)

de contradicciones y con necesidad de transformación. Según Jameson, ésta es la energía alegórica suplementaria de la autonomización brechtiana; su capacidad de representar nuestras propias acciones posibles y virtuales, su uso del espectáculo para energizar al público en el sentido de las múltiples posibilidades.¹¹² En esta relación, *Chto delat?* construyen los personajes de ficción cuyas características individuales se contradicen y entran en conflicto, además de que desde sus puntos de vista son representativos de la lucha antagónica general en cualquier sociedad. Al mismo tiempo, nos sugieren el análisis de los problemas complejos que constituyen los obstáculos y los límites de estas luchas individuales e identitarias.

Además, lo que Brecht llamo *gestus*, lo que expresa las actitudes básicas humanas, no son meramente los gestos sino todos los signos de relaciones y actitudes sociales que de maneras claras y estilizadas son construidos en los tres *Songspiels* como tipología de protagonistas característica en el tiempo de la Perestroika-demócrata, empresario, nacionalista, revolucionario y feminista-, durante la Universiada de Belgrado-los opresores y el obrero, la mujer romaní, la lesbiana, el veterano de guerra-, y en *Museum Songspiel* -el director del museo, el comisario, el artista, el reportero de la TV, los visitantes del museo y los inmigrantes-. Como Brecht, *Chto delat?* en sus conceptualizaciones sobre performance y trabajo de los actores tratan de demostrar a la audiencia que somos todos actores, y que la actuación es una dimensión inescapable de la vida diaria y social.

Según lo dicho, tenemos que entender el *gestus*, como apunta Jameson, como el operador del efecto de extrañamiento.¹¹³ Entonces esto cambia nuestras concepciones de lo que es simplemente un gesto físico y lo que cuenta como un evento histórico al mismo tiempo. Las narrativas del cambio y del desarrollo entonces en primer lugar son las narrativas sobre la gente, sus actos e instituciones que eventualmente pueden convertirse en intenciones narrativas. Todo esto para enseñarnos y aprender sobre el sistema capitalista.

Hablando del *gestus*, tenemos que evitar las interpretaciones arquetípicas (la gente desde siempre ha hecho las mismas cosas o, por otro lado, aquellas de sentido común (escondidas en el inconsciente colectivo (Jung)) que son las alternativas inaceptables para pensar Brecht, ya que, por un lado, sugieren que la naturaleza humana desde siempre haya sido fundamentalmente la misma, o aquella que se

¹¹² Ver JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, London, Verso Books.

¹¹³ Ibid.

limita prosaicamente a la superficie de la vida diaria. Brecht, de hecho, estuvo interesado en la alternativa de las relaciones sociales precapitalistas, pero para invocar lo social e histórico, esta imagen cambia radicalmente. Una vez el *gestus* es identificado como histórico, somos evidentemente liberados no solo de la naturaleza humana eterna, sino de los arquetipos. Por tanto, *gestus* implica claramente todo proceso en el que un acto específico -un evento particular situado en el tiempo y espacio, y afiliado con los individuos concretos específicos-, es entonces de alguna manera identificado y renombrado, asociado con un tipo de acción más grande y abstracta en general, y transformado en algo ejemplar (lo arquetípico ya no es palabra aquí). El punto de vista teórico requerido por *gestus* es entonces aquel en el que varios niveles se distinguen y re-asocian uno al otro. Éste es precisamente el proceso que Jameson identifica con lo alegórico, en el sentido en el que la alegoría, al contrario de otras figuras retóricas, es un modo en el que las versiones de la misma historia están llamadas a comentarse la una a la otra en un proceso circular, en el que cada nivel enriquece al previo.¹¹⁴

Los Songspiels de Chto delat? proponen un juego de máscaras sociales a través de una reescritura de la narrativa de vida de los sujetos, reestructurando las representaciones dominantes y reconstruyendo el imaginario. Las conversiones narrativas o desplazamientos son estrechamente relacionados con otra técnica familiar de Brecht, aquella de la citación; por ejemplo en “Partisan Songspiel: A Belgrade Story”, los actores citan los discursos de los demás, lo que produce la ruptura con la empatía y la emoción stanislavskiana. Los modelos de identificación entonces pierden sentido en esta situación; la citación y la actuación en tercera persona es la manera de desbordar el imaginario de uno mismo manteniendo la distancia en el escenario. La intención es explicar el mundo diario de sentimientos personales y reacciones produciendo el extrañamiento para reorientar la atención hacia los motivos sociales y económicos colectivos, que habitualmente no son identificados en tal contexto. Asimismo, se introduce la perspectiva histórica para que el individuo se considere y comporte históricamente, como parte de una clase o grupos más grandes de personas. La vida, cuando es vivida como material de biografía, adquiere cierta gravedad, y en su giro puede hacer historia. “Uno también puede vivir en tercera persona”¹¹⁵, dijo Me-ti.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, London, Verso Books. (p99) (la traducción es mía)

En consecuencia, la narrativa de Songspiels no es empírica, sino que, siguiendo a Brecht, señala más bien e intenta provocar el cuestionamiento: “¿Lo ven? ¿Lo entienden ahora?”¹¹⁶ Chto delat? insisten en el imperativo central de la revolución cultural, aquel según el que la transformación objetiva de la institución tiene que ser acompañada y completada por cambios radicales en la subjetividad.

El principio se basa en la exploración de lo que las personas dicen sobre lo que hacen, en otras palabras, sobre el conocimiento inherente y verbal de sus gestos y de las acciones que conllevan, y cómo se explican a ellos mismos y a los demás. En este sentido, siguiendo a Brecht, podemos decir que todos siempre actuamos y contamos historias para explicarnos, dramatizamos nuestros puntos de vista de varias maneras. Entonces, y como sostiene Jameson, sería mejor girar el vocabulario de reflexividad y sugerir que todos los actos no son tan reflexivos y autoconscientes, sino que son ya proto-dramáticos.¹¹⁷ Solo que aquí, en el trabajo de Brecht y en los Songspiels de Chto delat?, no se trata de ir en la dirección del populismo y reunir con reverencia los actos mas pequeños de vida diaria, sino más bien de buscar lo que es no-populista y no-común en lo común, y espiar intensamente estos instantes en los que el contenido teórico de nuestros movimientos diarios de repente se nos impone.

De acuerdo con lo expresado, Chto delat? siguiendo a Brecht introducen también la figura del coro, que proviene de las obras del teatro de la Grecia antigua y ocupa en los tres Songspiels siempre una posición diferente en su performance; presentando el contexto, comentando las situaciones, enseñando al público cómo actuar ante las representaciones, etc. En “Perestroika Songspiel: Victory over the Coup”, el coro habla desde el momento presente y comenta en retrospectiva las acciones y el pensamiento de los cinco personajes de Perestroika, la historia de las “esperanzas que no se realizaron”. Asimismo, refleja la realidad de las políticas durante este periodo, de la alianza entre la democracia, la religión y el mercado que ha creado una nueva clase dominante corrupta que expolia lo común. El coro de contemporáneos, como apunta Vilensky, está intentando construir una imagen cómoda de la Perestroika, como un movimiento irreversible hacia el capitalismo. Esta imagen sirve a las necesidades de poderes miserables y legitima con ello la existencia de los mismos coristas. Para interrumpir el flagrante ruido obscuro de

¹¹⁶ VILENSKY, Dmitry (2006), *Why Brecht*, en Chto Delat? Journal n.11, *Why Brecht?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en (la traducción es mía)

¹¹⁷ Ver JAMESON, Frederic (1998), *Brecht and Method*, London, Verso Books.

estas voces, es necesario según Vilensky, volver a la cuestión fundamental que planteó Benjamin en sus tesis sobre el concepto de historia: “¿quién es el sujeto de la historia? ¿quién hace la historia? ¿quién hace la política? Para aquellos que aceptan la tarea de continuar luchando por la emancipación, la respuesta a esta pregunta es inequívoca: la clase oprimida en lucha.”¹¹⁸ Esto es, la clase como multitud que claramente se da cuenta y rechaza el orden existente de las cosas, que encadena nuestras vidas, sueños, dignidad y poder trabajo constituyente. Es decir, todos aquellos quienes todavía recuerdan el orgullo de pertenecer a la lucha humana por la libertad y siguen estando dispuestos a repensarla y continuarla. “Tal vez simplemente olvidemos que sólo una acción coordinada y un esfuerzo reforzado mutuo pueden lograr una auténtica libertad para todos”¹¹⁹

El coro de los partisanos yugoslavos en “Partisan Songspiel: A Belgrade Story” es la encarnación de una posición heroica en la lucha contra el fascismo capitalista. La retórica del monumento de los partisanos pertenece a los años anteriores al 1948 y representa a aquellos que lucharon y cayeron en la Guerra de liberación yugoslava. El escenario para el monumento de los partisanos es el *collage* de dos monumentos existentes, uno de Serbia y otro de Croacia, hecho por los escultores Sreten Stojanović (1951) y Franjo Kršinić (1954). Los partisanos presentes en el escenario en forma del monumento cantante actúan colectivamente como recordatorio y *alter ego*, desde una perspectiva histórica en la que podemos encontrar las claves para comprender la situación insatisfactoria del presente. El texto de coro de los partisanos muertos está articulado como las “densas forestas de nuestra conciencia, como los escrutes secretos del comunismo”. Aunque convertidos en piedra, el espectro de los partisanos nos recuerda la lucha unida histórica contra el fascismo, la solidaridad, hermandad entre los oprimidos y la lucha por la justicia. Apelan a no olvidarse la lucha de clases, a no tener miedo, a poner fin a la esclavitud, nos recuerdan la masacre sangrienta de Srebrenica. “Cuando derramamos sangre por su futuro no nos dividimos en hombres y mujeres. Fuimos camaradas, pero lo más importante fue el amor común por la patria. ¡Amor! por nuestra patria común, nuestra patria es ¡la revolución!”¹²⁰

¹¹⁸ VILENSKY, Dmitry (2008), *What's Next after Next? Commentary to a film/discussion*, en Chto delat? Journal, n 19, *Experience of Perestroika*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=459%3Awhats-next-after-next-commentary-to-a-filmdiscussion&catid=188%3A19-experience-of-perestroika&Itemid=446&lang=en (la traducción es mía)

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Vídeo *Partisan Songspiel, A Belgrade story* (2008), de Chto delat? (la traducción es mía)

Aunque había interpretaciones erróneas, leyendo a los partisanos como una propuesta política vacía que viene desde el pasado remoto, "Partisan Songspiel: A Belgrade Story", y tal como escribe Vilensky, no agita el deseo de repetir las viejas políticas, sino que busca un nuevo deseo y política que tienen que reconocer el mensaje de las luchas pasadas y traerlas de acuerdo con una nueva composición de clase. Sin la clara articulación de fidelidad a la vieja lucha, es difícil seguir adelante y progresar.¹²¹

Por lo tanto, la referencia a los partisanos, el comunismo y la Yugoslavia socialista, así como la originalidad de sus soluciones, representa una "imposibilidad no existente" que puede proporcionar, como apunta Dušan Grlja, una alternativa radical a lo que fue y sigue sucediendo en la región, que ahora se denomina en la dominante agenda geopolítica, los Balcanes occidentales. Es precisamente esta referencia la que aparece dentro de la racionalidad post-socialista dominante como la "imposibilidad no existente", que nos permite romper con las limitaciones impuestas existentes sobre el pensamiento y la acción, reconsiderando el gesto revolucionario del movimiento de los partisanos yugoslavos.¹²²

El coro en "Museum Songspiel: The Netherlands 20XX", representa la política de la "democracia nacional". Durante su presencia en el museo, los coristas comentan sobre la situación del refugio de los inmigrantes en el museo y se preocupan solo por la desacreditación de la institución y su imagen. El coro, en su demanda de explicaciones, apela a la fuerza de la ley y el orden, que regulan tanto el espacio fuera del museo, es decir, el espacio de los regímenes biopolíticos occidentales, como el espacio interno de la institución, en detrimento de la protección de los derechos humanos. Al final de la performance, y después de la detención de los inmigrantes, se muestran satisfechos. Para ellos resulta que "solo fue arte, completamente inofensivo, atemporal, bello y ¡revolucionario!"¹²³, el arte instrumentalizado por el régimen de la "democracia nacional". Con este vídeo *Chto delat?* exponen que la afirmación dialéctica de Benjamin, sobre la respuesta

¹²¹ Ver VESIĆ, Jelena (2009), *Look for New Partisans: A Conversation with the Authors of the Video 'Partisan Songspiel. Belgrade Story'*, <http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=61>

¹²² Ver GRLJA, Dušan, Prelom Kolektiv (2009), *Why Do Partisans Still Matter to Politics?*, en *Chto delat? Journal*, special issue, *Transitional Justice*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=739%3Aduan-grlja-prelom-kolektiv--why-do-partisans-still-matter-to-politics&catid=208%3A001-international&Itemid=319&lang=en

¹²³ Vídeo *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX*, (2010), de *Chto delat?* (la traducción es mía)

comunista a la estetización fascista de la política a través de la politización del arte, hoy en día requiere una revisión.

Como en el teatro dialéctico de Brecht, en los *Songspiels* de Chto delat? hay una ausencia de una resolución catártica, que hace que el espectador se sienta incómodo. La tragedia sin la catarsis es en realidad una pesadilla, una historia de horror aparentemente sin salida, sin embargo, se trata de la agitación política, de subrayar la necesidad del cambio y activar a la audiencia para actuar en el mundo real. En este sentido, las transformaciones objetivas nunca son seguras hasta que no son acompañadas por el cambio colectivo de la subjetividad, con el que se desarrollan nuevos hábitos y prácticas, y construyen nuevas conciencias capaces de coincidir con la situación revolucionaria. Los *Songspiels* visibilizan el sistema de alianzas y de disolución de alianzas, del análisis de cambios y dependencia de cambios, de la instigación al cambio y el cambio de la instigación, la separación y la emergencia de unidad... Este método hace posible reconocer los procesos del sistema y nos enseña a plantear las preguntas que nos impulsan hacia la actividad.

El trabajo de Chto delat? está principalmente relacionado con las situaciones de transición e inestabilidad, como en el caso de los tres *Songspiels*, y esta inestabilidad es multidimensional, mientras la podemos leer también en términos de atomización de la precariedad de la resistencia. Entonces se trata precisamente de la búsqueda de esta nueva política de igualdad.

Asimismo, Chto Delat? en su proceso creativo no tratan de repetir a Brecht, y un conjunto de principios marxistas predeterminados monolíticos, sino más bien de actualizar el método dialéctico derivado de una articulación concreta de la vida cotidiana y su posición dentro de ella. Según el manifiesto “*Practicing Dialectic: Chto Delat and Method*”¹²⁴, escrito por Vilensky, bajo el lema, “*Mixing different things*” (Mezclando cosas diferentes), con una buena dosis de humor pero libre de cinismo, y en una forma casi aforística, su tarea metodológica principal, como apunta Natasa Ilić, es la de encontrar las justas proporciones entre las determinaciones contradictorias de las relaciones de la totalidad del capital, el arte, las instituciones, la financiación, la universalidad, la división en disciplinas, la autoeducación, el compromiso, los líderes, las clases, y muchos otros puntos a los que su trabajo se refiere. Entonces proponen una apertura flexible, posicionándose dentro de las condiciones específicas de cada situación.

¹²⁴ Ver VILENSKY, Dmitry (2010), *Practicing dialectic. Chto Delat and Method*, <http://www.euroalter.com/2010/practicing-dialectic-cho-delat-and-method/>.

Esta ambición, que entra en la vida como una crítica dialéctica preocupada con el presente y un presupuesto futuro dentro de la idea transhistórica del comunismo, es el hilo rojo que representa su método.¹²⁵

Desde sus inicios, el realismo planteaba el problema de revelar el sentido de la realidad en su desarrollo. Esta tarea es también una tarea política. El documentarismo nos ayuda a repensar el problema de mimesis que ha plagado las formas de arte tradicionales, como el teatro o la pintura, y tratar el problema de autenticidad a otro nivel. Tal como bien lo demostró Brecht, la autenticidad no tiene nada que ver con la simple reflexión fotográfica de la realidad, al contrario se basa en la construcción del trabajo, también en la forma de documental; no existe material que esté libre de organización.¹²⁶ El arte, según Vilensky, tiene un poder inmenso de informar pero tiene que realizarse de manera diferente, cuestionando a la vez al arte y su historia, y los propios medios.

Por estos motivos, Chto delat? se han alejado del documental directo para empezar a plantear preguntas sobre la posición política de la persona privilegiada con la cámara, para mostrar y problematizar la posición de quién habla en el vídeo y los procesos de construcción de la verdad. En este sentido, para Chto delat?, usando el medio "reaccionario" de songspiel y musical - donde todo es abiertamente construido y alienado, y donde toman una plena responsabilidad política para sus discursos y *statements* políticos-, de alguna manera se convierte en una vía para tratar con las limitaciones del documentalismo, intentando romper y lograr realmente una posición realista en el arte. Asimismo, han discutido todos estos problemas a través de la reactualización de Godard y su conocida pregunta "¿Cómo hacer films políticamente?", al que han dedicado un número de la revista Chto Delat?. En este sentido, Brecht y Godard son fuentes importantes de influencia y referencia para el colectivo y su actividad, teniendo en cuenta las relaciones obvias entre estos dos nombres.

Lo que es importante para Chto delat? hoy, es llegar al método que les permita mezclar cosas diferentes: formas reaccionarias y contenidos radicales, espontaneidad anárquica y disciplina organizativa, hedonismo y ascetismo... La cuestión es encontrar las proporciones adecuadas. Esto es, "estamos una vez más obligados a resolver los viejos problemas de composición, mientras no olvidamos

¹²⁵ Ver ILIĆ, Nataša (2011), *On Chto Delat? 's Songspiels*, <http://eipcp.net/transversal/0311/ilic/en>

¹²⁶ Ver VESIĆ, Jelena (2009), *Look for New Partisans: A Conversation with the Authors of the Video 'Partisan Songspiel. Belgrade Story'*, <http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=61>

que las composiciones mas creíbles siempre se construyen en la superación simultánea y en la sobrealimentación de las contradicciones.”¹²⁷ El extrañamiento, autorreflexión, fragmentación, desestabilización del sujeto y dispersión de la narrativa funcionan como instrumentos en el sentido de proporcionar las lagunas semánticas y pliegues de sentido todavía no apropiados por la ideología. Como nos enseñó Brecht, estas contradicciones tendrían que resolverse, no en el trabajo del arte, sino en la vida real. La posibilidad de la nueva solidaridad surge pues, a través de tal exposición, tanto en el ámbito estético como en lo social y político.

¹²⁷ Ibid.

6.3. Marina Gržinić/Aina Šmid: política, decolonialidad y desenganche de la matriz colonial del poder

The mask represents colonialism as whole. It symbolizes the sadistic politics of conquest and domination, and its brutal regimes of silencing the so-called 'Others'. (...) The mask protects the white subject from listening to 'Other' truths and from acknowledging 'Other' knowledges. To a mouth sealed by a mask becomes virtually impossible to speak. This impossibility illustrates how speaking and silencing emerge as an analogous project.¹

Grada Kilomba, *The Mask*, en *Plantation Memories, Episodes of Everyday Racism*, 2008

Una de las referencias cruciales del análisis de la situación (post)socialista en Europa, como también de la influencia del sistema de poder global en la transformación de nuestras vidas y consecuentemente de las prácticas artísticas, es la teoría y práctica de las videoartistas Marina Gržinić (1958, Croacia) y Aina Šmid (1957, Eslovenia). Aunque los primeros vídeos se realizaron en la antigua Yugoslavia ya en los años 60, en el marco de prácticas del arte conceptual, (por ejemplo, el grupo OHO), el vídeo tuvo su segundo nacimiento en Europa del Este en los años 80, durante la crisis de legitimación política del sistema socialista yugoslavo, el contexto en el que Gržinić/Šmid inician su colaboración. Este desplazamiento temporal, como escribe Gržinić, está relacionado con hasta entonces un mayor control estatal de las tecnologías y medios visuales reproductivos en los países comunistas, que sin embargo tuvieron una larga tradición de vanguardia, tanto en el ámbito del cine, como en el arte. Junto con los procesos políticos que han marcado ese período (la muerte de Tito), se estaba formulando un nuevo régimen escópico. “Fuimos los testigos de una desintegración progresiva del ojo del poder.”²

¹ “La máscara representa el colonialismo como un todo. Simboliza la política sádica de la conquista y dominación, y sus regímenes brutales para silenciar los así llamados “Otros”. (...) La máscara protege al sujeto blanco de escuchar las “Otras” verdades y del reconocimiento de “Otros” conocimientos. Para una boca sellada por la máscara se vuelve virtualmente imposible hablar. Esta imposibilidad ilustra cómo hablar y silenciar emergen como un proyecto análogo.” KILOMBA, Grada (2008), *The Mask*, en *Plantation Memories, Episodes of Everyday Racism*, Münster, Unrast. (la traducción es mía)

² Ver GRŽINIĆ, Marina (1997), *Rekonstruirana fikcija*, Ljubljana, KODA. (p.62) (la traducción es mía)

En esta relación, nuestro motivo del análisis de su trabajo se basa en las nuevas genealogías que han construido a lo largo de estos años desde la perspectiva de Europa del Este, de la cultura de los medios y el activismo político, del movimiento feminista del “segundo mundo”, más allá de las fronteras del “primer mundo”, así como en la opción decolonial que introducen para pensar su intervención en términos de la de-colonialidad del conocimiento, de-colonialidad del poder, políticas lésbicas, *queer* y transfeministas, y del desenganche de la matriz colonial del poder.

A lo largo de estos tres decenios, Gržinić/Šmid han colaborado en más de cuarenta proyectos audiovisuales e instalaciones de nuevos medios presentando su trabajo en numerosos festivales y exposiciones alrededor del mundo. Aina Šmid es historiadora del arte y trabaja como escritora independiente; Marina Gržinić, es una de las principales teóricas en el ámbito del arte, media, filosofía y estudios culturales en Eslovenia, en la antigua Yugoslavia y Europa del Este; es doctora en filosofía, investigadora en el Instituto de Filosofía ZRC SAZU (Centro de investigación de Academia de Ciencias y Artes, Eslovenia, Ljubljana) y profesora de arte post-conceptual en la Facultad de Bellas Artes de Viena (Akbild). Su producción artística, que continuamente trata de subrayar y rearticular la genealogía conceptual de Europa del Este, abarca los últimos tres decenios, de manera que podemos delinear tres grandes líneas de desarrollo en su trabajo.

En los años 80 se centraron en temas como la sexualidad, la historia y la política, para cuestionar la ideología del socialismo a través de su práctica artística.³ Durante este periodo han producido su primera serie de vídeos; “Icons of Glamour, Echoes of Death” (1982), “The Threat of the Future” (1983), “Cindy Sherman or Hysteria Production Presents a Reconstruction of Sherman’s Photographs” (1984), “Moments of Decision” (1985), “At home” (1986), “Bare Spring” (1987), “The Girl With Orange” (1987), “Thirst” (1989). En estos trabajos trataron el tema del cuerpo bajo la influencia de la performance americana y europea, del cine *underground* occidental, con las referencias a la pornografía, homosexualidad, hermafroditismo, cambio de roles de género, etc. La sexualización del medio vídeo para reflexionar sobre la sexualidad oprimida en el socialismo, como escribe Gržinić, implicaba también el proceso de alejamiento de la producción cinematográfica y televisiva (de los medios estatales oficiales). Asimismo, frente a la situación psicótica en la época anterior a la guerra en Yugoslavia, y los intentos del poder, de enmascarar la

³ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

historia, Gržinić/Šmid, desarrollaron nuevas maneras de ver, entender e interpretarla, reconstruyendo y recontextualizando los acontecimientos políticos, para articular una historia alternativa.⁴

En los años 90, su trabajo ha avanzado en la estrategia de acción, cuestionando la transición hacia el post-socialismo y el sistema estético del capitalismo global, ética, política y cultura visual.⁵ Los vídeos producidos en este decenio son los siguientes: “Bilocation” (1990), “Moscow Portraits” (1990), “The Sower” (1991), “Three Sisters” (1992), “The Woman Who Constantly Talks” (1993), “Labyrinth” (1993), “Transcentrala” (1993), “Red Shoes” (1994), “Luna 10” (1994), “The Butterfly Story” (1995), “A3-Apathy, Aids and Antarctica” (1995), “Axis of Life” (1996), “Post-socialism+Retroavangarde+Irwin” (1997), “Troubles with Sex, Theory and History” (1997), “D Day” (1997), “Stargazer” (1997), “On the Files of the Market Place” (1999). La guerra en Yugoslavia que ha marcado ese período, caracterizada por una estrategia contemporánea brutal del combate, y acompañada por la manipulación mediática en su mediación, se convirtió en uno de sus temas principales. Esta guerra que tuvo lugar en ¡Europa!, según Gržinić, ha puesto en cuestión todas las relaciones civiles y jurídicas en el mundo en el que vivimos; no solo el paradigma del futuro, sino también aquella base más elemental del humanismo y la retórica de la libertad, humanidad y derechos civiles. Asimismo, ha abierto nuevas cuestiones en relación con la teoría de los medios: viejas/nuevas tecnologías de comunicación, así como del arte de la imagen en movimiento.⁶

Después de los años 90, se centraron en el análisis del turbocapitalismo neoliberal, explorando la procesualidad y política performativa, oponiéndose a la noción de la cultura como un lugar utópico de la libertad burguesa y creatividad.⁷ “Silence, Silence, Silence” (2001), “The Eastern House” (2003), “Tester” (2005), “Hi-Res” (2006), “Obsession” (2008), “No War but Class War” (2009), “Naked Freedom” (2010), “Images of Struggle/Decoloniality” (2011), “Relations: 25 Years of the Lesbian Group SKUC LL” (2012) son los vídeos que pertenecen a este último período. En esta serie de trabajos son frecuentes las referencias a la opción

⁴ Ver GRŽINIĆ, Marina (1997), *Rekonstruirana fikcija*, Ljubljana, KODA.

⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

⁶ Ver GRŽINIĆ, Marina (1997), *Rekonstruirana fikcija*, Ljubljana, KODA.

⁷ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

decolonial, subrayando la colonialidad (el lado oscuro de la modernidad) en su demanda de un análisis continuo del conocimiento/modernidad/colonialidad como base para articular la crítica del capitalismo global, repensar las posibilidades de resistencia y/o el desenganche de la matriz colonial del poder.

Uno de los aspectos centrales en su análisis teórico y práctica artística es la política del cuerpo, entendido (el cuerpo) como un lugar común, forma discursiva influyente, constructo, movimiento y lugar de interpretación. Desde su punto de vista es considerado como modelo paradigmático a través del cual podemos rearticular las prácticas políticas y tácticas activistas dentro del contexto del capitalismo global.⁸ En este sentido también analizan y/o intentan definir el sujeto político en los momentos de crisis y de cambios, no solo dentro de su práctica artística sino también más ampliamente en la realidad social y política contemporánea.

Como ellas mismas se definen, son las hijas de Karl Marx y Coca-Coca, sumergidas en citas, mezcla de estilos, documentalidades y muerte. Su trabajo es también una historia sobre la posición de teoría e identidades, siendo crucial, como apuntan, no olvidar nuestra propia complicidad con los aparatos de exclusión e inclusión, que son constitutivos de lo que cuenta como teoría/tecnología de la escritura y política de hacer vídeos.⁹

Para entender la expansión del uso del vídeo en los años 80 en Yugoslavia, más en concreto en Eslovenia, es necesario relacionar sus características propias con un movimiento específico que surgió en el mismo periodo, autodenominado la alternativa de Ljubljana, o subcultura de Ljubljana. El hecho de nombrarse subcultura y no cultura ha mostrado de manera explícita sus límites de producción, recepción y/o de operación material y mediática, así como la imposibilidad de funcionar como cultura o arte, la posición reservada para la cultura y arte oficial, aquel que recibía apoyo estatal.¹⁰ Como apunta Gržinić, es importante subrayar que la escena alternativa eslovena fue más que un estilo de vida, una tendencia o una moda pasajera. La cultura alternativa reunía diferentes formas artísticas, cultura popular, teoría, así como las formas alternativas de comportamiento y reunión; es decir, nuevos movimientos sociales. Este movimiento ha constituido formas de producción y organización de cultura y arte autónomas que se han desarrollado de

⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

⁹ Ver www.grzinic-smid.si

¹⁰ Ver GRŽINIĆ, Marina (1997), *Rekonstruirana fikcija*, Ljubljana, KODA

manera completamente independiente de las estructuras estatales oficiales y sus sistemas culturales impotentes de aquel momento del socialismo en crisis. La cultura alternativa ha hecho posible, según Gržinić, el nacimiento de una nueva cultura y arte, con un transfondo de referencias diferente, que produjo una ruptura radical con el corpus estético de la producción cultural y artística socialista. Asimismo, ha marcado la reconfiguración del escenario social y artístico, en sus formas radicales y específicas.¹¹

Nos referimos a una serie de procesos de socialización, de nuevas formas de funcionamiento y comportamiento social (la constitución de la red de los clubs *underground* y espacios sociales públicos), así como a las nuevas maneras de aceptar las llamadas realidades sociales y artísticas “deviantes”. Se trata del *coming out*, el primero en toda Europa del Este, de los homosexuales de Ljubljana en el año 1984, y más tarde de las lesbianas; de la cultura gay (el grupo Magnus) y la constitución de la sección para las cuestiones de la mujer (el grupo feminista Lilit), con un subgrupo de lesbianas ŠKUC-LL, y de nuevos movimientos sociales (la sección por la cultura de la paz, 1985).¹²

En este contexto, Gržinić/ Šmid, entonces como miembros del grupo “Borders of Control N.4”, realizaron los primeros vídeos del mundo socialista, “Icons of Glamour, Echoes of Death” (1982) y “The Threat of the Future” (1983), en los que se presentan y dramatizan conceptualmente y políticamente, la institución de masculinidad y las relaciones lésbicas a través de la óptica *queer*. “Icons of Glamour, Echoes of Death” trata del mundo fantasmático de la mujer modelo, aparentemente un travesti (Marina Gržinić) y su amiga hermafrodita (Aina Šmid), recurriendo a la estética de los autores de la vanguardia alemana y estadounidense, Fassbinder, Von Praunheim y Warhol, para escenificar una performance enfrente de la cámara, que apunta hacia la política de sexualidad, género, placer femenino y pornografía. “The Threat of the Future” introduce una danza bailada enfrente de la cámara, que establece una relación a modo de *peep show*, lo que implica tanto el ojo pornográfico de la audiencia y la obscena apropiación de nuestros cuerpos por parte de la política autoritaria socialista, así como de los *mass media*. En este vídeo Gržinić/ Šmid introducen una doble presentación; las mujeres están hablando enfrente de la cámara, al estilo *cinema vérité*, sobre sus vidas sexuales y su lesbianismo, mientras al mismo tiempo podemos verlas como artistas *striptease* en su espectáculo nocturno, acompañado de música punk de los 80 en Yugoslavia,

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

que se visualiza en la pantalla frente a los espectadores. El vídeo concluye con las palabras “capital punishment” (pena de muerte), escritas a lo largo de toda la pantalla, mientras las artistas hablan del acoso policial (esta parte está relacionada con el arresto de los punkis en Ljubljana).¹³

Estos vídeos se convirtieron en las piezas clave de la historia política del vídeo por el carácter de sus performances. A principios de los años 80, las posiciones lésbicas enfrente de la videocámara, el lenguaje *queer* y el uso de la pornografía como ataque al arte socialista del formalismo modernista, que tenía el apoyo y aprobación de las autoridades, constituía un posicionamiento político radical. Adoptando el estigma del lesbianismo y del trabajo sexual, Gržinić/Šmid entraron en un territorio que estaba prohibido, tabú bajo el socialismo, a la vez que cuestionaban las fronteras del *underground* occidental, donde estos tópicos también estaban apartados del arte serio. En este sentido, las artistas demandaban una reflexión radical sobre las condiciones de la política y del arte contemporáneo. Asimismo, el tema crucial fue la creación de espacios que les permitirían deconstruir las regulaciones hegemónicas y el control policial del Estado socialista, extendido a los derechos sexuales y políticos, y también a los civiles. De esta manera subrayaron las contingencias entre las nuevas tecnologías, el espacio y la libertad de expresión en la redefinición de la acción política. En otras palabras, el uso del medio vídeo abrió las posibilidades de crear nuevos espacios para el debate y la confrontación.¹⁴

En comparación con los fenómenos *underground* en otros países del Este, los movimientos rusos como SOC-ART y APT ART, a los que caracterizaba la formación de nuevas prácticas artísticas en las esferas privadas, alejadas del sistema, la alternativa de Ljubljana, según Gržinić, planteaba las demandas para la formación de nuevas instituciones culturales, políticas y artísticas fuera y dentro de las propias instituciones de la realidad del paradigma socialista de la autogestión. La escena subcultural se estaba desarrollando junto con y paralelamente a las estructuras específicas del contexto infraestructural y organizacional (Radio Študent, Mladina, Tribuna), y fue relacionada con técnicas específicas y configuraciones tecnológicas, canales de distribución, medios, instituciones y contenidos, con los que un corpus cultural se había hecho posible y operacional. Además, estas prácticas (artísticas) políticas y análisis teóricos han revelado una visión de la institución del arte, del

¹³Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker y <http://grzinic-smid.si/?p=290>, http://grzinic-smid.si/?page_id=389

¹⁴ Ibid.

conjunto de instituciones que operan con el dinero público, que tienen sus efectos ideológicos y son instituciones legítimas en la propagación y preservación de valores de la cultura y política dominantes.¹⁵

Solo dentro de este contexto, como escribe Gržinić, podemos entender las relaciones entre la cultura, política y tecnología en los 80 en Yugoslavia (Eslovenia), la expansión del uso del vídeo, y el establecimiento de dos asociaciones que han fundado la sección de vídeo, y se han convertido en la base de las producciones de vídeo independientes: ŠKUC (Centro Cultural de Estudiantes) y SKD Forum (Forum cultural de Estudiantes). Además, la alternativa de Ljubljana ha construido también su propia red de archivos sonoros, visuales y textuales como también la red de contactos e intercambios internacionales. Según apunta Gržinić, el vídeo en aquel momento ha demostrado ser un medio muy importante para la nueva generación, -para las posiciones radicales punk, demandas progresistas y cambios del orden social y cultural-, planteando preguntas en relación con la teoría de la mirada, la visibilidad cultural, y la experimentación tecnológica. El equipaje de vídeo no profesional VHS, la posibilidad de su simple uso, rapidez en la producción y reproducción, todo esto lo ha convertido en uno de los medios más interesantes para esta generación.¹⁶

En un momento en el que todavía no existía el vídeo yugoslavo como tal, sino solo producciones de vídeo autogestionadas por centros urbanos específicos de las Repúblicas Yugoslavas, unos estudios invertían de vez en cuando en este tipo de producciones, como por ejemplo la videoprodutora Kregar.¹⁷ En este contexto, desde mediados de los años 80, Gržinić/Šmid produjeron una serie de vídeos también en el marco del programa cultural y artístico de la Televisión Eslovena (TVS1), que fue la mayor productora del videoarte y programas televisivos contraculturales en aquel entonces. Asimismo, la Galería ŠKUC, y más tarde en los años 90 Kibla y Ljudmila, y otros centros de producción independientes, se encargaban de promover el vídeo local y la presentación de programas de vídeo o instalaciones multimedia. En este sentido, se estableció un intercambio cultural activo entre Belgrado, Zagreb, Sarajevo, Skopje, Ljubljana, etc. y se formó un espacio común en las áreas del pensamiento radical y prácticas artísticas críticas, que todavía existe hoy en día, y es mantenido por una nueva generación de artistas y teóricos, -vinculados al feminismo, teoría psicoanalítica, marxismo, *open source*,

¹⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (1997), *Rekonstruirana fikcija*, Ljubljana, KODA.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

y teorías de los media-, y por proyectos colaborativos desarrollados en base a las estructuras activistas y culturales independientes, tales como el instituto multimedia MaMa/Zagreb, TKH de Belgrado, Kuda.org/Novi Sad, Ko_nica/Sarajevo, Lazareti/Dubrovnik, Metelkova/Ljubljana, Exit/ Priština, etc.¹⁸

En los últimos años, el trabajo de Gržinić/Šmid ha sido producido por el instituto independiente, Zavod CCC (Institute CrossCommunityCreation(CCC)) de Zvonka Simčič y con la ayuda de varias subvenciones públicas y privadas, locales e internacionales. El instituto CCC actualmente produce proyectos multimedia, artísticos y de investigación social, trabajando en el ámbito del arte contemporáneo con la intención de tejer redes entre los artistas y de relacionar las investigaciones artísticas en un espacio social más amplio.¹⁹

En esta relación, Gržinić elabora una crítica precisa del paso del socialismo de la antigua Yugoslavia a la sociedad “independiente” neoliberal capitalista, que trajo consigo también todas las “enfermedades” del capitalismo contemporáneo. Como apunta Gržinić, Eslovenia, en sus 22 años de independencia, es una historia de exclusiones y evacuaciones, que está, por un lado, directamente vinculada a la violación de derechos humanos (“los borrados”, migrantes, romaníes, LGBTQI, etc.), y por otro, a los procesos de “creatividad secuestrada” (Suely Rolnik) por varias fuerzas del poder económicas, políticas, ideológicas e institucionales (los ejemplos más claros que expone han sido/son, Ljubljana- Cultural Capital of Europe (1997), Manifesta 3 (2003) y el plan de reorganización del centro social Metelkova, construyendo allí una serie de museos.²⁰ En el caso de este país, como sostiene Gržinić, podemos ver el impacto del necro-capitalismo neoliberal en todos los sectores de la vida y de la producción con claridad casi gráfica.²¹

Actualmente, después de más de treinta años de existencia de la producción audiovisual en Eslovenia, ésta todavía oscila entre el margen y la institución. Los museos no se encargan de las colecciones de este tipo de trabajos, o como en caso de la Galería Moderna (Moderna Galerija) de Ljubljana, el museo principal de arte contemporáneo del país, pagan precios simbólicos o ¡nada!, para la adquisición de

¹⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2006), *Europe does not exist as relationship!*, <http://m1.antville.org>

¹⁹ Ver <http://www.zavod-ccc.org/>

²⁰ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *Rearticulation of the State of Things or Euro-Slovenian Necrocapitalism*, <http://www.reartikulacija.org/?p=301> y GRŽINIĆ, Marina (2006), *Abstraction, evacuation of resistance and sensualisation of emptiness*, <http://www.neme.org/459/abstraction>

²¹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The State of Things*, <http://www.reartikulacija.org/?p=175>

obras en su colección, reproduciendo la lógica de explotación y precarización de los trabajadores culturales. Asimismo, como apunta Gržinić, la Galería Moderna está trabajando con instituciones paralelas que podemos llamar “estructuras públicas en la sombra”. Se trata de “no- instituciones”, ya que en realidad, no son instituciones públicas, sino fondos privados que funcionan como organizaciones no gubernamentales para recibir dinero público. Estas instituciones son vistas como rápidas “incubadoras” que producen nuevas generaciones de comisarios, productores culturales, artistas, etc., nuevas estructuras y nuevas genealogías del arte.²² Como resultado de estos procesos locales de la condición post-yugoslava que forman parte del sistema neoliberal global, según Gržinić, las categorías de espacio público, dinero público, lo público como tal, y asimismo las instituciones del arte contemporáneo, están siendo totalmente desregularizadas, privatizadas y/o instrumentalizadas.²³ Además, la tecnología y las condiciones de producción de vídeo han cambiado, y este aspecto democrático actual, de cada vez más fácil acceso a las nuevas tecnologías, como dice Gržinić, significa al mismo tiempo una mayor capitalización. En la situación presente, la anterior exclusividad del medio ha sido reemplazada por las ofertas de boutique de galerías, tendencias y marcas.²⁴

Se nos dice que ya no trabajamos sino que creamos. Este es el proceso de subjetivación que opera a través de la producción en la época postfordista del capitalismo global, y como sostiene Gržinić, emplea la creatividad como una actividad que redefine el trabajo y literalmente esconde la explotación capitalista.²⁵ La producción e instrumentalización devienen, en tal contexto, de la redefinición del trabajo a nivel global, de importancia fundamental para el capital. El neocolonialismo se basa no solo en la colonización de espacios físicos sino también del cuerpo, de las ideas, de la teoría y del arte, es decir, su territorio principal es la vida.²⁶ En la genealogía de conexiones entre instituciones, dinero y poder, que Michel Foucault define como procesos más importantes de biopolítica, la economía juega un papel central. La política de la economía muestra que las finanzas se distribuyen de tal manera, que el gobierno apoya solo aquellas organizaciones, administraciones, discursos, teorías

²² Ibid.

²³ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *From Biopolitics to Necropolitics*, <http://www.tkh-generator.net/en/openedsource/from-biopolitics-to-necropolitics-0>

²⁴ Ver GRŽINIĆ, Marina (1997), *Rekonstruirana fikcija*, Ljubljana, KODA.

²⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (2007), *Control through neoliberal democracy: in-between the headless (the populist right wing mob attitude) and the thoughtless (the snob attitude)*, <http://holy-damn-it.org/plakate/download/holygrzinic.pdf>

²⁶ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *From Biopolitics to Necropolitics*, <http://www.tkh-generator.net/en/openedsource/from-biopolitics-to-necropolitics-0>

y populismos que son vitales para su gobernanza del cuerpo social.²⁷ Por estos motivos Gržinić insiste en la necesidad de rearticular precisamente estos puntos, politizarlos de nuevo, para visibilizar los procesos antidemocráticos y racistas, de precarización, explotación, discriminación y marginalización, en Eslovenia y en el espacio más amplio de la Unión Europea, es decir, vincular de nuevo la creatividad con el poder de resistencia.

A lo largo de estos años Marina Gržinić ha participado también en varios proyectos de carácter independiente, con temáticas feministas, decoloniales y de resistencia de base. Contestando a la explotación del capitalismo global neocolonial, elaborando las pedagogías anti-racistas y decoloniales, Gržinić junto con Walter Seidl en 2007 organizó la exposición “Toposcapes: Interventions into Socio-cultural and Political Spaces”(Topopaisajes: intervenciones en los espacios políticos y socio-culturales) para Casa de Pavel (Pavlova hiša), una pequeña asociación cultural de minoría eslovena, establecida por la asociación “Artículo 7”, situada en Laafeld (Austria), un pueblo en la frontera entre Austria y Eslovenia (en la región llamada Estiria). Entre los participantes invitados estaban “The Research Group for Black Austrian History and Presence” (Grupo de investigación de historia negra de Austria y del presente) (Viena), formado por Araba Evelyn Johnston-Arthur, Belinda Kazeem y Njideka Stephanie Iroh, quienes con su trabajo captaron precisamente lo que Gržinić llama la estrategia de descolonización del espacio social y político de Austria. Durante la exposición colocaron en el techo de Casa de Pavel una gran pancarta en idioma esloveno y alemán con el texto: ZAVZEMAMO PROSTOR/WIR GREIFEN RAUM (ESTAMOS TOMANDO EL ESPACIO).²⁸ La fotografía de esta intervención ha sido publicada en la portada del primer número de la revista Reartikulacija.

Este trabajo ha relacionado dos demandas políticas: la primera en relación al Artículo 7, parágrafo 3, del Tratado de Austria (1955) respecto a la minoría eslovena y croata, que define el derecho al uso de los dos idiomas como idiomas oficiales junto con el alemán, y que el gobierno de Austria viola en base al desacuerdo sobre el área de su aplicación (el número de señales callejeras bilingües oscila entre los 92 propuestos por el gobierno y los 394 exigidos por parte de las minorías. La segunda demanda fue la de relacionar esta situación con la experiencia de la generación de ciudadanos negros de Austria e inmigrantes en la lucha por sus derechos. La conexión entre

²⁷ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital, Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>

²⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2013), *Social curating and its public*, http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_1813_small.pdf

estos dos grupos constituía una nueva alianza en la lucha contra la discriminación, a la que los dos están sujetos de maneras distintas. Como apunta Gržinić, “The Research Group for Black Austrian History and Presence”, en su lucha contra el racismo estructural, demostró claramente la importancia de las historias con las que relacionamos nuestra política representacional, y de como re-situamos nuestras posiciones artísticas y comisariales dentro de cierto territorio social, económico y político.²⁹

En el mismo año, Marina Gržinić junto con Sebastjan Leban, Staš Kleindienst y Tanja Passoni formó el grupo Reartikulacija, conceptualizado como una plataforma artística, teórica, política y discursiva, con la intención de intervenir, a través de la teoría política contemporánea y crítica, proyectos de arte, activismo y autoorganización en el espacio esloveno, de los Balcanes e internacionalmente. En un momento del cierre casi completo del espacio público, de instituciones culturales nacionales, de periódicos frente al pensamiento crítico y de acción política, el grupo decidió intervenir y desarrollar un espacio para visibilizar, por un lado, la normalización de la segregación en curso, y por otro, las posiciones que se articulan bajo la premisa del cambio y de la crítica radical de aquello que es normalizado y codificado como el único discurso posible.³⁰

En este contexto, el grupo Reartikulacija impulsó el trabajo en red con otros sujetos políticos, activistas y artistas interesados en la posibilidad de crear, mantener el diálogo e intervenir en los espacios socio-políticos concretos. La plataforma ha sido organizada en varios niveles; la edición del periódico Reartikulacija, la producción y organización de exposiciones, presentaciones y la organización de procesos auto-educativos (escuela para la teoría radical), basándose en la idea de una autoeducación política, teórica y artística constante, para poder intervenir en las esferas sociales y políticas, y también establecer diferentes prácticas para el arte contemporáneo, entendidas como prácticas sociales. En este sentido, su proyecto comprendía una lógica de la intervención precisa, sosteniendo que solo con el discurso crítico, político y artístico es posible provocar los cambios en un espacio socio-político más amplio.³¹

²⁹ Ibid.

³⁰ BOŽIČ, Kristina (2008), *Ljudje v svetu in Evropi so začeli brati*, intervju z Marino Gržinić, <http://www.dnevnik.si/objektiv/vec-vsebin/104222341>

³¹ Ver www.reartikulacija.org

6.3.1.

La teoría política de la práctica artística

La práctica artística de Gržinić/Šmid y el trabajo teórico de Gržinić se sitúa en la esfera de los interseccional: entre la teoría de la sociedad (estudios culturales, la teoría de la ideología, la teoría feminista, la opción decolonial), teoría de la tecnología (teoría postmoderna de la tecnología, simulacionismo, la teoría de los media y de mundos virtuales), y la teoría del arte³² para pensar mundos posibles descentrados y luchar decolonialmente. Así nunca parten de una contemplación estética, artística o de la autonomía institucional de la teoretización filosófica sobre el arte, cultura y sociedad, sino más bien desde una práctica artística concreta, crítica y activista, así como de culturas relacionadas con ella. Como dice Gržinić: “El arte sin la teoría está muerto. La carencia del discurso crítico hace que una obra de arte sea solo un adorno del salón y una presa fácil para el mercado del arte.”³³ Entonces, la teoría en su práctica artística se define como performativa, o dicho de otro modo, podemos explicar su trabajo teórico como la teoría en acción.

Aunque la teoría hoy en día está perfectamente integrada dentro del nuevo modo informacional que gobierna las sociedades capitalistas, existe una enorme lucha dentro del ámbito de la teoría, que consiste en dibujar los límites claros de quién, cuándo y qué será interpretado. Como argumenta Gržinić, la teoría no está relacionada con el conocimiento en el sentido humanista de la palabra, sino con la información; y la eficiencia de la información está vinculada al tiempo, a la velocidad de distribución de información, que en última instancia, produce la plusvalía. Entonces, se trata en primer lugar de una herramienta para la colonización a través de la información. Frecuentemente, es precisamente la teoría la que proporciona una base racional de las formas más crueles de explotación, legitimación de expropiación capitalista, y de varias posiciones racistas, sexistas, homófobas, transfobas, etc. Para Gržinić, también cuando la teoría no trata estas cuestiones, sino se dirige “a otros lugares”, demandando, por así decirlo, la retirada del mundo, éste es asimismo un posicionamiento de la teoría, es decir, la política de la teoría. En este sentido, relacionar la teoría, política y arte, según Gržinić, es la única posición que podemos tomar en el mundo actual, sometido a la lógica del capitalismo global.

³² Ver ŠUVAKOVIĆ, Miško (2008), *The Retro-Garde, Techno-Aesthetics, and Open Questions Regarding the Political Apparatus: Marina Gržinić and Aina Šmid*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

³³ GRŽINIĆ, Marina (2009), *Subjectivation, Biopolitics and Necropolitics: Where Do We Stand?*, <http://www.reartikulacija.org/?p=59>

Además, pensar en torno a la teoría es necesario no solo en el sentido contextual, sino también conceptual y material; el debate sobre la globalización cultural implica expandir y abrir diferentes marcos teóricos de referencia. En lugar de entenderla como una práctica abstracta de interpretar y rearticular el mundo, Gržinić/Šmid en su trabajo insisten en la teoría situada, es decir, en su contextualización y necesidad de pensarla siempre en los contextos determinados, en relación con su historia, desvíos, derivaciones e implicación crítica.³⁴

Pero la crítica ya no es un resplandor de la revolución (herramienta del proyecto global de transformar el mundo), sino más bien, como apunta Miško Šuvaković, es absorbida continuamente en la confrontación con el juego vacío del significante.³⁵ El trabajo teórico de Gržinić, sin embargo, muestra cómo la posición crítica puede sobrevivir este periodo postmoderno articulando el discurso sobre la cultura postmoderna y el sistema capitalista como apuesta por una resistencia continua y subversiva.

Las esferas de interés de Gržinić derivan no solo de unas expectativas epistemológicas (desde el saber sobre el conocimiento de filosofía, estudio teórico del arte y sociedad), sino también de una razón pragmática detrás de las respuestas artísticas actuales y existenciales, y de sus expectativas, es decir, del poder de expresión, presentación y producción en un mundo abierto, artificial, cambiante, obscuro, extático y arbitrario del arte. Como escribe Šuvaković, su posición hacia la teoría postmoderna no ha seguido el recorrido habitual de otros artistas y críticos de su generación, que van desde un postmodernismo suave y ecléctico de los años 70 y tempranos 80 a la técnico-estética, como una unión dramática de la alta cultura y la cultura de masas. Al contrario, empieza desde el contexto del postmodernismo de retro-vanguardia, extremo y excesivo, de la cultura alternativa eslovena de los años 80 y continúa más tarde, interrogando cómo los discursos rígidos y estáticos en términos estéticos, políticos y mediáticos se reflejan en la textura de la fábrica social, y se muestran mediante el énfasis y presentación de síntomas particulares. En este sentido, para Gržinić, el trabajo del arte es el síntoma (Estado ficticio NSK, Irwin, Malevich de Belgrado, Stilinović y su uso de signos muertos, etc.) y no un símbolo inocente o una expresión de la relación entre el artista, el mundo y la sociedad. Se trata más bien del proceso de crear una obvia falsedad, el parecido en

³⁴ Ver http://grzinic-smid.si/?page_id=200

³⁵ Ver ŠUVAKOVIĆ, Miško (2008), *The Retro-Garde, Techno-Aesthetics, and Open Questions Regarding the Political Apparatus: Marina Gržinić and Aina Šmid*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

el que el sistema del arte, cultura y política se expresan como algo fallido, como un error, como la suspensión en la normalidad y naturalidad de la autocomprensión, como la crisis en los acuerdos, normas y valores de la sociedad histórica y actual.³⁶

Podemos decir que Gržinić articula la posibilidad de una dialéctica negativa, no estetizada retóricamente y expandida. La dialéctica negativa, tal como la definió Adorno, está siempre relacionada con la trasgresión o abandono del modelo paradigmático de la Ilustración, y cuando es vinculada a la opción decolonial en su trabajo, expone el potencial de reconocer y comprender la crisis de modernidad y su lado oscuro, la colonialidad. Se trata del enfoque que insiste en un análisis continuo del conocimiento/modernidad/colonialidad y se basa especialmente en la demanda de desenganchar el arte y teoría contemporánea de las formas de la colonialidad epistemológica (Walter Mignolo, Madina Tlostanova), que no tiene en consideración las rupturas epistemológicas y cambios que tenían lugar en el “exterior”, o en los “márgenes” del pensamiento científico occidental.³⁷ Asimismo, Gržinić hace referencia a Donna Haraway, quien ha definido las múltiples posibilidades de la dialéctica negativa digital, basada en la escisión paradójica y cambiante entre sujeto, su cuerpo y las imágenes reproducidas o creadas tecnológicamente (media), frente al concepto de la realidad.³⁸

El pensamiento de Gržinić también gira en torno a su lectura de los nuevos medios y la realidad virtual, centrándose no en la estética, sino en la política de los nuevos medios, especialmente aquella del medio vídeo, y en la manera como ésta se articula en el espacio de Europa del Este en relación con Europa del Oeste. Frente a ciertas teorías que intentan convencernos de que vivimos en uno de los mejores mundos, liberado de ideología, Gržinić articula algunas tesis con las que intenta delimitar este espacio para pensar críticamente la función de los nuevos medios y prácticas videográficas en Europa del Este. Como apunta en referencia a Jean Fisher, el interés por el vídeo de Europa del Este puede entenderse como una relación de investigación que practica un culturólogo Occidental para mantener la separación de prácticas artísticas del Oeste y Este, en una relación colonial precisa

³⁶ Ibid.

³⁷ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital, Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>

³⁸ Ver ŠUVAKOVIĆ, Miško (2008), *The Retro-Garde, Techno-Aesthetics, and Open Questions Regarding the Political Apparatus: Marina Gržinić and Aina Šmid*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

que hábilmente esconde las relaciones de poder económicas y políticas, presentes en esta relación.³⁹

El dilema que permanece, según Gržinić, es cómo expresar el punto de vista con todas las desviaciones culturales que lo articulan y a la vez no negar su particularidad histórica o geográfica, como tampoco dejarse atrapar en el conjunto de signos y codificaciones, que son cada vez más entendidos como una mercancía exótica. Puede que sea necesario, como escribe, pensar sobre esta producción específica no solo a nivel superficial del signo, sino también en el sentido del concepto y estructura global; considerar tanto la posición de la producción mediática a través de los caminos internos-externos, como también determinar qué es lo que gobierna diferentes estrategias estéticas mediáticas.⁴⁰ Europa del Este en este sentido tiene que entenderse como síntoma del Oeste al que muestra sus propios límites.

En esta relación, Gržinić/Šmid en su práctica videográfica tratan temas tales como la transición, (post)socialismo, capitalismo tardío, tecnología de guerras, nacionalismos, políticas del cuerpo, representación mediática y de/colonialidad. Frente a la producción audiovisual hegemónica, sus vídeos se caracterizan por una distancia discursiva, contraria a la fascinación tecnológica y la contemplación. Las citas que provienen de referencias poéticas y teóricas, de textos de Chekhov, Durás, Barthes, Žižek, Badiou, Haraway, Rolnik, Mignolo, Mbembe, Nimako, López Petit, Beller, Kember, Benfield, Vujanović, Tatlić, Gržinić, etc. forman la base conceptual de sus guiones y se entrelazan con las referencias al cine de autor, *black wave* yugoslavo (Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, Želimir Žilnik), a los medios de comunicación, producción de películas de serie B, y publicidad.

Referencias a la filosofía, teoría crítica, historia del cine, cibercultura e Internet son una constante en sus vídeos, en los que exploran el “otro” dentro de uno mismo para cuestionar la propia “identidad” frente a los poderes, definidos externamente. Porno códigos, las situaciones del suspense, las catástrofes políticas, como la disolución y la guerra en la antigua Yugoslavia, turbocapitalismo, colonialidad, biopolítica, necropolítica, son algunos de los temas más recurrentes en su trabajo. De esta manera Gržinić/Šmid construyen complejas relaciones conceptuales a modo de

³⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (1997), *Rekonstruirana fikcija*, Ljubljana, KODA.

⁴⁰ Ibid.

anti-narrativa polisémica. Las situaciones fantasmáticas y críticas se conciben, como escribe Gržinić, en torno a las figuras políticas y artefactos culturales. Las imágenes, -estereotipos, mascaradas, reminiscencias-, despliegan la ficción como máscara que esta siendo siempre suprimida, puesta de nuevo en su lugar, cambiando su forma.⁴¹ Se trata de extrañas ficciones fragmentadas, que son interrumpidas constantemente para desenmascarar la realidad.

6.3.2. La política de la tecnología (vídeo)

A través del lenguaje visual-discursivo Gržinić/Šmid apuntan en su trabajo a los niveles o capas ocultas en las existentes relaciones del poder. Su compromiso con la tecnología, que parece una lectura externa, constantemente demuestra lo contrario: que la propia lógica y las presuposiciones de la tecnología forman parte de un tipo de lectura que es siempre interna.⁴² Asimismo, como escribe Diane Aimel en referencia a los planteamientos del ciberfeminismo, la tecnología es más que solo una herramienta; es la relación social, es la institución del poder y la palanca en la constitución del pensamiento. Entonces, la tecnología nunca es inocente y aún menos, sus marcos estéticos y sociales. Tampoco es neutral, sino que está siempre construida dentro de contextos específicos y respecto a las metas específicas; es un error pensar que su contenido depende solamente de su uso correcto. Las tecnologías son culturalmente y socialmente codificadas, formando y construyendo nuestros cuerpos e identidades. En este sentido, más allá del determinismo tecnológico, Gržinić/Šmid demuestran que la construcción de cuerpos y género ha sido siempre tecnológica (Foucault, de Lauretis).⁴³

De manera creciente, como escribe Mojca Puncer, el arte está asimilando las nuevas tecnologías de información y comunicación. Se trata de un flujo acelerado de imágenes, copias y *simulacra*. Desde un arte de performance más radical hasta las grandes instituciones establecidas, podemos ver que el uso de los media digitales es cada vez más rutinario. En nuestra sociedad obsesionada con los media, según Puncer, la televisión y el Internet llevan a la fragmentación y acción rápida, *zapping*

⁴¹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker

⁴² Ibid.

⁴³ Ver AIMEL, Diane (2008), *Theory, De-documentig and Fiction*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

de imágenes en nuestras vidas diarias, no solo mediante el mando a distancia, sino también mediante la demanda de acción rápida, de *zapping* de nuestra percepción y emoción.⁴⁴ Por un lado, la tecnología puede ser una fuente de manipulación ilimitada, pero por otro, también puede ser el medio de mirar al futuro. El uso de la tecnología de los nuevos medios no necesariamente significa, como dice Puncer, que uno está simplemente inspirado por su estética, ritmo rápido, entretenimiento, poder de celebridades y cultura popular.⁴⁵ Al contrario, el vídeo todavía permite asumir la posición de resistencia frente al mundo de la cultura y arte *mainstream*, apropiándose no solo del legado del cine/vídeo militante, sino también del futuro de lo virtual; mediante la digitalización de grabaciones adquiere cierta madurez como medio.⁴⁶

Para entender la relación entre las nuevas tecnologías y el capitalismo global, Gržinić, en referencia a Johnatan Beller (el modo de producción cinematográfico), propone pensar la digitalización como el modo de producción digital, que codifica, reproduce y forma la gramática y modos de explotación y expropiación, que no se limitan solo a la realidad del arte y cultura. Hoy en día, la lógica principal es el cálculo del ordenador que ya no se basa en los parámetros estéticos, sino en la forma de programación social. Como apunta Gržinić, el modo de construir la sociedad y el modo de obtener el beneficio ya no pueden separarse de la lógica del capitalismo financiero. Además, en el centro del modo de la producción digital está el conocimiento; la producción del conocimiento elaborada a través de los nuevos medios y la tecnología digital en relación con los sistemas de diseminación y almacenamiento.⁴⁷ En esta relación, Gržinić/Šmid intentan subvertir en su práctica artística precisamente estos procesos, demandando la crítica de la producción televisiva, mediática y digital, así como de las industrias cinematográficas y culturales. De esta manera subrayan la potencialidad del arte de intervenir en estos procesos.

⁴⁴ Ver PUNCER, Mojca (2008), *Moments of Decision: Rethinking Past Stories for the Future*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

⁴⁵ Ver PUNCER, Mojca (2008), *Moments of Decision: Rethinking Past Stories for the Future*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

⁴⁶ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

⁴⁷ Ver GRŽINIĆ, Marina (2011), *A Political Intervention in the Digital Realm*, in *Coded Cultures: New Creative Practices out of Diversity*, <http://at.codedcultures.net/designing-complexity-to-develop-a-political-intervention-in-the-digital-realm/>

De manera parecida a cómo el grupo de artistas Irwin ha formulado en el “East Art Map” (El mapa del Arte del Este) -una reconstrucción retrospectiva y mapeo del arte de Europa del Este (1920-2001) para visibilizar lo que durante décadas ha sido uno de los puntos ciegos en la mirada de la historia Occidental-, conceptualizando una nueva genealogía y nuevas maneras de percibir este movimiento de vanguardia no como el espacio de “Otridad”, sino como “Otro espacio”, podemos decir que Gržinić/Šmid también crearon sus propios mapas de razonamiento cognitivo, derivados de la matriz dialéctica de la conciencia visual y mental que las artistas entrelazan creativamente para conseguir resultados, textualmente y estéticamente desafiantes.⁴⁸ Mientras sus vídeos operan a nivel de los sueños, del inconsciente, son también viajes político-históricos, de un punto de crisis a otro. Estos puntos de crisis, como apunta Puncer, cartografían un mundo que conocemos muy bien: Kosovo y las zonas de guerra de la antigua Yugoslavia, la época Nazi, el tiempo presente, la colonialidad, la memoria histórica, una vez espacio compartido de Europa del Este, ahora postsocialista y transicional, en relación con el “primer mundo” capitalista.⁴⁹ De esta manera, Gržinić/Šmid tratan de trascender en su trabajo las fronteras de la realidad objetiva, en el sentido de la construcción ficticia, a la que solo se puede acercar a través de una matriz discursiva, de las prácticas culturales, sociales y políticas.

Asimismo, sus vídeos reexaminan la presencia (mediática) del “Otro”, - de refugiados, personas con sida, “borrados”, mujeres, queer, etc.-, cuestionando el papel de estas representaciones. En sus trabajos introducen una perspectiva transfeminista y decolonial, empleando la táctica de reapropiación, mediante la cual las imágenes son aisladas y recontextualizadas, revelando los mitos dominantes, codificados y promovidos por los media más influyentes. En este sentido, sus vídeos cuestionan la hegemonía de la representación de la ideología dominante, tratando de desjerarquizar multidimensionalmente, lo que está codificado tanto en la iconografía moderna como en la contemporánea.

Aquí, la noción del “corte” (cut) es vitalmente importante en su trabajo. Según Seidl, no solo como un dispositivo técnico, sino también como una realidad mental y política, que crea la ruptura en nuestra mirada sobre los cambios que tienen lugar

⁴⁸ Ver SEIDL, Walter (2008), *Video as a Matrix of Mental Consciousness: The Works of Marina Gržinić and Aina Šmid*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker, y GRŽINIĆ, Marina (2006), *Abstraction, evacuation of resistance and sensualisation of emptiness*, <http://www.neme.org/459/abstraction>

⁴⁹ Ver PUNCER, Mojca (2008), *Moments of Decision: Rethinking Past Stories for the Future*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

en la sociedad.⁵⁰ Como escribe Gržinić: “Nuestros métodos de vídeo no tienen como objetivo crear falsificaciones, sino desarrollar formas de resistencia política y estética, una política de resistencia que es posible y defendida por un sujeto político específico, que, como dice Homi K. Bhabha, emerge en el punto de la escisión.”⁵¹

En esta relación, los vídeos de Gržinić/Šmid ponen en énfasis la política performativa, conceptualizada como ficción, que abre la posibilidad de desarrollar nuevas tácticas en la producción contemporánea del documental. Para Gržinić, somos el producto del registro fotográfico, del archivo y sus procesos. Entonces, lo que estamos presenciando en su práctica videográfica, es el acto de la toma de posesión, de apropiación de estos documentos, fotografías, imágenes, caras, cuerpos, que son constantemente producidos como tipos, estereotipos y prototipos. Según Gržinić, cualquier intento de demarcar un “Yo” auténtico, de un discurso dado, en principio tiene que fallar, ya que este “Yo”, sus modos de comportamiento, gestos y expresiones faciales están completamente saturados por la cotidianidad de imágenes de la esfera de los media. Por esto Gržinić/Šmid buscan en su trabajo continuamente varias alternativas e intensidades en la identidad radical. En este sentido, la imagen en sus vídeos, como apunta Puncer, deviene una superficie corporal. El punto de intersección entre performance y nuevos medios es entonces la imagen del cuerpo, en la que la piel humana funciona como superficie de la pantalla; el espacio disponible para cualquier tipo de proyección.⁵²

Asimismo, como argumenta Gržinić, en referencia a Homi Bhabha, la noción del estatus “not quite/not right” de cuerpos *queer*, tendría que ser el concepto para cualquier consideración de identidades nacionales y personales, lo que, como sostiene, tal vez se encarna de la mejor manera en el cuerpo de migrantes, “aliens” y “monstruos”. Bajo las condiciones económico-tecnológicas y políticas existentes de la globalización del capital y la virtualización del mundo, estas personas, según apunta, se mueven, viven y crean áreas en medio (“in between”) de lugares culturales, prácticas, identidades y objetos.⁵³

⁵⁰ Ver SEIDL, Walter (2008), *Video as a Matrix of Mental Consciousness: The Works of Marina Gržinić and Aina Šmid*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

⁵¹ GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker (p.92) (la traducción es mía)

⁵² Ver PUNCER, Mojca (2008), *Moments of Decision: Rethinking Past Stories for the Future*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

⁵³ Ver GRŽINIĆ, Marina (2006), *Spectralization of History, Spectralization of the Image, Spectralization of Europe*, www.macba.cat/uploads/20060531/QP_01_Grzinic.pdf

En su último vídeo, “Relaciones: 25 años del grupo ŠKUC -LL”, realizado en 2012, Gržinić/Šmid repiensen precisamente este espacio “in between”(en medio) a través de la perspectiva transfeminista (en referencia a Beatriz Preciado), construyendo una nueva genealogía en relación al territorio de la antigua Yugoslavia, las luchas del movimiento LGBTQI y performance *queer*. En este sentido, visualizan y definen el contexto del movimiento y comunidad LGBTQI dentro de y en relación con la política, economía, cultura, arte y estructuras institucionales legales, desde la disolución del socialismo a finales de los años 80, principios de los 90, a través de la transición hasta nuestro presente de capitalismo neoliberal global. Como apunta Grada Kilomba, el mito del hombre negro infantilizado y la mujer negra sexualizada, de la mujer musulmana oprimida y el hombre musulmán terrorista, como también, de la mujer blanca emancipada y el hombre blanco liberal, son todos los ejemplos de cómo las construcciones de género y raza interactúan. Según Kilomba “son inesperables, ya que las construcciones racistas se basan en roles de género y el género tiene su impacto en la construcción de la “raza” y experiencia del racismo. El feminismo dominante occidental, sin embargo, no ha abordado “raza” y racismo como partes integrales del discurso feminista, relegando las mujeres negras, mujeres de color y *queer* negros/de color a la invisibilidad.”⁵⁴ En este sentido, el vídeo se inscribe en la lucha por la visibilidad, siendo a la vez testimonio de un increíble contra-poder del movimiento lésbico en conexión con el movimiento feminista, gay y *queer*, de su potencial cultural y artístico, sus discursos críticos y política emancipatoria.⁵⁵ Aquí, el espacio “in between” (en medio), o habitar la frontera, se presenta frente a la dinámica continua, de absorción, cooptación y neutralización capitalista, como el único lugar de resistencia y supervivencia.

En resumen, los vídeos de Gržinić/Šmid requieren siempre un guión y *storyboard* muy preciso. Sus estudios teóricos se basan principalmente en las cuestiones de lo político y decolonial, y en referencia a Suely Rolnik, en la potencialidad de la repolitización del arte a través de la contaminación. En este sentido, la intertextualidad es característica de sus trabajos, y abre las preguntas en torno al analfabetismo visual, la habilidad de reconocer los códigos del régimen visual dominante, las citas de la historia del arte, películas de vanguardia, etc. para impulsar la reflexión sobre los contenidos que se enseñan hoy en día en las instituciones educativas. Según Gržinić: “Como argumenta Donna Haraway, sabemos precisamente quiénes son los actores en cada ámbito, aquellos que pueden hablar en nombre de todos y todo. Sólo

⁵⁴ KILOMBA, Grada (2012), *Bodies Without Shame: Decolonial Feminism*, <http://gradakilomba.com/projects/new-project-2> (la traducción es mía)

⁵⁵ Ver <http://grzinic-smid.si/?p=276>

unos pocos son nombrados, mientras que todo lo demás se recorta de la historia.”⁵⁶ En esta relación, Gržinić/Šmid examinan las posibilidades para la resistencia en una variedad de contextos socio-políticos, tanto bajo el socialismo, históricamente, como bajo las condiciones del capitalismo global y mundos virtuales en la actualidad. Podemos decir que sus vídeos presentan una profunda crítica de modelos culturales, sociales y económicos, cuestionando el estatus de ideologías dominantes para mostrar el camino fuera del dilema de preconcepciones históricas, mediante la investigación filosófica, otras construcciones visuales e intervención crítica radical. Como apunta Gržinić, en referencia a Lenin, “ningún movimiento revolucionario es posible sin la teoría revolucionaria”⁵⁷, entonces es necesario entender la política y las prácticas sociales desde una perspectiva teórica con el fin de intervenir en ellas y demandar el desenganche de la matriz colonial del poder.

6.3.3. Desenganche de la matriz colonial del poder en “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”

La crisis de la representación en el arte contemporáneo está relacionada con nuestra capacidad de reubicar el conflicto, las contradicciones sociales, otra vez en el trabajo (artístico). En este sentido, las políticas de representación, para Gržinić/Šmid siguen siendo una cuestión abierta en su planteamiento. En lugar de las representaciones hablan de la representación participativa o de la mis-representación: se trata de (re)construir las representaciones, historias y gestos que incorporan nuestros sueños y hacen posible la transmisión de nuestras experiencias, memoria colectiva y conocimiento, articulando las narraciones pluriversales, de las que formamos parte. A continuación analizaremos sus tres vídeos: “Obsession” (Obsesión) (2008), “Naked Freedom” (Libertad desnuda) (2010) e “Images of Struggle/Decoloniality” (Imágenes de lucha/Declonialidad) (2011), que constantemente desafían los límites de lo visible e invisible, a través de la puesta en escena en entornos cotidianos, abriendo de esta manera la posibilidad de repensar la práctica del vídeo en relación

⁵⁶ GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker (p140) (la traducción es mía)

⁵⁷ GRŽINIĆ, Marina (2009), *From Biopolitics to Necropolitics*, <http://www.tkh-generator.net/en/openedsources/from-biopolitics-to-necropolitics-0> (la traducción es mía)



Obsession (2008)



Naked Freedom (2010)



Images of Struggle/Decoloniality (2011)

con la constitución de subjetividad, hacer films decolonialmente y desarrollar la acción política.

Los tres vídeos se realizaron a partir del 2008, el momento en el que estalló la “crisis económica” actual, que según Gržinić, fue un importante punto de partida para replantear las maneras en las que se puede todavía organizar un potente *statement* político en un vídeo experimental que se considera un formato muy restringido. Para Gržinić, “cada gesto importa; aunque sea muy pequeño y aparentemente sin importancia, éste no puede simplemente reproducirse, tiene que repensarse.”⁵⁸ A través del análisis teórico y político de la historia del desarrollo del sistema capitalista, y de las nuevas condiciones de producción y de vida actuales, los tres vídeos abren cuestiones en torno al análisis del capitalismo global, de/colonialidad, performatividad del pensamiento político, sujeto de enunciación (¿quién puede hablar y quién está excluido?), así como sobre la necesidad de reorganizar el formato de *videoframe* (fotograma del vídeo) y repensar el conflicto a través del propio medio en relación con el arte y la cultura.

6.3.3.1. La performatividad del pensamiento político

Gržinić/Šmid no hablan de psicología en su trabajo, sino de estructura; en la base de su práctica está el reciclaje, la reconstrucción y el proceso de repetición obsesivo, como indica el título del vídeo “Obsession”, que es a la vez implícito. Estos procedimientos atraviesan su teoría y práctica para introducir el conflicto que apunta a los procesos de contradicción social, injusticia racial y la expropiación del capital. “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” son documentos concretos, de cómo *performar* el pensamiento político, mientras a la vez reflexionar sobre la propia posición en relación con aquellos que están “afuera”, dejados morir. Se trata de historias que se sitúan en la intersección entre documental y ficción para introducir nuevas tácticas del hacer performativo.

Los tres vídeos se inscriben en la época postfordista, del trabajo inmaterial como un nuevo paradigma de relaciones de producción, en el que las ideas, imágenes, comunicación, conexiones y relaciones emocionales ocupan un lugar central, y según

⁵⁸ KRONOTOP.ORG (2011), *Images of Struggle, Politics and Decoloniality*, video-interview with Marina Gržinić by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/naked-freedomdecoloniality-images-of-struggle> (la traducción es mía).

Gržinić, no solo proporcionan el significado de la vida, sino la vida misma.⁵⁹ En esta relación, empujando la actitud godardiana al extremo, en estilo vídeo-ensayista las artistas proponen una nueva fórmula para la teoría filmada; se trata, como apuntan Maria Klonaris y Katerina Thomadki, de la simultánea ficcionalización de teoría y teoretización de ficción, un método que se basa en la provocación intelectual continua.⁶⁰

“Obsession” se estructura en cuatro partes que siguen en la base conceptual algunos postulados de los teóricos como; Walter Mignolo, Šefik Tatlić, Ana Vujanović, Alain Badiou, Jelica Šumič Riha, Marina Gržinić. A través de un performance escenificado para la cámara, Barbara Kukovec, la actriz en el vídeo, nos guía a través de cuatro capítulos interrelacionados, cambiando de roles; su cuerpo desnudo es el lugar de la proyección de imágenes del cine y *mass media*, es presentadora de la revista Reartikulacija en la TV Europa, Walter Mignolo, miss Ana Vujanović, Charlotte Rampling, superviviente de un campo de concertación, en referencia a la película “El portero de noche” (Liliana Cavani, 1974) y Tres Hermanas (Gržinić/Šmid, 1992) y la voz de las propias artistas. En el primer capítulo, “Genealogía”, Gržinić/Šmid insisten en la necesidad de construir nuevas genealogías conceptuales, teniendo en cuenta la diferencia colonial en relación con el espacio post-socialista. El vídeo como medio para construir nuevos imaginarios, se presenta en este sentido como un dispositivo revolucionario. En el siguiente capítulo, “Crítica del anti-semitismo”, las artistas hacen referencia a dos filósofos, Alain Badiou (y su crítica del aumento del anti-semitismo en Europa) y Jelica Šumič Riha, para exponer la necesidad de pensar cuál es el destino del significado “judío” en nuestros tiempos para la nueva política de Europa. En el capítulo titulado “Historia”, se entrelazan sus teorías desarrolladas a lo largo de su propia producción en relación con el medio vídeo, la historia y la política para exponer la nueva lógica de performatividad, y en el último capítulo, “Rojo”, insisten en que necesitamos la teoría para no repetir los errores prácticos y conceptuales. En referencia a la respuesta de Godard sobre la película “Pierrot le fou” (1965), “no es la sangre es el rojo”, apuntan al contrario: “se trata de la sangre y no del rojo.” Como dice Gržinić, “es lo que aprendimos del cuerpo en el comunismo”. “No es el rojo, es la sangre” es un indivisible resto

⁵⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2006), *Abstraction, evacuation of resistance and sensualisation of emptiness*, <http://www.neme.org/459/abstraction>

⁶⁰ Ver KLONARIS, Maria, THOMADKI, Katerina (2008), *The Reconstructed Fictions of Marina Gržinić and Aina Šmid*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

post-comunista, que no es re-integrable (¿todavía?) en el mundo global inmaterial y virtual de los nuevos medios.”⁶¹

A continuación, “Naked Freedom” se divide en dos partes: la primera parte se desarrolla, de manera fragmentada, en el Centro de Juventud Medvode (Ljubljana), donde siete jóvenes activistas, músicos, poetas y trabajadores, discuten sobre el capitalismo, colonialismo, educación y el poder del arte como una posibilidad para la política. Asimismo, están repensando el potencial para la radicalización de la propia vida. Nika Rozman, la actriz en el vídeo, se dirige a los espectadores pronunciando los fragmentos extraídos de los textos teóricos de Jonathan Beller y Marina Gržinić, en relación con el modo de producción digital, política y resistencia. Otras citas de teóricos como Achille Mbembe y Kwame Nimako en diálogo con Gržinić, son introducidas a modo de intertítulos. El club de estudiantes, como un lugar alternativo de producción del conocimiento, donde se desarrollan las performance, hace referencia al club de trabajadores diseñado por el artista de la vanguardia rusa, Alexandr Rodchenko, que incorporaba la ideología revolucionaria, conceptualizando el ocio de los trabajadores, no como pasivo y solitario, sino como una actividad colectiva de la participación en la vida social y política. En la segunda parte grabada en la Universidad Duke, Marina Gržinić en diálogo con Kwame Nimako expone la situación de los ciudadanos no-europeos en Europa y el estatus de África en Europa; las dificultades de los Africanos de vivir y trabajar en el momento presente en la Unión Europea. Esta parte ofrece un análisis histórico preciso tanto de mecanismos de inclusión y exclusión como también de prevención del trabajo y vida en la Unión Europea. A modo de conexión entre los fragmentos de vídeo, Gržinić/Šmid introducen breves secuencias animadas, realizadas por Siniša Ilić, artista y performer de Belgrado, quien reconstruye la violencia (desde la heteronormativa hasta la nacionalista) y establece la conexión entre diferentes espacios dentro de la realidad de la cultura, el arte y el activismo.⁶²

El vídeo “Images of Struggle/Decoloniality”, nos sitúa al inicio en la ciudad de Bogotá, en la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad de Bogotá, donde en 2010 Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez organizaron el simposio sobre decolonialidad y arte, titulado Estéticas decoloniales, e introduce en el intertítulo la siguiente tesis: “Performar el pensamiento crítico hace visible aspectos políticos

⁶¹ GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker. (p.92) (la traducción es mía)

⁶² <http://grzinic-smid.si/?p=413>

que de otro modo permanecerían inadvertidos. ¿Quién recuerda el colonialismo?”⁶³ Las líneas argumentales que se presentan a lo largo del vídeo siguiendo el pensamiento de los teóricos y los artistas Dalida Benfield (USA), Nadia Granados (Colombia), Marina Gržinić (Slovenia), Fabiano Kueva (Ecuador), José Alejandro Restrepo (Colombia), Fabian Esteban Álvarez Rojas (Colombia), Javier Romero (Bolivia), Alex Schlenker (Ecuador) y Camilo Vargas (Colombia), que participaron en este simposio, se discuten esta vez en el espacio institucional, para exponer los antagonismos implícitos y explícitos, y las diferencias en el capitalismo global, así como la necesidad de intervención crítica en los lugares de producción del conocimiento, teniendo en cuenta la propia posición en la articulación del discurso crítico. Los fragmentos documentales, grabados durante la exposición “Estéticas decoloniales” en el marco del mismo simposio, exponen que la cultura y arte universal son constituyentes de modernidad/colonialidad y sus modos de representación, cuerpos discursivos, instituciones, y producción de sujetos y sujeciones. “Images of Struggle/Decoloniality” como el propio título indica, expone que la producción artística forma parte de la matriz colonial del poder en los procesos de manejar y manipular subjetividades, y simultáneamente muestra que estamos en medio de una lucha de imágenes. Las prácticas artísticas son también espacios de subversión. Entonces, si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, los procesos descoloniales del hacer empiezan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial/imperial. En esta relación, lo decolonial puede entenderse como vector, línea de fuga con direccionalidad, desvío, disonancia, escape, que se da en los intersticios, márgenes de la modernidad y en sus espacios de poder y control. Para estructurar y relacionar el análisis de las tres partes del vídeo, las artistas introducen el nodo Borromeo: Guerra, Política y lo Real (síntoma de lo Real) se corresponden con tres mapas que aparecen a modo de insertos durante el vídeo. Lugares como Bogotá, Viena y la Isla de la Fantasía, están puestos en relación con los conceptos de Estado-guerra, Fascismo postmoderno y Democracia y finalmente con la Necropolítica (2003, Mbembe), Capitalismo global (2001, las torres gemelas) y Biopolítica (1972, Foucault). Para Gržinić/Šmid el nodo Borromeo representa el vínculo social y sirve para argumentar que solo trabajando políticamente, a través del síntoma, nos abre la posibilidad de un futuro diferente mañana.

“Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/decoloniality” en este sentido, a través de un proceso consciente, en lugar de simplemente crear los efectos

⁶³ Vídeo *Images of Struggle/Decoloniality* (2011), de Marina Gržinić /Aina Šmid. (intertítulo) (la traducción es mía)

de los media y afectos, prestan la atención al momento de su organización. En la teoría más general de la performatividad del lenguaje político, como argumenta Judith Butler, se trata de mostrar como la teoría de lo performativo opera en el ejercicio del discurso político. Ese lenguaje no solo viene definido por su contexto social, también está marcado por nuestra capacidad de romper con este contexto. En este sentido, aquel que actúa, actúa desde el principio dentro de un campo lingüístico de restricciones, que son al mismo tiempo posibilidades. Butler de ese modo intenta articular una noción alternativa de libertad performativa, y finalmente de responsabilidad política, una noción que reconozca plenamente el modo en el que el sujeto político se constituye en el lenguaje.⁶⁴ Podemos decir que en esta relación los vídeos de Gržinić/Šmid registran las escenificaciones performativas para la cámara, externalizando la teoría, que es al mismo tiempo una manera específica de organizar el poder y política del medio vídeo.⁶⁵ Estos registros se contraponen con los registros documentales, para transformar nuestra orientación habitual del espacio y tiempo, de-mistificar, hibridar y resucitar los contenidos suprimidos y censurados. El uso de la teoría se presenta como una condición de posibilidad para intervenir en el trabajo estéticamente y políticamente, y a través del vídeo intervenir en la teoría misma. A través de la estructura y organización del material visual en “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, las artistas exponen que es necesario intervenir también en la política de la forma, en el sentido de una intervención particular en la escritura y la construcción de la imagen del vídeo, para rearticular la historia de producciones que han sido completamente excluidas de la historia.

Según Gržinić, si seguimos la definición de Luis Althusser, de la ideología como una representación imaginaria deformada; la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia (Althusser se refería a las relaciones de producción), podemos decir que lo que describe engañosamente la ideología hoy en día, no es la realidad, sino a sí misma. Como apunta Gržinić, la ideología hoy se presenta como un mecanismo post-fordista, que toma la materialidad de la ideología (de la década de los 70, de la época fordista), como su materia prima, como su contenido. Entonces, actualmente se hace imaginario lo que ya se identificó como material. “De esta manera la materialidad de la ideología hoy es anulada y vaciada a través de los mecanismos performativos repetitivos (ideológicos).”⁶⁶

⁶⁴ Ver BUTLER, Judith (2006), *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.

⁶⁵ Ver VUJANOVIĆ, Ana, GRŽINIĆ, Marina (2008), “It’s Not Red, It’s Blood!”, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

⁶⁶ GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital, Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>

En este sentido, la externalización ideológica, según Gržinić y en referencia a Slavoj Žižek, se refleja hoy sobre sí misma; es la ideología “en sí misma”⁶⁷ y “para sí misma”⁶⁸; y aquí se da la desintegración de la conceptualización de ideología, la autolimitación y auto-dispersión de la noción de ideología. Como sostiene Gržinić, parece que el sistema en mayor grado hoy no pasa por la ideología en su reproducción, sino que se basa en la coerción económica, legal y en la regularización estatal.⁶⁹ Entonces, lo que exponen “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” es que en el momento en que miramos más de cerca estos mecanismos, presuntamente extra o no-ideológicos y que regulan la reproducción social, nos encontramos en ideología. De repente nos damos cuenta que la ideología “para sí misma” opera en la ideología “en sí misma”, en la actualidad extra-ideológica actual. Ésta es la forma de conciencia que, según Gržinić, se corresponde con el postsocialismo y con las sociedades post-ideológicas capitalistas.⁷⁰

“Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, presentan en esta relación una táctica posible para entender la nueva situación y el paradigma de espacios específicos. Mediante un proceso de construir diagramas y mapear los efectos de diferencia o de “otredad”, producidos mediante operaciones ideológicas, desestabilizan su significado y muestran el potencial subversivo del medio. Asimismo, los tres vídeos exponen los procesos performativos en los que varios elementos, desde la teoría y eventos sociales actuales, hasta el sujeto y cuerpo biopolítico, están performados enfrente de la cámara. La política de performatividad es aquí crucial y significa un trabajo constante y laborioso que toma en consideración cada nivel de escena del vídeo. Además, consiste en cuestionar los conocimientos y procesos de desdoblamiento y renombramientos del tiempo y de qué manera éstos pueden generar transformaciones en el espacio y en las capas de la historia. Podemos decir que se trata del performance de contingencia, en la interrelación

⁶⁷ “La ideología “en sí misma” es la noción inmanente de ideología como doctrina, un conjunto de ideas, creencias, conceptos, destinados de convencernos de su “verdad”, pero que de hecho sirven a los intereses del poder.” GRŽINIĆ, Marina (1997), *The Retro-Avant Garde Movement In The Ex-Yugoslav Territory Or Mapping Post-Socialism*, <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/53.htm>

⁶⁸ “La ideología “por sí misma”, es la ideología en su otredad-externalización. Para Žižek este paso está articulado en el proceso de producir ideología mediante la noción althusseriana de Aparatos Ideológicos del Estado, y designa la existencia material de ideología en prácticas ideológicas, rituales e instituciones.” GRŽINIĆ, Marina (1997), *The Retro-Avant Garde Movement In The Ex-Yugoslav Territory Or Mapping Post-Socialism*, <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/53.htm>

⁶⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (1997), *The Retro-Avant Garde Movement In The Ex-Yugoslav Territory Or Mapping Post-Socialism*, <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/53.htm>

⁷⁰ Ibid.

del medio vídeo con la política de historia (y tiempo histórico). Esto es lo que las artistas llaman una nueva lógica de performatividad.⁷¹

En el vídeo “Obsession”, esta lógica es conceptualizada a través de una reflexión sobre la política emancipatoria y la posibilidad de abrir espacios de pensamiento, en oposición al antiguo y nuevo contexto colonial del capitalismo, así como a través de una nueva genealogía conceptual que construyen las artistas, en relación con la historia experimental del audiovisual en Europa del Este, teniendo en cuenta los cambios impulsados por la tecnología digital, y repensando a la vez, los vocabularios de la historia del arte crítico. El antagonismo que se refleja en el vídeo conecta el medio con la situación política y social del capitalismo contemporáneo más amplia, para exigir la descolonización del conocimiento y una nueva representación de la lucha de clases. A continuación, “Naked Freedom”, abre la posibilidad para la radicalización de la propia vida situándose en un contexto más amplio (Ljubljana, Belgrado, Durham) para entender las condiciones de vida y de trabajo de los residentes no europeos, particularmente los africanos. Expone un espacio conceptual político de implicación, que permite repensar la comunidad local: quién puede ser parte de comunidades contemporáneas, quién queda fuera, y cuál es el precio a pagar. En “Naked Freedom” el proceso colectivo de hacer el vídeo se relaciona con las prácticas sociales, políticas y performativas, ahora para visibilizar la agencia de quienes pedimos nuevas posibilidades; es decir, se trata de una performance colectiva para la pantalla, con la potencialidad de resonancia fuera de ella, en la vida real, donde los *performers* somos todos nosotros. En “Images of Struggle/Decoloniality”, la performatividad está relacionada con una lección compleja; los teóricos de América Latina y de la antigua Europa del Este (anotados más arriba), toman una clara posición preformativa cuando hablan a la audiencia que viene a escucharles; la (nos) provocan, e introducen la necesidad de identificar una posible situación política. Es decir, literalmente nos dan una lección sobre el mundo global que constantemente habla de la situación global sin fronteras, mientras alrededor de nosotros vemos pobreza, control, miseria, guerra e instrumentalización. En este vídeo Gržinić/Šmid exponen que el mundo es global, pero al mismo tiempo, como Europa, ¡sin memoria e historia!

En contraste con la política de representación dominante, la visualización del sujeto y su cuerpo, “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” subrayan lo artificial, los aspectos mediados del tratamiento mediático del cuerpo, y

⁷¹ Ver VUJANOVIĆ, Ana, GRŽINIĆ, Marina (2008), “*It’s Not Red, It’s Blood!*”, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

sus pensamientos y sentimientos. El cuerpo opera en estos vídeos contra la amnesia, en una manera que profundiza nuestra comprensión de la memoria y la historia más allá del medio vídeo. Podemos decir que para tratar nuevos procesos que atraviesan los espacios específicos, prácticas creativas y producción artística, Gržinić/Šmid, en referencia a Trinh T. Minh-ha, hablan en sus vídeos del “inappropriate/d Other” (del otro inapropiado/ble). Como apunta Timeto, “inappropriate/d Other” es a la vez inapropiado e inapropiable, no exactamente el mismo, no exactamente el otro, estando en un umbral indeterminado, que atraviesa dentro/fuera y se mueve en los ejes de “entre” y “dentro de”, creando lo que Trinh llama “otro lugar dentro de aquí”.⁷²

Este concepto específico permite a las artistas leer el territorio de la antigua Europa del Este en relación con otros contextos (América Latina, África, etc.) para articular la crítica desde múltiples lugares que se presentan ahora en una nueva interrelación o en la relación decolonial. El potencial del “inappropriate/d other”, como apunta Timeto, es que éste no tiene cabida en la taxonomía de Identidad y Diferencia; más bien intenta continuamente escapar a las estrategias que usa el capital (Uno) para subsumir la diferencia, tales como la dominación jerárquica, la incorporación de las partes en un todo, la producción instrumental, el paternalismo y la colonialidad.⁷³ Los problemas en relación a las diferencias se resolverían entonces refiriéndose a los límites y oposiciones. Según Gržinić, apuntar a la diferencia de hecho refleja la forma general de existencia en Europa. “La forma mediante la cual las relaciones jerárquicas son reproducidas de país a país, y la manera en la que los países son posicionados uno en relación con el otro (quién está dentro de la EU y quién fuera), -el sorteo de cuerpos que permite el libre movimiento de productos mientras fuerza a la gran mayoría de personas a permanecer en una inmovilidad total (encarcelándolos en centros de refugiados y campamentos de tránsito). Ésta es la imagen monstruosa del modelo de la reproducción europeo (chovinista, racista y profundamente fascista) para la protección de la democracia neoliberal capitalista”.⁷⁴

En esta relación, en “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” las artistas hablan desde otro conocimiento, aquel que es limitado

⁷² TIMETO, Federica (2008), *An Elsewhere within Here*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker. (p.280) (la traducción es mía)

⁷³ TIMETO, Federica (2008), *An Elsewhere within Here*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker. (p.284) (la traducción es mía)

⁷⁴ GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en Vienna, Locker. (p. 106) (la traducción es mía)

y situado, y que les permite traspasar las fronteras de Europa para examinar la democracia Occidental, no en oposición con la dictadura totalitaria sino en relación con el colonialismo/imperialismo. Asimismo, entienden el género y la tecnología a través de la lógica de de/colonialidad. Con “Obsesion”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, Gržinić/Šmid construyen espacios performativos para articular la acción política en términos de desenganche de la matriz colonial del poder y muestran de qué manera la decolonialidad puede abrir nuevas posibilidades. Desengancharse significa entonces implicarse en el proceso de pensamiento decolonial, lo que requiere también una desobediencia epistémica.

6.3.3.2.

La representación del conflicto y decolonialidad

“Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” conceptualizan la posibilidad del cambio social bajo las condiciones del capitalismo financiero y los procesos de financiarización que impregnan el arte, lo social, lo político y el discurso crítico. Desde una posición teórico-política transfeminista articulada desde la antigua Europa del Este, que no se basa en un simple juego de política identitaria, sino en una respuesta militante al proceso constante de fragmentación, la base de la repolitización en “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” no es un espacio geográfico en el mapa de la “nueva” Europa “sin divisiones y fronteras”, sino una respuesta conceptual y contextual, enfrentada a la tendencia claustrofóbica y totalitaria de la globalización, intrínseca de cada ideología. En lugar de posicionarse como mujeres, feministas de Europa del Este, Gržinić propone pensar Europa del Este como el lado femenino en el proceso de diferencia sexual, para visibilizar a través de esta fórmula el post-comunismo como una especie de realidad traumática que emerge en la superficie de su trabajo (No es el rojo, es la sangre)⁷⁵, y de esta manera volver a la política radical que demanda la pluriversalidad⁷⁶ en lugar de los estrechos confines de identidades en su constante renovación. Junto con el colonialismo como una configuración socio-histórica específica, los tres vídeos hablan de la colonialidad global, que marca hoy en día el “antiguo” “primer mundo”, “segundo mundo” y “tercer mundo”.

⁷⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (2006), *Spectralization of History, Spectralization of the Image, Spectralization of Europe*, www.macba.cat/uploads/20060531/QP_01_Grzinic.pdf

⁷⁶ Según apunta Gržinić, éste concepto todavía tiene que conceptualizarse políticamente.

El elemento central de la colonialidad global, como apunta Madina Tlostanova, es la idea de clasificar la humanidad en relación con la matriz colonial del poder y la marginalización ontológica de los no-occidentales y “not quite western” (no exactamente occidentales). En todos los casos, la modernidad justifica la violencia y la negación de derechos humanos de aquellos, marcados como no exactamente humanos (no exactamente Europeos, no exactamente Soviéticos, no exactamente Cristianos, no exactamente blancos, no exactamente heterosexuales, etc.) Asimismo, según Tlostanova, la colonialidad global presenta su taxonomía humana como universal, dada y no cuestionable, lo que se corresponde también con los modelos sociales y económicos, productos de la colonialidad global.⁷⁷

Además, en este contexto, la posición del “segundo mundo” es aquella de un mundo borrado, del vacío en la colonialidad global. Entonces surge la cuestión: ¿quién puede hablar sobre historia, cultura, arte y política, para articular e interpretar nuestra posición en esta constelación cambiada? O como escribe Gržinić, en referencia a Yvonne Volkart, tenemos que preguntarnos; “¿Qué espacios, sujetos y agentes atraviesan cuando comunican? ¿Cómo se llaman? ¿Son sujetos, cyborgs, monstruos, nómadas o simplemente hackers?”⁷⁸ ¿Qué es Europa del Este después de más de dos décadas de la caída del Muro de Berlín?

En este sentido, desde una posición “privilegiada” de la antigua Europa del Este, en “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” analizan la lógica del capitalismo global, en el contexto de su desarrollo y cambios históricos, que son materiales y palpables. Los tres vídeos, en lugar de presentar una serie de datos sobre la discriminación, explotación, apropiación, que igualmente son muy importantes, más bien plantean su contextualización a través del análisis de la lógica del sistema que produce esta realidad, también en relación con el arte y la cultura. Además, frente al cierre de posibilidad de pensar el espacio europeo después de la desaparición de la vieja división entre Oeste y Este (hablar en términos de la división es “pasé”, ahora también Europa del Oeste se dice antigua), interrelacionan sus análisis con los planteamientos de los teóricos africanos y latinoamericanos para volver a pensar, leer y articular juntos una crítica radical del espacio europeo, desde el lado de la herida colonial/imperial.

⁷⁷ Ver KRONOTOP.ORG (2013), *Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective*, video-interview with Madina Tlostanova, by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova>

⁷⁸ GRŽINIĆ, Marina (2006), *Spectralization of History, Spectralization of the Image, Spectralization of Europe*, www.macba.cat/uploads/20060531/QP_01_Grzinic.pdf (la traducción es mía)

El punto de partida para la realización de “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, fue el interés en relacionarse con la generación más joven, -expuesta a un ataque y absorción constante por parte de la maquinaria mediática, que promueve el sistema capitalista mientras forma subjetividades-, e implicarse colectivamente en la relectura y discusión de las posiciones teóricas que articulan el análisis de la situación actual. A través de la pronunciación de algunos fragmentos teóricos críticos con el sistema del capitalismo global, trabajando en un espacio concreto, con personas (cuerpos) concretas, que no son actores profesionales, y posiblemente ni dan la importancia a este formato experimental, los tres vídeos subrayan los procesos de la conceptualización política dibujando las líneas divisorias frente a la política gubernamental. “No puede haber nunca demasiada politización, el miedo frente a ella es la mayoría de las veces falso”⁷⁹, dice Barbara Kukovec, la actriz en “Obsession”. Los tres vídeos se convierten en lugar para *performar* la historia, visibilizar lo oculto y traumático, mostrando al mismo tiempo que una vez cruzamos las fronteras de la “libertad creativa”, las cosas devienen realmente contaminadas.

Partiendo del hecho de que no existe el metalenguaje, un lugar fuera de la obra y su estructura visual desde donde el autor podría trabajar de manera segura y neutral, el guión de los tres vídeos es un *ready made*. Funciona como plataforma disyuntiva para practicar las lecturas históricas, teóricas, políticas y críticas, abriendo de esta manera la posibilidad del análisis de las posiciones teóricas y políticas pertinentes. Se trata de una lectura preformativa de la teoría crítica, representada frente a la cámara como el poema de amor, un diálogo intersubjetivo o simplemente como un monólogo. “Necesitamos la teoría para no repetir los errores prácticos y conceptuales.”⁸⁰

En esta relación, la teoría es introducida como vehículo de la subjetivización: los tres vídeos se conceptualizan como una intervención o acción política, que a través del texto como *ready made*, establece la relación entre los actores macroeconómicos, políticos e individuos singulares. Los guiones teóricos de “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” se sitúan en la intersección entre el conocimiento alternativo y las acciones que constituyen la esfera pública. No se trata simplemente de la teoría crítica contemporánea hablada frente a la cámara, de trasladar la política al dominio del vídeo experimental, sino al contrario, de usar el

⁷⁹ Vídeo *Obsession* (2008), de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía).

⁸⁰ Ibid.

medio vídeo para analizar las bases conceptuales de la política contemporánea y sus procesos de gubernamentalidad.

Gržinić/Šmid a través de los tres vídeos articulan una crítica radical de la colonialidad como matriz del poder global, inscrita en nuevos paradigmas de transformación del espacio social y político. Sus análisis forman diagramas conceptuales estableciendo una serie de relaciones entre geo-política y cuerpo-política del conocimiento. En este sentido, en el centro de sus vídeos está el tema de la instrumentalización de la vida y resistencia, para repensar las posibilidades de lucha contra la explotación del capitalismo global neoliberal, es decir, las posibilidades para desengancharse de la matriz colonial del poder.

En esta relación, el vídeo “Naked Freedom” presenta un análisis preciso de la globalización, basado en el libro “La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad”, de Santiago López Petit, publicado en 2009. En base a sus planteamientos, las artistas exponen que la globalización no es un proceso de emancipación, del desarrollo del capital, traspasando constantemente sus límites. Estas interpretaciones más bien encubren la financiarización del capital que nos ha conducido hasta la crisis presente. En referencia a Badiou, Deleuze y López Petit, en su vídeo insisten en que la globalización capitalista no es un proceso, sino un evento que se repite. En la última fase del capitalismo, el capitalismo financiero, se visibiliza que el capital no tiene límites y se repite constantemente como un evento, que crea una nueva temporalidad introduciendo un presente infinito e incierto. Además, se trata de un solo acontecimiento que López Petit llama el desbocamiento del capital, y que implica dos procesos simultáneos; el proceso vertical, que se basa en la división clásica entre centro y periferia, y el proceso horizontal, basado en la lógica de la circularidad, que absorbe cualquier especificidad.⁸¹ A través de esta lógica, como exponen Gržinić/Šmid en el vídeo, la antigua Europa del Este deviene un espacio vaciado del contenido, de conceptos, de la historia y de cualquier perspectiva.

Durante el simposio Estéticas decoloniales, en la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad de Bogotá, el artista colombiano José Alejandro Restrepo en su ponencia grabada para “Images of Struggle/Decoloniality” dice: “Podemos conseguir la “utopía” hoy en día pero se llama globalización, se llama el capitalismo tardío.”⁸²

⁸¹ Ver vídeo *Naked Freedom* (2010) de Marina Gržinić /Aina Šmid

⁸² José Alejandro Restrepo, vídeo *Images of Struggle/Decoloniality* (2011), de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía)

Restrepo habla del paradigma de la alianza entre capitalismo y autoritarismo (capitalismo autoritario) refiriéndose a la isla de Singapur, el modelo que se expande lenta y eficazmente alrededor del mundo. “Quiero que cada vez que escuchéis la palabra “utopía”, penséis en esta isla. La isla de Singapur tiene un presidente, Lee Kuan Yew, que nos asegura que el éxito de la prosperidad de esta isla se base en un punto esencial. Esto es, que su país esté “libre de ideologías”. Este *statement* no tiene que chocarnos. Es bien sabido que el capitalismo es más que una ideología. Es una religión. Una religión que tiene sus rituales, oficiantes, jerarquías, feligreses, papas, etc.”⁸³

Entonces lo que llamamos democracia es de hecho un estado de excepción y existe un espacio-tiempo en el que esta relación se hace explícita de modo radical. Restrepo, en diálogo con Gržinić, hace referencia a uno de estos espacios, la prisión en São Paulo, donde está encarcelado Marcola, el líder del Primer Comando Capital. Entre otras cosas, es un ávido lector de Carl von Clausewitz, a quien cita permanentemente y, según Restrepo, ha asimilado completamente su trabajo. Como apunta, para Marcola, la propia idea de la solución es un error epistemológico, un error basado en el lenguaje. En este sentido, para Restrepo, abre un campo fuera de la moral y consideraciones éticas; un espacio de pensar al que llama modernidad tardía. Este caso visibiliza que el *apparatus* económico de ilegalidad es exactamente un producto ilegal del capitalismo, que Marcola y muchos otros conocen y lo manejan completamente. Mientras el Estado es burocrático y lento, algunos, como Marcola, sostienen que podría ser manejado a velocidad de la luz usando la tecnología. Y es precisamente esto lo que el Estado no puede comprender permaneciendo de alguna manera todavía en la modernidad, mientras algunos entienden esta situación desde el punto de vista de la geopolítica, y del arte de la guerra.⁸⁴ Así para Marcola, como nos explica Restrepo en el vídeo “Images of Struggle/Decolonality”, estar en prisión no es un obstáculo para ejercer el control y manejar el afuera, donde nosotros ingenuamente pensamos que somos libres.

El vídeo “Naked Freedom” cuestiona precisamente lo que se conoce como libertad pura o desnuda. Para Gržinić/Šmid, se trata del estado mental y de vida, especialmente presente en el “primer mundo” capitalista, que es vacío (Eslovenia es un verdadero incubador de tal libertad). Se entiende la libertad solo en el sentido de ser consumidor, parte de la maquinaria mediática. Pero cuando hablamos de resistencia, la “libertad” demuestra su verdadera naturaleza, es decir, la libertad

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

de aparatos represivos del Estado, de policía y del ejército que invaden el espacio público para reprimirnos.⁸⁵

Estos fragmentos, en referencia a López Petit, exponen dos conceptos clave del dispositivo capitalista de producción del orden: Estado-guerra y el fascismo postmoderno. Según López Petit, se trata de un dispositivo de interpretación de la realidad, de sobredeterminación de las relaciones y de enmascaramiento de la realidad. Lo que es característico del Estado-guerra, como apunta, es el requerimiento de un filtro para esconder lo que proviene de los límites de su mundo (porque no existe un afuera) y de su propia fragmentación interna. En cuanto a la democracia, como sostiene López Petit, el Estado-guerra es una de sus dos caras, en tanto que forma de dominio; la otra cara es el fascismo postmoderno, que esteriliza al “Otro”, evacúa el conflicto del espacio público, y neutraliza lo político.⁸⁶

El fascismo postmoderno consiste en la disolución del Estado democrático en una pluralidad de tecnologías sociales; es un régimen de gobierno para inducir comportamientos que se construye sobre la autonomía de los mismos individuos. Es decir, según López Petit, nos construye como sujetos “autónomos” que se adhieren “libremente” a sus creencias, que viven los estilos de vida que escogen, y que además creen (creemos) disponer de nuestra propia vida. En este sentido, “el fascismo postmoderno permite algo extraordinario: que la vida misma sea la auténtica forma de dominio, que la propia vida sea nuestra cárcel.”⁸⁷

Pero en este análisis del cambio del Estado-nación al Estado-guerra (fecha simbólica es el 11S de 2001) falta un eslabón, al que apunta Gržinić, que de hecho está allí pero no pronunciado claramente, y éste es el Estado-racial. El paso del Estado-nación al Estado-guerra se da a través del Estado-racial que tiene el racismo en su núcleo, y esto presenta una nueva condición para repensar la política, memoria e historia.⁸⁸

El régimen de la Unión Europea, con sus leyes, principios de negocio, fondos estructurales, asignación, distribución e inversión de capital, etc., impuestos sobre sus miembros, especialmente aquellos recientes, a través de un sistema meticuloso

⁸⁵ Ver vídeo *Naked Freedom* (2010) de Marina Gržinić /Aina Šmid

⁸⁶ Ver LOPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

⁸⁷ LOPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños. (p.84)

⁸⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2013), *The Emergence of Political Subject*, <http://grzinic-smid.si/?p=1086>

de falsa igualdad, -como apunta Gržinić, no solo regula la movilidad de los migrantes y la política hacia los solicitantes del asilo, sino también las estrategias de mercado del trabajo y las condiciones precarias, y el desarrollo económico desigual. Además, según Gržinić, sería erróneo pensar que todos estos protocolos no tienen nada que ver con el arte y la cultura, con la libertad de expresión y la creatividad.⁸⁹ Como claramente exponen Gržinić/Šmid en “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, al contrario, condicionan con intensidad el ámbito del arte y cultura, y las maneras en las que organizamos nuestras vidas, percibimos y escribimos la historia (¡y no historias!), y concebimos nuestras acciones políticas.

Para explicar brevemente la situación post-socialista de la antigua Europa del Este, en el vídeo “Obsession”, las artistas hacen referencia al trabajo teórico de Šefik Tatlíć. La actriz lee enfrente de la cámara, en un escenario de rueda de prensa transmitida por la televisión TV-Europa (Live), el siguiente párrafo: “Las sociedades post-socialistas y de la antigua Europa del Este no perciben el capitalismo global a través de futuras desigualdades y divisiones de clases sociales, sino con la voluntad de preparar sus economías para adoptar el capitalismo global. Las exigencias de la Unión Europea, frente a las sociedades en transición, son vistas como implementación de diversos extremos; por ejemplo, la implementación de la sociedad de la información, pero con una predisposición falsa, de que se trata de una mera estructura tecnológica, seguida por las relaciones económicas extremas, la extrema división de clases, los regimenes fascistas nacionalistas, decodificados como meras figuras en los eternos juegos políticos, con la distribución desequilibrada del conocimiento dentro de las estructuras sociales locales que conducen este proceso por entero.”⁹⁰

La colonialidad es entonces diferente del colonialismo histórico. Es la lógica oculta del capitalismo que permite las transformaciones imperialistas y gestión colonial del mundo, en el nombre del progreso, civilización, desarrollo y democracia. Este proceso se basa en la retórica occidental de la modernización y salvación, a través de la cual, el capitalismo global, como escribe Gržinić, intenta reorganizar las relaciones sociales y transformar las subjetividades alrededor del mundo.⁹¹ Como dice Nika Rozman, la actriz en “Naked Freedom”: “El capitalismo global primero

⁸⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2007), *Control through neoliberal democracy: in-between the headless (the populist right wing mob attitude) and the thoughtless (the snob attitude)*, <http://holy-damn-it.org/plakate/download/holygrzinic.pdf>

⁹⁰ Vídeo *Obsession* (2008), de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía)

⁹¹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *From Biopolitics to Necropolitics*, <http://www.tkh-generator.net/en/openedsource/from-biopolitics-to-necropolitics-0>

intenta reorganizar el “capital humano” dócilmente y si así no puede, entonces con la fuerza brutal o pura, con la destrucción de innumerables vidas humanas.”⁹²

En esta relación, en “Images of Struggle/Decoloniality”, Marina Gržinić en su ponencia en la Universidad de Bogotá (Colombia) plantea la siguiente pregunta: “¿Qué significa la antigua Europa del Este? ¿Qué significa en términos de la frontera, ahora que la Unión Europea se presenta como un nuevo proyecto?”⁹³ En su análisis, la antigua Europa del Este es ahora una frontera no existente, pero a la vez una frontera específica; se trata de la repetición de Europa del Oeste, de repetir lo que significa la civilización, la manera como funcionan las instituciones, de repetir la manera de hacer arte, como comportarse, de repetir las historias teóricas o el sistema presente de Europa del Oeste en lo que hoy se llama la antigua Europa del Este. En este lugar Gržinić hace referencia al diálogo con Kwame Nimako, grabado para “Naked Freedom” durante el “Taller sobre la Educación, Desarrollo y Libertad” en la Universidad Duke, (Durham, EE.UU.), organizado por el Centro de Estudios Globales (febrero 2010). Kwame Nimako es teórico africano de Ghana, que vive en Amsterdam, donde es el director del NiNsee (The National Institute for the Study of Dutch Slavery and its Legacy). Según sus análisis la “antigua” Europa del Oeste tiene la misión civilizadora en la antigua Europa del Este; de enseñarnos la democracia, cómo tratar a los ciudadanos romaní, las relaciones raciales y los derechos humanos, mientras se muestra a sí misma como si ya hubiera “solucionado” todos estos problemas, -de educación, de desarrollo, de libertad-; son los demás quienes tienen que aprender.⁹⁴

Los ejemplos de vigilancia, control del territorio, establecimiento de fronteras que no serían solo físicas, sino también conceptuales o ideológicas son numerosos, pero en “Images of Struggle/Decoloniality” las artistas deciden exponer un caso en concreto. José Alejandro Rastrepo en este vídeo menciona el proyecto de Luis López de Mesa, del siglo XX, durante el periodo de entreguerras (entre la I y la II Guerra Mundial), que él mismo llamó “Utopía”, y que coincide con los postulados ideológicos del nacional-socialismo de Alemania. Como explica Rastrepo, López de Mesa habló en los años 30 de la necesidad de abrir Colombia a la inmigración extranjera; pero se trataba de una inmigración selectiva, solo para los alemanes. Éstos tendrían que asentarse en el país a lo largo de la diagonal de Guajira a Tumaco,

⁹² Vídeo *Naked Freedom* (2010), de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía)

⁹³ Marina Gržinić, vídeo *Images of Struggle/Decoloniality* (2011), de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía)

⁹⁴ Ver vídeo *Naked Freedom* (2010), de Marina Gržinić /Aina Šmid

para formar una barrera como defensa física para prevenir la mezcolanza; para impedir que los negros pasaran de la costa al interior y los indígenas de la Amazonía al Norte. Este proyecto, como apunta Rastrepo, fue absolutamente inspirado por el proyecto nazi.⁹⁵

En esta relación podemos pensar la última parte del vídeo “Naked Freedom”, que introduce a modo de intertítulo dos tesis, para poner en cuestión la historia de las relaciones y la nueva realidad geopolítica de Europa, que se basa en los mecanismos hegemónicos históricos de la división, hoy olvidada, pero todavía imperial y asesina en su política. “Kwame Nimako: “Estamos aquí (en EU) porque vosotros estuvisteis allí (en África)”. Marina Gržinić; “Estamos aquí (en EU), porque vosotros querías ir allí (a Europa del Este)”⁹⁶ Según Nimako, la tesis de Gržinić es correcta porque después de la caída del Muro de Berlín, África supondría un problema para Europa porque la “antigua” Europa del Oeste reclamaba África en el contexto de la ACP (Estados de África, del Caribe y del Pacífico), como su patio trasero. Como apunta, Nimako, el acuerdo del G7 durante la Guerra Fría, situaba el sureste de Asia como una esfera de influencia del Japón, América Latina como una esfera de influencia de EE.UU. y dentro de Europa, África era vista como un futuro proveedor de productos de agricultura, ya que la productividad agrícola de la “antigua” Europa del Oeste había alcanzado los 94%, y no podía crecer más, Asia había alcanzado el 60% y África el 25%. Entonces esto significaba, como argumenta Nimako, más espacio para el crecimiento de África desde el punto de vista de la agricultura. Pero después de la caída del Muro de Berlín, África dejó de ser relevante en el marco de este plan, ya que ahora, tenían el espacio de Europa del Este como fuente de producción agrícola. Al mismo tiempo, según Nimako, los africanos empezaron a ser controlados en sus migraciones, lo que se convirtió, como dice, en la mayor preocupación de Europa hoy en día: cómo prevenir la entrada de los Africanos en Europa. Y desde el punto de vista de las relaciones raciales, sostiene Nimako, “esto significa la marginalización de la comunidad negra, porque mientras Europa se hace más grande, la comunidad negra se hace más pequeña.”⁹⁷

Como apunta Philomena Essed en su ponencia “Racism in Europe: Humiliation and Homogenization”: “La unificación Europea ha sido principalmente un proyecto de blancura (whiteness) (...) El cambio de siglo ha sido testigo de la aparición

⁹⁵ Ver vídeo *Images of Struggle/Decoloniality* (2011), de Marina Gržinić /Aina Šmid

⁹⁶ Kwame Nimako y Marina Gržinić, vídeo *Naked Freedom* (2010) de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía)

⁹⁷ Kwame Nimako, vídeo *Naked Freedom* (2010) de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía)

de lo que yo llamo el racismo autorizado (entitlement racism): la idea de que las poblaciones mayoritarias tienen el derecho a ofender y humillar al “Otro”. Las expresiones de esta forma de racismo varían según las atribuciones de grupos raciales, étnicas y religiosas, y pueden ir desde el paternalismo de asimilación a la humillación extrema.”⁹⁸

Entonces, rearticulando cierta historia global del capitalismo y las fronteras, está claro, como argumenta Gržinić, que aunque la llamada ideología multicultural del capitalismo global neoliberal de los años 90 afirmó la existencia de otros mundos, lo hizo solo para preparar su segundo paso, es decir, para impulsar la lógica del acero del imperialismo de circulación. De esta manera aceleró los procesos de control, de desposesión y de evacuación de cualquier diferencia.⁹⁹ Como ejemplo de esta política, Gržinić apunta a las medidas de seguridad de fronteras presentadas por la Comisión Europea en 2008, que entre otras cosas consisten en tomar las huellas dactilares a los visitantes extranjeros en su entrada en Europa y registrar electrónicamente cada entrada y salida, además de aumentar el sistema europeo de vigilancia de fronteras externas y marítimas (FRONTEX) para ampliar el control interno.¹⁰⁰ Estas medidas visibilizan claramente las nuevas condiciones de vida en la EU, y la regulación de los procesos de migración mediante la política de muerte; necropolítica.

En esta relación, en los tres vídeos “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, Gržinić/Šmid apuntan al aspecto necropolítico que está organizando el espacio europeo. En “Naked Freedom”, explican que la globalización es hoy en día el principal culpable de guerras, impulsadas por el “primer mundo” capitalista globalmente, la situación que además no nos permite ver los efectos en otras áreas, tales como la cultura y la educación, como es, por ejemplo, la reforma del sistema educativo (plan Bolonia). Se trata de la destrucción del sistema público de educación a nivel global, pero no solo a través de la economización de la universidad sino sobre todo mediante la gobernanza, es decir, se trata de la constitución de la política de gobernanza de la sociedad.¹⁰¹ Como apuntan Walter

⁹⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2013), *Europe's Colonialism, Cocoloniality and Racism*, en BROECK, Sabine, JUNKER, Carsten (ed.) (2013), *Postcoloniality – Decoloniality – Black Critique: Joints and Fissures*, Frankfurt/M. – New York, Campus.

⁹⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Drawing the Border (Reartikulacija, part 3 of 3)*, <http://www.e-flux.com/journal/drawing-a-border-reartikulacija-part-3-of-3/>

¹⁰⁰ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *Rearticulation of the State of Things or Euro-Slovenian Necrocapitalism*, <http://www.reartikulacija.org/?p=301>

¹⁰¹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital, Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=69>

Mignolo y Madina Tlostanova, una de las consecuencias más devastadoras de la modernidad puede ser definida como la colonialidad del ser y del conocimiento, que se ha expresado a través de los últimos quinientos años de diversas maneras globalmente, sin embargo, según Tlostanova, “puede reducirse esencialmente al hecho de que el Occidente ha determinado una norma única de la humanidad y del conocimiento legítimo, mientras otros pueblos y conocimientos han sido clasificados como desviaciones, han sido descartados o sometidos a cambios diversos para hacerlos más cercanos al ideal occidental. Esta zombificación sigue intacta hoy. La marginalización ontológica de los pueblos no-occidentales se ha expresado en un trabajo de edición específico de la subjetividad y el conocimiento, mientras que la esfera crucial de intersección entre el ser y el conocimiento, el arte, junto con otras formas de conocimiento no-racional, o no exclusivamente racional, han sido arrojadas fuera de la modernidad.”¹⁰²

En esta relación, en el vídeo “Obsession”, Gržinić/Šmid demandan la política emancipatoria a través de la posibilidad de producción de conocimiento que se opone a la vieja, permanentemente escondida historia capitalista del colonialismo y a sus nuevas formas de colonización. Proponen construir nuevas genealogías conceptuales. Como argumentan: “Huntington, Žižek, Laclau, Badiou, Bordieu, Giddens (asesor del Blair), Beck (asesor de Schroeder), ya no pueden ser aquellos que guían el pensamiento crítico al otro lado de la diferencia colonial. De aquí la importancia de considerar las geopolíticas de conocimiento dentro de ellos. Lo que hoy en día es realmente actual son LOS BORRADOS, cada país tiene su mancha negra”.¹⁰³ Entonces, es precisamente aquí donde los modelos más prometedores de la descolonización del ser y el conocimiento se forman, basados en un constante revertir a categorías que socavan y desestabilizan la modernidad, desde una posición exterior creada desde el interior.

Gržinić/Šmid exponen que no podemos hablar del arte y cultura en Eslovenia, si no volvemos al inicio de la constitución de este país (1991), al caso de los ciudadanos borrados de Eslovenia. “Los borrados” son 28.000 personas, residentes en Eslovenia, procedentes de otras repúblicas de la ex Yugoslavia, -croatas, serbios, bosnios, musulmanes, albaneses, romaníes, etc.- que han perdido todos sus derechos el 26 de febrero de 1992, en el genocidio administrativo de la República

¹⁰² TLOSTANOVA, Madina (2010), *La Aesthesis Trans-Moderna en La Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-sublime Decolonial*, <http://www.kronotop.org/ftexts/la-aesthesis-trans-moderna-en-la-zona-fronteriza-aurasiatica-y-el-anti-sublime-decolonial/>

¹⁰³ Vídeo *Obsession* (2008), de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía)

Eslovenia, cuando se les confiscaron, invalidaron y destruyeron sus documentos de ciudadanía. Como resultado, existían entre dos muertes, física y simbólica, privados del derecho al trabajo, de la seguridad social, de la escolarización de sus hijos,...del derecho a vivir una vida digna. ¡Fue en 2010! que se les reconoció de nuevo el estatus de residentes, pero muchas cuestiones quedan abiertas: ¡Los “borrados” todavía no han sido indemnizados y la injusticia no ha sido reparada! Esta situación está asimismo relacionada con los trabajadores migrantes de otras repúblicas yugoslavas, sujetos a una precarización y explotación extrema (hasta 16 horas laborales diarias, sin recibir sus salarios durante meses, incluso años), y con los ataques, exclusión y marginalización de la comunidad romaní (por ejemplo, el caso de familia Strojanovi) y de la comunidad LGBTQI. En este sentido, como argumenta Sarah Ahmed, hoy es posible articular el arte político solo frente a una dificultad en curso de hablar del racismo.¹⁰⁴

Refiriéndose al teórico africano de Camerún, Achille Mbembe, quien en 2003 publicó el artículo “Necropolitics” (Necropolítica), con el que estableció una distancia sumamente importante hacia la biopolítica, formulada por Michel Foucault a finales de los años 70, Gržinić en su ponencia registrada en “Images of Struggle/Decoloniality”, apunta a dos pasos muy importantes. En primer lugar, Mbembe articula una historización y repolitización de la biopolítica, como modo de gubernamentalidad del “primer mundo” capitalista, y en segundo lugar, afirma que en África es necesario pensar la vida de otro modo, definiéndola teniendo en cuenta la necropolítica.

Con Mbembe, la necropolítica significa “dejar vivir y hacer morir”, mientras que la biopolítica significa lo contrario, “hacer vivir y dejar morir”. Es decir, tener cuidado de todos en el “primer mundo” capitalista y su ideología consumista, mientras se deja morir o se abandona a todos los demás fuera del “primer mundo”. Pero cuando a causa de la “crisis financiera” hemos sido testigos de la situación en la que fue necesario rescatar a los bancos y no a las personas, según Gržinić, se introdujo un nuevo modo de vida que significa un puro abandono; si uno tiene recursos puede vivir, si no es su problema, es decir, puede morir. La necropolítica transforma “hacer vivir en dejar vivir”. La tesis de Gržinić es que en la situación actual del capitalismo global y de la crisis, tenemos que enfrentar la biopolítica y necropolítica, que se repiten una dentro de la otra. Esto significa un desplazamiento,

¹⁰⁴ Ver GRŽINIĆ, Marina (2013), *Social curating and its public*, http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_1813_small.pdf y GRŽINIĆ, Marina (2012), *Biopolitics and Necropolitics in relation to the Lacanian four discourses*, http://www.ub.edu/doctorat_eapa/?p=275

en el sentido de que ya no se trata solo de África, donde se aplica la necropolítica, sino que ésta opera en medio de la biopolítica.¹⁰⁵ Gržinić cita a la activista, lesbiana y escritora Nataša Velikonja, “uno solo tiene que mirar en las galerías de Ljubljana y en las calles para ver quien puede vivir y quien tiene que morir. Vosotros vais a vivir, mientras yo tendría que morir”.¹⁰⁶

En resumen, “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” exponen que la plusvalía del capital, hoy en día, se basa en y capitaliza desde la perspectiva de (los mundos de) la muerte. También en el “primer mundo”, la lógica ya no es el *máximum* de la vida sino el *mínimum* y a veces ni esto. Lo que ahora está en el centro del sistema capitalista es la producción de plusvalía solamente en beneficio del capital y no de la vida social. La repetición del desbocamiento del capital en cada momento y lugar, según Gržinić, reafirma la co-propiedad del capital y poder, unifica el mundo, conecta todo lo que está pasando dentro y repite la indiferencia por la igualdad.¹⁰⁷ Esta situación (de acumulación y redistribución del capital financiero) forma parte de una nueva lógica que se impone y hace operativa, con el fin de pensar de manera diferente también sobre las fronteras. Las fronteras han “desaparecido”, pero este proceso de su desintegración, forma parte de un proceso ideológico y discursivo de la reorganización de la “nueva” Europa y el mundo. Al mismo tiempo, el proceso de racialización está en el núcleo de la lógica que organiza el cuerpo social del capitalismo global neoliberal contemporáneo, con sus procedimientos internos administrativos, judiciales y económicos, pero también sistemas de representación, teoría y discursividad.

Entonces, a lo que apuntan Gržinić/Šmid con sus vídeos, es a la necesidad de dibujar una línea en este espacio, para mostrar la frontera dentro de la inconsistencia del “Otro”, y efectivamente asumir su no-existencia. Esto significa para ellas actuar políticamente, tomar en sus manos la política de representación e intervenir dentro de esta situación cínica del imperialismo de circulación “sin diferencias”, construyendo un nuevo marco a través del cual cambiar las propias coordenadas de la imposibilidad. Se trata de un acto político, conceptual y paradigmático, que intenta reconfigurar este espacio y establecer una nueva estructura con la que relacionarse en términos de la opción decolonial.

¹⁰⁵ Ver vídeo *Images of Struggle/Decoloniality* (2011), de Marina Gržinić /Aina Šmid

¹⁰⁶ Marina Gržinić, vídeo *Images of Struggle/Decoloniality* (2011), de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía)

¹⁰⁷ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital, Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>.

Asimismo, los tres vídeos muestran que la historia y genealogía desde el arte a la cultura, ciencia, lo social, que estableció el “primer mundo” capitalista por completo (des)regula la historia, el presente y el futuro del mundo. Desde aquí, la pregunta que se plantea es a qué historias atribuimos nuestra política de representación y cómo redefinimos nuestra propia posición dentro de un territorio social, económico y político determinado. En este sentido Gržinić/Šmid proponen la noción del post-socialismo como una vía de acercarse a la deconstrucción del mito moderno del mundo global, el mundo sin la especificidad cultural, social o política, un mundo sin centros y periferias, es decir, una re-lectura de la condición post-socialista a través del análisis de la “nueva” Europa, articulada desde su posición como “Este leyendo Este”, o mejor dicho, “África leyendo Este”, lo que les permite introducir un nuevo enfoque crítico al arte y activismo político.

6.3.3.3. La reorganización del “videoframe”

Cada práctica tiene su propio lenguaje y su propia historia, experiencia, y condiciones de producción que tienen que cuestionarse y expresarse. Estos son los procedimientos que Gržinić/Šmid continuamente visibilizan en su trabajo. Podemos decir que su práctica se basa en la necesidad de reorganizar el *videoframe* (fotograma del vídeo) y en una nueva lógica de la performatividad del pensamiento político; en la re-interpretación de lo que ha sido excluido, empujado al margen de sociedad, y sistemáticamente negado.

En esta relación, en primer lugar, tenemos que apuntar que la producción del conocimiento está, hoy en día, directamente relacionada con las tecnologías digitales. Como apunta Gržinić, podemos hablar del modo digital de producción para entender los cambios introducidos por el capitalismo cognitivo en relación con el trabajo y la cultura digital.¹⁰⁸ Pero, en referencia a Dalida Benfield, ¿cómo podemos en medio de múltiples órdenes de lo digital, entender en esta relación la diferencia colonial?¹⁰⁹ ¿De qué manera se relacionan la tecnología y el conocimiento? ¿De qué manera es posible proponer e impulsar, a través de los

¹⁰⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2011), *A Political Intervention in the Digital Realm*, en *Coded Cultures: New Creative Practices out of Diversity*, <http://at.codedcultures.net/designing-complexity-to-develop-a-political-intervention-in-the-digital-realm/>

¹⁰⁹ Ver BENFIELD, Dalida Maria (2009), *Neo-geo-politics. Decolonizing the Digital/Digital Decolonization*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/volume-31-decolonizing-the-digitaldigital-decolonization>

textos digitales y sus prácticas de producción y recepción, la descolonización de lo digital? ¿Qué perspectiva introducen los vídeos “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” sobre los límites y posibilidades de lo digital, qué tipo de análisis presentan en relación con la construcción de la imagen y el uso de tecnología digital, cómo conceptualizan el tiempo y el espacio? ¿Cuál es el potencial del pensamiento decolonial en relación con el ámbito de lo digital y la intervención política?

Según Freya Schiwy, muchos teóricos (James Weiner, Stanley Aronowitz, Teresa de Lauretis, Catherine Russel, etc.) argumentan que la tecnología nunca es neutral, y en este sentido, como apunta Schiwy, el medio vídeo se inscribe en una lógica particular de producción que emerge en contextos capitalistas, coloniales y patriarcales; los medios audiovisuales llevan el peso de la geopolítica colonial de conocimiento.¹¹⁰ En referencia a Sarah Kember, Gržinić apunta a dos estrategias importantes, empeladas en la lógica de colonialidad. “La primera se basa en el fantasma, de que la tecnología de los nuevos medios de información e comunicación está fuera del control, y la segunda, en el fetichismo de la tecnología. La tecnología, como apunta, busca solo el progreso y desarrollo, el proceso en el que solo los científicos y artistas del “primer mundo” pueden implicarse (mirando cualquier conferencia seria en torno a la tecnología y ciencia podemos ver que es imposible encontrar las posiciones que provienen fuera del mundo capitalista neoliberal occidental).”¹¹¹ Según Benfield, se trata del mito de la “brecha digital” que opera para ofuscar esta complejidad y reproduce la geopolítica del conocimiento situada en la narrativa global del desarrollo. Ésta deviene otra producción de la subyugación de conocimientos y culturas. En muchas instancias, según apunta, la supuesta frontera de lo digital y no-digital es análoga al mapa geopolítico del colonialismo; en otras instancias, crea nuevas fronteras en torno a comunidades diaspóricas, indígenas o racializadas, dentro de y a través de ciudades, regiones, Estados-nación.¹¹²

El vídeo “Obsession”, grabado en el entorno cotidiano de la propia casa, nos plantea en el prólogo la siguiente pregunta: “¿Qué sentido tiene hoy en día grabar

¹¹⁰ Ver SCHIWY, Freya (2009), *Decolonizing the technologies of knowledge: video and indigenous epistemology*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/>

¹¹¹ GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker. (p. 148) (la traducción es mía)

¹¹² Ver BENFIELD, Dalida Maria (2009), *Neo-geo-politics. Decolonizing the Digital/Digital Decolonization*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/volume-31-decolonizing-the-digital-digital-decolonization>

el vídeo, en Eslovenia?”¹¹³ Como apuntan las artistas en referencia a Jonathan Beller, la colonización de lo visual, y ahora de lo sensual por el capital, tiene que pensarse en términos del auge de la visualidad a partir del siglo XX. Según Beller, al igual que la mercancía transforma nuestra experiencia sensual, también lo hacen las imágenes. El inter-juego entre imágenes y objetos para la organización del mundo sensible, fue explícitamente reconocido y usado como medio para la transformación del Estado y del mercado.¹¹⁴ En “Naked Freedom” siguiendo el hilo argumental de Beller, las artistas exponen que la historia se remonta también a “la nominalmente anticapitalista Unión Soviética, cuando el cine fue la culminación de tecnologías industriales, usando lo visual en el sentido de reorganizar el mundo sensorial. “Dziga Vertov habló de la descodificación comunista del mundo visible, para Eisenstein el film era como “un tractor arando sobre la psique de la audiencia” y Stalin remarcó que “el cineasta es el ingeniero de alma”.¹¹⁵

Pero actualmente las estrategias del valor de transferencia en la interfaz entre el cuerpo y la imagen han sido desplazadas, llevadas a otro nivel en el desarrollo y la modificación digital de la utilidad de la pantalla. Entonces, la continuidad de modo de producción cinematográfico (Beller), con el modo de producción capitalista, introdujo varias maneras de captura y corrientes de transferencia del valor, de manera que toda la actividad social es directamente organizada por la pantalla o indirectamente impactada por ella.¹¹⁶

“Naked Freedom” expone la siguiente situación; “actualmente, la grabación de imágenes en movimiento se ha democratizado, el vídeo es ahora un medio barato y accesible en el “primer mundo” capitalista. Hoy en día, por un lado, tenemos la producción de vídeo para las galerías y público de museos medio privatizados, y por otro, la más grande galería *trash* del mundo, Youtube. Por un lado, el videoarte es hoy una producción elitista de los artistas que habitualmente investigan las formas vacías y forman parte del mercado del arte, marcando las tendencias, y por otro lado tenemos millones de grabaciones digitales, cualquiera que tiene una cámara puede

¹¹³ Vídeo *Obsession* (2008), de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía)

¹¹⁴ Ver BELLER, Jonathan and GRŽINIĆ, Marina (2009), *Discussing Contemporary Capitalism and the Cinematic Mode of Production*, <http://www.reartikulacija.org/?p=617>

¹¹⁵ Vídeo *Naked Freedom* (2010) de Marina Gržinić /Aina Šmid (la traducción es mía)

¹¹⁶ Ver BELLER, Jonathan and GRŽINIĆ, Marina (2009), *Discussing Contemporary Capitalism and the Cinematic Mode of Production*, <http://www.reartikulacija.org/?p=617>

apretar al botón... Hacer vídeo es divertido”, nos dice la actriz (Nika Rozman), “todos pueden ser videoartistas, solo pásenme la cámara.”¹¹⁷

En este sentido Gržinić/Šmid analizan la economía política de visión con relación a los procesos de abstracción. La abstracción del dinero (capitalismo financiero) es puesta en relación con la abstracción de procesos en el ámbito del arte, cultura y teoría. La relación entre la economía financiera y economía visual, expone el efecto de alienación en la producción de imágenes en la sociedad tecno-capitalista. Los procesos de abstracción (procesos de evacuación, formalización performativa), como apunta Gržinić, son centrales en la política de representación y se pueden definir como desintegración de oposiciones dentro de la imagen, que tiene lugar en el propio centro del “espacio” de la imagen.¹¹⁸ En referencia a Beller, “Naked Freedom” visibiliza a lo que estamos enfrentados actualmente; no tanto a la abstracción de nuestros sentidos (siendo un fenómeno típicamente moderno), sino con la absoluta sensualización de abstracción.¹¹⁹ El vídeo, en relación con el propio título, muestra que “la libertad es ciega, sucia y fea. Los fascismos, los racismos, la homofobia, el control, la pauperización... nos definen; de hecho queremos enjuagar esta mierda de nuestras vidas.”¹²⁰

En otras palabras, según Gržinić/Šmid (y Beller), todavía estamos presenciando los horrores de la sociedad capitalista; el empobrecimiento masivo como producto de la nueva acumulación del capital, las guerras coloniales e imperialistas, el racismo violento, la dominación patriarcal, la organización de gulag y campos de concentración -todos ellos productos de democracias neoliberales.¹²¹ En referencia a George Orwell, “Naked Freedom” explica que la cultura visual con su velocidad y habilidad de prevalecer sobre lenguaje, ha cumplido los requerimientos de las sociedades totalitarias de regularlo todo, desde el pensamiento al DNA, de los átomos a los niveles cuánticos de la materia.¹²²

¹¹⁷ Vídeo *Naked Freedom* (2010). de Marina Gržinić /Aina Šmid. (la traducción es mía)

¹¹⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina (2006), *Abstraction, evacuation of resistance and sensualisation of emptiness*, <http://www.neme.org/459/abstraction>

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Vídeo *Naked Freedom* (2010), de Marina Gržinić /Aina Šmid. (la traducción es mía)

¹²¹ Ver BELLER, Jonathan and GRŽINIĆ, Marina (2009), *Discussing Contemporary Capitalism and the Cinematic Mode of Production*, <http://www.reartikulacija.org/?p=617> y vídeo *Naked Freedom* (2010), de Marina Gržinić /Aina Šmid

¹²² Ver vídeo *Naked Freedom* (2010), de Marina Gržinić /Aina Šmid

Entonces, una de las principales propuestas de “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” es reconocer el secuestro de lo visual por lo post-industrial, digital, económico y político, y situar en este lugar la lucha política. Como apunta Beller, los cineastas revolucionarios trabajaban con lo visual no porque eran cineastas, sino porque eran revolucionarios. Lo visual fue y sigue siendo el campo de batalla.¹²³ De la misma manera, con el entusiasmo revolucionario de su tiempo, Octavio Getino y Fernando Solanas (Argentina), Jorge Sanjinés y el grupo Ukumau (Bolivia), Želimir Žilnik (Yugoslavia), The Black Audio Film Collective (Gran Bretaña), etc. entendieron el cine como un arma revolucionaria que se presta al modo de producción socialista.

Para exponer la necesidad de repensar la geopolítica y cuerpo-política del conocimiento y construir nuevas genealogías conceptuales en relación a la historia y el contexto actual de Europa del Este, como también del vídeo militante, el vídeo “Obsession” se inicia con una serie de proyecciones sobre la pared, de fotogramas extraídos de películas de la historia del cine yugoslavo (ola negra), -Romance (1967) de Dušan Makavejev, La balsa de la Medusa (1980) de Karpo Godina, “El olor de los Membrillos” (1982) de Mirza Idrizović, “El papel de mi familia en la revolución mundial” (1971) de Bata Čengić-, intercaladas con las imágenes de prensa de la muerte de la pareja Ceaușescu y de fotografías pertenecientes al movimiento de vanguardia (dadaísmo y surrealismo). Como apuntan las artistas, en la situación actual, el vídeo está atrapado en la obscena amnesia de todas las prácticas, teorías y políticas producidas en este medio, fuera del “primer mundo” capitalista. Por esto, en “Obsession” Gržinić/Šmid insisten tanto en la construcción de nuevas genealogías conceptuales, como también en la reflexión sobre una historia del vídeo experimental diferente. Esta necesidad se articula en sus vídeos a través de los cambios en el modo de producir el vídeo digital y empleo de vocabularios de la crítica de la historia del arte, documentando la pobreza del medio vídeo en relación con las condiciones de producción actuales. Como explica Gržinić, en la entrevista con Ana Vujanović; “Nuestros vídeos son condensados casi viscerales y pesados, ya que cada fotograma de vídeo se relaciona primero con la vida, después con la política y solo después con el arte. Lo que estamos buscando principalmente es expresar la biopolítica, este híbrido entre biológico y político, el poder que

¹²³ Ver BELLER, Jonathan and GRŽINIĆ, Marina (2009), *Discussing Contemporary Capitalism and the Cinematic Mode of Production*, <http://www.reartikulacija.org/?p=617>

organiza no solo cuerpos en sociedades contemporáneas sino también, hasta un punto extremo, las condiciones de vida y política.”¹²⁴

En “Obsession” explican que cuando hablamos del vídeo no se trata nunca de una simple estructura experimental, sino de su potencial como dispositivo revolucionario, con el que se puede articular una política diferente de afecto y efecto. En este sentido, no se refieren solo a los métodos de trabajo y de investigación, al experimento y los procedimientos técnicos, sino sobre todo a los procesos de la historia silenciada que visibilizan en su trabajo.

Para oponerse al pensamiento postdialéctico (Deleuze), “el paraíso para los niños blancos, promovido por el *establishment*, excluyendo al mismo tiempo las posiciones de mujeres de color, antiimperialistas, *queer*, anti-racistas, post-coloniales,”¹²⁵ los vídeos “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” vuelven a insistir en el método de la dialéctica; la relación entre el medio y el contexto socio-político se articula a través del poder de la dialéctica. Esta es la respuesta de las artistas a la estrategia presente de hacer desaparecer la dialéctica, de desplazar las narrativas de lucha histórica antagonista contra la explotación, y de borrar la realidad en el nuevo paradigma de economía política de lo visual y virtual.

En esta relación, la representación, según Griselda Pollock, puede ser entendida como una articulación formal visible del orden social, o como apunta María Ruido, la representación de nuestros cuerpos deviene estrategia política, tecnología de construcción de la subjetividad y necesita ser re-definida y contextualizada.¹²⁶ Entonces, es la noción de mis-representación (Pollock), que proviene de la teoría fílmica feminista y práctica, la que puede designar el reverso en el proceso de identificación. Gržinić, en referencia a Jo Anna Isaak, anota que el objetivo de la mis-representación es crear una “ruina de representación” precisamente en el lugar de aquello que ha sido excluido. Entonces el proceso de incluir lo que ha sido excluido en el trabajo es más que hacer algo visible, ya que inserta lo perdido o negado a través de proceso de mis-representación. Como resultado, en lugar de inserción, se crea una ruina de representación que ahora asume una forma subversiva. Gržinić/Šmid usan varios métodos para tal inserción; apropiación, citación,

¹²⁴ VUJANOVIĆ, Ana, GRŽINIĆ, Marina (2008), “*It’s Not Red, It’s Blood!*”, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker. (p.162) (la traducción es mía)

¹²⁵ Vídeo *Naked Freedom* (2010) de Marina Gržinić /Aina Šmid. (la traducción es mía)

¹²⁶ Ver RUIDO, María (2003), *Cuerpos de producción. Algunas notas sobre cuerpos, miradas, palabras y acciones en tiempos de (ins)urgencia y precariedad*, <http://www.workandwords.net/es/texts/view/504>.

rearticulación, reorganización, con los que desafían todas las oposiciones binarias, reorganizándolas dialécticamente, sin construir un tercer término (Derrida).¹²⁷ En referencia a bell hooks, podemos decir que Gržinić/Šmid construyen las narrativas en torno a la representación visual incrustada en la acción y fusión de un tipo de crítica sin descanso con la conciencia social, que incorpora un elemento de auto-crítica de la propia posición.¹²⁸

Ésta es la descentralización del sujeto hasta el punto donde, en lugar de fuera o dentro, se crea una poderosa relación dinámica que vincula dentro y fuera, dependencia e independencia, arte y política, y finalmente lo existente y no-existente. Como apunta Gržinić, la táctica de la mis-representación a través del vídeo, que toma cuenta de esta manera de representar y diseccionar la historia, permite analizar tanto el poder del sistema, como el poder de las instituciones del arte y la cultura. Lo que es importante aquí es que las “libertades” del vídeo pueden recuperar a través del tiempo algo que ha sido perdido, desplazado o invisibilizado, ya sea el film, guión, libro, o persona.¹²⁹

Como expone “Obsession”, la política neoliberal actualmente, busca la discreción, es decir, no se habla de las contradicciones sociales públicamente. Para ello, además desarrolla un conjunto de prácticas económicas, legislativas, judiciales y discursivas -los procedimientos de la gubernamentalidad- que neutralizan los debates y normalizan la situación del poder, apropiación y esclavización.¹³⁰ Con “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, las artistas muestran que el vídeo puede ser usado para desnaturalizar esta normalidad, generando y problematizando el contexto de su propia percepción. Porque, como punta Federica Timeto, el otro lugar siempre ha estado aquí, y no fuera de él, como su opuesto; entonces, una posición alternativa de aquí-desde aquí- es posible, la que da la voz a lo que ha sido evacuado y erradicado de las narrativas hegemónicas.¹³¹ Pero como muestran Gržinić/Šmid, esta reconceptualización tiene que pasar hoy

¹²⁷ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

¹²⁸ Ver HOOKS, bell (2000), *Feminism is for Everybody, Passionate Politics*, Cambridge, South End Press.

¹²⁹ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

¹³⁰ Ver Video *Obsession* (2008), de Marina Gržinić /Aina Šmid

¹³¹ Ver TIMETO, Federica (2008), *An Elsewhere within Here*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

por la artificialidad de la mediación tecnológica y mostrar cómo es construida la presencia. Para ello, los tres vídeos superponen varios niveles en su interrelación; los vestuarios, el maquillaje, la puesta en escena, texto y música, hasta los efectos sonoros, que continuamente muestran la artificialidad de su trabajo. Como argumentan las artistas en “Obsession”, “en los procesos de la postproducción, todos los elementos se organizan de forma artificial. Lo que ocurre frente a la cámara no es nada natural, y en segundo lugar, esta artificialidad es desdoblada en el proceso de montaje. Pero el resultado nunca es un efecto tecnológico, aunque se trata del efecto.”¹³² De esta manera Gržinić/Šmid desarrollan una “nueva economía de mirar”, que se basa, usando la expresión de Timeto, “en lo que puede hacerse visible, más allá de lo que ya vemos.”¹³³

En este sentido, las artistas continuamente cuestionan la lógica interna del medio vídeo, su estructura tecnológica específica y su relación con otras tecnologías, es decir, el lugar político del vídeo, la historia en relación con otras historias del arte e historias en general, sus vidas y trabajo en esta historia.¹³⁴ Aquí otra vez la teoría penetra en la imagen, para construir otro espacio, aquel de intersección entre su propia posición política, historia del medio, estado de las cosas social y político, rearticulando los temas a través del trabajo, que relaciona la lógica de la teoría con el concepto de la práctica.¹³⁵ De esta manera, “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” nos muestran la combinación de imágenes documentales y ficciones construidas, situaciones escenificadas y cómo los procesos digitales pueden usarse para organizar políticamente la imagen del vídeo.¹³⁶

Así la descolonización de tecnología de conocimiento llama la atención a densas interrelaciones entre tecnología, sus definiciones, y sujetos que la usan, insistiendo en la necesidad, como apunta Schiwy, de transformar no solo el uso y producto de la tecnología, sino también el contexto discursivo que define lo de que es la tecnología epistémica. Entonces, “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, creando una reflexión crítica que enfatiza la visualidad

¹³² Vídeo *Obsession* (2008), de Marina Gržinić /Aina Šmid. (la traducción es mía)

¹³³ TIMETO, Federica (2008), *An Elsewhere within Here*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker. (p.285) (la traducción es mía)

¹³⁴ Ver VUJANOVIĆ, Ana, GRŽINIĆ, Marina (2008), “*It’s Not Red, It’s Blood!*”, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

¹³⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

¹³⁶ Ibid.

del medio, hacen explotar la idea de mediación, ya que, en referencia a Schiwy, cualquier tipo de acto semiótico implica también la producción de la realidad como definición discursiva de ella.¹³⁷

Los vídeos muestran la necesidad de repensar continuamente y reutilizar las herramientas de comunicación en las prácticas simbólicas guiadas por el compromiso y lucha. Así la digitalidad en “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” es también un lugar, como expresa Benfield, de “an/other thinking”¹³⁸, -de “otro” pensamiento-. Estos vídeos producen y documentan los imaginarios decoloniales, y exponen lo digital como un sitio fluido, en el sentido de múltiples sitios, que cruzan la herida colonial/imperial, y en su reconocimiento de la geopolítica y cuerpo-política del conocimiento, movilizan a la vez, diversas epistemologías que producen un conocimiento emancipatorio a través de localidades y globalidades.

Entonces, el antagonismo social que atraviesa los vídeos, vincula el medio a un estado social y político más amplio del capitalismo contemporáneo. De esta manera Gržinić/Šmid, desde una posición decolonial, reorganizan el formato de videoframe, para abrirlo a la intervención, al nuevo potencial político vinculado al arte y cultura. Podemos decir que sus intervenciones se posicionan como disrupciones desde dentro de los órdenes digitales para apuntar que lo digital constituye hoy uno de los sitios más importantes de producción de lo político y de la lucha.

¹³⁷ Ver SCHIWY, Freya (2009), *Decolonizing the technologies of knowledge: video and indigenous epistemology*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/>

¹³⁸ Ver BENFIELD, Dalida Maria (2009), *Neo-geo-politics. Decolonizing the Digital/Digital Decolonization*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/volume-31-decolonizing-the-digitaldigital-decolonization>

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

En un momento en el que la tendencia dominante es la amnesia, la evacuación de las historias, de la historia de nuestras luchas políticas, la despolitización, la precarización de nuestras vidas, la crisis permanente, la imposición de nuevas fronteras, la racialización como lógica central del sistema del capitalismo global, la fragmentación, atomización y abstracción, que operan también mediante las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, es necesario oponer al “imposible” las potencialidades.

Para ello, a través de este largo recorrido por la red de lógicas con las que opera hoy en día el capitalismo global, hemos introducido una opción conceptual táctica. Nos referimos a la opción decolonial que nos ha permitido relacionar el capitalismo con el colonialismo (Mariátegui), a través de lo que Aníbal Quijano en los años 90 definió como la matriz colonial del poder. En esta relación, hemos subrayado algunas líneas de fuga que consideramos fundamentales para la articulación de prácticas artísticas politizadas y su potencial crítico, no solo en relación con el sistema del arte y la cultura, sino también en la articulación de nuestra lucha común por el cambio de la situación actual. Las diferentes (re)conexiones, a veces contradictorias y conflictivas, entre las posiciones teóricas y tácticas de resistencia que hemos analizado, abren nuevas cuestiones y vías para seguir pensando juntxs, imaginar y construir un futuro diferente, compartido, común e igualitario.

A continuación, resumiremos en cinco conclusiones la primera y la segunda parte de nuestro trabajo de investigación, en relación con la potencialidad de lo político y decolonial en la era postmedia.

Parte I

En la **primera conclusión** queremos exponer la urgencia de abrir nuevas perspectivas para el análisis y la articulación de la lucha contra la discriminación racial, de género, sexual y la explotación de clase en su interrelación, en base a las aportaciones y giros que introducen la opción decolonial y el feminismo decolonial.

A través del diagrama que hemos elaborado en la primera parte de nuestra investigación, apuntamos que la caída del Muro de Berlín en 1989 (el final de la Guerra Fría), abrió paso al proceso de integración de la antigua Europa del Este de una manera abstracta, borrando las historias concretas, prácticas y reflexiones teóricas. En un momento en el que es recurrente decir que Europa del Este ya

no existe, cuando Europa del Oeste también se dice antigua (Former West), el proceso de desaparición de determinadas fronteras no significa que éstas están desapareciendo, sino al contrario, se fragmentan, desdoblan, y multiplican simultáneamente, convirtiéndose en zonas, regiones o territorios fronterizos. Por tanto, hablar del postcomunismo o postsocialismo, no solo tiene que ver con un espacio específico de la experiencia, ya sea histórico y perdido o actual, sino sobre todo con las consecuencias de la ideología de la transición experimentadas en nuestras sociedades actuales.

Dibujando las fronteras “políticas” en la esfera europea, que se consideraba históricamente como centro, fue también la manera de dividir el mundo; de organizar al mismo tiempo la explotación mundial y exportar “la forma de frontera” a la periferia, en el intento de transformar el mundo en una extensión de Europa (Balibar). Después de 1989, el Muro de Berlín ha sido reemplazado por un proceso burocrático de visados y control policial no solo en las fronteras de Europa, sino también en el centro de las ciudades, fuera y dentro de la Unión Europea. En este sentido, la movilidad de las fronteras, que se corresponde con el proceso de ampliación de la Unión Europea y expansión del capitalismo a nivel global, significa la fabricación de un nuevo régimen migratorio que se basa en la tecnología bio-necro-política (Mbembe, Gržinić).

Este proceso ha sido acelerado después del 11 de septiembre de 2001, que como hemos dicho, anuncia la entrada en la era global postmedia en la que el capitalismo y la realidad coinciden, el Estado “democrático” renace como Estado guerra (López Petit), y en nombre de la “guerra contra el terrorismo” se impone una determinada visión de las relaciones políticas globales cuyas resonancias y consecuencias se hacen sentir en la situación actual de la crisis económica. A partir del 2008, el proceso de acumulación del capital financiero y el dictado de la Troika en su lógica de funcionamiento revelan, que la verdadera cara de la crisis es un dispositivo de dominación, expolio y precarización, que se ejecuta ahora transfiriendo las pérdidas financieras a los Estados y sus poblaciones.

Pero para nosotrxs es importante destacar que éste no es un fenómeno nuevo, ya que en muchas partes del mundo (Latinoamérica, África, Europa del Este, etc.), el asesino fue precisamente la deuda externa, desde finales de los años 60. Lo que ha cambiado desde entonces es que ahora estamos viendo estos procesos en la Unión Europea. La relación capital/trabajo como fuerza política opuesta, se presenta actualmente como la relación capital/deuda (Vishmidt), que ha adquirido un papel

Conclusión

central sin precedentes, además, al extender la deuda en general sobre la sociedad, ésta ha devenido el mecanismo de sumisión y control. Lo que estamos presenciando actualmente en el ámbito de los Estados Euro-Americanos y a la vez en un escenario global son tres procesos: “autocolonización”(Žižek)/reoccidentalización y desoccidentalización (que no resuelve el problema de colonialidad en la medida en la que el capitalismo se mantiene)(Mignolo), al mismo tiempo que la biopolítica y necropolítica se repiten una dentro de la otra (Gržinić), lo que define con precisión la política de recortes del apoyo financiero para la salud pública, vivienda, educación, cultura, etc., impuesta por los gobiernos neoliberales en la crisis actual.

En esta relación consideramos importante destacar la conferencia de Bandung (1955). Por un lado, porque significa el punto de origen del concepto descolonización, que al final de la Guerra Fría permite introducir el concepto de la decolonialidad como una nueva opción, y por otro, porque desde la situación “postcolonial” actual, indica que una vez concluye la colonización, no se agota en el colonialismo, sino que se extiende hasta nuestro presente como un proceso denominado colonialidad(Quijano).

Desde el punto de vista de la resistencia, esta conferencia es importante porque abrió el camino para desprendernos geo-políticamente (Dussel) y corpo-políticamente (Fanon) del capitalismo, y repensar el proyecto de la modernidad para completar, no el proyecto incompleto de la modernidad, sino el proyecto de descolonización inconcluso.

En lugar de una narrativa moderna centrada en el Occidente e impuesta como un diseño global al resto del mundo, en nuestra conclusión subrayamos la importancia del concepto “transmodernidad” (Dussel), que atravesado por la herida colonial y la herida imperial apunta a una multiplicidad de respuestas decoloniales de diferentes grupos subalternos en el sistema-mundo. La transmodernidad inscribe la pluriversalidad como proyecto universal (Mignolo) y abre la posibilidad de pensar como éste podría articularse políticamente en la práctica. Asimismo, para renovar la democracia radical y construir un futuro pluriversal y comunal, el desmantelamiento del capitalismo deviene un imperativo, lo que implica desengancharse de la matriz colonial del poder.

El siguiente aspecto importante para nuestra investigación ha sido relacionar con este análisis el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación como una parte constitutiva del sistema-mundo moderno/colonial, para poner en énfasis la importancia que éstas han adquirido en los últimos años, en la mediación

y mediatización de nuestras vidas. Emergiendo en el contexto capitalista, colonial y patriarcal, las nuevas tecnologías llevan la impronta de la geopolítica colonial de conocimiento que invoca una estructura hegemónica de pensamiento construida por el Occidente (Schiwy). La nueva relación social es la del acceso al conocimiento e información, pero también la de regulación, privatización, control, exclusión y muerte. En el modo de producción digital (Beller, Gržinić), la dimensión colectiva es físicamente encarnada en maquinaria industrial, infraestructuras de comunicación y redes digitales, pero también como “intelectualidad de masa” que gestiona la nueva división del trabajo internacional y produce nuevas formas de vida, que se transforman en mercancía.

En la **segunda conclusión** exponemos que frente al cada vez mayor control bio/necropolítico de nuestras vidas, dentro del devenir postmediático (Guattari), la intervención en los procesos de subjetivación/desubjetivación (Agamben) iluminando lo ingobernable, continúa y presenta el principio y punto de fuga de nuestra política (Zapatistas, Indymedia, Primavera Árabe, movimiento 15M, Syntagma, Occupy, Acampada de protesta de refugiados Vienna, Levantamiento esloveno, etc.)

A continuación, inscribimos en este contexto el análisis del arte y la cultura, y en la **tercera conclusión** puntualizamos que su cada vez mayor importancia para la economía desregulada, su subordinación a la economía del libre mercado, competitividad, emprendeduría y neocolonización requieren analizar continuamente la dinámica de despolitización que se produce y reproduce a través de tres procesos; la economización de la cultura (arte), la culturalización de la política y la institucionalización de la crítica, en relación con el conocimiento/modernidad/colonialidad, para tomar en consideración las rupturas epistemológicas y giros que han tenido lugar en el así llamado “exterior”, o en las “fronteras” del pensamiento Occidental (Grosfoguel).

Sostenemos que ninguna crítica de las industrias creativas tiene sentido a no ser que estemos dispuestos a criticar al capitalismo global (matriz colonial del poder) en su conjunto, allá donde aparezca su dinámica de desposesión, exclusión y muerte, y/o por cualquiera de sus efectos. Teniendo en cuenta que en la actualidad la producción capitalista tiene una dimensión bio/necropolítica, es más bien en la brecha entre la producción del trabajo y su absorción y neutralización, o entre la resistencia y su cooptación, donde se abre la posibilidad de lectura, de hablar de, como también de cambiar las condiciones presentes. Solo de esta manera es posible articular hoy

la crítica y las tácticas de resistencia que tienen el potencial de agrietar la matriz colonial del poder y presentan las posibilidades para el desenganche.

Además, siendo artistas somos en primer lugar sujetos políticos. Las nuevas formas de subjetivación emergentes, que forman parte de las industrias creativas, se basan en la promoción de la actitud creativa que se convierte en el principio rector de la empresarialidad de uno mismo, en el programa gubernamental, en un modo de conducta de uno mismo y de los demás. El concepto de autonomía se reduce en este sentido a un ámbito específico de “libertad”, “independencia” y gobierno de sí mismo. Gobernarse, controlarse, disciplinarse y regularse significa, al mismo tiempo, fabricarse, formarse y relacionarse de manera positiva con el sistema. Frente al “autoengaño masificante” en curso (Raunig), atrapados en un sistema opresor de normas y principios, historias especulativas, tendencias y jerarquías, que se sostiene mediante la precarización y vampirización de nuestras vidas y prácticas, en nuestra conclusión subrayamos también la necesidad de demandar una nueva agencia e implicarse colectivamente en el proceso del rechazo, intervención y desenganche de los diseños coloniales/imperiales históricos y actuales.

Parte II

A través de las tres posiciones (Oliver Ressler, Chto delat?, Marina Gržinić/Aina Šmid) que hemos analizado en la segunda parte del presente trabajo de investigación, hemos tratado de exponer algunas propuestas críticas frente a esta nueva coyuntura que condiciona tanto la cultura y el arte, como también las tácticas de resistencia desarrolladas en la intersección entre el arte y el activismo, incluyendo las visuales y epistémicas, que forman parte de la política de la representación, de modo que en la **cuarta conclusión** podemos señalar algunos aspectos centrales en relación con las diferentes experiencias, gestos de rechazo y política del posicionamiento que articulan.

En primer lugar, las referencias teóricas en las que se basa la práctica de Oliver Ressler, Chto delat? y Gržinić/Šmid nos permiten delinear tres diferentes políticas de posicionamiento con puntos convergentes y divergentes: la primera posición (Oliver Ressler) se inscribe directamente en la articulación teórico-práctica propia de los movimientos de resistencia, especialmente en aquella línea del legado Zapatista y nuevas prácticas anarquistas. La segunda posición (Chto delat?) se basa en la teoría marxista heterodoxa, las ideas de la vanguardia rusa y alemana, Escuela

de Frankfurt, el movimiento autónomo italiano y el pensamiento postoperaista, para proyectar de nuevo las posibilidades de un futuro común basado en la idea comunista. Y la última (Gržinić/Šmid) trata de repolitizar la teoría y la práctica a través de la perspectiva transfeminista y decolonial, articulando la política en relación a la decolonialidad y la necesidad de desenganche de la matriz colonial del poder.

En segundo lugar, y en relación a lo expuesto anteriormente, son importantes las experiencias colectivas y colaborativas a las que apuntan, y mediante las cuales se construyen las redes de colaboración y de resistencia en oposición a la tendencia de individualización y fragmentación. Aquí los experimentos en el colectivismo se plantean en términos de un “nosotrxs” organizado que se constituye de manera que no disuelve las voces singulares, sino al contrario, como un conjunto de singularidades que rechazan las estructuras jerárquicas para abrir espacios de improvisación y democracia participativa.

En tercer lugar, frente a la privatización de las instituciones públicas en curso, su sometimiento a la lógica de la producción postfordista del capitalismo global, e intentos de cooptar continuamente la resistencia en su espectáculo, exponen la necesidad de abrir las grietas en las instituciones capitalistas del arte, plenamente orientadas hacia la explotación de la creatividad e imaginación, y absorción del potencial crítico, de desarrollar los criterios orientativos claros sobre cómo llevar a cabo nuestra lucha, qué proyectos boicotear y denunciar, con quién y bajo qué condiciones colaborar. Se trata de insistir en vincular de nuevo los museos a la sociedad, y también de visibilizar los procesos antidemocráticos y racistas, de precarización, explotación, discriminación y marginalización, que atraviesan las instituciones del arte actualmente.

El modelo de “art soviets”, la hibridación de los museos y centros sociales, y lo decolonial como vector, línea de fuga con disonancia que atraviesa los espacios del poder y control moderno/coloniales, modos de producción de sujetos y sujeciones, presentan las potencialidades de vincular de nuevo la creatividad con el anti-poder de resistencia (Rolnik, Holloway) e impulsar los procesos de democracia directa, solidaridad, autonomía, autoeducación y desenganche de los regímenes estéticos culturales dominantes.

Conclusión

Se trata de disolver las fronteras entre el arte y el activismo, formar parte de los movimientos sociales y desde el activismo recurrir a las prácticas artísticas para articular las conexiones transversales entre diferentes frentes de lucha política. En este sentido, la repolitización del concepto de la autonomía como la autoorganización de la producción cultural en contraposición al sistema de mercado y sus presiones, como práctica confrontacional en relación con las fuerzas dominantes de la producción cultural y el intento de crear una red descentralizada de colectivos autoorganizados no es solo un proyecto político, sino un proyecto para la existencia o re-existencia.

En cuarto lugar, la acción política se articula también a través de la producción simbólica, de la construcción de otros imaginarios, capaces de transformar las relaciones sociales, históricas y materiales. Aquí partimos de la idea de que las imágenes, lenguajes y signos no representan la realidad y no sirven para transmitir la información sobre los eventos, sino que son su elemento constitutivo, el fragmento del mundo real, la condensación de las fuerzas sociales, y por tanto potencialmente parte de la acción política misma. En esta relación hemos tratado de analizar las tres posiciones en relación con la política de la representación y la visualización de la protesta, en concreto en el formato audiovisual, para exponer las potencialidades de reubicar el conflicto, las contradicciones sociales y la resistencia a través de esta práctica artística. Hablamos de la construcción de los sistemas de códigos a través de los que podemos continuamente analizar y subvertir las representaciones hegemónicas, controladas por los medios de comunicación y formas de producción audiovisual convencionales. Frente a la polarización entre la acción directa y representación, hemos introducido el concepto de la representación participativa (Rosler), la representación directa (Holmes) o de la mis-representación (Pollock) con lo que defendemos la necesidad de seguir produciendo las representaciones no alienantes ni explotadoras, en las que tanto aquellos que las construyen como el sujeto representado toman parte activa en la propia representación, y que a la vez forma parte de nuestra lucha política. Se trata de rearticular y construir las representaciones, historias y gestos que encarnan nuestros sueños y hacen posible la transmisión de nuestras experiencias que generan la memoria colectiva y el conocimiento, es decir, formular las narraciones pluriversales, de las que formamos parte.

Frente a las formas documentales convencionales hemos analizado tres vídeos de Oliver Ressler, “This is What Democracy Looks Like!” (¡Esto es lo que parece democracia!)(2002), “Disobbedienti” (con Dario Azzellini) (Desobedientes) (2002),

“What Would It Mean to Win?” (con Zanny Begg) (¿Qué significaría ganar?) (2008), quien articula las representaciones desde y en estrecha relación con las luchas de los movimientos sociales y sus legados históricos, cuestionando a la vez los límites de la representación y la propia construcción de las imágenes. En este sentido, sus formaciones visuales y epistemológicas del documental hablan de otra política de la verdad (Foucault, Steyerl), y se definen como funciones de lo político. Sus vídeos se sitúan en la grieta (Holloway) entre los dos términos mutuamente dependientes, la realidad y la ficción, para instalar la realidad social justo en medio del dispositivo ficcional que trata de ocultar los grandes intereses del negocio, exponiendo así la verdad desnuda del sistema del capitalismo global. Asimismo, estos vídeos apuntan a una concatenación permanente y transversal entre las prácticas artísticas y activismo político, que conduce a una relación continua de intercambio entre las singularidades y las temporalidades específicas de eventos singulares. No se trata solo de la cuestión de visualización, sino que estos vídeos tienen también un papel activo como archivo performativo, un manual sobre las tácticas de la intervención política que continuamente muestra que otras formas de conversaciones existen, otras formas de presentación, otras maneras de crear la resistencia y de analizar. A la vez señalan que mirar es algo contingente y apuntan a lo más importante; esto es al exceso, aquello que no puede ser integrado. Solo desde una posición de exceso se puede construir algo que conduce a un cambio radical.

En la producción audiovisual es importante tener en cuenta no solo la dimensión estética del film sino también la base de su poder político en el gesto (Agamben), que pertenece al orden ético y político, y no solo estético, y consiste en revelar la lógica del sistema. En este sentido, hemos subrayado la importancia del análisis postcomunista de izquierda y de la crítica de nuestra situación presente del colectivo Chto delat? que en los tres vídeos que hemos analizado “Perestroika Songspiel: Victory over the Coup” (Songspiel Perestroika: Victoria sobre el Golpe de Estado)(2008), “Partisan Songspiel: A Belgrade Story” (Songspiel Partisano: Una historia de Belgrado) (2009), “Museum songspiel: The Netherlands 20XX” (Songspiel Museo: Países Bajos 20XX) (2010), exponen la inevitable fabricación y artificialidad en la producción audiovisual, siguiendo el legado histórico de los productivistas soviéticos, los métodos de Brecht y Godard. Hacer films políticamente nos exige plantear las preguntas sobre la posición política de la persona privilegiada con la cámara, mostrar y problematizar la posición de quién habla en el vídeo y los procesos de la construcción de la verdad.

Conclusión

Usando la forma de *songspiel*, donde todo está abiertamente construido y alienado, y donde toman una plena responsabilidad política por sus discursos y *statements*, deviene una vía de tratar con las limitaciones del documentalismo, intentando romper y lograr realmente una posición realista en arte. Como hemos subrayado no se trata de la escenificación de las obras de Brecht, sino de actualizar sus métodos politizantes para (re)pensar la historia, contingencia y potencialidad. El tercer principio de la dialéctica (la negación de la negación), extrañamiento, autorreflexión, fragmentación, desestabilización del sujeto y dispersión de la narrativa, estas tácticas funcionan en el sentido de proporcionar las lagunas semánticas y pliegues de sentido todavía no apropiados por la ideología. En referencia a Brecht, apuntan que estas contradicciones tendrían que resolverse, no en el trabajo del arte, sino en la vida real. La posibilidad de la nueva solidaridad entonces surge a través de tal exposición, tanto en el ámbito estético como en el social y político.

Por último, la insistencia en relacionar la teoría crítica, la política y la práctica artística es llevada al extremo en el trabajo de Gržinić/Šmid, que se articula como la teoría en acción, basándose en un constante análisis del capitalismo global, de/colonialidad, performatividad del pensamiento político, el sujeto de enunciación (¿quién puede hablar y quién está excluido?), como también de la necesidad de reorganizar el formato de videoframe y repensar el conflicto a través del propio medio en relación con el arte y la cultura. En sus tres vídeos que hemos analizado, “Obsession” (Obsesión) (2008), “Naked Freedom” (Libertad desnuda) (2010), “Images of Struggle/Decoloniality” (Imágenes de lucha/Declarialidad) (2011), la teoría se conceptualiza como vehículo de la subjetivación, situándose en la intersección entre el conocimiento marginalizado y las acciones que constituyen la esfera pública. El análisis de su posición nos permite exponer la necesidad de intervenir en la política de la forma y pensar cada práctica en el contexto de su propio lenguaje, historia, experiencia y condiciones de producción, que al mismo tiempo tienen que cuestionarse. Frente al secuestro de lo visual por lo post-industrial, digital, económico y político se trata de situar en ese lugar también nuestra lucha política.

A través de la contraposición de imágenes documentales, ficciones construidas y/o situaciones escenificadas, Gržinić/Šmid muestran qué significa hacer films decolonialmente, y cómo los procesos digitales pueden usarse para organizar políticamente la imagen del vídeo, creando una reflexión crítica que hace explotar la idea de mediación (Schiwy), ya que cualquier tipo de acto semiótico implica también la producción de la realidad como definición discursiva de ella. Aquí de

nuevo la ficción presenta la posibilidad de desarrollar nuevas tácticas de resistencia en el plano visual construyendo diagramas conceptuales para establecer las relaciones entre geo-política y cuerpo-política del conocimiento. Se trata de una performance de contingencia, que se articula en la interrelación del medio vídeo, la política, la historia (y tiempo histórico) y la decolonialidad, y presenta una nueva lógica de performatividad. En este sentido, la digitalidad se conceptualiza como un lugar de “an/other thinking” (un “otro” pensamiento) (Benfield), desde donde construir los imaginarios decoloniales que atraviesan la herida colonial/imperial y movilizan a la vez diversas epistemologías. De esta manera, a través del análisis de la “nueva” Europa en el mundo global “sin fronteras, centros y periferias”, las tácticas de resistencia se construyen desde una posición del “Este leyendo el Este”, o mejor dicho, “África leyendo el Este”(Nimako, Kilomba), lo que permite a las artistas introducir un nuevo enfoque crítico a la (des)regularización de la historia, del presente y del futuro, así como al arte y el activismo político, y mostrar de qué manera la decolonialidad, o luchar decolonialmente, puede abrir nuevas posibilidades.

En la **conclusión final** podemos decir que el contexto actual requiere repensar continuamente las posibilidades para la crítica y la resistencia en nuestra intención de impulsar las dinámicas de una transformación económica, política y social. En este sentido, consideramos que la aportación de nuestro trabajo de investigación consiste en subrayar la necesidad de partir del análisis del sistema del capitalismo global y sus lógicas, de la influencia de la colonialidad y de los conocimientos eurocéntricos (que también se reflejan en los proyectos de izquierda), si queremos problematizar de forma radical las nuevas condiciones de producción como también las cuestiones de clase, raza, género y sexualidad en su interrelación. Esto implica articular las posiciones fronterizas, en un constante devenir, que transversalmente cruzan las fronteras de los campos establecidos, disciplinas y clasificaciones, y comprometerse socialmente y epistemológicamente con la lucha política. Es aquí donde se presenta hoy el potencial para difuminar las fronteras entre la creatividad y la resistencia e impulsar la decolonización de los discursos, las instituciones, las prácticas, los agentes y agenciamientos.

CONCLUSION

CONCLUSION

In a moment when the dominant tendency is amnesia, evacuation of histories, of the history of our political struggles, de-politicization, increasing precarity of our lives, a continuous crisis, imposition of new borders, racialization as a core logic of global capitalist system, fragmentation, atomization and abstraction, operating also through new information and communication technologies, it is necessary to set up against the “impossible” the actual potentialities.

To do so, within this long passage through network of logics with which global capitalism operates today, we have introduced a tactical conceptual option. We refer to the decolonial option which has allowed us to connect capitalism with colonialism (Mariátegui), through what Aníbal Quijano in the 90’s defined as the colonial matrix of power. In this sense, we highlight some lines of flight that we consider essential for the articulation of politicized art practices and their critical potential, not only regarding the system of art and culture, but also in articulating our common struggle to change the present situation. The different (re) connections, often contradictory and conflictive, among the theoretical positions and tactics of resistance that we have analyzed, open new questions and ways to continue thinking together, imagine and build a different future: shared, common, and equal.

In continuation, we will summarize in five conclusions the first and the second part of our research work, regarding the potential of political and decolonial in the post-media age.

Part I

In our **first conclusion** we want to expose the urgency to open new perspectives for the analysis and articulation of the struggle against racial, gender, sexual discrimination and class exploitation in its interrelations, on the basis of the contributions and shifts that the decolonial option and decolonial feminism introduce.

Through the diagram that we have elaborated in the first part of our research we exposed that the fall of the Berlin Wall in 1989 (the end of the Cold War) opened the passage for the process of integration of former Eastern Europe in an abstract way, erasing our histories, practices and theoretical reflections. In a time when is frequent to say that Eastern Europe no longer exists, when Western Europe is also

said to be former (Former West), the process of disappearance of certain borders does not mean that they are actually disappearing, but rather on the contrary: they fragment, unfold, and multiply simultaneously, becoming zones, border regions or territories. Therefore, when speaking of post-communism and post-socialism, it not only has to do with a specific space of experience, either present or historical and lost, but above all with the consequences of the ideology of transition experienced in our contemporary societies.

Drawing “political” borders in the European sphere, which was considered historically as a center, was also the way of dividing the world: organizing at the same time the global exploitation and exporting the "form of border" to the periphery, in the attempt to transform the world into an extension of Europe (Balibar). After 1989, the Berlin Wall has been replaced by a bureaucratic process of visas and police control not only on the borders of Europe, but also in the center of cities, outside and within the European Union. In this sense, the mobility of the borders that corresponds with the process of European Union enlargement and expansion of global capitalism means fabrication of a new migratory regime based on bio-necro-political technology (Mbembe, Gržinić).

This process has been accelerated after the September 11 2001, which -as we said- announces the entry into the global postmedia age where capitalism and reality coincide, "democratic"-State re-borns as a war-State (López Petit), and in the name of "war on terrorism" a certain vision of global political relations is imposed. Furthermore, its resonances and consequences are felt in the present situation of “economic crisis”. Since 2008, the process of accumulation of financial capital, together with the dictates of Troika in its operating logic, reveal that the true face of the crisis is a device of domination, spoliation and precarity, which is executed now by transferring financial losses on States and their populations.

But for us it is important to highlight that this is not a new phenomenon, because in many parts of the world (Latin America, Africa, Eastern Europe, etc.), since the late 60's the killer was precisely “External Debt”. What has changed since then is that we are now seeing these processes in the European Union. The capital/labour relation understood as opposite political force, is presented today as the capital/debt (Vishmidt), which has acquired an unprecedented central role. By further extending the debt generally onto society, this has become the mechanism of submission and control. What we are witnessing today in the scenario of Euro-

Conclusion

American States and at the same time on a global stage, are three processes: "self-colonization"(Žižek)/rewesternization and de-westernization (which does not solve the problem of coloniality to the extent to which the capitalism is maintained) (Mignolo), while biopolitics and necropolitics are repeating in one other (Gržinić), what is precisely defined by the politics of financial cuts applied to public health, housing, education, culture, etc., imposed by the neoliberal governments in the current crisis.

In this sense, we consider important to emphasize the Bandung Conference (1955). On the one hand, because it means the starting point of the concept "decolonization", which at the end of the Cold War allows to introduce the concept "decoloniality" formulated as a new option, and on the other hand, because from our present "postcolonial" situation it indicates that once colonization was concluded, it did not really end, but on the contrary, it extended into our present as a process called coloniality (Quijano).

Moreover, from the point of view of resistance this conference is important because it opened the way to de-link geo-politically (Dussel) and body-politically (Fanon) from capitalism, and to re-think the project of modernity in order to complete, not the incomplete project modernity, but unfinished project of decolonization.

Instead of a modern narrative centred in the West and imposed as a global design to the rest of world, in our conclusion we underline the importance of the concept "transmodernity" (Dussel), which traversed by colonial and imperial wound points to a multiplicity of decolonial responses of numerous subaltern groups in the world-system. Transmodernity inscribes pluriversality as universal project (Mignolo) and opens the possibility to think how this could be articulated politically in practice. Besides, in order to renew the radical democracy and build a pluriversal and communal future, the dismantling of capitalism becomes an imperative, which implies de-linking from the colonial matrix of power.

The next important aspect for our research was to relate to this analysis the development of new information and communication technologies, as a constitutive part of the modern/colonial world-system, to put an emphasis on the importance they have acquired in recent years, in mediation and mediatization of our lives. Emerging in the capitalist, patriarchal and colonial context, new technologies carry the imprint of colonial geopolitics of knowledge that invokes

the hegemonic structure of thinking formulated by the West (Schiwy). The new social relationship is that of the access to knowledge and information, but also of the regulation, privatization, control, exclusion and death. In the digital mode of production (Beller, Gržinić) the collective dimension is physically embodied in industrial machinery, communication infrastructures and digital networks, but also as “mass intellectuality” that manages the new international division of labour and produces new forms of life, which are transformed into commodities.

Therefore, in our **second conclusion** we state that in a situation of increasing biopolitical/necropolitical control of our lives, within becoming postmediatic (Guattari), the intervention in the processes of subjectivation/desubjectivation (Agamben), illuminating the ungovernable, still presents the possibility and the line of flight for our politics (Zapatistas, Indymedia, Arab Spring, 15M, Syntagma, Occupy movement, Vienna Refugee Protest Camp, Slovenian uprisings, etc.)

Next, we inscribed in this context the analysis of art and culture and in our **third conclusion** we emphasize that its increasing importance for deregulated economy, its subordination to the free market economy, competitiveness, entrepreneurship and neocolonization, require a continuous analysis of the dynamics of depoliticization, produced and reproduced through three processes: economization of culture (art), culturalization of politics and institutionalization of critique, in relation to knowledge/modernity/coloniality, to take into consideration the epistemological breaks and shifts that took place in the so-called "outside", or on the "borders" of Western thought (Grosfoguel).

We argue that any critique of creative industries is meaningless, unless we are disposed to criticize global capitalism (colonial matrix of power) as a whole, wherever its dynamics of dispossession, exclusion and death appears, and/or for any of its effects. Given that at present the capitalist production has a bio/necropolitical dimension, it is rather in the gap between production of the work and its absorption and neutralization, or between resistance and cooptation, where the possibility to read, to talk about, as well as to change the present conditions opens up. Only in this way it is possible to articulate a critique and tactics of resistance that have the potential to crack the colonial matrix of power and present the possibilities for de-linking.

Furthermore, as artists we are in the first place political subjects. The new emerging forms of subjectivity as a part of creative industries are based on the

promotion of creative attitude which becomes the guiding principle of self-entrepreneurship, the governmental program, a way to conduct oneself and others. The concept of autonomy is in this sense reduced to a specific field of "freedom", "independence" and self-government. Governing, controlling, disciplining, and regulating one's self means, at the same time, fashioning and forming one's self in order to relate positively with the system. Facing the "massive self-deception" (Raunig) in progress, trapped in an oppressive system of rules and principles, speculative histories, trends and hierarchies, which is sustained by precarization and vampirization of our lives and practices, in our conclusion we also emphasize the need to demand a new agency and collectively engage in the process of rejection, intervention and de-linking from the historical and present colonial/imperial designs.

Part II

Through the analysis of three positions (Oliver Ressler, Chto delat?, Marina Gržinić/Aina Šmid) that we have introduced in the second part of this research work, we have emphasized some of their critical proposals to confront this new conjunction that conditions culture and art, as well as tactics of resistance developed at the intersection between art and activism, including visual and epistemic, that form part of the politics of representation. Hence in our **fourth conclusion** we can present some of the key aspects related to different experiences, gestures of rejection and politics of positioning they articulate.

In the first place the theoretical references that underlie the practice of Oliver Ressler, Chto delat? and Gržinić/Šmid allow us to delineate three different politics of positioning with converging and diverging points: the first position (Oliver Ressler) inscribes directly into the theoretical and practical articulation by resistance movements, especially in that line of Zapatista's legacy and new anarchists' practices. The second position (Chto delat?) is based on the heterodox Marxist theory, the ideas of the Russian and German avant-garde, Frankfurt School, the Italian autonomous movement and post-Operaist thought, to project again the potential of a common future, based on the communist idea. And the last one (Gržinić/Šmid) intends to re-politicize theory and practice through transfeminist and decolonial perspective, articulating politics in relation to decoloniality and the demand to de-link from the colonial matrix of power.

In the second place, and related to this, is the importance of the collective and collaborative experiences they point to, and through which the possibility to construct collaborative networks and networks of resistance emerges, in opposition to the dominant tendency of individualization and fragmentation. Here the experiments in collectivism are proposed in terms of an organized “we” which is constituted in such a way that does not dissolve the singular voices but it rather becomes a set of singularities (singular together) who reject the hierarchical structures in order to open spaces for improvisation and participatory democracy.

In the third place, against the ongoing privatization of public institutions, its submission to the logic of the post-Fordist production of global capitalism and attempts to constantly co-opt the resistance in its spectacle, they present the need of opening the cracks in the capitalist art institutions, fully oriented towards the exploitation of creativity and imagination, as well as absorption of critical potential; the need to develop clear criteria for orientation on how to carry out our struggle, which projects to boycott and denounce, with whom and under what conditions to collaborate. It is about insisting on linking the museums to society again, while also making visible the undemocratic and racist processes of precarization, exploitation, discrimination and marginalization, which traverse the contemporary art institutions.

The model of "art soviets", hybridization of museums and social centers, and the decolonial as a vector, the line of flight with dissonance that crosses through the modern/colonial spaces of power and control, modes of production of subjects and subjections, present the potential to re-connect the creativity with anti-power of resistance (Rolnik, Holloway) and set in motion the processes of direct democracy, solidarity, autonomy, self-education and de-linking from the dominant cultural aesthetic regimes.

Furthermore, this means dissolving the boundaries between art and activism, being part of social movements and, from activism relate to artistic practices to be able to articulate transversal connections between different fronts of political struggle. In this sense, the re-politicization of the concept of autonomy as self-organization of cultural production in opposition to the market system and its pressures, as confrontational practice towards the dominant forces of cultural production and the attempt to create a decentralized network of self-organized groups is not just a political project, but the project for existence or re-existence.

Conclusion

In the fourth place, political action is also articulated through symbolic production, through constructing other imaginaries capable of transforming social, historical and material relations. Here we started off from the idea that images, language and signs do not represent reality and serve to transmit the information about the events, but are rather its constitutive elements, the fragments of the real world, the condensation of social forces and therefore potentially part of the political action itself. We have therefore analyzed these three positions also in relation to the politics of representation and visualisation of protest, particularly in the audiovisual format, to re-think the potentialities in relocating the conflict, social contradictions and resistance through this artistic practice. We refer to the construction of a system of codes that allows a continuous analysis and subversion of hegemonic representations, controlled by mass media and conventional forms of audiovisual production. In contrast to the polarization between direct action and representation, we introduced the concept of participatory representation (Rosler), direct representation (Holmes) or mis-representation (Pollock) with what we defend the necessity to continue producing non-alienating and non-exploitative representations, in which both, those who construct them as well as the represented subject take an active part in the representation itself, which in turn forms part of our political struggle. It is about re-articulating and constructing representations, histories and gestures that embody our dreams and make possible to transmit our experiences that generate collective memory and knowledge, that is to say, formulating pluriversal narratives of which we are part.

In opposition to conventional documentary forms we analyzed three videos by Oliver Ressler, "This is What Democracy Looks Like!" (2002), "Disobbedienti" (with Dario Azzelini) (2002), "What Would It Mean to Win?" (with Zanny Begg) (2008) - who articulates representations from and in close relation to the struggles of social movements and their historical legacies, questioning at the same time the limits of representation and his own modes of construction of images. In this respect, his visual and epistemological formations of documentary speak about another politics of truth (Foucault, Steyerl) and are thus defined as functions of the political. His videos are placed in the crack (Holloway) between the two mutually dependent terms, reality and fiction, to install the social reality precisely in the middle of the fictional device that tries to hide the big business interests, thereby exposing the naked truth of the system of global capitalism. Moreover, these videos point to a permanent and transversal concatenation between artistic practices and political activism which leads to a continuous relation of exchange between the singularities and specific temporalities of singular events. Here

we cannot speak just about the issue of visualization, but these videos have furthermore an active role as a performative archive, as a manual of tactics for political intervention which continuously show that there exist other forms of conversations, other forms of presentation, other ways of articulating resistance and analysing it. At the same time they underline that looking is something that is contingent and point towards the most important: that is the excess, namely what cannot be integrated. Only from a position of excess we can construct something that leads to a radical change.

Within the audiovisual production it is important to consider not only the aesthetic dimension of the film, but also the basis of its political power in the gesture (Agamben), which belongs not only to the aesthetic, but principally to the political and ethical order and consists in revealing the logic of the system. In this sense, we have stressed the importance of post-communist leftist analysis and critique of our present situation by Chto delat? collective, who in their three videos that we have analysed "Perestroika Songspiel: Victory over the Coup" (2008), "Partisan Songspiel: A Belgrade Story" (2009), "Museum Songspiel: the Netherlands 20XX"(2010) - expose the inevitable fabrication and artificiality in audiovisual production, following the historical legacy of the Soviet productivist, methods of Brecht and Godard. Making films politically requires from us to raise questions about the political positioning of the privileged person with the camera, to show and problematize the position of those who speak in the video and the processes of the construction of truth.

Using the form of *songspiel*, where everything is openly constructed and alienated, and where they take the full political responsibility for their discourses and statements, becomes a way to deal with the limitations of documentarism, trying to break and actually achieve a realistic position in art. As we have emphasized it is not about staging the Brecht's plays, but to update his politicizing methods in order to (re)think history, contingency and potentiality. The third principle of the dialectics (the negation of the negation), estrangement, self-reflection, fragmentation, destabilization of the subject and dispersion of the narrative - all these tactics work in the sense of providing semantic gaps and folds of meaning which are not yet appropriated by the ideology. In reference to Brecht they suggest that these contradictions should be resolved, not in the work of art, but in a real life. The possibility for a new solidarity therefore arises through such exposure, both in the aesthetic as well as in the social and political realm.

Conclusion

Finally, the insistence on relating critical theory, politics and art practice is taken to the extreme in the work by Gržinić/Šmid, articulated as a theory in action, based on a constant analysis of global capitalism, de/coloniality, performativity of the political thinking, subject of enunciation (who can speak and who is excluded?), as well as of the necessity to reorganize the videoframe and to rethink the conflict through the medium itself in relation to art and culture. In their three videos that we have chosen to analyse, "Obsession" (2008), "Naked Freedom" (2010), "Images of Struggle/ Decoloniality" (2011) - theory is conceptualized as a vehicle of subjectivation, situated at the intersection between marginalized knowledge and actions that constitute the public sphere. The analysis of their position allows us to show the necessity to intervene in the politics of form and to think every practice in the context of its own language, history, experience and conditions of production, which at the same time have to be questioned. In contrast to the kidnapping of the visual by the post-industrial, digital, economic and political, it is necessary to situate our political struggle also in this place.

Through the juxtaposition of documentary images, constructed fictions and/or staged situations Gržinić/Šmid show what making films decolonially actually means, and how the digital processes can be used to organize politically the video image, creating a critical reflection that make the idea of mediation explode (Schiwy), since any kind of semiotic act also involves the production of reality as discursive definition of it. Here again, fiction presents the possibility for developing new tactics of resistance on the visual level, elaborating the conceptual diagrams to establish the relations between geo-politics and body-politics of knowledge. It is about the performance of contingency articulated in the interrelation of video (medium), politics, history (and historical time) and decoloniality, which presents a new logic of performativity. In this sense, the digitality is conceptualized as a place of "an/other thinking" (Benfield), from where to construct the decolonial imaginaries that traverse the colonial/imperial wound and mobilize simultaneously diverse epistemologies. Thus, through the analysis of the "new" Europe in the global world "without borders, centers and peripheries", the tactics of resistance are constructed here from the position of "East reading East", or rather, "Africa reading East"(Nimako, Kilomba), what allow the artists to introduce a new critical approach towards (de)regularization of history, present and future, as well as art and political activism and to show how decoloniality or struggling decolonially can open new possibilities.

In our **final conclusion** we can say that the current situation requires from us to re-think continuously the possibilities for critique and resistance in our intention to intensify the dynamics for economic, political and social transformation. In this sense, we believe that the contribution of our research work lies in emphasizing the necessity to depart from the analysis of global capitalist system and its logics, the influence of coloniality and Eurocentric knowledge (which also reflects in the projects of the Left), if we want to problematize radically the new conditions of production as well as the issues of class, race, gender and sexuality in its interrelation. This implies articulating border positions in constant becoming, which transversally cross the limits of established fields, disciplines and classifications and to engage socially and epistemologically with political struggle. It is here, where the potential to blur the boundaries between creativity and resistance and to set in motion the de-colonization of discourses, institutions, practices, agents and agencies lies today.

RESUMEN

El inicio de la escritura de la presente tesis doctoral en 2008, titulada *Arte, Política y Resistencia en la Era Postmedia*, que se inscribe en la línea de investigación en Imagen y Diseño del programa de doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, en la Facultad de Bellas Artes (UB), coincide con el momento del comienzo de la “crisis económica”, en el que surgen una serie de cuestiones en torno a las relaciones que se podrían establecer entre el arte, la política y la resistencia en esta última fase del capitalismo, capitalismo global: desde qué perspectivas abordarlas, cómo posicionarse y cuáles podrían ser sus potencialidades políticas a través de tal articulación.

Siendo migrante, lesbiana (Wittig)¹ o transgénero (ni mujer, ni hombre)², de la antigua Europa del Este, en concreto, de la antigua Yugoslavia (Eslovenia), desarrollando el presente trabajo de investigación en la “antigua” Europa del Oeste (Former West)³, ha condicionado mi acercamiento al tema desde las zonas fronterizas que habito, para hablar, no de la política identitaria, sino desde una

¹ “Como una estrategia emancipatoria radical, la frase de Monique Wittig, “Las lesbianas no son mujeres” abrió nuevas posibilidades para la acción política. Ella sostenía que solo la abolición de todas las categorías existentes podría llevar a un cambio real. Entonces, no se trata de reemplazar la categoría “mujer” con la categoría “lesbiana”, sino más bien de una posición estratégica para abolir el régimen heterosexual. La lesbiana como la definió Wittig, va más allá de las categorías de género (hombre-mujer), porque no es ni económicamente, ni políticamente ni ideológicamente mujer. No solo que no somos mujeres, dice Marie Hélène Bourcier, “ni tenemos que llegar a serlo.” KANCLER, Tjaša (2012), *Tongue Untied, Tongue with Tongue: Mining Binary Matrix*, en ČAR, Ales, PETRIČ, Tanja (ed.) (2012), *The State of Things. Anthology of Perspectives&Reflections*, Ljubljana, UMco.

² En referencia a Beatriz Preciado: “No soy mujer y no soy hombre. Me gustaría que la Comunidad Europea quite el signo “F” de mi carnet de identidad. Creo que éste es el signo de la discriminación, y cada una de nosotras tendría que ir a la Comunidad Europea y decir: “¡Yo no quiero ser identificada por mis genitales!””, Beatriz Preciado en el debate titulado “The Return of Dolls” (El retorno de las muñecas), organizado en 2011, en el Teatro Communale, Ferrara, Italia. https://www.youtube.com/watch?v=k_XEwF0R2Zg

Asimismo hago referencia al texto de María Lugones, “Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial”, en el que analiza el sistema moderno-colonial de género para visibilizar la imposición colonial, como también la extensión y profundidad histórica de su alcance destructivo. “Necesitamos situarnos en una posición que nos permita convocarnos a rechazar este sistema de género mientras llevamos a cabo una transformación de las relaciones comunales[...] el modelo de Quijano nos brinda una buena base desde la cual entender los procesos de entrelazamiento de la producción de raza y género.” LUGONES, María (2008), *Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial*, en VV.AA. (2008), *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Signo.

³ Former West: Contemporary Art Research, Education, Publishing, and Exhibition Project (2008–2013) (Antiguo Oeste: proyecto contemporáneo de investigación artística, educación, publicación y exposición, 2008-2013). La crítica del proyecto se puede leer en el Anexo de la tesis, donde adjunto la transcripción de la video-entrevista “Images of Struggle, Politics and Decoloniality” con Marina Gržinić, que grabé en 2011 en Ljubljana. Para mi trabajo de investigación son importantes las preguntas que plantea al respecto y que parafraseo a continuación: ¿Qué significa decir Antiguo Oeste sin ni siquiera añadir al final el signo de interrogación? Mientras se habla del Antiguo Oeste y nosotrxs somos también el Antiguo Oeste, ¿quién organiza entonces el espacio del Antiguo y decide qué historias no serán antiguas? ¿De qué manera podemos pensar el espacio europeo a partir del momento en el que Oeste y Este se dicen antiguos y cuál es la relación de este proyecto con la dinámica de la despolitización del espacio europeo en curso?

doble conciencia (Du Bois)⁴, la opción decolonial transfeminista y la necesidad de aserción de los derechos (también epistémicos) de los condenados (Fanon)⁵.

Para desarrollar este trabajo de investigación he partido de la idea de que no se trata de analizar una sola lógica, sino procesos múltiples, heterogéneos, entrelazados y complejos dentro de una sola realidad histórica. En este sentido, he buscado las líneas de fuga, las rupturas, que continuamente eluden el sistema de puntos y sus coordenadas, para tratar de desarrollar constelaciones a-céntricas, que no se mueven en base a los canales e hilos predeterminados de un punto al otro, sino precisamente a través de los puntos en nuevas direcciones.

⁴ Como escribe Walter Dignolo, "A principios del siglo XX, el sociólogo e intelectual negro, W.E.B. Du Bois, introdujo el concepto de "doble conciencia" que captura el dilema de subjetividades formadas en la diferencia colonial, experiencias de quien vivió y vive la modernidad desde la colonialidad. Extraña sensación en esta América, dice Du Bois (1904), para quien no tiene una verdadera auto-conciencia sino que esa conciencia tiene que formarse y definirse con relación al "otro mundo". Esto es, la conciencia vivida desde la diferencia colonial es doble porque es subalterna." MIGNOLO, Walter (2000), *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/mignolo.rtf>

Pero la subalternidad colonial genera la diversidad de conciencias dobles históricamente y actualmente, por lo cual hablando de la antigua Europa del Este en relación a la "antigua" Europa del Oeste considero adecuado introducir este término. Lo que está prefijado con "Este", significa específico, sobredeterminado, definido localmente y local, como opuesto a lo que es promovido mediante esta operación al estatus general, canónico, sobredeterminante, aunque también es de hecho solo "Occidental". Cuando el Oeste también se dice antiguo no significa la superación de esta relación del poder construida históricamente, sino que mediante este gesto deforma lo que está suprimiendo; la materialidad de nuestra historia, conocimiento y memoria. De hecho, de esta manera el Oeste se acaba de realizar. Al mismo tiempo, la posición de doble conciencia tendría que implicar pensarnos como "elementos" del capitalismo y su sistema brutal de explotación.

⁵ Con los condenados me refiero al libro de Frantz Fanon titulado "The Wretched of the Earth (Los condenados de la tierra) (1961) en el que habla de la división entre los afortunados y los condenados de la tierra que divide el mundo entre zonas del ser y zonas del no ser, y de nuevo al texto "Tongue Untied, Tongue with Tongue: Mining Binary Matrix", donde en referencia a Marina Gržinić, escribo: "La financiarización total del mundo, la crisis financiera, guerra, nuevas formas de proletarización, pauperización, desigualdad, racismo, homofobia y transfobia, el uno por ciento de ricos y el 99% de pobres; todo esto nos da la base, como escribe Marina Gržinić en la introducción al recientemente publicado libro de Tatjana Greif (Skozi razbito steklo (A través del cristal roto), 2011), para poder hablar de nuevo, -después del proletariado, multitud, cognitariado y anonimato-, de la categoría política de "los condenados" (Frantz Fanon), también podríamos decir degradados, malos, monstruosos, excéntricos, deviantes sujetos del transfeminismo, quienes NO aceptamos la asignación de un lugar específico "natural" en el proceso de la racialización de la sociedad que nos aseguraría nuestros derechos, que son al mismo tiempo solo derechos de una minoría y determinados por algún supuesto lugar "natural" de una mayoría su papel y función social." KANCLER, Tjaša (2012), *Tongue Untied, Tongue with Tongue: Mining Binary Matrix*, en ČAR, Ales, PETRIČ, Tanja (ed.) (2012), *The State of Things. Anthology of Perspectives & Reflections*, Ljubljana, UMco.

Asimismo hago referencia a la video-entrevista con Madina Tlostanova, titulada "Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective", <http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/>

En la **primera parte** de la tesis me centro en el **análisis contextual** de una serie de acontecimientos que han condicionado la reciente transformación económica, política, social y cultural de nuestras sociedades: la caída del Muro de Berlín, en 1989, que marca el fin de la Guerra Fría y como apunta Kwame Nimako abre paso a nuevos procesos de colonización⁶; la conferencia de Bandung de 1955, que supone el punto de origen del concepto “descolonización”; el atentado del 11 de Septiembre de 2001, el acontecimiento que anuncia, según Santiago López Petit, la entrada en la época global, en la que el capitalismo y la realidad coinciden⁷; y la crisis económica que se inicia simbólicamente en 2008 con la caída de Lehman Brothers en EEUU y hace entrar el propio concepto de crisis en crisis. En estos años la política ha adoptado las formas más extremas de exclusión (muerte social), de dominación de la subjetividad (mediante técnicas biomoleculares y semióticas), de chantaje y el robo (crisis económica y medidas de austeridad) y de guerra.

Este diagrama nos permite entender la lógica del capitalismo en correspondencia con un fenómeno histórico que los teóricos de la opción decolonial (Quijano, Mignolo, Rastrepo y Rojas, Tlostanova, Lugones) denominan la colonialidad. La colonialidad es una matriz de poder que, según Aníbal Quijano, describe cuatro dominios interrelacionados: el control de la economía (apropiación del espacio, explotación del trabajo, control de recursos naturales), control de la autoridad (instituciones y ejército), control de género y sexualidad (familia, educación) y control de subjetividad y conocimiento (epistemología, educación y formación de subjetividad).⁸ Entonces lo que conocemos como el capitalismo es, según teóricos decoloniales, la colonialidad económica, un nuevo tipo de economía que surgió en el siglo XVI con los circuitos comerciales del Atlántico, y llegó junto con el proceso de construcción de nuevos conocimientos y la formación de nuevos sujetos: los sujetos modernos y moderno/coloniales. Además, el tiempo y el espacio del capital están estructuralmente entretnejidos en el proyecto de la modernidad, que según Quijano y Mignolo, consiste en la división entre dos formas distintas: la modernidad imperial y la modernidad colonial vinculadas a un índice común, el valor normativo de Occidente, que articula, tanto en el plano

⁶ Ver Kwame Nimako en vídeo *Naked Freedom* (2010), de Marina Gržinić /Aina Šmid

⁷ Ver LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

⁸ Ver MIGNOLO, Walter (2007), *Introduction: Coloniality of Power and De-colonial Thinking*, <http://www.scribd.com/doc/22716595/01-Mignolo-Introduction-Coloniality-of-Power-and-De-Colonial-Thinking>

material como en el plano epistémico, la historia del capitalismo como la historia del mundo.⁹

Esta perspectiva es importante porque revela la globalización como un proceso mucho más antiguo de lo que conocemos como su última versión, la globalización neoliberal, y requiere, en referencia a Mignolo y Grosfoguel, repensar el proyecto de la modernidad para completarlo, no el proyecto incompleto de la modernidad, sino el proyecto de descolonización inconcluso.

Para ello, frente al concepto “modernidad” y “postmodernidad”, las rupturas epistémicas y cambios paradigmáticos que surgen de la propia historia del Occidente y se convierten en designios y diseños globales, analizo el concepto “transmodernidad” (Dussel) que introduce la opción decolonial. Esta posición se presenta como alternativa a la crítica posmoderna eurocéntrica de la modernidad por un lado, y a la crítica poscolonial por otro. Como escribe Mignolo: “La transmodernidad abre los puntos de vista sobre la función de la colonialidad, mientras las modernidades conflictivas lo apagan. El "/" que une y divide la modernidad y la colonialidad no es sólo militar, económico y político, sino que forma subjetividades: el racismo y las heridas imperiales y coloniales. Es en "/" de la modernidad/colonialidad donde las heridas coloniales e imperiales habitan y donde la transmodernidad se está convirtiendo en la orientación hacia los futuros globales.”¹⁰

No se trata de articular una crítica esencialista, fundamentalista, antieuropea, sino una perspectiva crítica hacia el eurocentrismo, modernidad/colonialidad, y también hacia dos proyectos emancipatorios que fracasaron históricamente: la Ilustración y el Comunismo. La transmodernidad inscribe la pluriversalidad como proyecto universal (Mignolo) y abre la posibilidad de pensar como éste podría articularse políticamente en la práctica.

Al mismo tiempo, el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación como una parte constitutiva del sistema-mundo moderno/colonial implica poner en énfasis la importancia que éstas han adquirido en los últimos años en la mediación y mediatización de nuestras vidas. En este sentido, la

⁹ Ver MEZZADRA, Sandro (2007), *Living in Transition. Toward a Heterolingual Theory of the Multitude*, <http://eipcp.net/transversal/1107/mezzadra/en>

¹⁰ MIGNOLO, Walter (2012), *The Prospect of Harmony and Decolonial view of the world*, <http://waltermignolo.com/2012/09/22/the-prospect-of-harmony-and-the-decolonial-view-of-the-world/> (la traducción es mía)

lógica del capitalismo ya no opera solo en términos económicos de la circulación de bienes y la acumulación, sino que atraviesa todos los niveles de producción capitalizando tanto el poder social como el poder maquínico. Además, mediante la tecnología digital la producción deviene elaboración y circulación de signos que, como sostiene Franco Berardi, actúan sobre la mente colectiva, la atención, la imaginación y el psiquismo social.¹¹

En esta relación la definición de la actualidad como era postmedia en nuestra tesis remite al ensayo “Postmodern deadlock and post-media transition”¹² de Felix Guattari, publicado en los años 80. Según sus planteamientos, la entrada en la era postmedia tendría que reemplazar el modo capitalista de subjetivación, que opera mediante los procesos de desterritorialización y reterritorialización en la matriz de la subjetividad humana, por las nuevas prácticas sociales emancipatorias. Pero desde la perspectiva actual de la conectividad, multiplicación pluridireccional de las conexiones e intensificación de los flujos de información, entendemos que la economía neoliberal asimismo ha devenido rizomática y postmediática a su manera.

Las poderosas operaciones del mercado, distribuidas mediante las nuevas tecnologías de comunicación, y otros canales, reconfiguran el territorio biopolítico. La biopolítica de Michel Foucault, que se origina en el momento de la Guerra Fría, como apunta Marina Gržinić, es una conceptualización específica de la gubernamentalidad, exclusivamente reservada para los ciudadanos occidentales, mientras la nueva lógica del capital y sus procesos de demarcación geopolítica de las zonas del mundo están basadas en la movilización de la maquinaria de guerra, lo que Achille Mbembe define como necropolítica.¹³ Pero en la actualidad marcada por la “crisis económica”, se produce un desplazamiento: la biopolítica y necropolítica empiezan a repetirse una en la otra. Según Gržinić, ya no se trata de la cuestión de división sino que la necropolítica hoy en día opera en medio de la biopolítica.¹⁴

¹¹ Ver BERARDI, Franco (2007), *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limon.

¹² Ver GUATTARI, Felix (2009), *Postmodern deadlock and post-media transition en Soft Subversions. Text and Interviews 1977-1985*, Los Angeles: Semiotext(e).

¹³ Ver MBEMBE, Achille (2011), *Necropolítica*, Barcelona, Melusina.

¹⁴ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>

En una situación de cada vez mayor control bio/necropolítico de nuestras vidas, puntualizo que dentro del devenir postmediático continúa una guerra interminable entre la inteligencia colectiva difusa, libertaria e igualitaria y los oligopolios de la “nueva economía”, entre la libertad y el dominio. En este sentido, la intervención en los procesos de subjetivación/desubjetivación (Agamben) iluminando lo ingobernable, continúa y presenta el principio y punto de fuga de nuestra política (Zapatistas, Indymedia, Primavera Árabe, movimiento 15M, Syntagma, Occupy, Acampada de protesta de refugiados Vienna, Levantamiento esloveno, etc.)

Considero que estos planteamientos iniciales han sido fundamentales para entender en el presente contexto la dinámica de despolitización del arte y la cultura, que se produce y reproduce continuamente, no solo económicamente y políticamente, sino también institucionalmente (Gržinić)¹⁵, y repensar las potencialidades que presenta la reconexión de creatividad y resistencia (Rolnik)¹⁶ para nuestras luchas políticas.

En cuanto a la economización de la cultura (arte), sostengo que la crítica de la industria cultural como engaño de masas (Escuela de Frankfurt, Adorno) en la transformación fordista, preanuncia las formas de producción postfordistas y la progresiva economización de la cultura, con ciertas diferencias propias del nuevo modo de producción postfordista. A partir de los años 80, la neoliberalización ha intensificado el proceso de privatización y mercantilización de la cultura, convirtiendo la idea de la cultura en un activo de mercado, colocando la creatividad en un lugar privilegiado dentro de la cadena de producción (industrias creativas). La cultura capitalista, la cultura-mercancía que actualmente permea todos los campos de expresión semiótica, incluye la economía del deseo y la política de la imagen y tiene en la manipulación de la subjetividad una de sus principales armas.

En esta relación expongo que la lógica de la utilización contemporánea de la cultura ha puesto en evidencia, como sostiene Boris Buden, la estrategia neoliberal de la culturalización de las relaciones políticas.¹⁷ Después de la caída del Muro de Berlín, el estricto binario “dentro-afuera” ha sido transformado

¹⁵ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Subjectivization, Biopolitics and Necropolitics: Where do We Stand?*, <http://www.reartikulacija.org/?p=59>

¹⁶ Ver ROLNIK, Suely (2006), *Geopolítica del chuelo*, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

¹⁷ Ver BUDEN, Boris (2007), *Translation is Impossible. Let's Do It!*, <http://eipcp.net/transversal/1206/buden/en>

en un proceso interno de multiplicación de divisiones, de fragmentaciones, de clasificaciones, que desde la perspectiva actual podemos nombrar, según Marina Gržinić y Šefik Tatlić como procesos de racialización. La obsesión con la “diferencia cultural” es ahora institucionalmente legitimizada a través de la construcción del “otro postcolonial”, a quien le está permitido expresarse solo hasta el punto de que hable de su propia otredad. La sociedad puede organizarse "libremente" mientras no toque el monopolio colonial/imperial en su objetivo de definir las jerarquías sociales y la posibilidad para la política. Al mismo tiempo, las identidades son dirigidas unas hacia otras, sin entender que en realidad son producto de procesos de racialización, presentados "afuera" como un tipo de política de identidad.¹⁸

Además, dentro de la red global de la cultura y el arte, el Occidente sigue teniendo la posición central, determinando lo que es arte y lo que no lo es.¹⁹ Las diferentes prácticas culturales, artísticas, políticas y formas de lenguajes tienen que ser primero recontextualizadas para que las lecturas reduccionistas se interpreten como efectos de las relaciones de poder discursivas en el contexto de jerarquizaciones eurocéntricas del capitalismo global, que produce y reproduce los mecanismos de exclusión.

Al mismo tiempo que se sigue reproduciendo la dinámica de inclusión/exclusión propia de la culturalización de la política, bajo las circunstancias económicas dominantes que prevalecen actualmente, en lo que podríamos llamar la tercera ola de la crítica institucional, cuyo principal efecto resultante, como apunta Hito Steyerl, es nuestra integración en la precariedad, en las estructuras de trabajo flexibilizado de las industrias creativas.²⁰ Además, la crítica muchas veces sirve de decoración para las grandes empresas de la colonialidad económica, situación que indica un proceso de estatización de lo político (Benjamin), de nuestras vidas y prácticas.

Partiendo de la idea de que el arte no está fuera de la política y menos aún hoy en día, como también de la necesidad de descolonizar la estética para liberar la

¹⁸ Ver GRŽINIĆ, Marina, TATLIĆ, Šefik (2012), *Global Capitalism's Racialization/s*, Journal Deartikulacija II, <http://bijenaleumetnosti.rs/2012/download/De-Artikulacija2.pdf>

¹⁹ Ver ZABEL, Igor (1998), *We and the Others*, <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2208.HTM>

²⁰ Ver STEYERL, Hito (2006), *La institución de la crítica*, <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>

aesthesis,²¹ y repensar lo político también en la producción y construcción de la propia imagen y su configuración material, el **objetivo principal** de mi trabajo de investigación ha sido exponer el potencial crítico de las prácticas artísticas politizadas, que se construyen en la intersección del análisis teórico, políticas estéticas y prácticas sociales de resistencia. He tratado de hablar de posibilidades de intervención en los procesos reales e imaginarios para enfrentarse a la “imposibilidad” que presenta la actualidad capitalista, -en tanto que permeación completa de lo social y cotidiano por la imagen y control de imagosfera²², así como de absorción y neutralización de cualquier acción política transformadora.

En este lugar he situado la **segunda parte** de la investigación, que se basa en el **análisis conceptual** de relaciones y puntos de tensión que hacen irrumpir el poder de articulación de prácticas micropolíticas y políticas con la capacidad de multiplicarse, proliferar, recombinarse y construir otros mundos. Me refiero al potencial de un arte politizado, transgresor y de resistencia, que critica las propias armas y pretende transformar y contestar los sistemas de producción y de circulación dados. Asimismo he tratado de subrayar la necesidad de partir del análisis del sistema del capitalismo global, de la influencia de la colonialidad y de los conocimientos eurocéntricos (que también se reflejan en los proyectos de izquierda), para problematizar de forma radical las nuevas condiciones de producción, las cuestiones de género y sexualidad, y las jerarquías raciales/étnicas creadas durante la expansión colonial europea, que siguen presentes actualmente.

La repolitización del arte y de la vida pasa necesariamente por la relación que establecemos entre la teoría y la práctica, y por las conceptualizaciones de la

²¹ “La *aesthesis* (Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva”) es un fenómeno común a todos los organismos vivos con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. La mutación de la *aesthesis* en estética, a partir del siglo XVII, sentó las bases para la construcción de su propia historia, y para la devaluación de toda experiencia *aesthética* que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial. Descolonizar la estética significa liberar a los seres humanos de los diseños imperiales en sus variados rostros.” GÓMEZ, P. Pablo, MIGNOLO, Walter (2012), *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

²² “La “imagosfera” que hoy recubre completamente el planeta -es una capa continua de imágenes que se interpone como un filtro entre el mundo y nuestros ojos, que los vuelve ciegos ante la tensa pulsación de la realidad. Dicha ceguera, sumada a la identificación acrítica con estas imágenes (que tiende a producirse en los más diversos estratos de la población por todo el planeta) es precisamente lo que prepara a las subjetividades para someterse a los designios del mercado, lo que hace posible reclutar a todas las fuerzas vitales para la hipermáquina de producción capitalista.” ROLNIK, Suely (2007), *La memoria del cuerpo contamina el museo*, <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>

política del posicionamiento. El proceso de alfabetización y desalfabetización simultáneo implica abrir espacios de pensamiento más allá de convenciones académicas, rearticulando la teoría y la práctica como puntos de lucha para una emancipación imposible-posible.

Después de un largo periodo de estudio y visionado de varios trabajos de artistas y/o colectivos que igualmente podrían formar parte de esta tesis, finalmente elegí los tres siguientes: Oliver Ressler, Chto delat? y Marina Gržinić/Aina Šmid, por el interés en los puntos convergentes y divergentes, así como por las influencias y relaciones históricas que atraviesan sus prácticas artísticas.

La trayectoria del artista y activista Oliver Ressler (Austria, 1970) se sitúa en el contexto de la necesidad del retorno de lo político en el arte que se corresponde con la emergencia del “movimiento de movimientos” a finales de los años 90. Su práctica oscila continuamente en la interrelación entre arte y activismo, produciendo los efectos de transversalidad en cada uno de los respectivos terrenos. En este sentido, el motivo del análisis de su trabajo no ha sido solo la cuestión del arte, sino la potencialidad de las concatenaciones entre arte y activismo en relación a sus análisis sobre el sistema actual del poder global, nuestras vidas bajo el control del mercado capitalista y las posibilidades de resistencia, como también de construir las alternativas o formularlas como tales.

Las influencias teóricas y prácticas, sus principios de investigación y la política de la producción entre el arte y activismo, me han permitido inscribir su posición directamente en la articulación teórico-práctica propia de los movimientos de resistencia, especialmente en aquella línea del legado Zapatista y de las nuevas prácticas anarquistas. Las influencias que he podido delinear y relacionar con su trabajo van desde las vanguardias históricas, particularmente el trabajo de agitación de los constructivistas rusos de los años 20, pasando por la Internacional Situacionista en los años 60, y/o los trabajos de Hans Haacke, Alfredo Jaar, Barbara Kruger, Martha Rosler y el arte público crítico, hasta la producción audiovisual propia del movimiento de movimientos, como Indymedia. Asimismo, existe un legado histórico de documentales independientes, cine militante y videoactivismo, tales como las prácticas de autores como Chris Marker y Jean Luc Godard, el grupo Medvedkin, Dziga Vertov Group, Tercer cine de Octavio Getino y Fernando Solanas, The Black Audio Film Collective, pero también los vídeos más recientes producidos desde el movimiento de movimientos, como

“Get Rid of Yourself” (2003) de Bernadette Corporation, “Protest Match. Kirov Stadium” (2006) de Dmitry Vilensky (Chto delat?), “Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)” (2004) de Marcelo Expósito.²³

Los conceptos como “preguntando caminamos”, “cambiar el mundo sin tomar el poder” (Holloway), “la multitud y el poder constituyente” (Hardt y Negri), “redes rizomáticas” (Deleuze y Guattari), “zonas temporalmente autónomas” (TAZ, Hakim Bay) y “las intervenciones tácticas de cada día” (Michel de Certeau), que subyacen el movimiento de movimientos, también forman parte de su práctica artística que expone múltiples tácticas de resistencia para enfrentarse a la realidad actual.

En cuanto al colectivo Chto delat? (¿Qué hacer?) de los artistas, filósofos y activistas (Dmitry Vilensky, Tsaplya Olga Egorova, David Riff, Nikolai Oleinikov, Artiom Magun, Aleksandr Skidan, Natalia Pershina/Glucklya, Alexei Penzin, Oxana Timofeeva, Thomas Campbell), de San Petersburgo, Moscú y Nizhny Novogorod (Rusia), formado en el año 2003, considero central su continua discusión sobre el arte comunista, la historia y sus actualizaciones, que se cristaliza en forma de desplazamiento. Siguiendo a Walter Benjamin, buscan lo que ha sido suprimido, lo que no se ha permitido que acontezca, esperando poder despertarlo en el presente. La inversión en el pasado, en este sentido, constituye lo nuevo. Se trata del intento benjaminiano de reactualizar las potencialidades no realizadas de los soviets. Al mismo tiempo se basan en los análisis de los mecanismos dialécticos de Bertolt Brecht, que están siempre presentes en la creatividad, describiendo la realidad como proceso de un cambio constante que es a la vez el resultado del conflicto y de la contradicción, lo que hace posible (re) pensar las potencialidades para la transformación de la sociedad.

Una serie de principios micropolíticos en los que basa su trabajo este colectivo, la idea de *art soviets* y las resonancias históricas y teóricas en su práctica artística, se inscriben en la línea de la teoría marxista heterodoxa, las ideas de la vanguardia rusa y alemana, la Escuela de Frankfurt, el movimiento autónomo italiano y el pensamiento postoperaista, para proyectar de nuevo las potencialidades de un futuro común basado en la idea comunista.

²³ Ver KRONOTOP.ORG (2011), *Concatenations between Art and Activism*, video-interview with Oliver Ressler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/y> LÉGER, Marc James (2008), *From Reaching Heiligendamm*, interview with Oliver Ressler by Marc James Léger, <http://www.disobediencearchive.com/texts/heiligendamm.html>

Chto delat? hace referencia a diferentes prácticas conocidas de la historia del arte internacional, tales como el legado estético e ideológico de las vanguardias soviéticas, del productivismo, las prácticas de los artistas conceptuales soviéticos de los años 70', el *detournement* de la Internacional Situacionista, historia de *Zhivaya Gazeta*, los diferentes fanzines, la cultura DIY, como también los métodos del extrañamiento de Bertolt Brecht y Jean Luc Godard (hacer films políticamente), y varias discusiones en torno a la intervención crítica.²⁴ En reconocer la gran importancia del pensamiento de la vanguardia artística e intelectual del siglo XX para repensar y renovar la tradición filosófica y política de la izquierda, tratan de reconectar la acción política con el pensamiento implicado y práctica artística.

La siguiente referencia crucial para entender la situación (post)socialista en Europa, como también la influencia del sistema de poder global en la transformación de nuestras vidas y consecuentemente también de las prácticas artísticas, es la teoría y práctica de las videoartistas Marina Gržinić²⁵ (1958, Croacia) y Aina Šmid (1957, Eslovenia). Aquí el motivo del análisis se ha basado en las nuevas genealogías que han construido a lo largo de estos años desde la perspectiva de Europa del Este, de la cultura de los medios y el activismo político, del movimiento feminista del “segundo mundo”, más allá de las fronteras del “primer mundo”, así como en la opción decolonial que introducen para pensar su intervención en términos de la de-colonialidad del conocimiento, de-colonialidad del poder, políticas lésbicas, queer y transfeministas, y del desenganche de la matriz colonial del poder.

La práctica artística de Gržinić/Šmid y el trabajo teórico de Gržinić se sitúa en la esfera de los interseccional: entre la teoría de la sociedad (estudios culturales, la teoría de la ideología, la teoría feminista, la opción decolonial), la teoría de la tecnología (teoría postmoderna de la tecnología, simulacionismo, la teoría de los media y de mundos virtuales), y la teoría del arte²⁶ para pensar mundos posibles descentrados y luchar decolonialmente. Las citas que provienen de

²⁴ Ver VV.AA. (2011), *Chto delat? Survey of the Works of Russian Collective Chto Delat?*, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle.

²⁵ Marina Gržinić, es también una de las principales teóricas en el ámbito del arte, media, filosofía y estudios culturales en Eslovenia, en la antigua Yugoslavia y Europa del Este; es doctora en filosofía, investigadora en Instituto de Filosofía ZRC SAZU (Centro de investigación de Academia de Ciencias y Artes, Eslovenia, Ljubljana) y profesora del arte post-conceptual en la Facultad de Bellas Artes de Viena (Akbild).

²⁶ Ver ŠUVAKOVIĆ, Miško (2008), *The Retro-Garde, Techno-Aesthetics, and Open Questions Regarding the Political Apparatus: Marina Gržinić and Aina Šmid*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

referencias poéticas y teóricas, de textos de Chekhov, Durás, Barthes, Žižek, Badiou, Haraway, Rolnik, Mignolo, Mbembe, Nimako, López Petit, Beller, Kember, Benfield, Vujanović, Tatlić, Gržinić, etc. forman la base conceptual de sus guiones y se entrelazan con las referencias al cine de autor, *black wave* (ola negra) yugoslavo (Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, Želimir Žilnik), a los medios de comunicación, producción de películas de serie B y publicidad. En su trabajo insisten en hacer films decolonialmente, así como en la contextualización de la teoría y en la necesidad de pensarla siempre en situaciones determinadas, en relación con su historia, desvíos, derivaciones e implicación crítica.

Gržinić/Šmid articulan la posibilidad de una dialéctica negativa, no estetizada retóricamente y expandida. La dialéctica negativa, tal como la definió Adorno, está siempre relacionada con la trasgresión o abandono del modelo paradigmático de la Ilustración, y cuando es vinculada a la opción decolonial en su trabajo, expone el potencial de reconocer y comprender la crisis de modernidad y su lado oscuro, la colonialidad. Podemos hablar de la teoría en acción que insiste en un análisis continuo del conocimiento/modernidad/colonialidad y se basa especialmente en la demanda de desenganchar el arte y la teoría crítica de las formas de la colonialidad epistemológica (Mignolo, Tlostanova), que no tiene en consideración las rupturas y cambios que tenían lugar en el “exterior” o en los “márgenes” del pensamiento occidental.²⁷

En resumen, las tres posiciones, que se basan en diferentes planos de experiencia, exponen varias maneras de articular la política del posicionamiento, la potencialidad crítica y las diferentes tácticas de resistencia -también epistémicas y visuales-, que desarrollan para intervenir en el contexto actual y/o enfrentarse a la continua cooptación e instrumentalización por parte de la institución del arte y de las industrias creativas.

La práctica artística de estos artistas/colectivos se formaliza principalmente en vídeo, al que he prestado una atención especial, analizando “This is What Democracy Looks Like!” (Esto es lo que parece democracia!) (2002), “Disobbedienti” (con Dario Azzellini) (Desobedientes) (2002), “What Would It Mean to Win?” (con Zanny Begg)(¿Qué significaría ganar?) (2008) de Oliver Ressler, “Perestroika Songspiel: Victory over the Coup” (Songspiel Perestroika:

²⁷ Ver GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital, Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>

Victoria sobre el Golpe de Estado) (2008), “Partisan Songspiel: A Belgrade Story” (Songspiel Partisano: Una historia de Belgrado) (2009), “Museum songspiel: The Netherlands 20XX” (Songspiel Museo: Países Bajos 20XX) (2010), de Chto delat? y “Obsession” (Obsesión) (2008), “Naked Freedom”(Libertad desnuda) (2010), “Images of Struggle/Decoloniality” (Imágenes de lucha/Declonialidad) (2011) de Gržinić/Šmid, para repensar sus complejos procesos de investigación y construcción de representaciones estrechamente ligados a los movimientos sociales o revolucionarios, a los momentos de crisis y cambios.

Podemos decir que la concatenación de diferentes elementos se produce en su trabajo tanto a nivel de símbolos, de visualización de la resistencia, como en relación con varias maneras de organización de movimientos sociales y acción directa. Desde una interpretación alternativa de la historia del arte y desde la historia de la resistencia construyen nuevas genealogías, operan dentro y fuera del marco de las instituciones culturales, en interacción con grupos activistas y redes de colectivos autoorganizados, publicaciones críticas, Internet y herramientas online, y articulan prácticas de semiotización que hacen posible ver y diferenciar, entender e intervenir en la lógica de la evacuación de lo político.

En conclusión, en un momento en el que la tendencia dominante es la amnesia, la evacuación de las historias, de la historia de nuestras luchas políticas, la despolitización, la precarización de nuestras vidas, la crisis permanente, la imposición de nuevas fronteras, la racialización como lógica central del sistema del capitalismo global, la fragmentación, atomización y abstracción, que operan también mediante las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, es necesario oponer al “imposible” las potencialidades, para seguir pensando juntxs, imaginar y construir un futuro diferente, compartido, común e igualitario. Esto implica difuminar las fronteras entre la creatividad y la resistencia e impulsar la descolonización de los discursos, las instituciones, las prácticas, los agentes y agenciamientos.

SUMMARY

SUMMARY

When I started to write this PhD entitled “**Art, Politics and Resistance in Postmedia Age**”, -inscribed within the line of research in Image and Design of the PhD program “Advanced Studies in Artistic Productions” at the Faculty of Fine Arts (University of Barcelona)- it was 2008, the moment when the "economic crisis" was just starting and in which a number of questions arose regarding the possible relations that could be established between art, politics and resistance in this last phase of capitalism, called “global capitalism”: from which perspectives could they be addressed, how to position oneself in this respect and what political potentialities could arise through such articulation.

Being a migrant, lesbian (Wittig)¹ or transgender (neither woman nor man)², from the former Eastern Europe, -namely, from the former Yugoslavia (Slovenia), working on this research within the "former" Western Europe (Former West)³, has conditioned my research approach from the borderlands that I inhabit, not to speak about the identity politics, but from a double consciousness

¹ “As a radical emancipation strategy, Monique Wittig’s statement that “Lesbians are not women” opened up new possibilities for political action. She claimed that only the abolition of all existing categories can bring about real change. Therefore, it is not a question of replacing the category “woman” with the category “lesbian”, but rather to use it as strategic position to abolish the heterosexual regime. The lesbian as defined by Wittig falls beyond the categories of gender (male-female), because s/he is neither economically, nor politically, nor ideologically a woman. “Not only are we not women,” says Marie Hélène Bourcier, “we also do not need to become one.” KANCLER, Tjaša (2012), *Tongue Untied, Tongue with Tongue: Mining Binary Matrix*, in ČAR, Ales, PETRIČ, Tanja (ed.) (2012), *The State of Things. Anthology of Perspectives&Reflections*, Ljubljana, UMco.

² In reference to Beatriz Preciado: “I am not a woman and I am not a man. I would like the European Community to take out the “F” sign on my ID. I think that it is a discrimination sign and everyone of us should go to the European Community and say: “I do not want to be identified by my genitals!” -Beatriz Preciado in the debate entitled “The Return of Dolls” which took place at the Teatro Comunale in Ferrara (Italy) in autumn 2011, https://www.youtube.com/watch?v=k_XEwF0R2Zg

I’m also referring to the article by María Lugones, “Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial” (Coloniality and gender: towards a decolonial feminism), in which she analyses the modern-colonial system of gender to show the colonial imposition as well as the extension and historical depth of its reach. “We need to place ourselves in a position that allows us to summon and reject this gender system while we perform a transformation of communal relations [...] Quijano’s model provides a good basis from which to understand entangled processes of production of race and gender”, LUGONES, María (2008), *Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial*, in VV.AA. (2008), *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Signo.

³ Former West: Contemporary Art Research, Education, Publishing, and Exhibition Project (2008–2013). The critique of this project is accessible in the Appendix of this PhD, where I attach the transcription of the video-interview “Images of Struggle, Politics and Decoloniality” with Marina Gržinić, that I filmed in 2011 in Ljubljana. The questions that she poses are important for the present research, as I paraphrase: What does it mean saying Former West without a question mark at the end? When speaking about Former West and we are also Former East, who is therefore organizing the space of the former and decides whose histories will not be former? In which way can we think the European space from the moment when both West and East are said to be former and which relation does this project have with the ongoing dynamics of de-politicization of the European space?

(Du Bois)⁴, transfeminist decolonial option and the need for assertion of rights (also epistemic) of the wretched (Fanon)⁵.

The initial idea underlying the present work was that we cannot speak about one single logic, but rather a number of multiple, heterogeneous, entangled and complex processes within one single historical reality. In this sense, I was searching for the lines of flight and ruptures, which continuously elude the point system and its coordinates, trying to develop a-centric constellations, which do not move from one point to another based on pre-established channels and threads, but precisely through these points in new directions.

In the **first part** of this PhD research I focused on the **contextual analysis** of a series of events that have conditioned the recent economic, political, social

⁴ As Walter Mignolo writes: "In the early twentieth century, sociologist and black intellectual W.E.B. Du Bois introduced the concept of "double consciousness" that captures the dilemma of subjectivities formed in the colonial difference, experiences and lives of those who lived modernity from coloniality. A strange feeling in this America, says Du Bois (1904), for who has no true self-consciousness, but that consciousness must be formed and defined in relation to the "other world". That is, the consciousness lived from the colonial difference is twofold because it is subaltern." MIGNOLO, Walter (2000), *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/mignolo.rtf>

But the colonial subalternity generates a diversity of double consciousness, historically and currently, so when speaking of the former Eastern Europe regarding the "former" Western Europe I consider it is appropriate to introduce this term. What is prefixed with "East" means specific, overdetermined, defined locally and local, as opposed to what is promoted by this operation to the general, canonical and overdetermining status, although it is in fact only "Western". So when the West is also said former, it does not mean the overcoming of this historically constructed relation of power, but through this gesture it deforms what is being suppressed: the materiality of our history, knowledge and memory. In fact, by doing this the West fulfills itself. At the same time, this position of double consciousness should imply thinking of ourselves as "elements" of capitalism and its brutal system of exploitation.

⁵ With the wretched I refer to a book by Frantz Fanon entitled "The Wretched of the Earth" (1961), in which he speaks about a division between the fortunate and the wretched of the world, which divides the world in zones of being and non-being; and again to the text "Tongue Untied, Tongue with Tongue: Mining Binary Matrix" where I write the following in reference to Marina Gržinić: "The total financialization of the world, the financial crisis, war, new forms of proletarianization, pauperization, inequality, racism, homophobia and transphobia – one percent of the rich and 99 percent of the poor – all this gives us a basis, as Marina Gržinić writes in the introduction to the recently published book by Tatjana Greif (*Skozi razbito steklo* (Through the Broken Glass)), that after the proletariat, multitude, cognitariat and anonymous, we can nowadays again speak of the political category of the "wretched" (Frantz Fanon). We could also say the degraded, bad, monstrous, anormal, eccentric, deviant subjects of transfeminism – who do NOT accept the assignation of some specific "natural" place in the process of the racialization of society that would ensure our rights, which are at the same time only minority rights and determined by some alleged "natural" majority place, with its role and social function." KANCLER, Tjaša (2012), *Tongue Untied, Tongue with Tongue: Mining Binary Matrix*, in ČAR, Ales, PETRIČ, Tanja (ed.) (2012), *The State of Things. Anthology of Perspectives & Reflections*, Ljubljana, UMco.

As well I refer to the video-interview with Madina Tlostanova, entitled "Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective", by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/>

Summary

and cultural transformation of our societies: the fall of the Berlin Wall in 1989, which marks the end of the Cold War and -as noted by Kwame Nimako- opens the way for a new processes of colonization⁶; the Bandung Conference in 1955, which is the starting point of the term "decolonization"; the attacks of September 11 2001, event which announces -according to Santiago López Petit- the entry into the global age in which capitalism and reality coincide⁷; and the economic crisis that began symbolically in 2008 with the fall of Lehman Brothers in the U.S. and pushed the concept of crisis itself into crisis. Along these years politics has adopted the most extreme forms of exclusion (social death), domination of subjectivity (using biomolecular and semiotic techniques), blackmail and theft (economic crisis and the austerity measures), and war.

This diagram allows us to understand the logic of capitalism in correspondence with a historical phenomenon that theorists of decolonial option (Quijano, Mignolo, Rastrepo and Rojas, Tlostanova, Lugones) name coloniality. Coloniality is a matrix of power, which as defined by Aníbal Quijano, describes four interrelated domains: the control of economy (appropriation of space, labour exploitation, control of natural resources), control of authority (institutions and army), control of gender and sexuality (family, education) and control of subjectivity and knowledge (epistemology, education and formation of subjectivity).⁸ Therefore, what we know as capitalism is for decolonial theorists an economic coloniality, a new type of economy that emerged in the sixteenth century with the commercial circuits of the Atlantic and arrived within the process of construction of new knowledge and the formation of new subjects: modern and modern/colonial subjects. Moreover, the time and space of capital are structurally interwoven in the project of modernity, which -according to Quijano and Mignolo- consists of the division between two different forms: imperial modernity and colonial modernity, both linked to a common index, the normative value of the West, which articulates at the material and at the epistemic level the history of capitalism as a world history.⁹

⁶ See Kwame Nimako in the video *Naked Freedom* (2010), by Marina Gržinić /Aina Šmid

⁷ See LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.

⁸ See MIGNOLO, Walter (2007), *Introduction: Coloniality of Power and De-colonial Thinking*, <http://www.scribd.com/doc/22716595/01-Mignolo-Introduction-Coloniality-of-Power-and-De-Colonial-Thinking>

⁹ See MEZZADRA, Sandro (2007), *Living in Transition. Toward a Heterolingual Theory of the Multitude*, <http://eicpcp.net/transversal/1107/mezzadra/en>

This perspective is important because it reveals that globalization is a much older process than what we know as its latest version, neoliberal globalization, and requires- in reference to Mignolo and Grosfoguel- to rethink the project of modernity to complete, not the incomplete project of modernity, but unfinished project of decolonization.

To do so, unlike the concept of "modernity" and "postmodernity", epistemic breaks and shifting paradigms that emerged from the history of the West and became global ambitions and designs, I analyze the concept of "transmodernity" (Dussel) introduced by the decolonial option. This position is presented as an alternative to Eurocentric postmodern critique of modernity on the one hand, and to postcolonial critique on the other. As Mignolo writes: "Transmodernity opens up the views to the work of coloniality, while conflicting modernities shut it down. The "/" that unites and divides modernity and coloniality is not only military, economic and political, but it forms subjectivities: racism, imperial and colonial wounds. It is in "/" of modernity/coloniality where the colonial and imperial wounds dwell and where transmodernity is becoming the orientation to global futures."¹⁰

Therefore, we are not speaking about articulating an essentialist, fundamentalist, anti-European critique, but about critical perspective towards the Eurocentric modernity/coloniality, as well as towards two emancipatory projects that failed historically: Enlightenment and Communism. Transmodernity inscribes pluriversality as a universal project (Mignolo) and opens the possibility to think how this could be politically articulated in practice.

At the same time, the development of new information and communication technologies as a constitutive part of the modern/colonial world-system implies emphasising the importance they have acquired in recent years in mediation and mediatization of our lives. In this sense, the logic of capitalism no longer operates only in economic terms of the circulation of goods and accumulation, but through all levels of production capitalizing both, social power and machinic power. In addition, through digital technology the production becomes an elaboration and

¹⁰ MIGNOLO, Walter (2012), *The Prospect of Harmony and Decolonial view of the world*, <http://waltermignolo.com/2012/09/22/the-prospect-of-harmony-and-the-decolonial-view-of-the-world/>

circulation of signs, as claimed by Franco Berardi, which act on the collective mind, attention, imagination and social psychism.¹¹

In this sense, the definition of our present as the post-media age, as the title of this PhD research indicates, refers to the essay "The Postmodern Deadlock and Postmedia Transition" by Felix Guattari, published in the 80's. According to his statements, the entry into the post-media age would replace the capitalist mode of subjectivation, which operates through the processes of deterritorialization and reterritorialization in the centre of human subjectivity, by new emancipatory social practices. But from today's perspective of connectivity, pluridirectional multiplication of connections and intensification of information flows, we understand that neoliberal economy has also become rhizomatic postmediatic in its own way.

The powerful market operations, distributed through new communication technologies and other channels, reconfigure the biopolitical territory. Michel Foucault's biopolitics, which originate in the Cold War period, as noted by Marina Gržinić, is a specific conceptualization of governmentality, exclusively reserved for Westerners, while the new logic of capital and its processes of geopolitical demarcation of the world areas are based on the mobilization of the war machine, what Achille Mbembe defines as necropolitics.¹² But in our present time, marked by the "economic crisis" we see the shift: biopolitics and necropolitics begin to repeat in one another. According to Gržinić, it is not about the issue of division anymore, on the contrary: nowadays necropolitics operates amidst biopolitics.¹³

In a situation of increasing biopolitical/necropolitical control of our lives, I claim that within becoming postmediatic, a political struggle continues between diffused, collective, libertarian and egalitarian intelligence, and oligopolies of the "new economy", that is, between freedom and domination. In this sense, the intervention in the processes of subjectivation/desubjectivation (Agamben), illuminating the ungovernable, still presents the possibility and the line of flight for our politics (Zapatistas, Indymedia, Arab Spring, 15M, Syntagma, Occupy movement, Vienna Refugee Protest Camp, Slovenian uprisings, etc.)

¹¹ See BERARDI, Franco (2007), *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limón.

¹² See MBEMBE, Achille (2011), *Necropolítica*, Barcelona, Melusina.

¹³ See GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>

I consider that these initial approaches are fundamental to understand in our current context the dynamics of de-politicization of art and culture, which is produced and reproduced continuously, not only economically and politically, but also institutionally (Gržinić)¹⁴, and to re-think the potentialities within the reconnection of creativity and resistance (Rolnik)¹⁵ for our political struggles.

Regarding the economization of culture (art), I argue that the critique of the cultural industry as mass deception (Frankfurt School, Adorno) within the Fordist transformation, pre-announces the post-Fordist production and progressive economization of culture, with certain differences, which come from a new post-Fordist mode of production. From the 80's on, neoliberalization has intensified the process of privatization and commodification of culture, turning the idea of culture into a market asset, placing creativity in a privileged place within the production chain (creative industries). Capitalist culture, commodity culture, that currently permeates all spheres of semiotic expression, including the economy of desire and politics of the image, has in manipulation of subjectivity one of its main weapons.

By relating this I expose that the logic of using contemporary culture shows, as Boris Buden claims, the neoliberal strategy of culturalization of political relations.¹⁶ After the fall of the Berlin Wall, the strict binary "inside-outside" has been transformed into internal process of multiplication of divisions, fragmentations, classifications, which from today's perspective can be defined, as Marina Gržinić and Šefik Tatlić argue, as a processes of racialization. The obsession with "cultural difference" is now institutionally legitimized through the construction of the "postcolonial other", being allowed to express oneself only in the sense of speaking about one's own otherness. Society can organize "freely" while it does not touch the colonial/imperial monopoly in its goal of defining social hierarchies and the possibility for politics. At the same time, identities are directed towards each other, without understanding that they are actually the product of processes of racialization, presented from the "outside" as a kind of identity politics.¹⁷

¹⁴ See GRŽINIĆ, Marina (2009), *Subjectivization, Biopolitics and Necropolitics: Where do We Stand?*, <http://www.reartikulacija.org/?p=59>

¹⁵ See ROLNIK, Suely (2006), *Geopolítica del chuelo*, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

¹⁶ See BUDEN, Boris (2007), *Translation is Impossible. Let's Do It!*, <http://eipcp.net/transversal/1206/buden/en>

¹⁷ See GRŽINIĆ, Marina, TATLIĆ, Šefik (2012), *Global Capitalism's Racialization/s*, Journal Deartikulacija II, <http://bijenaleumetniosti.rs/2012/download/De-Artikulacija2.pdf>

Moreover, within the global network of culture and art, the West still maintains the central position, determining what is art and what is not.¹⁸ Different language forms and cultural, artistic, or political practices have to be first re-contextualized, so that the reductionist readings are interpreted as effects of discursive power relations in the context of global capitalism's Eurocentric hierarchizations, which produce and reproduce the mechanisms of exclusion.

At the same time as the inclusion/exclusion dynamics which goes along with culturalization of politics is being reproduced, under the currently prevailing economic circumstances, the main effect achieved within what might be called the third wave of institutional critique -as noted by Hito Steyerl- is our integration in precarity, in the flexible working structures of creative industries.¹⁹ Besides, criticism frequently serves as a decoration for big companies of economic coloniality, a situation that indicates the process of the aesthetization of politics (Benjamin), of our lives and practices.

Assuming the idea that art is not outside of politics -and even less today, as well as the necessity to decolonize aesthetics in order to liberate *aesthesis*,²⁰ and to re-think the political also within the production and construction of image itself and its material configuration, the **main aim** of this PhD research is to expose the critical potential of politicized art practices, which articulate at the intersection of theoretical analysis, political aesthetics and social practices of resistance. This implies analyzing the possibilities for intervention within real and imaginary processes in order to challenge the "impossibility" that capitalism currently presents, -in the sense of a complete permeation of the social and everyday by image and control of the imagosphere²¹, as well as through the absorption and neutralization of any transformative political action.

¹⁸ See ZABEL, Igor (1998), *We and the Others*, <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2208.HTM>

¹⁹ See STEYERL, Hito (2006), *La institución de la crítica*, <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>

²⁰ "The *aesthesis* (The meanings of the word revolve around words like "sensation", "process of perception", "visual sensation", "gustatory sensation" or "auditory sensation".) is a common phenomenon to all living organisms with nervous system, aesthetics is a particular version or theory of such sensations related with beauty. The mutation of *aesthesis* in aesthetics, from the seventeenth century on, laid the foundation for the construction of its own history, and for the devaluation of all *aesthetic* experience which had not been conceptualized in the terms in which Europe conceptualized its own and regional sensory experience. Decolonizing aesthetics means liberating humans from the imperial designs in its various faces." GÓMEZ, P. Pablo, MIGNOLO, Walter (2012), *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

²¹ "The "imagosphere" that today covers the entire planet – a continuous layer of images that places itself as a filter between the world and our eyes, which become blind to the tense pulsation of reality. Such blindness, added to the a-critical identification with such images, which occurs among the most diverse strata of the population across the entire planet, is precisely what makes the subjectivities ready for submission to the designs of the market, thus rendering it possible to recruit all their vital forces for the hypermachine of capitalist production. ROLNIK, Suely (2007), *La memoria del cuerpo contamina el museo*, <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en>

Here I situate the **second part** of this research, which is based on the **conceptual analysis** of relations and points of tension within which emerges the power of articulating micropolitical and political practices with the capacity to multiply, proliferate, recombine and build other worlds. I refer to the potential of politicized, transgressive and resistance art, which criticizes its own weapons and seeks to challenge and transform the existing systems of production and circulation. At the same time I emphasize the need to departure from the analysis of global capitalist system, of the influence of coloniality and Eurocentric knowledges (which also reflects in the projects of the Left), to radically problematize the new conditions of production, issues of gender and sexuality, and the racial/ethnic hierarchies created during the European colonial expansion and still present today.

The re-politicization of art and life therefore necessarily involves the relation we establish between theory and practice, as well as the conceptualizations of politics of positioning. The process of simultaneous alphabetization and de-alphabetization implies opening spaces for thinking beyond academic conventions, rearticulating theory and practice as sites of struggle for an impossible-possible emancipation.

After a long period of viewing and studying the several works, positions and practices by artists and/or collectives which could have also formed part of this PhD research, I finally chose the following three: Oliver Ressler, Chto delat? and Marina Gržinić/Aina Šmid, because of my interest in converging and diverging points, as well as influences and historical relations found across their artistic practices.

The trajectory of artist and activist **Oliver Ressler** (Austria, 1970) begins within the context of the demand for re-politicization of art in correspondence with the emergence of the "movement of movements" in the late 90s. His practice continuously interrelates art and activism, producing the effects of transversality in one another. In this sense, the reason to analyse his work was not only the question of art, but the potential of the concatenations between art and activism related to his analysis of the current system of global power, our lives under control of the capitalist market, and possibilities for resistance, as well as for construction of alternatives or formulating them as such.

Summary

Theoretical and practical influences, principles of research and politics of production between art and activism, allow me to inscribe Ressler's position directly into the theoretical and practical articulation of resistance movements, especially within the Zapatista's legacy and new anarchists' practices. The influences that we can delineate and relate to his work range from the avant-garde, particularly the work of the Russian Constructivists of the 20's, through the Situationist International in the 60's, as well as the works by Hans Haacke, Alfredo Jaar, Barbara Kruger, Martha Rosler and critical public art, to the audiovisual production of the movement of movements, such as Indymedia. At the same time, we can also trace the historical legacy of independent documentaries, militant cinema and video activism, such as practices of the authors: Chris Marker and Jean Luc Godard, the Medvedkin group, Dziga Vertov Group, Third cinema by Octavio Getino and Fernando Solanas, The Black Audio Film Collective, but also the latest videos produced from the movement of movements, "Get Rid of Yourself" (2003) by Bernadette Corporation, "Protest Match. Kirov Stadium" (2006) by Dmitry Vilensky (Chto delat?), "May Day (the city-factory)" (2004) by Marcelo Expósito.²²

Concepts such as "asking we walk" (Zapatistas), "changing the world without taking power" (Holloway), "multitude and constituent power" (Hardt and Negri), "rhizomatic networks" (Deleuze and Guattari), "temporary autonomous zones" (TAZ, Hakim Bey) and "everyday tactical interventions" (Michel de Certeau), that underlie the movement of movements, also form part of his artistic practice exposing multiple tactics of resistance in confrontation with our present reality.

As for the collective **Chto delat?** (What is to be done?) formed in 2003 by artists, philosophers and activists (Dmitry Vilensky, Tsaplya Olga Egorova, David Riff, Nikolai Oleinikov, Artiom Magun, Aleksandr Skidan, Natalia Pershina / Glucklya, Alexei Penzin, Oxana Timofeeva, Thomas Campbell), from St.Petersburg, Moscow and Nizhny Novogorod (Russia), I consider crucial their continuous discussions about communist art, history and its actualizations, which crystallize in the form of displacement. Following Walter Benjamin, they search for what was suppressed, or not allowed to happen, hoping to be able to awaken it in the present. The inversion in the past, in this sense, constitutes the new; it is the Benjamin's attempt to re-actualize the unfulfilled potentialities of the Soviets. At the same time they base their work on the analysis of dialectical mechanisms

²² KRONOTOP.ORG (2011), *Concatenations between Art and Activism*, video-interview with Oliver Ressler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/> y LÉGER, Marc James (2008), *From Reaching Heiligendamm*, interview with Oliver Ressler by Marc James Léger, <http://www.disobediencearchive.com/texts/heiligendamm.html>

developed by Bertolt Brecht, which are always present within creativity, describing reality as a constantly changing process that is both the result of conflict and contradiction, which makes it possible to (re)think the potentialities for transforming society.

A series of micro-political principles on which this collective bases its work -the idea of art soviets, and the historical, as well as theoretical, resonances in their artistic practice- relate to the heterodox line of Marxist theory, the ideas of the Russian and German avant-garde, Frankfurt School, Italian autonomous movement and post-Operaist thought, to project again the potential of a common future based on the communist idea.

Chto delat? refers to several well-known practices from the international art history, such as the aesthetic and ideological legacy of the Soviet avant-garde, productivism, practices of Soviet conceptual artists from the 70's, International Situationist *detournement*, history of Zhivaya Gazeta, different fanzines, DIY culture, methods of estrangement elaborated by Bertolt Brecht and Jean Luc Godard (making films politically), and as well to several discussions about critical interventions. By recognizing the great importance of the twentieth century's artistic and intellectual avant-garde school of thought, in order to re-think and renew the philosophical and political tradition of the Left, they try to reconnect political action with implicated thinking and artistic practice.

The next crucial reference to understand the situation of (post) socialist Europe, as well as the influence of the global power system on the transformation of our lives and consequently artistic practices, is the theory and practice of video artists **Marina Gržinić**²³ (1958, Croatia) and **Aina Šmid** (1957, Slovenia). Here, the focus of the analysis is based on the new genealogies that they have constructed over the years, from the perspective of Eastern Europe, media culture and political activism, the feminist movement from the "second world" beyond the borders of the "first world", as well as on decolonial option they introduced in order to think their intervention in terms of the de-coloniality of knowledge, de-coloniality of power, lesbian, queer and transfeminist politics, and de-linking from the colonial matrix of power.

²³ Marina Gržinić is also one of the main theoreticians in the sphere of art, media, philosophy and cultural studies in Slovenia, ex-Yugoslavia and former Eastern Europe: she holds PhD in Philosophy and is a researcher at the Institute of Philosophy ZRC-SAZU (Scientific and Research Center of the Slovenian Academy of Science and Arts), as well as professor of Post-conceptual Art at the Academy of Fine Arts, Vienna (Akbild).

Artistic practice by Gržinić/Šmid and Gržinić's theoretical work are situated in the sphere of the intersectional: between theory of society (cultural studies, theory of ideology, feminist theory, decolonial option), theory of technology (postmodern theory of technology, simulationism, media theory and virtual worlds), and art theory²⁴, to think of possible decentred worlds and struggle decolonially. Quotations from poetic and theoretical references such as, Chekhov, Durás, Barthes, Žižek, Badiou, Haraway, Rolnik, Mignolo, Mbembe, Nimako, López Petit, Beller, Kember, Benfield, Vujanović, Tatlić, Gržinić, etc. form the conceptual basis of their screenplays and are intertwined with references to independent films, Yugoslav black wave (Dušan Makavejev, Zivojin Pavlović, Aleksandar Petrović, Želimir Žilnik), mass media, series B film productions, and advertising. In their work, they insist on making films decolonially, on contextualizing theory and on the demand to think about it always in specific situations: in relation to its history, detours, derivations and critical engagement.

Gržinić/Šmid articulate the possibility of negative dialectics, which is not rhetorically aestheticized and expanded. The negative dialectics, as defined by Adorno, is always related to the transgression or abandonment of the paradigmatic model of Illustration. Now, linked to the decolonial option in their work, it exposes the potential to recognize and understand the crisis of modernity and its darker side, coloniality. We can speak about theory in action, which insists on a continuous analysis of knowledge/modernity/coloniality and is especially based on the demand to de-link art and critical theory from the forms of epistemic coloniality (Mignolo, Tlostanova), which does not take into consideration the ruptures and changes that took place in the "outside" or "margins" of Western thought.²⁵

In brief, the three positions, which are based on different levels of experience, present various ways to articulate politics of positioning, critical potential and the diverse tactics of resistance -also epistemic and visual- which they develop in order to intervene in the current context and/or to confront the continuous co-optation and instrumentalization by the Institution of Art and Creative Industries.

²⁴ See ŠUVAKOVIĆ, Miško (2008), *The Retro-Garde, Techno-Aesthetics, and Open Questions Regarding the Political Apparatus: Marina Gržinić and Aina Šmid*, in *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

²⁵ See GRŽINIĆ, Marina (2009), *Capital, Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>

The artistic practice of these artists and collectives is formalized mainly in video, to which I have paid special attention, analyzing "This is What Democracy Looks Like!" (2002), "Disobbedienti" (with Dario Azzellini) (2002), "What Would It Mean to Win?" (with Zanny Begg) (2008) by Oliver Ressler, "Perestroika Songspiel: Victory over the Coup" (2008), "Partisan Songspiel: A Belgrade story" (2009), "Museum Songspiel: the Netherlands 20XX" (2010) by Chto delat? and "Obsession" (2008), "Naked Freedom" (2010), "Images of Struggle/Decoloniality" (2011) by Gržinić/Šmid, to rethink their complex processes of research and construction of representations closely related to social or revolutionary movements, to moments of crisis and change.

We could say that the concatenation of different elements in their work is produced both at the symbolic level, as a visualisation of resistance, and in relation to several ways of organizing social movements and direct action. From an alternative interpretation of art history and from the history of resistance, they construct new genealogies, operate within and outside the framework of cultural institutions, in interaction with activist groups and networks of self-organized collectives, critical publications, Internet and online tools, and articulate semiotization practices that make possible to see and distinguish, understand and intervene into the logic of evacuation of the political.

In **conclusion**, in a time when the dominant tendency is amnesia, evacuation of histories, of the history of our political struggles, depoliticization, increasing precarity of our lives, a continuous crisis, imposition of new borders, racialization as a core logic of global capitalist system, fragmentation, atomization and abstraction, operating also through new information and communication technologies, it is necessary to set up against the "impossible" the actual potentialities, in order to be able to continue thinking together, to imagine and build a different future: shared, common and equal. This implies blurring the boundaries between creativity and resistance and encourage de-colonization of discourses, institutions, practices, agents and agencies.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (1991), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London, Routledge.
- (1998), *Aesthetic Theory*, London, The Athlone Press.
- (2007), *Minima moralia. Refleksije iz poškodovanega življenja*, Ljubljana, Rdeča zbirka,*Cf.
- (2008), *La critica de la cultura y la sociedad*, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas*, en ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max (2007), *Dialéctica de la Ilustración*, Obra completa 3, Madrid, Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (1998), *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos.
- (2004), *Estado de excepción*, Valencia, Pre-Textos.
- (2009), *What is an apparatus? and other essays*, Stanford, Stanford University Press.
- AGUIRRE, Peio (2009), *From Method to Change: Dialectics in contemporary Art*, Chto Delat? Journal, n. 3-27, *The Great Method*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=207&Itemid=341&lang=en
- AHLSTRAND, Anna Liv (2005), *Alternative Economics, Alternative Societies, Alternative Art Practices*, interview with Oliver Ressler by Anna Liv Ahlstrand, <http://www.ressler.at/alternative-economics-alternative-societies-alternative-art-practices>
- AIMEL, Diane (2008), *Theory, De-documentig and Fiction*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.
- ALTHUSSER, Luis (1969), *Los aparatos ideologicos del Estado*, http://www.ucm.es/info/eurotheo/e_books/althusser/index.html
- (1995), *Marx dentro de sus límites*, Madrid, Akal.
- (2000), *Izbrani spisi*, Ljubljana, CF.
- ANDRAE, Thomas (2005), *Adorno on film and mass culture. The culture industry reconsidered*, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/AdornoMassCult.html>
- ANZALDÚA, Gloria (1967), *Borderlans/La Frontera: The New Mestiza*, San Fransisco, Aunt Lute.
- ALQUATI, Romano (1962), *Composizione organica del capitale e forza-lavoro alla Olivetti*, Roma, Quaderni Rossi 2, La fabbrica e società.

- ARAEEN, Rasheed (1994), *New Internationalism, or the Multiculturalism of Global Bantustans*, http://collections.si.edu/search/results.htm?q=record_ID:siris
- ARENDR, Hannah (1997), *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós.
- (2004), *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza.
- ARRIGHI, G., HOPKINS, T.K., WALLERSTEIN, I. (1999), *Movimientos antisistémicos*, Madrid, Akal.
- BAHBA, Homi (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BAL, Gulsen, (2008), *Mapping the Shifting Borders: Beyond "Point Zero"*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.
- BALIBAR, Etienne (1997), *Strah pred množicami. Politika in filozofija pred Marxom in po njem*, Ljubljana: Studia Humanitatis.
- (2004), *At The Borders Of Europe*, <http://makeworlds.org/node/80>
- (2010), *Europe is a dead political project*, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/may/25/eu-crisis-catastrophic-consequences>
- BADIOU, Alain (2005), *Handbook of Inaesthetics*, Stanford, Stanford University Press.
- (2005), *El Siglo*, Buenos Aires, Manantial.
- (2006), *Being and Event*, London, Continuum.
- (2009), *Theory of the Subject*, London, Continuum.
- BEGG, Zanny (2007), *Approaches to Future Alternative Societies, interview with Oliver Ressler by Zanny Begg*, <http://www.ressler.at/approaches-to-future-alternative-societies/>
- BELLER, Johnatan (2006), *Cinematic Mode of Production, Attention Economy and the Society of Spectacle*, London, Dartmouth College Press.
- BELLER, Jonathan and GRŽINIĆ, Marina (2009), *Discussing Contemporary Capitalism and the Cinematic Mode of Production*, <http://www.reartikulacija.org/?p=617>
- BENFIELD, Dalida Maria (2009), *Neo-geo-politics. Decolonizing the Digital/Digital Decolonization*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/volume-31-decolonizing-the-digitaldigital-decolonization>
- (2011), *producing a [feminist] [decolonial] [multiple] world through a frame*, <http://www.hastac.org/blogs/margaret-rhee/producing-feminist-decolonial-multiple-world-through-frame-dalida-maria-benfield>

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (1998), *Izbrani spisi*, Ljubljana, Studia Humanitatis.
-(1998), *Understanding Brecht*, London, Verso.
- BENSAÏD, Daniel (2004), *Alain Badiou and the Miracle of the Event*, <http://www.marxists.org/archive/bensaid/2004/xx/badiou.htm>
- BERARDI, Franco (2001), *Felix. Narrazione dell'incontro con il pensiero di Guattari, cartografia visionaria del tempo che viene*, Roma, Luca Sossela.
- (2003), *Telestrets. Máquina imaginativa no homologada*, Madrid, El Viejo Topo.
- (2004), *Dictadura mediática y activismo mediático en Italia*, http://www.ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/franco_Berardi.pdf
- (2007), *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- (2009), *El comunismo ha vuelto, sin embargo deberíamos llamarlo la terapia de la singularización*, <http://grupomartesweb.com.ar/textos/textos-prestados/el-comunismo-ha-vuelto-sin-embargo-deberiamos-llamarlo-la-terapia-de-la-singularizacion/>
- (2011), *The Future After the End of the Economy*, <http://www.e-flux.com/journal/the-future-after-the-end-of-the-economy/>
- BOLOGNA, Sergio (2006), *Crisis de la clase media y postfordismo*, Madrid, Akal.
- BOŽIČ, Kristina (2008), *Ljudje v svetu in Evropi so začeli brati*, intervju z Marino Gržinič, <http://www.dnevnik.si/objektiv/vec-vsebin/1042222341>
- BRECHT, Bertolt (2010), *O Filmu*, Ljubljana, Kino!.
- (2012), *Teatro completo*, Madrid, Cátedra.
- BROWN, Wendy (2006), *Regulating Aversion. Tolerance in the Age of Identity and Empire*, Princeton, Princeton University Press.
- BUDEN, Boris (2003), *The Children of Postcommunism*, <http://www.radicalphilosophy.com/article/children-of-postcommunism>
- (2007), *The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique: An Introduction*, <http://eipcp.net/transversal/0208/buden/en>
- (2012), *Gastarbajteri, glasnici budućnosti* <http://www.slobodnifilozofski.com/2012/08/boris-buden-gastarbajteri-glasnici.html>
- BURROUGHS, Williams (1978), *The Limits of Control*, <http://eng7007.pbworks.com/w/page/18931079/BurroughsControl>
- BOUTANG, M. Yann (2012), *Cognitive capitalism*, Polity Press, Oxford.

- BUTLER, Judith (1997), *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- (2001), *¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault*, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es>
- (2006), *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.
- (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- (2010), *Marcos de guerra, Las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós.
- (2011), *Fiscal Crisis or the Neo-liberal Assault on Democracy?*, <http://criticallegalthinking.com/2011/11/14/fiscal-crisis-or-the-neo-liberal-assault-on-democracy/>
- CASTRO G., Santiago (2007), *The Missing Chapter of Empire. Postmodern reorganization of coloniality and post-Fordist capitalism*, Cultural Studies Vol.21, N2, <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502380601162639#.U10iBCTaxMo>
- CARRILLO, Jesús (2003), *Arte en la Red*, Madrid, Cátedra.
- (2006), *Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea*, <http://bookcamping.cc>
- CAMPBELL, Thomas (2011), *What Arte Deportees Doing in a Museum?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1009%3Athomas-campbell-what-are-deportees-doing-in-a-museum-&catid=236%3A09-33-against-slavery&Itemid=462&lang=en
- CÉSAIRE, Aimé (2009), *Razprava o kolonializmu*, Ljubljana, Rdeča zbirka, Založba/*cf
- CHESHER, Chris (1995), *Colonizing Virtual Reality: Construction of the Discourse of Virtual Reality, 1984-1992*, <http://cultronix.eserver.org/chesher/>
- CHUN KYONG, Wendy Hui (2004), *On Software, or the Persistence of Visual Knowledge*, www.brown.edu/Departments/MCM/people/chun/.../software.pdf
- (2008), *The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory*, <http://www.mendeley.com/research/enduring-ephemeral-future-memory/>
- (2011), *Programmed Visions*, Cambridge, MIT Press.
- CARPENTER, Ele (2008), *Art-Activist Symmetry in the artwork of Oliver Ressler*, http://www.ressler.at/art-activist_symmetry/
- CHTO DELAT? (2008), *Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art, on the Fifth Anniversary of the Chto Delat Work Group*, in Chto Delat? Journal, Special Issue, *When artists struggle together*, http://chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&id=191&layout=blog&Itemid=450&lang=en

Bibliografía

-(2008), *Marina Gržinić's Answers on the Open Questionare, Chto delat?* Journal, special issue, *When Artists Struggle Together*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=191&Itemid=450&lang=en

-(2008), *Experience of Perestroika, Chto Delat?* Journal n.19, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en

CHUBAROV, Igor (2007), *From Labor to Creativity and Back. The Paradoxes of Productivism*, *Chto Delat?* Journal n17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

-(2009), *Productionism: Art of the Revolution or Design for the Proletariat?*, *Chto delat?* Journal n01-25, *What is the Use of Art?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=204&Itemid=455&lang=en

-(2008), *We Can Still March in a Left Front of the Arts, Comrades!*, *Chto delat?* Journal, special issue, *When Artists Struggle Together*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=191&Itemid=450&lang=en

COHEN, Cathy J. (1997), *Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens. The Radical Potential of Queer Politics?*, *GLQ*, Vol 3.

COLAIZZI, Giulia (ed.) (1995), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme.

CORSANI, Antonella (2007), *Beyond the Myth of Woman: The Becoming-Transfeminist of (Post-)Marxism*, *A Review of Theory & Literary Criticism*, Vol. 36 Issue 1.

DAVIS, Angela (2004), *Mujeres, clase, raza*, Madrid, Akal.

DELEUZE, Gilles (1991), *Postdata sobre las sociedades de control*, <http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/adeles.html>

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (2000), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.

-(2010), *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.

DUNCOMBE, Stephen (2002), *Cultural Resistance Reader*, New York, Verso.

DUSSEL, Enrique (1996), *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation*, New Jersey, Humanities Press.

DUSSEL, Enrique, FORNAZZARI, Alessandro (2002), *World System and "Trans"-Modernity*, <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/nepantla/v003/3.2dussel.pdf>

- EXPÓSITO, Marcelo (2003), *Arte: la imaginación política radical*, <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/brumaria/es/print>
- (2004), *Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro*. Brian Holmes entrevistado por Marcelo Expósito, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 2*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento.
- (2007), *Desobediencia: la hipótesis imaginativa*, www.marceloexposito.net/pdf/exposito_desobediencia.pdf
- (2009), *Lecciones de historia: el arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento*, http://www.marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf
- FANON, Franz (2005), *The Wretched of the Earth*, New York, Grove Press.
- (2008), *Black Skin, White Masks*, London, Pluto Press.
- FEDERICI, Silvia (2010), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y la acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de sueños.
- (2011), *Feminism and the Politics of the Commons*, <http://www.commoner.org.uk/?p=113>
- FOUCAULT, Michel (1996), *La gubernamentalidad*, en *Espacios de poder*, Madrid, La Piqueta.
- (2005), *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- (2007), *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978- 1979)*, Buenos Aires, Fondo Cultura Económica.
- FOSTER, Hal (2001), *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- FUMAGALLI, Andrea, LAZZARATO, Maurizio (1999), *Tute bianche. Disoccupazione di massa e reddito di cittadinanza*, Roma, DeriveApprodi.
- GALLOWAY, Alexander (2004), *Protocol, How Control Exists After Decentralization*, Cambridge, MIT Press.
- GARCÉS, Marina (2002), *En las prisiones de lo posible*, Barcelona, Bellaterra.
- (2008), *Abrir los posibles. Los retos de una política cultural hoy*, <http://espai-en-blanc.blogspot.com/>

Bibliografija

- GOBELEZ, Selen (2005), *Anti-capitalist Exhibition in Istanbul: Alternative Art with Oliver Ressler*, interview with Oliver Ressler by Selen Gobelez, <http://www.ressler.at/anti-capitalist-exhibition-in-istanbul-alternative-art-with-oliver-ressler/>
- GOLYNKO-VOLFSON, Dmitry (2008), *Between Two Perestroikas*, Chto Delat? Journal n.19, *Experience of Perestroika*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en
- GÓMEZ, P. Pablo, MIGNOLO, Walter (2012), *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- GREIF, Tatjana (2011), *Skozi razbito steklo*, (uvodni tekst, Marina Gržinić), Ljubljana, Škuc (Zbirka Vizibilija).
- GRLJA, Dušan, VESIĆ, Jelena, PRELOM Kolektiv (2007), *The Neoliberal Institution of Culture and the Critique of Culturalization*, <http://eipcp.net/transversal/0208/prelom/en>
- GRLJA, Dušan, Prelom Kolektiv (2009), *Why Do Partisans Still Matter to Politics?*, Chto delat? Journal, special issue, *Transitional Justice*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=739%3Aduan-grlja-prelom-kolektiv--why-do-partisans-still-matter-to-politics&catid=208%3A001-international&Itemid=319&lang=en
- GROSGOUEL, Ramón (2002), *Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System*, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40241548?uid=3737952&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101547673327>
- (2006), *La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/transmodernidad-pensamiento-fronterizo-y-colonialidad-global.html>
- (2013), *¿Cómo luchar decolonialmente?*, <https://www.diagonalperiodico.net/saberes/como-luchar-decolonialmente.html>
- GRŽINIĆ, Marina (1997), *Rekonstruirana fikcija*, Ljubljana, KODA.
- GRŽINIĆ, Marina (1997), *The Retro-Avant Garde Movement In The Ex-Yugoslav Territory Or Mapping Post-Socialism*, <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/53.htm>
- (2002), *This is What Democracy Looks Like!*, <http://www.ressler.at/this-is-what-democracy-looks-like-2/>
- (2003), *Estetika kibersveta in ucinki derealizacije*, Ljubljana, ZRC.
- (2003), *Capitalism, democracy and the genetic paradigm of culture*, E-tester, Bilbao, Arteleku.

- (2003), *Counter-globalization Manuals*, interview with Oliver Ressler by Marina Gržinić, <http://www.ressler.at/counter-globalization-manuals/>
- (2003), *Contaminaciones*, E-tester, <http://e-tester.fundacionrdz.com/dvd/espanol.htm>
- (2005), *Performative Alternative Economics, Alternative Economics, Alternative Societies*, kuda.org (ed.), Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, <http://www.ressler.at/performative-alternative-economics/>
- (2006), *Europe does not exist as relationship!*, <http://m1.antville.org>
- (2006), *Spectralization of History, Spectralization of the Image, Spectralization of Europe*, www.macba.cat/uploads/20060531/QP_01_Grzinic.pdf
- (2006), *Abstraction, evacuation of resistance and sensualisation of emptiness*, <http://www.neme.org/459/abstraction>
- (2007), *Control through neoliberal democracy: in-between the headless (the populist right wing mob attitude) and the thoughtless (the sonb attitude)*, http://holy-damn-it.org/plakate/kuenstler/mg_hg.html
- (2008), *The State of Things*, <http://www.reartikulacija.org/?p=175>
- (2008), *WHAT IS TO BE DONE? – A Conversation with Dmitry Vilensky*, Reartikulacija n3, http://www.reartikulacija.org/RE3/ENG/deepthroat3_ENG_vilen.html
- (2008), *Rearticulation of the State of Things or Euro-Slovenian Necrocapitalism*, Reartikulacija n3, <http://www.reartikulacija.org/?p=301>
- (2008), *The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.
- (2008), *Re-Politicizing Art, Theory, Presentation and New Media Technology*, Vienna, Publications of the University of Fine Arts Vienna, Vol. 7.
- (2009), *From Biopolitics to Necropolitics*, <http://www.tkh-generator.net/en/openedsourcesource/from-biopolitics-to-necropolitics-0>
- (2009), *Capital Repetition*, <http://www.reartikulacija.org/?p=695>
- (2009), *Drawing the Border (Reartikulacija, part 3 of 3)*, <http://www.e-flux.com/journal/drawing-a-border-reartikulacija-part-3-of-3/>
- (2009), *Subjectivation, Biopolitics and Necropolitics: Where Do We Stand?*, <http://www.reartikulacija.org/?p=59>

Bibliografía

-(2011), *A Political Intervention in the Digital Realm, en Coded Cultures: New Creative Practices out of Diversity*, <http://at.codedcultures.net/designing-complexity-to-develop-a-political-intervention-in-the-digital-realm/>

-(2011), *Southeastern Europe and the Question of Knowledge, Capital, and Power*, http://muse.jhu.edu/journals/the_global_south/summary/v005/5.1.gr-inic.html

-(2012), *Biopolitics and Necropolitics in relation to the Lacanian four discourses*, http://www.ub.edu/doctorat_eapa/?p=275

-(2012), *Europe: Gender, Class, Race*, <http://sfonline.barnard.edu/feminist-media-theory/europe-gender-class-race/>

-(2013), *Europe's colonialism, decoloniality and racism*, en BROECK, Sabine, JUNKER, Carsten (ed.) (2013), *Postcoloniality – Decoloniality – Black Critique: Joints and Fissures*, Frankfurt/M. – New York, Campus.

-(2013), *Social curating and its public*, http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_1813_small.pdf

-(2013), *A Refugee Protest Camp in Vienna And the European Union's Processes of Racialization, Seclusion, and Discrimination*, e-flux Journal, n.43, <http://www.e-flux.com/journal/a-refugee-protest-camp-in-vienna-and-the-european-union%E2%80%99s-processes-of-racialization-seclusion-and-discrimination/>

-(2013), *The Emergence of Political Subject*, <http://grzinic-smid.si/?p=1086>

GRŽINIĆ, Marina, REITSAMER, Rosa (ed.) (2008), *New Feminism*, Vienna, Locker.

GRŽINIĆ, Marina, TATLIĆ, Šefik (2012), *Global Capitalism's Racialization/s*, Journal Deartikulacija II, <http://bijenaleumetnosti.rs/2012/download/De-Artikulacija2.pdf>

GRUMBERG, Amiel (2004), *Interview on demonstrations*, interview with Oliver Ressler by Amiel Grumberg, <http://www.ressler.at/interview-on-demonstrations/>

GUATTARI, Felix (1984), *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics*, New York City, Puffin.

-(2004), *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de sueños.

-(2009), *Soft Subversions. Text and Interviews 1977-1985*, Los Angeles, Semiotext(e).

GUATTARI, Félix, NEGRI, Antonio (1996), *Las verdades nómadas. Por nuevos espacios de libertad*, San Sebastian, Iralka.

GUATTARI, Felix, ROLNIK, Suely (2006), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños.

GUTIÉRREZ R., Encarnación (2010), *Valor afectivo. Colonialidad, feminización, migración*, <http://eipcp.net/transversal/0112/gutierrez-rodriguez/es>

HALBERSTAM, Judith, (2008), *Masculinidad Femenina*, Barcelona, Egales.

HALLWARD, Peter (2011), *Fanon and Political Will, Cosmos and History*, The Journal of Natural and Social Philosophy, vol. 7.

HARAWAY, Donna (1995), *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, en *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.

HARITAWORN, Jin (2007), *Shifting Positionalities: Empirical Reflections on a Queer/Trans of Colour Methodology*, <http://www.socresonline.org.uk/13/1/13.html>

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio (2000), *La producción biopolítica*, <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/hardt.htm>

-(2004), *Multitud*, Barcelona, Editorial Debate.

-(2005), *Imperio*, Barcelona, Editorial Paidós.

HARDT, Michael, *La sociedad mundial de control*, <http://artilleriainmanente.blogspot.com.es/2012/03/la-sociedad-mundial-de-control-michael.html>

HARNEY, Stefano, MOTEN, Fred (ed.) (2013), *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Brooklyn, Autonomedia.

HARVEY, David (2001), *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, New York, Routledge.

-(2008), *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

-(2008), *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal.

HELFAND, Glen (2006), *Activism in the Gallery*, <http://www.ressler.at/activism-in-the-gallery/>

HESMONDHALGH, David (2007), *Cultural and Creative Industries*, http://www.academia.edu/1534986/Cultural_and_Creative_Industries

HOLMES, Brian (2002), *La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural*, <http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/es>

-(2005), *Utopia and Actuality – The Chances of an Alternative*, <http://www.ressler.at/utopia-and-actuality-the-chances-of-an-alternative/>

Bibliografía

- (2008), *The Revenge of the Concept- Artistic Exchanges, Networked Resistance*, en *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering*, New York, Autonomedia.
- (2007), *The Risk of the New Vanguard*, Chto Delat? Journal n.17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en
- HOLLOWAY, John (2001), *Doce tesis sobre el anti-poder*, <http://www.vivilibros.com/excesos/05-a-06.htm>
- (2011), *Agrietar el capitalismo*, Buenos Aires, Viejo Topo.
- HOLMLUND, Chris, FUCHS, Cynthia (ed.) (1997), *Between the Sheets, in the Streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Minneapolis, Minnesota.
- HOOKS, bell (1992), *Black looks: race and representation*, Boston, South End Press.
- (2000), *Feminism is for Everybody, Passionate Politics*, Cambridge, South End Press.
- (2000), *Where we stand: Class Matters*, New York, Routledge.
- (2004), *Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista*, <http://www.marxists.org/espanol/tematica/mujer/autores/hooks/1984/001.htm>
- (2006), *Outlaw Culture: Resisting Representations*, London, Routledge.
- HORKHEIMER, Max (2002), *Critical Theory. Selected Essays*, New York, Continuum.
- ILIĆ, Nataša (2011), *On Chto Delat?'s Songspiels*, <http://eipcp.net/transversal/0311/ilic/en>
- IRWIN (ed.) (2006), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London, Afterall
- JABARDO, Mercedes (ed.) (2012), *Feminismos negros. Una antología*, Madrid, Traficantes de sueños.
- JAY, Martin (1973), *The Dialectical Imagination, A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, London, Heinemann.
- JAMESON, Frederic (1989), *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor.
- (1995), *Teoría de la posmodernidad*, Valladolid, Trotta.
- (1995), *La estética geopolítica. Cine y el espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós.
- (1998), *Brecht and Method*, London, Verso.

-(2009), *The Ideologies of Theory*, London, Verso.

-(2010), *Valences of Dialectics*, London, Verso.

-(2011), *Representing Capital. A Commentary on Volume One*, London, Verso.

JEREMIĆ, Vladan, RÄDLE (2009), *Antiziganism and Class Racism in Europe, Chto delat?* Journal n. 001, *Transitional Justice*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=208&Itemid=319&lang=en

JOHNSON, E. Patrick, HENDERSON, Mae G. (ed) (2005), *Black Queer Studies. A critical anthology*, London, Duke University Press.

KAGARLITSKY, Boris, MAGUN, Artiom (2008), *The Lesson of Perestroika*, Chto Delat? Journal n.19, *Experience of Perestroika*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en

KANCLER, Tjaša (2011), “*Ómnibus*” neoliberal: *Procomunes contra Industrias Culturales*, entrevista con Jorge Luis Marzo, revista De-artikulacija, parte II, <http://bijenaleumetnosti.rs/2012/download/De-Artikulacija2.pdf>

-(2012), *Tongue Untied, Tongue with Tongue: Mining Binary Matrix*, en ČAR, Ales, PETRIČ, Tanja (ed.) (2012), *The State of Things. Anthology of Perspectives&Reflections*, Ljubljana, UMco.

KAUFMANN, Therese (2011), *Art and Knowledge, Towards a Decolonial Perspective*, <http://eipcp.net/transversal/0311/kaufmann/en>

KELLER, Douglas, *Brecht's Marxist Aesthetic*, <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell3.htm>

KEMBER, Sarah (2003), *Cyberfeminism and Artificial Life*, London, Routledge.

KILOMBA, Grada (2008), *Plantation Memories, Episodes of Everyday Racism*, Münster, Unrast Verlag.

-(2012), *Bodies Without Shame: Decolonial Feminism*, <http://gradakilomba.com/projects/new-project-2/>

KLEIN, Naomi (2007), *La doctrina del shock*, Barcelona, Paidós.

KLONARIS, Maria, THOMADKI, Katerina (2008), *The Reconstructed Fictions of Marina Gržinić and Aina Šmid*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

KRONOTOP.ORG (2009), *If You Lived Here Still...*, video-interview with Martha Rosler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/martha-rosler/>

Bibliografía

- (2011), *Concatenations between Art and Activism*, video-interview with Oliver Ressler by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/>
- (2011), *Images of Struggle, Politics and Decoloniality*, video-interview with Marina Gržinić by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/naked-freedomdecoloniality-images-of-struggle/>
- (2013), *Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective*, interview with Madina Tlostanova by kronotop.org, <http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/>
- KUDA.ORG (2005), *Appeal for non-hierarchic, self-determined, social and economic alternatives*, interview with Oliver Ressler by kuda.org, <http://www.ressler.at/anti-capitalist-exhibition-in-istanbul-alternative-art-with-oliver-ressler/>
- LAURETIS, Teresa de (1992), *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine*, Madrid, Cátedra.
- (2000), *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, horas y HORAS.
- LAZARUS, Julia (2000), *Is art suitable for political argumentation?*, interview with Oliver Ressler by Julia Lazarus, 2000, <http://www.ressler.at/is-art-suitable-for-political-argumentation/>
- LAZZARATO, Maurizio (2000), *Del biopoder a la biopolítica*, <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>
- (2003), *Lucha, acontecimiento, media*, http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_es.htm
- (2006), *El “pluralismo semiótico” y el nuevo gobierno de signos. Homenaje a Felix Guattari*, <http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/es>
- (2006), *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades del control*, Madrid, Traficantes de sueños.
- LÉGER, Marc James (2008), *From Reaching Heiligendamm*, interview with Oliver Ressler by Marc James Léger, <http://www.disobediencearchive.com/texts/heiligendamm.html>
- LESLIE, Esther (2007), *Añadir valor a los contenidos: la valorización de la cultura hoy*, <http://eipcp.net/transversal/0207/leslie/es>
- LÓPEZ PETIT, Santiago (2009), *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de sueños.
- (2009), *Entre el ser y el poder. Una apuesta por el querer vivir*, Madrid, Traficantes de sueños.

-(2011), *¿Y si dejamos de ser ciudadanos?*, <http://www.espaienblanc.net/Y-si-dejamos-de-ser-ciudadanos.html>

LOREY, Isabel (2006), *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales*, <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>

LOVNIK, Greet (2005), *Talking Race and Cyberspace. An interview with Lisa Nakamura*, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-0405/msg00057.html>

-(2005), *The Principle of Notworking. Concepts in Critical Internet Culture*, <http://networkcultures.org/wpmu/portal/publications/geert-lovink-publications/the-principle-of-notworking/>

LORDE, Audre (2003), *La hermana, la extranjera*, Madrid, horas y HORAS.

LOVNIK, Greet, ROSSITER, Ned (ed.) (2007), *My Creativity Reader, A Critique of Creative Industries*, <http://www.lulu.com/shop/geert-lovink-and-ned-rossiter/my-creativity-reader-a-critique-of-creative-industries/paperback/product-4742613.html>

LUGONES, María (2008), *Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial*, en VV.AA. (2008), *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Signo.

-(2010), *Toward a Decolonial Feminism*, Hypatia, vol 25, n4, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/hypa.2010.25.issue-4/issuetoc>

MAGUN, Artiom (2006), *Take a Hold of Yourself*, Chto delat? Jorunal n.10, How Do Politics Begin Part II, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=136&Itemid=437&lang=en

-(2008), *What is to be done (again)?*, Chto Delat? Journal, n. 22 (special issue), *Basta!*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=185&Itemid=449&lang=en

MAGUN, Artiom, MAIZEL, Eugeny, SKIDAN Aleksandr (2003), *Manifiesto 003*, Chto Delat? Journal n.1, *Chto delat?* http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=1&Itemid=427&lang=en

MARAZZI, Christian (2005), *Capitalismo digitale e modello antropogenetico del lavoro. L'ammortamento del corpo macchina*, en VV.AA. (2000), *Reinventare il lavoro*, Roma, Sapere.

MARX, Karl (1845), *Tesis sobre Feurebach*, <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>

-(2005), *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, New York, Penguin Adult.

MBEMBE, Achille (2001), *On the Postcolony*, Berkley, University of California Press.

-(2011), *Necropolítica*, Barcelona, Melusina.

Bibliografía

- (2012), *Theory From the Antipodes. Notes on Jean & John Comaroffs' TFS*, http://jwtc.org.za/salon_volume_5/achille_mbembe.htm
- MEZZADRA, Sandro (2007), *Living in Transition. Toward a Heterolingual Theory of the Multitude*, <http://eipcp.net/transversal/1107/mezzadra/en>
- MIGNOLO, D. Walter (2000), *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal.
- (2007), *Introduction: Coloniality of Power and De-colonial Thinking*, http://www.4shared.com/file/222246314/aeba8dd4/Mignolo_WD_-_Intro-Coloniality.html
- (2011), *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*, http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es/#_ftn13
- (2012), *The Prospect of Harmony and Decolonial view of the world*, <http://waltermignolo.com/2012/09/22/the-prospect-of-harmony-and-the-decolonial-view-of-the-world/>
- MIGNOLO, D. Walter, TLOSTANOVA, Madina (2006), *Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia*, http://www.academia.edu/1761221/Habitar_los_dos_lados_de_la_frontera_teorizar_en_el_cuerpo_de_es_a_experiencia
- MILEVSKA, Suzana (2003), *Resistance That Cannot be Recognized as Such*, Interview with Gayatri Chakravorty Spivak, *Journal for Politics, Gender and Culture*, Vol.II, n.2, <http://www.scribd.com/doc/25704494/Spivak-and-Milevska-Resistance-That-Cannot-Be-Recognized-as-Such-Interview-With-Gayatri-C>
- MITROPOULOS, Angela (2009), *Legal, Tender*, <http://www.reartikulacija.org/?p=698>
- MOČNIK, Rastko (2003), *Social change and the Balkans*, <http://www.eurozine.com/articles/2003-03-20-mocnik-en.html>
- (2006), *East!*, en *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London, Afterall Books.
- (2012), *Inside the Identity State. Two Types of Fascist Politics*, <http://www.eurozine.com/articles/2012-10-08-mocnik-en.html>
- NAKAMURA, Lisa (2000), *Race In/For Cyberspace: Identity Tourism and Racial Passing on the Internet*, <http://www.humanities.uci.edu/mposter/syllabi/readings/nakamura.html>
- (2010), *Race and Identity in Digital Media*, en VV.AA (2010), *Media and Society*, London, Bloomsbury.
- NAKAMURA, Lisa, CHOW-WHITE, Peter (ed.) (2012), *Race After the Internet*, London, Routledge.

NEGRI, Antonio (2008), *Una crisis nacida desde abajo*, <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=75337>

-(2009), *Some thoughts on the use of dialectics*, Chto Delat? Journal, n. 3-27, *The Great Method*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=207&Itemid=453&lang=en

-(2012), *Reflexiones amistosas sobre la crisis actual. Texto pedagógico*, <https://n-1.cc/blog/read/1346481/reflexiones-amistosas-sobre-la-crisis-actual-texto-pedagogico>

PADILLA, Margarita (2011), *Politizaciones en ciberespacio*, http://www.unalinesobreelmar.net/politizaciones/index.php?title=Politizaciones_en_el_ciberespacio

PAPIĆ, Žarana (2005), *Women in Serbia; Post-comunism, War, and Nationalist Mutations*, http://www.afkimar.hi.is/05_kreakjur/greinabrennid_papic_womenserbia.html

PASQUINELLI, Matteo (2007), *ICW – Immaterial Civil War: Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism*, en LOVNIK, Greet, ROSSITER, Ned (ed.)(2007), *My Creativity Reader, A Critique of Creative Industries*, <http://www.lulu.com/shop/geert-lovink-and-ned-rossiter/my-creativity-reader-a-critique-of-creative-industries/paperback/product-4742613.html>

-(2011), *Capitalismo macchinico e plusvalore di rete: note sull'economia politica della macchina di Turing*, <http://www.uninomade.org/capitalismo-macchinico/>

PRECIADO, Beatriz (2002), *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Madrid, Opera Prima.

-(2003), *Multitudes Queer. Notas para una política de los "anormales"*, Revista Multitudes, n12.

-(2008), *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa.

PRELOM KOLEKTIV (2006), *On the Margins of Europe*, an interview with Rastko Močnik, Beograd, Prelom.

PUNCER, Mojca (2008), *Moments of Decision: Rethinking Past Stories for the Future*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Grzinic and Aina Smid*, Vienna, Locker.

QUIJANO, Aníbal (2007), *Coloniality and Modernity/Rationality*, <http://www.scribd.com/doc/30757288/Quijano-Modernity-Rationality>

RANCIERE, Jacques (2002), *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, www.ucd.ie/philosophy/staff/maevecooke/Ranciere.Aesthetic.pdf

-(2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona.

-(2009), *The Emancipated Spectator*, London, Verso.

Bibliografía

RANCIÈRE, Jacques y CHTO DELAT? (2007), *You Can't Anticipate Explosions*, in Chto Delat? Journal n17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

RAY, Gene (2009), *Some Notes on Brecht and Dialectics*, Chto Delat? Journal, n. 3-27, *The Great Method*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=207&Itemid=453&lang=en

RASTERPO, Eduardo, ROJAS, Axel (2010), *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Popoayán, Colección Políticas de la alteridad, Universidad de Cauca.

RAUNIG, Gerald (2007), *La industria creativa como engaño de masas*, <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>

-(2008), *Art and Revolution, Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles, Semiotext(e).

-(2008), *What Would It Mean to Win?*, <http://eipcp.net/n/1224701190>

-(2009), *Inventing the Transversal Intellect. Crisis, Transition, Communism*, <http://eipcp.net/n/1252914972>

-(2009), *The Heterogenesis of Fleeing*, www.marceloexposito.net/geraldraunig_heterogenes

-(2010), *Intensifying Theory Production. The School of the Missing Teacher*, <http://eipcp.net/transversal/1210/raunig/en>

READ, Jason (2003), *The Micro-politics of Capital, Marx and the Prehistory of the Present*, New York, State University of New York Press.

RESSLER, Oliver (2004), *Protesting Capitalist Globalization on Video*, <http://www.ressler.at/protesting-capitalist-globalization-on-video/>

RIBALTA, Jorge (2001), *Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública*, Barcelona, La Capella (folleto de exposición)

RIVERA C., Silvia (2010), *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón.

ROBERTS, John (2007), *Avant-gardes After Avant-Gardism*, Chto Delat? Journal n.17, *Debates on the Avant-garde*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en

ROLNIK, Suley (2006), *Geopolítica del chuleo*, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

-(2007), *La memoria del cuerpo contamina el museo*, <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>

ROMA, Marc, (2003), *Marcelo Expósito, un diálogo sobre arte, política y transformaciones sociales (I)*, la entrevista con Marcelo Expósito de Marc Roma, <http://sacuesta.webs.upv.es/nonsite/num2/MarceloExposito.htm>

ROSLER, Martha (2010), *Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art "Survive"?*, <http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-%E2%80%9Csurvive%E2%80%9D/>

ROSS, Andrew (2004), *No-Collar: The Humane Workplace and its Hidden Costs*, New York, Basic Books.

-(2007), *Nice Work if You Can Get It: The Mercurial Career of Creative Industries Policy*, en LOVNIK, Greet, ROSSITER, Ned (ed.) (2007), *My Creativity Reader, A Critique of Creative Industries*, <http://www.lulu.com/shop/geert-lovink-and-ned-rossiter/my-creativity-reader-a-critique-of-creative-industries/paperback/product-4742613.html>

ROWAN, Jaron (2010), *Emprendizajes en cultura: Discursos, Instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños.

RUIDO, María (2003), *Cuerpos de producción. Algunas notas sobre cuerpos, miradas, palabras y acciones en tiempos de (ins)urgencia y precariedad*, <http://www.workandwords.net/es/texts/view/504>

RUIZ, Javier (2001), *Reclaim the Streets!: de la crítica del espacio público a la resistencia global*, en *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (p.357-369), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

RULLANI, Enzo, (2006), *Arte y economía: la creación de valor en el capitalismo cognitivo*, en *YP50*, Barcelona, YProductions.

SASCH, H & DRABBIE, B. (2003), *On the Compatibility between the Languages of Art and Activism, interview with Oliver Ressler by H. Sachs & B. Drabble*, <http://www.ressler.at/on-the-compatibility-between-the-languages-of-art-and-activism/>

SCHIWY, Freya (2007), *Decolonization and the Question of Subjectivity. Gender, race and binary thinking*, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502380601162555#.UI014STAxMo>

-(2009), *Decolonizing the technologies of knowledge: video and indigenous epistemology*, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/>

SEIDL, Walter (2008), *Video as a Matrix of Mental Consciousness: The Works of Marina Gržinić and Aina Šmid*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

SHEIKH, Simon, *What Remains?-Chto Delat?*, *Post-Communism and Art*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1008%3Asimon-sheikh-what-remains-ghto-delat-post-communism-and-art&catid=183%3Awhat-are-classics&Itemid=332&lang=en

Bibliografía

- SHOLETTE, Gregory (2011), *Dark Matter, Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, New York, Pluto Press.
- SIEGMUND, Judith (2011), *¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales*, <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>
- SKIDAN, Aleksandr (2006), *The Anachronism of Brecht, Chto Delat?* Journal n.11 Why Brecht?, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en
- SPIVAK, C. Gayatri (1988), *Can the Subaltern Speak?*, en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press.
- STEYERL, Hito (2002), *Can the Subaltern Speak German?*, <http://translate.eipcp.net/strands/03/steyerl-strands01en>
- (2002), *The Articulation of Protest*, http://www.republicart.net/disc/mundial/steyerl02_en.htm
- (2004), *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico*, Barcelona, Catálogo de la exposición: Ficciones documentales, “La Caixa”.
- (2006), *La institución de la crítica*, <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>
- (2009), *La verdad desecha. Productivismo y factografía*, <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>
- (2009), *In Defense of the Poor Image*, <http://www.e-flux.com/journal/view/94>
- (2010), *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*, <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>
- (2010), *A Thing Like You and Me*, <http://www.e-flux.com/journal/a-thing-like-you-and-me/>
- (2011), *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*, <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>
- STEYERL, Hito, LIND, Maria (ed.) (2008), *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art I*, New York: III CCS BARD.
- SÜTZL, Wolfgang, HUG, Theo (ed.) (2012), *Activist Media and Biopolitics. Critical Media Interventions in the Age of Biopower*, Innsbruck, Innsbruck University Press.
- ŠPANJOL, Igor (2002), *Alternative has no alternative*, <http://www.ressler.at/alternative-has-no-alternative/>

ŠPRAH, Andrej (2010), *Prizorišče odpora. Sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*, Ljubljana, Kino!.

ŠUVAKOVIĆ, Miško (2008), *The Retro-Garde, Techno-Aesthetics, and Open Questions Regarding the Political Apparatus: Marina Gržinić and Aina Šmid*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

TATLIĆ, Šefik (2012), *Kolonijalizam kao kontekst organizacije eksploatacijskih hijerarhija u jugoistočnoj Europi*, <http://www.ultrainput.com/>

TERRANOVA, Tiziana (2011), *New Economy, Financialization and Social Production in the Web 2.0*, en *The crisis of Global Capitalism*, Los Angeles, Semiotext (e).

TIMETO, Federica (2008), *An Elsewhere within Here*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.

TLOSTANOVA, Madina (2010), *From Biopolitics and Necropolitics to Geo-politics and Body-politics of Knowledge*, http://www.academia.edu/2380695/From_bio-politics_and_necro-politics_to_geo-politics_and_body-politics_of_knowledge

-(2010), *La Aesthesis Trans-Moderna en La Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-sublime Decolonial*, <http://www.kronotop.org/ftexts/la-aesthesis-trans-moderna-en-la-zona-fronteriza-eurasiatica-y-el-anti-sublime-decolonial/>

-(2008), “¿Por qué cortarse los pies para caber en los zapatos occidentales?”: *Las ex-colonias soviéticas no europeas y el sistema de género colonial moderno*, en *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Signo.

-(2008), *The Janus-faced Empire Distorting Orientalist Discourses: Gender, Race and Religion in the Russian/(post)Soviet Constructions of the “Orient”*, http://www.academia.edu/1761189/The_Janus-faced_Empire_Distorting_Orientalist_Discourses_Gender_Race_and_Religion_in_the_Russian_post_Soviet_Constructions_of_the_Orient

-(2012), *Postsocialist ≠ postcolonial? On post-Soviet imaginary and global coloniality*, http://www.academia.edu/1761214/Postsocialist_postcolonial_On_post-Soviet_imaginary_and_global_coloniality

TLOSTANOVA, Madina, MIGNOLO, D. Walter (2009), *Global Coloniality and the Decolonial Option*, http://www.academia.edu/1761197/Global_Coloniality_and_the_Decolonial_Option

TRINH T., Minh-ha (1991), *The Totalizing Quest of Meaning*, en *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*, New York, Routledge.

VANNINI, Elvira (2008), *Every Revolution Is A Throw Of Dice...Conversation by Elvira Vannini, Marko stamenkovic, Marco Baravalle, Marco Scotini, Oliver Ressler*, <http://www.ressler.at/every-revolution-is-a-throw-of-dice/>

Bibliografía

- VESIĆ, Jelena (2009), *Look for New Partisans: A Conversation with the Authors of the Video 'Partisan Songspiel. Belgrade Story'*, Read Thread e-journal, <http://www.read-thread.org/en/article.asp?a=61>
- VILENSKY, Dmitry (2006), *About Brecht, Chto Delat?* Journal n.11, *Why Brecht?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en
- (2006), *Why Brecht, Chto Delat?* Journal n.11, *Why Brecht?*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en
- (2006), *The Insoluble Sediment of Translation or some notes on the critique of hybridization, The Latvian Center for Contemporary Art*, <http://lcca.lv/en/info/e-texts/dmitry-vilensky/>
- (2008), *What Does it Mean to Make Films Politically?*, *Desobedience Archive*, http://www.desobediencearchive.com/texts/films_politically.html
- (2008), *What's Next after Next? Commentary to a film/discussion*, *Chto delat?* Journal, n 19, *Experience of Perestroika*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=459%3Awhats-next-after-next-commentary-to-a-filmdiscussion&catid=188%3A19-experience-of-perestroika&Itemid=446&lang=en
- (2009), *El "club activista" o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo*, <http://eipcp.net/transversal/0910/vilensky/es>
- (2010), *Practicing dialectic, Chto Delat and Method*, <http://www.euroalter.com/2010/practicing-dialectic-cho-to-delat-and-method/>
- VILENSKY Dmitry, RIFF, David (2013), *To negate negation*, <http://chtodelat.wordpress.com/2013/04/25/cho-to-delat-to-negate-negation-wroclaw/>
- VIRNO, Paolo (2003), *Gramática de la multitud*, Madrid, Traficantes de sueños.
- VISHMIDT, Marina (2010), *Human Capital or Toxic Asset: After the Wage*, <http://www.reartikulacija.org/?p=1487>
- VLAISAVLJEVIĆ, Ugo (2009), *From Berlin to Sarajevo*, la revista Zarez n.267, Zagreb.
- VUJANOVIĆ, Ana, GRŽINIĆ, Marina (2008), *"It's Not Red, It's Blood!"*, en *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Vienna, Locker.
- VV.AA. (1999), *Feminism and Documentary*, Mineapolis, University of Minnesota Press.
- VV.AA. (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

- VV.AA. (2002), *Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, Brumaria 1, Madrid: Brumaria.
- VV.AA. (2004), *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid, Traficantes de sueños.
- VV.AA. (2004), *Tester*, Donostia, Arteleku.
- VV.AA. (2004), *Harun Farocki, Working on the Sight-Lines*, Thomas Elsaesser (ed), Amsterdam, Amsterdam University Press.
- VV.AA. (2005), *Arte: La imaginación política radical*, Brumaria 5, Madrid: Brumaria.
- VV.AA. (2006), *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Brumaria 7, Madrid: Brumaria.
- VV.AA. (2006), *Manual de guerilla de la comunicación*, Madrid, Virus.
- VV.AA. (2006), *Trans/Forming Feminisms. Trans-feminist Voices Speak Out*, Toronto, Sumach Press.
- VV.AA. (2006), *Mind the Map!History is Not Given*, Frankfurt, Revolver.
- VV.AA (Adorno, Benjamin, Bloch Lukacs) (2007), *Aesthetics and Politics*, London, Verso.
- VV.AA. (2008), *The Post-Colonial and the Global*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- VV.AA. (2008), *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de sueños.
- VV.AA. (2008), *Con y contra el cine. En torno a Mayo 68*, UNIA arteypensamiento, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Fundació Antoni Tàpies.
- VV.AA. (2008), *Transform. Producción cultural y prácticas instituyentes*, Madrid, Traficantes de sueños.
- VV.AA. (2009), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London, MayFly.
- VV.AA. (2010), *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal.
- VV.AA. (2010), *Političke prakse (post)jugoslovanske umetnosti: Retrospektiva 01 (Political practices of (post-) Yugoslav art)*, Beograd, Prelom Kolektiv. (exhibition catalogue)
- VV.AA. (2010), *Los nuevos productivismos*, Barcelona, ContraTextos.

Bibliografía

- VV.AA. (2010), *What is Contemporary Art?*, e-flux journal, Berlin, Sternberg Press.
- VV.AA. (2011), *Critique of Creativity. Precarity, Subjectivity and Resistance in the "Creative Industries"*, London, MayFly.
- VV.AA. (2011), *Chto delat? Survey of the Works of Russian Collective Chto Delat?*, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle.
- YUDICE, George (2004), *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa.
- ZABEL, Igor (1998), *We and the Others*, <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2208.HTM>
- ZDRAVOMYSLOVA, Elena (2008), *Perestroika and Feminism*, Chto Delat? Journal n.19, *Experience of Perestroika*, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en
- ŽIŽEK, Slavoj (1992), *El sublime objeto de la ideología*, México, D.F., Siglo XXI.
- (2002), *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.
- (2006), *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-Textos, Valencia.
- (2007), *Tolerance as an Ideological Category*, <http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html>
- (2009), *La crisis vivida como electroshock*, http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/01/24/_02123859.htm
- (2010), *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Público.
- (2011), *Only Communism can save liberal democracy*, <http://www.abc.net.au/religion/articles/2011/10/03/3331164.htm>
- ŽIŽEK, Slavoj (ed.) (1994), *Mapping Ideology*, London, Verso.
- WALSH, Catherine (2007), *Shifting the Geopolitics of Critical Knowledge. Decolonial thought and cultural studies "others" in the Andes*, <http://catherine-walsh.blogspot.com.es/2010/11/shifting-geopolitics-of-critical.html>
- WITTIG, Monique (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales.
- WEBER, Beat (2004), *Everyday Crisis in the Empire*, http://www.republicart.net/disc/precariat/weber01_en.htm
- WRIGHT, Stephen (2006), *Reversed Fictioneering*, <http://www.ressler.at/reversed-fictioneering/>

Programa Phare, http://europa.eu/legislation_summaries/enlargement/2004_and_2007_enlargement/e50004_es.htm

President Sukarno of Indonesia, Speech at the Opening of the Bandung Conference, April 18, 1955, <http://www.fordham.edu/halsall/mod/1955sukarno-bandong.html>

Intellectuals and power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze, <http://libcom.org/library/intellectuals-power-a-conversation-between-michel-foucault-and-gilles-deleuze>

Movimientos antisistémicos, MACBA, <http://www.macba.cat/es/capitalismo-fuerzas-de-trabajo-politica-movimientos-antisistemicos>

Pluralismo artístico y Democracia radical. Un breve intercambio con Chantal Mouffe, por Marcelo Expósito, <http://www.accpa.org/numero4/mouffe.htm>

Former West: Interview with Dmitry Vilensky by Cosmin Costinas and Maria Hlavajova, <http://www.formerwest.org/ResearchInterviews/InterviewwithDmitryVilensky>

Chto Delat? The Theory and Practice of Critical Intervention: Sven Spieker in Conversation with Dmitry Vilensky (St. Petersburg), en Art Margins Online, (Audio-entrevista), <http://www.artmargins.com/index.php/podcast/119-interviews/563-qthe-theory-and-practice-of-critical-intervention-q-sven-spieker-in-conversation-with-dmitry-vilensky-st-petersburg>

Realism Working Group, The interview with Chto Delat?: The Thruth of Actuality, <http://realismworkinggroup.wordpress.com/interview-with-cho-to-delat/>

Boris Buden in conversation with Cornelia Sollfrank, Dmitry Vilensky and David Riff: Dmitry Vilensky: We Teach With Our Works And Our Lives, Instituto europeo para politicas culturales progresivas (eipcp), <http://eipcp.net/transversal/1210/buden-interviews/vilensky>

<http://www.reessler.at>

<http://www.chtodelat.org>

<http://www.grizinic-smid.si>

<http://www.reartikulacija.org>

ANNEX

kronotop.org: Interviews with Oliver Ressler, Dmirty Vilensky and Marina Gržinić

Las preguntas” significa, simplemente, eso que nos ha puesto en movimiento y a partir de lo cual hemos empezado a buscar, a caminar, a desear; ese momento en el que “levantamos la cabeza” y que, de tanto someternos, acabamos por olvidar. Para ello, a veces hace falta ir en contra de uno mismo, de lo que uno ha llegado a ser y a representar, de lo que cree que sabe y por lo que ocupa un lugar. Para no perder las preguntas hay que mantener viva la inteligencia y la humildad de no coincidir del todo con el propio “puesto” y desocuparlo siempre que amenace nuestra capacidad pensar aprendiendo de nuevo a pensar.¹

Marina Garcés, *La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual*, 2013

Starting from the idea that in our present moment, in the first place, we need to ask questions, radical questions, -not in the sense of “being radical” but in order to question the very fundamentals of global capitalism (colonial matrix of power), and art and culture within this context-, during our research, in 2009, I started to work also on a project, entitled kronotop.org² with my friend and colleague Anja Steidinger, which is not presented and analysed here as a part of our PhD work, but it was however very important for us, for several reasons.

¹ “Questions” simply means what has set us in motion and from which we started to search, to walk, to desire; that movement in which we “rise our heads” and which from so much subjection we end up forgetting. To do this, it sometimes implies to go against oneself, against what one has become and what one represents, what one thinks one knows and for what one occupies a place. In order not to lose the questions we must keep the intelligence and humility of not entirely coinciding with one’s own “place” and to always desoccupy it when it threatens our ability to think about learning to think again.” GARCÉS, Marina (2013), *La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual*, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53725662004> (la traducción es mía)

² With “kronotop” we refer to Mikhail Bakhtin who introduced this term (chronotope) to designate the spatio-temporal matrix, which governs the basic condition of all narratives and other linguistic acts. To this extent, chronotope is both a cognitive concept and a narrative feature of language and appeals to the historical-political questioning of the problems of time and space. Chronotopicality therefore means the disposition of complex temporal, spacious and semiotic relations, whereby the specificity of singular events that relate to each other in the always different transformations on the time line, come to light. The time then is no more an uninterrupted gliding towards an end that is assured in advance or at least in a known direction (linear), instead it breaks up into a net of sequences of intertwining temporalities. Furthermore, what Bakhtin was trying to emphasise with chronotope is the co-existence of different voices (we could say discourses), within the disposition of their temporal, spatial and semiotic relations. In this sense while focusing on theory and practice of resistance, with kronotop.org we consider it is necessary to take into consideration a discursive unit of space, time, history and politics.

Understanding practice as a network of connections from one theoretical point to another and theory as a network of connections between one practice and another, *kronotop.org* can be introduced as a research project committed to action, theoretical and practical. It allows us to move beyond knowledge production into what we can term spaces for thinking, dialogue and collaborative networks. Therefore, with the intention to relate art, activism, politics and critical theory, we started to film the interviews with artists, filmmakers, theorists and activists in order to address specific issues and common problems, as well as to (re)think together the multiple tactics and possibilities for intervention into a current socio-political reality. In this respect, *kronotop.org* is conceptualized as a performative archive of video-interviews from where ideas can be appropriated, rethought, rearticulated, expanded and shared again by other people or activist groups in different contexts of their political action.

A series of conversations that we filmed during these years, and which form part of our online archive, are available to read or watch at www.kronotop.org: “Passing the Rainbow” (2009), with Sandra Schäfer, “If You Lived Here Still...” (2009) with Martha Rosler, “Real Time” (2010) with María Ruido, “Empire St.Pauli, on strings of pearls and sending-offs” (2010) with Irene Bude, Olaf Soboczek and Steffen Jörg, “H.I.J.O.S.”(2011) with Ana Oberlin, “Mi sexualidad es una creación artística” (2011) with Lucy Sombra, “La cena del miedo” (2010) with Amador Fernández-Savater, “Serious Games” (2011) with Harun Farocki, “!Transformemos la catástrofe en subversión!”(2011) with Franco Berardi, “We are Insurgent, We are Everywhere” (2012) with John Jordan, “Communication Guerrilla-Transversality in Everyday Life?” (2012) with Marion Hamm, “Not an Alternative” (2012) with Beka Economopoulos and Jason Jones, “Pensar a la defensiva: imagen, memoria, resonancias” (2012) with Mariana Corral/GAC, “Fuck Your Queer White Supremacy Celebration” (2012) with Marissa Lôbo, “We are not numbers” (2013) with Oriana Elicabe, “Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective” (2013) with Madina Tlostanova.

On the following pages we include three interviews that were proposed and made within the framework of our PhD research topic, but which also form part of *kronotop.org* project:

1. "Concatenations between Art and Activism" (2011), an interview with Oliver Ressler about globalization, performativity and resistance in relation to his videos: "This is What Democracy Looks Like!", "Disobbedienti" and "What Would it Mean to Win?";

2. "Artists-proletarians' are everywhere" (2013), an interview with Dmitry Vilensky (Chto delat?) about postcommunism, autonomy, power of dialectics, Brecht's methods and their videos: "Perestroika Songspiel: Victory Over the Coup", "Partisan Songspiel: A Belgrade Story" and "Museum Songspiel: the Netherlands 20XX";

3. "Images of Struggle, Politics and Decoloniality" (2011), an interview with Marina Gržinić about globalization, Europe, biopolitics, necropolitics and her videos: "Naked Freedom" and "Images of Struggle/ Decoloniality".

1.Concatenations between Art and Activism

Interview with **Oliver Ressler**

by Tjaša Kancler, kronotop.org, 2011

TK: How do you articulate the relationship between art, activism and political intervention in your work?

OR: I'm someone with an art background, I studied at the Art Academy, but I'm also involved in a lot of activist practices and in my work I somehow try to bring this together. But this does not really happen by having a big concept in advance, so it just goes through my personal interests, that I just try to express certain things and contribute in certain struggles through the means of an artistic piece, such as film and installation. And I tried out different ways of how to connect myself to different movements and struggles. And I found it very efficient to produce films because the film has the advantage that I can also give it to the activists, to the members of movements, who are very often interviewed in my work. So there is a direct relationship of exchange. Because I ask a lot from the people, to tell me their experiences, to talk about their practices, forms of resistance, trying to contextualize their practices, and then if I work with film I can return it, which I think is a fair thing.

TK: What importance does collaboration network with other artists, theoreticians, activists... have in your work?

OR: I have quite broad interests and it's not really possible to have all the personal contacts, all the knowledge of this things I'm actually interested in and so it's quite a natural thing to collaborate with other people who have maybe a deeper understanding through their personal background, that they share more things together with such groups like, Tute Bianche or Disobbedienti, or this movements which take place in Venezuela. So this decision to collaborate with other people is sometimes also influenced by the idea to work together with people who are a closer part of these existing movements. In other cases it's more that I'm interested in the person, the collaborator, the artist, the political analyst or whoever and that we have discussions and talk about things and then at some point, finally, I see that there are certain lines of interest and that we could connect

these lines of interest in a production to get something produced together, so it can also happen for the other side.

TK: What is the potential of documentary film practice within a broader political struggle against global capitalism?

OR: I think that independent documentary practice can play an important role within the struggle against the existing system of global capitalism. I think it is a very good mean to combine different means and perspectives, to distribute it to the wider audience, which is often not so clear who it will be when you start working on a project. Somehow, I wish to do films in a way that they are kind of open in general for wider audiences. But very often my experience is that certain groups of people do not really or cannot access the content in an adequate way just because they are missing certain discourses or information which would maybe be necessary in order to really follow the content and discuss the issues. But in general, I try to keep the films open for a variety of different groups which, on the one hand, would be the audience that goes to art exhibitions or is interested in going to film festivals, but on the other hand, people who are involved with activism or who are involved just in political issues or are interested in learning more about different political questions. And there is a connection sometimes to certain theoretical discourses, so the audience is also shaped through the exact focus on the individual projects.

TK: Forms of protest on film/Film as a form protest

OR: I'm not sure if film can be regarded as a form of protest, I mean at least it can be regarded as a means to transform or report or tell us something about certain forms of protest. I mean I would not go so far to say that a film is for me a form of protest. But it's something that mediates protest and maybe helps to make it more accessible as a form of practice to people who are maybe not yet so much involved in forms of protest, I would say. And it can also help people who are already involved in protest forms to reflect their own strategies and to think about other different strategies which are being used and carried out. So I think that primarily it is a mean of reflection and maybe also information I think.

TK: What influence does the historic legacy of independent documentaries, militant films, video activism have on your work?

OR: Of course a practice like mine is somehow influenced by the historical positions of filmmaking. These are usually practices by filmmakers with a political approach, like Godard, Chris Marker or Dziga Vertov Group. There are several films that I'm interested in and I'm sure they somehow shaped my own idea of how to create a film. But I think when I started to work on these films about the "movement of movements", of the counter-globalization movement then, an even major influence was just a film production which existed within the movements. These were usually just the short clips of demonstrations that were put on Indymedia or similar networks. I liked a lot to watch these films and I was very impressed by this, but at the same time I had a feeling that it is so hard to watch this material, that certain things were just missing for myself. Because most of the time it is just the material footage from the demonstrations and then you have an introduction which is very often written text and this gives some explanation about it, but what was missing very often to me was to really hear voices directly from the participants. And I think that most of my work was to try to combine these two elements, these recordings and the voices of the people who directly participated in demonstrations or blockades and then afterwards produce the film about it, which goes beyond a direct representation of the events that happened. But trying to produce something which is independent and can also work for the people if they have not been there or maybe came from another continent. So this is what I have been trying in the last couple of years, and I tried it with different focuses. I did not repeat one scheme I developed.

TK: What is the relation between theory and production of images in your work?

There are certain theories which are of importance for the work but these are very often theories which are directly involved with the issues I'm focusing on. So in the case of the so-called counter-globalization movement I read texts by Negri & Hardt, John Holloway, Naomi Klein and so on. So these writers, which are of a big importance for the movement itself, and through reading these texts, this was also one possibility in order to really understand how these things are functioning, how they are connected to each other, how they can be contextualized within a wider range of political struggles. I'm not sure so far that these texts directly relate with what I produced but they probably have some influence, and in some

films it can also happen that those people who most theoreticize this movement also appear as speakers, but it does not necessarily have to be the case.

TK: In the counter-globalization protest from Seattle, Prague, Genoa to Hellingdam, many different activist groups came together; media activists, clown army, pink block, naked block, black block, anarchists, socialists, trotskyists, members of ATTAC, human rights activists, feminists, migrants, indigenous people, artists, ...Many activists switch between these identities or differ in their political positions as well as in tactics of protest they use. How do you problematize these differences visually in order to address the question of who are “we”? How do you articulate this protest in film?

OR: I assume that I'm somehow part of the movement, because I participated in several of the major demonstrations and some blockades in counter-summits and I produced these 3 films, but I also produced some posters and billboards and other material which made some sense in certain situations. I mean, I never really had an intention to talk about this movement, so my approach always was to collect voices and to collect visual material and to give the voice to the people who have to say something about these issues, and who are very often involved much more deeply than myself, to give them the possibility to explain their ideas and strategies and concepts. And afterwards in the editing process you develop something which sometimes also goes a little away off this original idea, and I think this is something normal in the artistic production process.

So, I'm not really interested in representing the movement or so and I don't even know if this is possible at all, for me it is fine to give some ideas of what people who participated in the events were thinking and then I hope I can produce something new on the basis of these materials I recorded. Something new, and this is very important for me, which can also be used by other activists for their own purposes. Like for example mobilizations for the future events. My films are being very often used by different groups, mainly in Europe but also in North America, sometimes in Latin America, in the mobilization for coming blockades or demonstrations. And this shows me that this kind of production also has some sense and that it has a meaning also beyond presenting it in the field of art.

TK: “This is What Democracy Looks Like!”, “Disobbedienti” and “What it Would Mean to Win?” present three different modes of conceptualizing the interview. What can you comment in this respect?

OR: I’m not a kind of artist who develops one strategy of how to do interviews, for example, and then continues with this for a couple of years and tries to put it on different issues and tries to use it in different issues. So I’m somehow trying to find an individual way of carrying out interviews, for example, that somehow fits in the context in my opinion. So the first film I did in connection to this “movement of movements” is this film, “This is What Democracy Looks Like!”, and in this film we have a very special situation of something that happened, which was not planned or could not be planned by any of the participating activists before. So I also did not know that it would happen, that almost 1000 demonstrators would be locked by the police for a duration of 7 hours, and this incident was more or less the core material which was used as a basis for this film “This is What Democracy Looks Like!”. And what I did in this case is that I carried out a series of interviews solely with participants, people who were locked by the police with me for seven hours, in Salzburg, in Austria. The interviews were recorded several weeks afterwards, with a certain temporal distance from the event, so then people also had the idea to reflect about it, to read the newspapers or see the TV reports on this issue and with this delay of three or four weeks, I managed to carry out some interviews which are somehow more reflected than if I had recorded it just while I was there, and people probably would have been more nervous, because you didn’t know what would happen in the next few hours, would they be a teargassed, would they be imprisoned, so I decided for this kind of interview.

The second film, which was launched very shortly afterwards and on which I started to work very soon after “This is What Democracy Looks Like!”, is the film *Disobbedienti*. And in *Disobbedienti* I made a decision to focus on probably the strongest group, in my opinion, that existed at that time, which means in the midst of 2001, so almost ten years ago. And this was this Italian group which practiced this updated form of civil disobedience. They called it social disobedience and the idea was to bring together a group of core participants and ask them about the history, political intentions, the activist practice and the hopes and ideas of connecting with other movements, and for the future. So while in the first film the connection was more one event, in the second, it was more a certain practice and a certain identity.

And the third film I did in collaboration with the Australian artists Zanny Begg, it is entitled “What Would it Mean to Win?”. We produced a film, or we thought we would produce a film, which would be on the current state of the movement. That was a time when there were many voices saying that the movement was going through a tough time and that it got weaker or so and these are some things that can be shared. There is probably some truth in it but we decided quite clearly for the event, when we at least connected the wish to it that would show the movement somehow in a stronger appearance. This was this G8 Summit in 2007 in Heiligendamm in Germany, where it was already clear, half a year ago, that there would be more mobilizations in comparison to similar events in other regions.

The concept of this film changed a lot during the production, more than in the other two films, because I got in contact with John Holloway quite early, a month or two before this Summit and blockades happened, and I asked him if he would be available to talk about the current state of the movement in front of the camera. And I knew John from another project, so I interviewed him for the previous project which he liked a lot, called “Alternative Economics, Alternative Societies”. So he immediately told me that he agreed and that I could do the interview whenever I wanted, and gave me his cell phone number and things like that. And so we did this interview more or less before things really started. I mean, there were things like this big demonstration in Rostock, but the main blockade of the G8 Summit and even the Counter-Summit had not started at that time when we interviewed John Holloway. So we had time from when we did the interview to analyze it and we liked it really a lot, and also thought that it is a fantastic interview, but at the same time we thought that our original idea to ask as well, very often, young people at the blockades about their intentions and hopes and experiences with this kind of practice, that this would probably not work so well with this wise old man at the same time in the combination. Then we adjusted our original concept slightly and tried to get some of the main arguments out of this John Holloway’s interview and directly ask certain activists in relation to these arguments by John Holloway, connected through this. And I think that was working quite well, and at the same time we decided also to try to get more people who as well work on a very analytical level with these things. And then we decided also for this use of animations and tried to find a clear division between three different chapters which somehow developed out of the production. They were not clear from the beginning when we worked on it. I mean, they were

maybe clear somehow through our questions but they became even clearer through this, that we decided on this as chapters.

performance, performativity, protest

TK: What role do performative tactics play and how do they disrupt the framework within which the protests are controlled by the state powers?

OR: I think it is interesting if you watch these three films nowadays, because they also show, not only different approaches by an artist or a group of artists towards different incidents that happened, but it also shows the changes these Summits went through. So while at the beginning or so, in 2001/2002, I think that the dominant concept which is highlighted through the film of “Disobedienti” or “Tute Bianche” was still a male-dominated concept of using their own body, protecting it with the foam rubber and hand-made shields, and trying to enter the red zone. Sometimes symbolically, and when there was enough manpower, not woman-power usually, then also really physically, they entered the red zone.

And this concept I think was mainly defeated in Genoa in 2001, and I think the concept died afterwards, it does not exist anymore in this context of counter-globalization movement. It exists maybe in other smaller movements where it can have the advantage to be a little bit unexpected but in these large movements that are usually being prepared for a year or even longer before, it does not work anymore. And I think that the strategy that is more dominating nowadays is this that individuals perform with different identities, like clowns for example, like the clown army, the naked block or pink block or that they just wear different uniforms which has a much more carnivalesque aspect and they challenge also the expectations, I think, of the police or representations of the State through their events. And I think there is also much more humor embedded in it now, and these are also practices which can also be carried out from people who maybe don't have broad shoulders and so, and the interesting thing is that this concept at least can be seen to be as effective as the previous concept, maybe it can be seen as more effective. Because something like a blockade in Heiligendamm or in other places has really an effect on how the whole Summit of the G8 in these two cases takes place. If the blockades disrupt all the streets to the Summit and if the people who make the Summit happen - which is of course not only eight politicians, but there are security guys, cooks, translator teams, the whole teams of translators between these different languages and different other stuff. If all these people are

blocked from this location where the Summit takes place, than this has really an impact, I think, and the strategy is quite effective.

Volx Theater Karawane

The performances of Volx Theater Karawane, I think, this is a very interesting thing that is also shown in this film that I did in 2001. They became famous because they got imprisoned for several weeks at the G8 Summit in Genoa which was just two or three weeks after this event in Salzburg I recorded in my film “This is What Democracy Looks Like!”. And I think their practice can be seen, not only, but as a kind of predecessor of these nowadays dominating performative practices of how do you move and appear in the framework of such a Summit. Unfortunately they don’t work together anymore nowadays, but at least here for Austria I think they had quite an impact. I mean, everyone knows them nowadays, and not only people connected to art and activism but they also became kind of media stars, almost, you could say, because they have been in all the public media and because the Foreign Minister at that time also denounced them publically and denounced them as criminals and there was a big wave of solidarity, which as well was a much wider range of solidarity then just the artistic and political scene.

The Five Finger Tactics

The five finger tactics is something quite simple which got developed something like 10 or 20 years ago in the course of blockades of train tracks, when castor-trains were transporting in Germany, at least in the German speaking context. This is where it was practiced over a longer time, maybe it was developed somewhere else. So Heiligendamm is not even a village, there are some houses and one of them is a luxury hotel. So this is really a countryside and the next city Rostock is, I think, 10 km away. And there was this Red Zone. They just built the fence, 10 or 15km long fence, just for this meeting. So can you imagine this waste of raw material? And they even built a second round of fence where you were also not allowed to enter. So the activists who went there and wanted to blockade, demonstrate, were actually standing in the field. And the police also wanted to hind the people from demonstrating there in the fields. And the tactics that was developed or used by the activists was this so-called five finger tactics. That means not one or two or three groups go from different directions to the fence but many hundreds of very, very small groups of 10 to 12 or 15 maximum 20 people go and these are the fingers, right? So, different fingers go from different

directions and somehow try to grab this Red Zone or at least come as close as possible and just through the incredible amount of number of fingers, so people going in small groups were able to go around police, and they did not necessarily seek the confrontation with the police, this showed to be a really successful way of how to get to these red zones and demonstrate and blockade the street there. And for me as an artist it was also interesting because it did not only prove to be a highly successful tactic, but it also created really beautiful and wonderful images. So these activists very often, one with a flag, wondering in lines like a snake in order not to meet any police through the fields, it is also a really perfect image that it creates.

I want to tell you one anecdote connected to it. There was a kind of exhibition dealing with the G8 demonstrations at Rostock at the same time when there was the G8 Summit and the Counter-Summit and the director of it, who is a curator based in Berlin, who is maybe a good curator but not someone who is connected to the movement obviously. She said at the day on TV - when all this imagery of the five finger tactics and all these people wondering around - that the main thing of the exhibition is to do something visually new, because in demonstrations there is always the same level of images and this is so boring, and so the function of art is to create a new visibility and to challenge images and things like that ...She made this announcement at the same time when already the new image, the Image for this kind of practice was there. This was a quite nice metaphor for the disconnection which very often exists between art and activism.

TK: “This is What Democracy Looks Like!” deconstructs the mass-media representation of the protest in Salzburg, the gesture consists of exhibiting a mediality, of making a means visible as such.

OR: If you participate in demonstrations it is a quite frequent feeling I experienced, but I know that also many other people experienced that the media representations is something completely different than what you experience personally. I mean, I’ve been in several demonstrations where you just had a good time and you ‘ve been walking around and shouting some slogans and talking to people and reading texts on banners and enjoying yourself and the day afterwards in the news coverage you see all the focus on violence. In these demonstrations on which I focused in this film “This is What Democracy Looks Like!”, this was quite an obvious thing. Because, yes, there was a lot of violence, but there was no violence from demonstrators which would have been almost insane you could

say. Because it was after all, a pretty small demonstration, and I think there was almost as much police as demonstrators in it. So there would not have been any chance to, just through thinking logically, of achieving anything with violence, but on the other hand there was just this violence by the State, right? This violence of forcing people for 7 hours in quite a limited space without giving water, food or the possibility to go to a rest room. There were cases of violence from single policemen, when they beat up some demonstrators.

So there were different levels of violence but probably the biggest violence is this violence which tries to shift violence from the side of the State to claim violence of the demonstrators. And the media really plays a central role in it and they love it, to focus it towards violence. There is this image in the film from the front page of the daily newspapers and there were three daily newspapers. One of them was also “Der Standard” which is usually seen as the most liberal daily newspaper, and all of them used the same image of the demonstrators trying to hit the policemen who had this robocop uniform, so they would not have been severely hurt if they had been hit. I mean, this happened for sure, I also recorded it but in the duration of 8 or 9 or 10 hours, which this demonstration took, this was somehow an isolated event of two or three people and nothing which would really show something about the type of what really happened there. And at the same time there was almost no coverage of this fact that almost 1000 people have been detained in this police encirclement, which is of course a restriction of your democratic rights to demonstrate there, and there is also not really a legal framework for this kind of detainment.

TK: What can you tell us about the image of cobble stones? Who filmed it and how this material was used as a counter-argument to the police accusations on the news report?

OR: In this case, in the whole film something like one third, maybe a little more, I shoot myself. There were a couple of people with camcorders, with cameras on the demonstrations and I could get the material from some of them. The interesting story of this material with cobble stones is that this was recorded by a kind of alternative TV group connected to the University in Salzburg. They recorded it and thought it was a fantastic material and they wanted to sell it first to the Austrian TV station and when they realized they were not interested in purchasing it then they tried to donate it to the Austrian TV station because they wanted it to be broadcast. They thought this is really something special:

The policemen collecting cobble stones? Of course you can never prove that these were the same cobble stones that were presented the next day on TV. They claimed all the time that the cobble stones were being thrown on them, but no one at the demonstrations saw any activists throwing cobble stones, and I talked to many people there. I wouldn't also have such a big problem if there had been activists throwing cobble stones, but it was simply not the case. And Austrian TV station was simply not interested, so they were quite happy that I used this material. Of course in the film which was published half a year later because, you know, as an artist you need more time and you are not working as fast as these TV stations. And another story is that I really tried quite hard in this case to bring this film also on TV, as it works kind of as a counter-story to this public TV report. As well to have a chance to bring it to a similar audience, even if it's half a year later.

And I have to say that I was actually quite successful with that because I got the place to broadcast it on TV, not at prime time, but around noon I got this half an hour to present it there. And just, I think, five days before it was being broadcast, or maybe it was a week, they called me and told me "we are very sorry, but we cannot show it", and the director for the Department of Culture in that TV station who is usually not involved in what the small program departments decide for in this case she had heard about this film from the legal department and said it was not possible to show it. So they cancelled it and it was just before the contract was signed. Finally it was not shown on the Austrian TV, which was already quite a bad thing. It was not really produced for that but that would have been a major platform, of course, to present it. But there is also this level of violence because, yes, there is a TV that says of course that they have to show things with a certain neutrality, but this so called neutrality which I would say is kind of a myth excludes certain things which maybe have a certain ideology which TV station does not see as what they consider to be neutral.

TK: Before how to resist we should ask how to think. How do you understand the term resistance in relation to your art projects?

OR: Resistance is one of the central subjects I have been focusing on. So I have somehow an interest that I have been reflecting on in my work, on resistance. There is an interest in analysis and critique of the existing system and there is an interest in the alternatives to the existing. And these three main focuses continuously combine and connect within my artistic practice over the last ten years or so, I could say, in relation to different movements, in relation to different

countries, in relation to different activist groups and for me it is not a very important question if my artistic practice is a form of resistance itself, probably it is for some artists, but I don't create my identity out of this fact and I would also not argue that my work is a form of resistance. But I somehow connect to resistance movements and I connect to struggles which are created or which locate themselves in resistance against capitalist system, so, there is a close connection to resistance as well. And after I did this film, "This is What Democracy Looks Like!", this was probably the film which opened my work to international presentations. So until that point I think that majority of presentations I had, exhibitions, also screenings were simply self organized. And with this film I also got invitations to present it in a places where I didn't have personal connections to people. And if you just look at my biography from that point on I think there is a certain percentage of group shows or screening programs where my work has been presented, which just uses the notion of resistance in the title. And my work has very often been introduced or presented as a project connected to resistance. I somehow see that this is where my work is being presented but at the same time I also don't want to limit my work to such an aspect. I also did a couple of different projects where resistance does not play the role at all so I also see it from this perspective. I as well want to avoid the limit to this aspect.

TK: How did you produce these three documentaries and in which way do you relate the forms of presentation to the context in which you present your work?

OR: All these three films I did on the "movement of movements" are somehow self organized and self decided projects. In the recent years it also happened that I got invitations to work on different issues but this was not the case with these projects, so I really wanted to do them and had the urge and also wanted to raise the funding from the very beginning. In general I'm working with different kinds of fundings and this was not really different in this case. I was writing applications and working with public funding. If I'm invited to exhibitions I try to use production funds also from this side, and sometimes I also try to get film funding and in certain projects it is also possible to just get funding from political foundations who are not connected to art at all. And the funding of these three films was also the mixture of these different sources.

In some of my films I decided for formats that go beyond the sober one channel presentations. In case of "This is What Democracy Looks Like!" I did this one-

channel video, which can be presented on TV, it was later presented on TV, or it can be presented in cinemas, festivals and it was presented in some festivals and also in one-day events in art institutions. But for exhibitions I preferred to present two-channel video installations, where there are two channels with video projections which are being put together in the corner. The sound of the project is divided to two sources so there is the original sound of the demonstrations and there is a sound of the people who make commentaries afterwards, which in the installation is in the backside of the space. And people have just the possibility to walk in this space and through the positioning in the space they can also decide if they really want to be in this intense and very often overwhelming feeling of different sound and noises in the demonstration or if they move more to the back, then it's more the analytical approach or the experience of the people who participated in it. So this installation somehow works with this, and you could also mix the sources of what was your position in the space which is not possible in a one-channel installation, of course.

And for the third film, "What Would it Mean to Win?", most of the time it was just being presented as a film, but we also did the installation that was presented I think two or three times, where we tried to combine all three films we did on the counter-globalization movement, and we (me and Zanny Begg) tried to create a framework that was presented with other materials. So we had a quite nice exhibition in Copenhagen for example, where we had one huge space, approx. 75 m² and for this space Zanny did a huge wall drawing which is kind of a timeline, that starts somehow in 1994 when the Zapatistas emerged over 1999 in Seattle and 2001 Genoa and 2007 Heiligendamm to the G8 Summit in Japan, which I think it was the last one at that time, when we did the exhibition. But it also showed certain influences, certain theories, certain practices, connected certain forms of criminalization, so it really gave somehow a timeline of central lines and in between there were the monitors with the films, but also further material and in this framework it makes also a lot of sense to present it, just to provide a richer context than just the films.

2. “Artist-proletarians” are everywhere

Interview with **Dmitry Vilensky** (Chto delat?)

by Tjaša Kancler, kronotop.org, 2013

TK: Today it is very difficult to escape from capital, which continuously marks everything and each one of us. As Spanish philosopher López Petit says, “I am” today means “ I am my own brand”. And this brand is obliged to reaffirm its existence continuously, otherwise it disappears. So we can say that today’s decisive battle is shaping up around the production of subjectivity. Within the protests against these latest conditions of global capitalism, and in relation to important references such as Chernyshevsky and Lenin, you decided to name your group Chto delat?. What can you comment on this relations that underlines the passage from the question Chto delat? to the question as the name of the group “Chto delat?”?

DV: - here (with our name) we hint to two important references – the first one is the idea of self-organization sustainability (Chernyshevsky) and the second is the role of “external agency” – such as an intelligencia, an artist in its relations to the organic and spontaneous subject formation (Lenin who wrote about the possibility of qualitative leap - class in itself into class for itself - which is impossible without the figure of an external agent) – so Chto Delat is clearly marked by these references, and also by Godard’s text and Paolo Freire, which in general marks the position of renewal of the left’s thinking and acting through the whole century.

Postcommunism

TK: Your work is inscribed in the postcommunist context which, as Fraser puts it, is characterized as a loss or absence of any credible emancipatory project, but at the same time also as the proliferation of many new fronts of struggle. Where do you position yourself in analyzing this specific spatio-temporal experience and how do you explain the crisis of the Left nowadays, particularly regarding the Soviet/Russian context? Where has communism gone and what do you mean when stating that we are always already postcommunist?

DV: the most complicated question is how to reinvent a cultural (ideological) confrontation within a system which is at a moment of absence of a real political

force which an artist could realign with? Of course one needs to practice solidarity with multiplicity of struggles, but it should be a new form of critical solidarity which tactically supports the struggles which might be politically immature or even embedded in other forms of class mentality, far away from the classical proletarian anticipation of communism. The political sensibility (and the same with the artistic one) today is shaped by the possibility of identifying any form of emancipatory becoming, and trying to bring a certain idea of consciousness into it.

The crisis of the left today comes first of all from the general confusion around the change in the mode of production, change in the class composition and the new condition of capital globalization. And it needs a long time to be solved. And today it may be one of the legitimate positions, it could be compared with the position of cloisters in middle ages which impose onto themselves the task to preserve and develop the ancient heritage at the moment, in a barbarian world, when there would be no demand for it for next few centuries. You might guess that this knowledge was widely demanded in the Renaissance time... But keeping in mind this possibility does not mean that you are withdrawing from any real confrontations, but seeing things from another temporary perspective.

On the Avant-garde

TK:With the emergence of a global society of constant mobility and exchange, as Holmes points out, the existence of political and artistic avant-garde is denied and repressed. Your hypothesis is that the avant-garde as a phenomenon and a notion can still be very important for us today in its past-future interrelation. Taking into account the internal contradictions of the avant-garde, on which basis do you define the potential of art in conjunction with political emancipation today and where is this possibility of “becoming” located? How can we think of avant-garde and its dream of transforming life through the power of art, in relation to the logic of capturing life itself today?

DV: Art always transforms life in direct and indirect ways, and it always has its consequences. The possibility of avant-garde today is still present and legitimate, first of all in an attempt to demand another temporality different from the instant space of media and real politics. As long as we keep questioning the end of history we are able to forecast other scenarios of the future and “life and communities to come” but do not turn away if they are not appearing tomorrow – art must learn how to wait – they might appear in few decades or so.

TK: The productionist’s version of proletarian art was not “art for proletarians” and not “art by proletarians” but the art of “artist-proletarians”, which means that the artists were rather a political subject than an artist. How do you translate this idea into our current context?

DV: “Artist-proletarians” are everywhere – the question is when they will be transformed into a new class which could shape a new emancipatory vision of the future and stop being a simple service-labor army for the hyper bourgeoisie. The main problem is that the artist was always a romantic entrepreneur of his symbolic capital. And his old-school class identity was always between proletarian and bourgeois. Now it has become more confusing because we live in a time of formation of a new class consciousness – and I see the goal of artists and intellectuals today to affect these processes in a direction of cultivating new forms of minds, free from the limitations of old traits of greedy and private repression of knowledge production.

The Power of Dialectics

TK: Today we need to take into account, as Negri argues, the historical changes of the capitalist system when speaking about dialectics as the “great method”. Within the postmodern persistence of post-dialectics you return to dialectics; so how do you define dialectics today and in what sense do you think it still presents, as a method, a radical potential for emancipation?

DV: I do not get what is postmodern persistence of post-dialectics – I see a total negation of the dialectics under the condition of postmodernity, where there is clear denial of any space of antagonism. But we base our world’s view on another doctrine and its name is dialectic, which we believe - and I guess it is proved to be - scientifically correct. It has described the world well for a long time and I see no reason why not to practice it today under new circumstances.

Brecht’s Method

TK: Bertolt Brecht, one of the major references in your work, was influenced by Korsch’s version of Marxism, shaping his aesthetic theory and practice. Translating Brecht’s methods into a contemporary context should imply a clarification of conditions for an effective dialectic representation and interventionist practice today. Which theoretical references shape your aesthetic theory and practice and what does it mean to actualize Brecht’s methods for the present-future? What is its political potential?

DV: I think for us it is very important to update the potential of the Socratic method, which we found close to our interpretation of the learning plays developed by Brecht. And here we focus on the special role of irony – which is a pure dialectical device which helps to estrange the common sense. And here we can see a serious political potential, because it creates non-hermeneutic ways of communication with society at large and gets out of the ghetto of professional art world.

TK: You mention that Steyerl's text Articulation of protest was a kind of turning point in your work. We can see that you gradually drifted from a documentary form of representation to fictionalization of contemporary events inscribed in our socio-political reality. How do you explain this passage, and why do you turn to the idea of Songspiel? How do you address the concept of film in relation to the politics of truth in this respect?

DV: I think it happens for many reasons which I am not sure if I can reflect from inside: the growing disappointment with a serious documentary approach which provides zero space for ironic investigations, general ethical disbelief of any art forms which do nothing but preaching to the converted, and fascination with the possibilities of fictional narrations and movie making which help to come closer into analyzing the totality of the social composition.

TK: What role do performative tactics play in Songspiels, and how do you articulate the relation with the spectators? In what way do Songspiels present the potential of activating representations in order to open up real social processes of change?

DV: – No idea – we believe that Songspiels de-atomize viewers' consciousness and help to face social and political challenges in real life

TK: The question of political subject is present in all three Songspiels: within the horizon of historic consciousness you problematize different forms of oppression which are all produced through the logic of the capitalist system, or as decolonial theoretics say, the colonial matrix of power. How do you problematize these differences visually in order to address the question of who are "we", who is the revolutionary subject today?

DV: We problematize how the power is constructed in this way and not in the other and thus we hope that we give people trust that things could be constructed otherwise with their help.

Temporal Art Soviets

TK: You defined certain principles under which conditions to produce and relate to the art institutions, and pointed out the necessity of hybridization of museums and social centers. How do you resist the cooptation/neutralization of the critique and resistance within the system of art institutions today?

DV: Modestly to say - working under creative commons, working in collective and working transversally.

TK: How do you translate Benjamin's idea of the author as producer to the present conditions of production in global capitalism?

DV: An author is a producer, and we are a hyper producer which knows how and when to slow down.

Autonomy

TK: As Marazzi argues, autonomy is not only a political project, it is a project for existence. How do you understand the concept of autonomy as a confrontational practice in relation to the dominant forces of cultural production and within the process of capitalist deregulation nowadays?

DV: See in our declaration – put shortly – the concept of engaged autonomy – when your legitimations and constituencies are not subjugated to art world.

Art and Activism

TK: You have been criticized for the lack of direct engagement in political struggles. Why do you distance yourself from social activism and why rather not from the existing art institutional context? What are the problems in articulating this relationship between art and activism in political struggle?

DV: Here I guess a lot of the misunderstandings happen with the notion of what is a real struggle and activism today. Many people deny that ideological and cultural fight has any special relevance today and creative politics is only happening outside the art field or outside the institutional framework. I strongly disagree

with it because I believe that in today's world (even more than in the past) the most decisive battles are unfolding around the production of subjectivity, and this happens inside and outside the cultural institution of power. Those who privilege the outsider position have seriously undermined their possibility to shape the change. And after all our experiences of extra-institutional activity we can confirm that it is not less corrupt and fucked up than any other forms of public activity.

Of course we should act in a transversal way, but art cannot be reduced to direct actions, most of which do not really change anything but often contribute more to the state of general political confusion. Of course institutional context is far from having any pure political relevance. The institutional world is very dangerous, a mine field, but without challenging it in a serious way we can hardly move forward – here comes the central fight over means of production (the apparatus, as Brecht would say).

And last but not least, I feel it is also about generation and age differences in a division of political practices. We believe we can do art, we can do a film, we can do a school, a publication and its presence lasts and builds new communities for the future.

3. Images of Struggle, Politics and Decoloniality

Interview with **Marina Gržinić**

by Tjaša Kancler, kronotop.org, 2011

Globalization as a process/Globalization as an event

TK: In what way thinking globalization as an event makes us understand the way capitalism operates? How this can be seen from the “privileged” position of Eastern Europe?

MG: We are living in this present moment in global capitalism and to understand our position, as you say, as “privileged Eastern Europeans”, or to understand the functioning of the Institution of Art, it is really necessary to tackle and to ask how global capitalism functions. Saying this, it means to think capitalism as something that has a history, that means that it has changed and it changed differently in a sequence of historical changes that are very palpable and material. Because we speak today about global capitalism and ten or even fifteen years ago we were speaking about multinational capitalism or if you go back to the question developed by Frederic Jameson and so on.

So I started to think in which way to approach global capitalism - not having just a set of sociological data about discrimination, exploitation, appropriation, that are very important - but to think what I call, what is the logic of global capitalism, how this logic, that has to be actually put forward, is then possible to be applied to all the other levels and one of these is definitely art and culture. Strange enough I found the answer, searching for this logic, in a text or book or thinking by a Spanish theoretician. That also shows that it does not matter where you live in a certain way, that the outcome of the analysis can be produced and it's not necessary that you actually take the centre stage in certain realm of theory.

The author that I made a relation to is Santiago Lopez Petit, and he was writing quite a lot until 2009, when he published a book, called, translated into English, “Global Mobilization, Brief Treatise for Attacking Reality”. In this book he offered quite an unusual and important thinking about global capitalism. First he said that capitalism has to be historicized, and secondly, that the process of what is going on today in global capitalism is not really the question of a process, but it is the question of an event. And this is also interesting for us, because the event

is one of the major paradigms coming from contemporary theory, especially French theory, and has quite an important role in understanding many questions of politics, ethics, ways how we actually go back in history and try to think this history. So Lopez Petit said that global capitalism presents one, just a single event, and this is the situation when capital itself is actually without a leash, is unrestrained and this unrestraint condition of capital is what repeats over and over again. This is for Lopez Petit the only event of global capitalism. So what does this imply? It implies a kind of a paradoxical circularity of what we know that is anyway going on, that also historically, capital all the time just tries to reproduce itself, it tries to find the possibility over and over again to make a proper reproduction. But Petit states that now all this possibility came just to one single moment. This moment in itself is the only event of global capitalism and this is repeated constantly and practically almost without a border.

TK: “Eastern Europe is actually a repetition of Western Europe.”

How do you define the process of repetition within the European space, how does it work and what is being repeated?

MG: So in one way this repetition has a kind of double repetitive mode. Because, if it were only one repetitive event, that means it would in one way repeat something that was going on historically. But Lopez Petit emphasizes this so-called repetition, or what he calls a very paradoxical spatialization of two repetitions that are going on at the same time. One part of this repetition, of this double repetition is something that we know from the 70s, and this is what he calls foundational repetition. In foundational repetition, all is always actually repeated, the centre and the periphery, and we actually see this constantly. For example, one of the last points of this is just what was uttered yesterday, that means the 25th of May 2011, when Barack Obama stated; “It’s time that the West takes it’s leading role”. So if we think about this, what does this mean? It is a pure foundational repetition, the West has had this role historically, but then he uttered in London, it is time that actually we retake this position. So practically he asked for this repetition, of this foundational division, that divides in a certain way the world in two.

But in global capitalism it would not be working in such a way. It is true that we are living in globalization, it is true and it was also uttered, for example, when it was a 20th anniversary of the fall of the Berlin Wall, “Come, come in the country without borders”. These are serious statements, they are uttered from this

central position, but they have very serious implications, because they actually prevent from thinking the world in this division, simply to say, this is already the paradigm that is bringing and making the world different.

But for us, besides this, what we can see palpable materially in everyday life, we can understand repetition, and this is my proposal, as a major logic that in one way repeats also the inequality, discrimination, poverty, misery, but not through division as it was in the 70s, when we had one part and we stayed on the one bank of the river and on the other side it was so called hegemonic, ideological apparatus. Today this is precisely going on through the modality of repetition. And this repetition, this double repetition, is actually all the time reinforcing and also giving us the feeling that actually the world is really without the borders.

Form/Content

TK: How can we understand this process of repetition within the field of art an culture?

MG: The consequence of repetition is repeated in the space of Europe, in the institutions, and even more, if we think now of the field that is of our interest and this is the field of art and culture, it is not by chance that performative, a repetitive mechanism is becoming the major way of how art works are produced today, how art projects are actually functioning, how big projects are presented. To be correct, projects like the biennial's, documenta's, manifiesta's are now from this centre in one way repeated, repeating all this that we've seen before as marginal or let's say as peripheric countries, that now are not seen as being peripheric anymore. Because they are organizing what was before in the centre. But the point is to understand, from my point of view, precisely, that this logic is the logic that is repeating, not only freedom, not only the equality, but the inequality, the discrimination. Because repeating means also repeating the whole framework that was already produced somewhere else and it means also that through this repetitiveness of such a mechanism, many of the foundations that we had in terms of action, of resistance, of analysis, are now put on a completely different level. So while we start to attack something they tell us "no, it's not true, you see?you have everything!", and this is true if you think, for example, just of the context of Europe, former Eastern Europe, and so on.

TK: How does the relation between form and content operate today?

Therefore this repetitive, what I called repetitive performative mechanism, that is part of global capitalism, in this way of thinking about the logic, has one process that in a way works radically, precisely on the level of art, on a cultural level. In which way? We always talked about the content and the form, and practically this performative, repetitive mechanism attacks precisely the form. What was going on if we think of avant-garde movements? In the past there was a situation, that I can say very mechanically, very schematically, where avant-garde movement was actually rooted in the form, or if you think about the conceptual movement... let's take a conceptual movement as an important movement that came in a certain time, in the 60s, and actually tried to put upside down the Institution of Contemporary Art.

At that moment, because the Institution of Contemporary Art was behaving completely openly and seemed capable to give freedom, artists realized that the institutional framework is working on the reverse. That what was there presented as freedom was actually a kind of a very stiff institutionalization of the whole framework of art and cultural field and the 68' was a response to precisely this harsh institutionalization, not only of art and culture but also, for example, of the educational system. So, what was the outcome of this? That Conceptual Art was based on a demand to attack this on a level of form. The attack was coming through the gesture of asking for the dematerialisation of art. In which way? In the way of making works that were not a classical type of works, that could not be immediately integrated in the art market.

But today I think that this process is actually paradoxically reversed. We see unbelievable stories of poverty and discrimination all around us. Everything is put forward by the media, and I call this that the content is abnormal. Practically there is no news on television, no report from mass-media, from Wikileaks on ...or just going back to Wikileaks. It does not matter if we discuss about it, but just to read what was there presented as something secret we see the abnormality of the world and we know this in the way of our life. But on the level of the form, on the level of the artwork, practically, everything is packed and everything is presented in such a way that the form normalizes what is abnormality.

TK: In what way this repetitive performative mechanism is related to de-politicization? How does the process of de-politicization function in global capitalism?

Why I'm positing this? Because this is actually taking us to the complete impossibility to ask for a political demand, how and what to do as an artwork? Because while we see things falling apart all around us, the artwork in itself, the institutional framework, is behaving as "everything is ok". Everything is actually possible to be set in a certain catalogue of, so to say, McDonald's - of formats that are actually easy to grasp. And one of this is a performative gesture, that is saying, "ok, but why are you preoccupied? This is only an artwork, this is just only an uttering, nobody can really be affected", and because of this, what we have as an outcome, is a complete de-politicization.

In a different way, I say that what is attacked is a kind of a brutal situation. Before we had some materiality of our histories, knowledge, and this is connected to the former Eastern Europe, but today, practically what was before material is just presented as a playground. It is actually said and delegated to the level of imaginary and the consequences are really, so to say, catastrophic. Catastrophic for what? First, and I can make again the relation to what Lopez Petit said, for reality. Because reality is just something that is visible, circular, but on the other part, this has a big consequence for our political interventions. Because, we don't have anymore this materiality, this ground. And this performativity is not just a game, it is already the ideological framework of what is actually the framework of our art and cultural processes, of our art and cultural works, of our entering in a certain social and political space. As I said, this is really the feature of global capitalism.

TK: Former West_ Contemporary Art Research, Education, Publishing, and Exhibition Project (2008–2013)

MG: One another case, to make things very palpable and almost scholarly visible, but also to antagonize even more this space, the project that can be a great description of this process and which is of course then duplicated, changed and re-changed on many different levels - I'm talking now about the logic that I am interested in - is for example an art project, that is called an "International Art Project of Art, Theory and Intervention", entitled "Former West".

This project was started in 2009 and I think there is no major institution in the

whole space of Europe, that means European Union, that is not taking part in it. Practically, it is a type of project in which, if you are not taking part, you are not existing anymore. So this project that started in the Netherlands, by Maria Hlavajova, Charles Eche and Kathrin Rhomberg, and includes an unbelievable number of theoreticians, artists, institutions,... it is very difficult to name them because, it is almost as Beatriz Preciado would say, “all of us”, except some of us that are not taking part, but we are not important. So this project got, I’m sure, an enormous quantity of money that was given from the European Cultural Foundation, things that we cannot put anymore outside of the picture, because the European Cultural Foundation is the institution that in some way gives the line of what is cultural policy in Europe, what is to be a topic, what is ‘In’ and what is ‘Out’. And this “Former West”, I read it in a very ideological way. It does not matter how many, so to call symposia and how many of the processes will be carried on under this title. Besides, the title is not a question at all, it is presented as a positive. This title doesn’t say, Former West and the question mark, but it is given to us as a positive paradigmatical situation. And “Former West”, what it is doing? It is replaying precisely the former East. What is the name of that part of Europe, that was not part of the European Union, and it was existing before of the fall of the Berlin Wall? It was Eastern Europe. What happened after the fall of the Berlin Wall? It was called former Eastern Europe. But this, “former”, at that moment when it was generated and also because of the historical and geopolitical division of Europe, had actually and has a big weight, because at that point after the fall of the Berlin Wall it was the question of; How we will read this space? What are the histories, realities and agencies that were produced there and how to read them? What does it mean to think Europe without borders while half of the European states are not part of the EU? I mean these questions are not rhetorical, these questions are precise questions that have to be posed with the name together. Yes, it’s about former Eastern Europe, but what this former means it’s not without quotation marks. It’s a form of thinking about a certain sequence in time and space and this means to think of certain materiality of this performative former. But it also means to think what is former and what kind of history is put outside of history. I think these are very important questions.

At the moment when the “Former West” is proposed as a project, without any question mark in a proper title, and a title is functioning in this performative repetitive way, practically what was there as a place holder is completely nullified, everything that was part of this. What does this mean? While you are talking you are former, we are also former, so the question is then; Who is actually organizing

this space of the former? Who is actually deciding in a present, historic and future way, which histories will not be former. It is obvious that not anything can be former. And I'm coming in this reading so far to say that maybe the impact of this "Former West" is actually the impact of de-politicization of the whole space of Europe. De-politicization that will have again a catastrophic outcome for the whole Europe, because Europe is not capable to think about a proper history, about proper historical sequences, what was going on, what was the position. But the story has concluded while it is not even open, so it's again made as a neutral space, while this neutrality is not possible to be played in such a way, and even more, as I said, everything that was before material, is just an imaginary play, it's just this ideological framework. But what was the difference? The difference was two different systems, socialism and capitalism, and this things cannot be, so to say, put in the history without asking what this means, what does a former socialism mean, while obviously, we are all living in global capitalism.

So another theoretician that is important for my work, Achille Mbembe, a theoretician from Africa, said something very important at this point. He talked about the fictive decolonization, and I think that this relation about the former is precisely this fictionalisation, but not fictionalisation as a narrative, but making fictive precisely the materiality of our history, of our agency, of what we do and why we do it, and also making the question of the ideology something banal. But we know that we cannot be outside of the ideological, so the question is, what are the consequences of this fictive ideological move that is given precisely in this repetitive, performative mechanism that is implied in this division and is presented as not existing anymore.

Biopolitics/Necropolitics

TK: How theory, art and culture are related to bio/necropolitics? What is biopolitics, what is necropolitics?

In one way, going always back to global capitalism, it is possible to say that global capitalism presents a certain intensification, a certain radicalisation, as I said, the relation of radicalisation, for example, between form and content, but also radicalisation, as Lopez Petit is saying, of something that was actually just a logic and is now becoming the only thing everywhere. The only thing that actually matters. Therefore, it is not anymore about the new territories, let's say, like in a past capitalism, but this logic is the only thing that matters. Therefore, I asked myself what does this mean, because there is a lot of talk about another

very important mechanism of global capitalism, and this is biopolitics. Before there were many sectors in the history of capitalism that were left out from the exploitation, because there were other places or other territories or other sectors that were taken for producing profit. And going back to the avant-garde art movement, the questions about utopia weren't really coming as a surprise. In the beginning of the previous century, the possibility of avant-garde to think about utopia was a realistic one. Because the profit was done on every other sector and art in this bourgeois perception was actually put outside of this demand at that moment. It was actually presented as a place to think freedom, to think autonomy, and everything else at that moment on a different scale was actually part of making profit and of the major and only logic of capital and this is privatisation and making profit.

These are the only, so to say, major things that are the drive of capital, but it changed historically. So because of this, and because of this uttering, global capitalism today is attacking life and taking life at its centre. That means that nothing is divided. It is not that you go to the factory and work eight to ten hours, fifteen hours, come home and at home you have your free time. Global capitalism functions with a complete appropriation of life, 24h per 24h. Precarity is not just a psychological mode, it is a way of making profit, including every level, every moment, also our free time that was before seen as a free time, restricted of course, but as a free time, is now taken as a place for making money, for making profit. Because of this I was very interested to think about, of course through theory, how this life enters into the whole story of global capitalism.

So the first analysis goes back to Foucault, at least from my point of view. Why? Because Foucault coined in the 70s, in the time of Fordism, but in the move to post-Fordism, the specific mode of how capitalist state is managing life, managing those who are seen as citizens of capitalist states and he called and named this biopolitics. To this, then, it was in the process of development also attached biopower and biocapitalism. And the question that I posed to myself was precisely that in a certain moment in the 90s, it became obvious that we cannot talk about biopolitics without taking in this analysis Agamben. But how can we think about Foucault if we don't take in this re-thinking what Agamben produced. And what Agamben did in the 90s? Agamben did an unbelievable move. Before in the Fordism we were always talking about this division, and as I said, it was in one way easy, although it was very difficult, but it was in one way easy because there were two poles, in capitalism of course, and it was also the division in Europe

between East and West. West had an agenda, East didn't exist, but the division was really about two poles. But when Foucault is talking about biopolitics, he is talking about life as life. There is not a question about the degradation of life, it is just life, or you have death.

TK: Biopower: “make live and let die”

MG: I said to myself that maybe it is possible to read Foucault mechanically, and precisely in this way to say that biopolitics, biopower or biocapitalism, for the First Capitalist World - which actually produced biopolitics -can be read in such a way; “make live, let die”. And “make live, let die” means that in the First Capitalist World biopower, biopolitics, are actually taking care for proper citizens, not for those who are not proper citizens, but for proper citizens. Welfare state is actually a very clear example of this. Good possibility to be a consumer, some kind of social democracy, schools, social health, all these things. This was a big idea of a Welfare State Capitalism, but what means “let die”? Everything else. Everything outside of this does not matter. And practically this was the case if we think of the crisis, especially of Africa and Latin America, if we think of all the changes, in Latin America we have so-called dictatorial regimes, and this is a big world that was actually left out of the story, not even intervening in a certain way, just “let die”.

So Agamben did another move in the 90s that was impossible to have been thought of in the 70s. He said - precisely in relation to the change to post-Fordism, to global capitalism, where the borders are not anymore, “are you alive or are you dead” - that the life itself (again in the First Capitalist World, we have to be very precise, about which kind of world they are both writing) started to be divided into two. So it's not a question of being dead, but life in itself started to be a question of a division, of a fragmentation. Not, so to say, “are you alive?”, but what kind of life do you have, what is the form of your life. And because of this, life in itself - in the sense “you are alive or you are dead” - was divided into two situations. These two situations were a life with a form, and the naked life. This division was the beginning of global capitalism, of all the things that we really have to take seriously, because it implicated a certain formalisation of life.

TK: Achille Mbembe gave us the possibility to re-politicize biopolitics. How do biopolitics and necropolitics work together in the European context? What are the new modes of governmentality and why do you inscribe them into the necropolitical?

MG: It was obvious that this, what was going on in the so-called First World, with the crisis in 2008, had to be re-thought again. Because at that moment the crisis brought a situation where naked life, not having a life, started to be a major point. People without jobs, big protests, big demands for social and political restructuring, also in the First Capitalist World. And I made a relation at that moment to a book that was written in 2003, it was actually a text by Achille Mbembe, to be precise, called Necropolitics. My point was that in the moment when somebody uttered and put into circulation such a paradigmatic coinage, obviously in relation to biopolitics, but actually being capable to change the 'bio' with the 'necro', this means a new term, and we cannot behave as if this text had not been published. Unfortunately, it is a paradoxical situation that in Europe today all the big talks are going on about biopolitics, nobody talks about necropolitics. And I found this even more interesting. What is Achille Mbembe saying?

Achille Mbembe is saying that in the position of Africa, when you look on Africa not as something that is outside of the colonial past but currently, he coined a new paradigmatical or conditional framework for Africa. He talks about post-colony, the post-colony is not a historical term, the post-colony is a term of reality of the present of Africa, that means something that is not anymore just connected to colonialism, but it is as well not a post-colonial situation. So, he said that because of the war, the machine of war that is implemented in Africa, because of the brutality of how the space of Africa is actually governed, because of the murderous and genocidal politics, from Darfur on and the way how the States are, etc. the power is changed in the way how international forces are looking at Africa, in the way how they are implemented, with many formats of military interventions, because of the raw materials in Africa. What is going on there cannot be termed anymore with biopolitics, this is not a biocapitalism, this is not a biopower, it is not about taking care of the proper citizens. The same radicalisation as it is implemented in global capitalism has to be put in this process, and necropolitics precisely presents this radicalisation where death, and not life as it was in biopolitics, becomes a major logic of the whole space. And because of this my realisation was that we can talk about necropolitics as a certain historicisation

of biopolitics. Historisation in which way? That in the space of Europe we have practically started to see the necropolitical and the biopolitical working together and repeating at once. What was not possible to be termed before, and examples are numerous, after 2008 the examples are really huge, let's look at Greece, let's look at Spain today, this is the revolt towards precisely the necropolitical. And what does the necropolitical mean? How can we define the necropolitical in relation to the biopolitical?

TK: Necropower: “let live and make die”

– “make live” and “let live” present two different biopolitics.

MG: I define necropolitical; “let live, make die”. We therefore have biopolitics - “make live, let die” - and necropolitics, “let live, make die”.

And what are the differences? Just if you think about life, there it was “make live”, here it is “let live”. “Make live” and “let live” are completely two different conditions of life. Global capitalism means “let live” - a complete abandonment, it is actually a governmentality that is just taking care of itself, of a proper, so called, survival. All the institutions are thinking in such a way. The banks were saved from 2008, not people, workers live under unbelievable restrictions, see Spain now, the social and political space is completely so as to say dead. People want changes because they see that there are no jobs, no social security and restrictions are actually without a border. It is definitely a territory without borders. Because of this I think that these changes in global capitalism are actually possible to be put very palpably, materially, and this has unbelievable consequences for us. One of these consequences of our history is, if you want to go back to art and culture, that today the Art Institution is a pure biopolitical machine.

Naked Freedom/ Images of Struggle: Decoloniality

TK: The point of reference is at the same time the point of difference. On a basis of which theories do you define your position, this point of difference in your work to break the circularity of a “mad machine”, just producing and producing? In what way does Naked Freedom allow us to re-think Europe?

MG: I can start to talk about these two works, the Naked Freedom and Images of Struggles, or we can also call this Decoloniality, first from a certain personal history. These two works that we made in a moment in 2010, when it became obvious that producing just art videos, because of the changes in

2008, was impossible to do in the same way anymore. For us one of the most important points was if it is possible to organize such an important statement in the art work, small work - because art video is an experimental format that is very restricted, but nothing has to be put apart. Every gesture, no matter how small and unimportant it is, I think it cannot be just reproduced, it has to be re-thought. So when we started to think what to do, for us one point was clear. We have produced a certain analysis that is coming from a theoretical and political reading and it is necessary also to rethink who can actually take place in terms of uttering these sentences, this analysis of global capitalism, of what's going on in our work. Because of this we decided to engage in *Naked Freedom* with a younger generation of positions here in Slovenia, because we found that the newer generation - though it is a very small critical mass in Slovenia, extremely small, restricted and put apart in this global capitalist big brother shows, that are going on all the time - might be interested. That maybe we can be interesting for them, and they are ready to actually engage in re-reading and discussing some of the positions coming from this theoretical framework. So this point, of taking these specific bodies, specific people in specific space, who are not really actors, and who don't care about video in this experimental format, or don't even think that this is important, but are ready, for what they read in this text, to utter this - this was for us a very important point.

Naked Freedom was done in these two or three steps. In the first part, there are many things that I said in the beginning of this talk or interview, that are part of the work, and this is going on through the analysis also of the position of video. It is obvious that to make an art video is an idiotism, because of youtube. So we have to think what it means to make an art video, because there is a democratisation, everybody is making video. The question is what is the difference and also because of this market situation, that art videos are taken by the art market and are sold as actually being some kind of a, lets say, arty, very original works, which is also a paradoxical situation, because everybody can copy a video.

TK: The second part of *Naked Freedom* presents us another thesis. Who is giving us the possibility to think “former East and West”?

MG: In the second part of the work, and all is intentional simply to say, there was a lot of discussion before making the work, a lot of fights, and this part was produced with another thesis. If Europe is prevented to think about itself because

of East and West Europe - that is obvious, we, former eastern Europeans, we cannot talk about former Europe, because every talk about former Europe is actually presented as “we are all in the same, what are you saying, we are also former Western Europe”. So for us it was important to think who can think about this Europe, and one of the outcomes of this analysis, that was coming out from my reading was, that maybe the only ones who can read about Europe are precisely African theoreticians and those who were migrants, and especially in the former Eastern European context of non-alignment – thousands of students from Africa who went back, that were actually from the African point of view seeing what was going on in Europe in the time of the division, when there was a wall in between East and West.

And just by chance, but also through an analysis, I had the luck to be invited at the meeting at Duke University. In America specifically I think, and at the present moment, there is a big re-contextualisation of what means saying that colonialism is still going on, which means postcolonialism and this is connected with most theoreticians and activists coming from Latin America. That this is a case is not a surprise, because in Latin America they try to re-read their past in relation to the USA, and one of the outcomes of this – in connection with Afro-American theoreticians and as well in connection with African European theoreticians – is that it is a proposal to re-think the colonial past in a different way. It is about a certain cut with colonialism, but having like a postcolony, a present situation of coloniality.

So I went to Duke University, where the topic was “freedom, possibility of knowledge and the possibility of thinking democracy” and, I will say, also the question of decoloniality. In this meeting, which was extremely important for me, because it was a meeting in which - so to say, strictly if I can use this identitarian definition - white positions were at this meeting, we were a minority, and where the way of re-reading global capitalism was precisely put forward through a very important “peripheric point”, that is not peripheric from an African context, European context, but being a migrant in Europe, having all this history and also thinking what is going on with Africa in global capitalism and with relation to Latin America.

What came out very visibility and powerfully was an analysis that was put forward by a theoretician based in the Netherlands, Kwame Nimako, coming from Ghana, and also one of those positions, and they are actually numerous, who are

re-thinking the whole question of global capitalism through what they call South - South connection. They are re-thinking the world from the point of view of Africa. The position of Africa in history, what were the possibilities for Africa in the 70s, what was the possibility in the 80s, in the 90s until today, and also what is going on in the present, what we see in the European Union, an unbelievably restrictive policy against Africa. Unbelievably restrictive policy against any possibility of migration: you can migrate if you have money, if you are coming just for a short period. But it is very difficult to come in Europe from the colonies, asking for a better position of life, because actually you will be immediately sent back.

TK: How are the historical hegemonic mechanisms of divisions related to the present mechanisms of inclusion/exclusion in Europe?

MG: Kwame Nimako made a very interesting analysis in his lecture at that conference. He said that the situation in Europe is practically the outcome of this colonial history. He pointed out that because Western Europe went to Africa, the Africans came to Europe. And these sentences were so important because he also added that the whole process from the 70s on was an unbelievable process of restrictions. And one of the outcomes of his analysis was pretty harsh; he said that the EU and the idea to go to former Eastern Europe, that was part of the whole process of enlargement, was also due to a peculiar but very important moment of reproduction. What does this mean? That actually Western Europe was ready in a certain moment rather to go to former Eastern Europe, where you have actually a majority of Christians and white people, then to go to Africa and to open the possibility of Africa to be a kind of a partner for Western Europe. Because in this way they could protect this reproductive moment of lineage and making pedigrees.

TK: Civilizing mission: “Western Europe decided to teach former Eastern Europe”

MG: What he said to us, and we used it just as it was said for this video, was practically what is going on after the fall of the Berlin Wall. And he said this very clearly; that West, the Western Europe, or what they call the former Western Europe, practically has a civilizing mission in former Eastern Europe. They don't want only to allocate the money, because this is not enough - especially it is not enough because they have to, from my point of view, secure the legal framework - that is one of the most important moments in global capitalism for the allocation

of the money. They have to know where they are giving the money and that this money will come back with the profit of course, and that this will be sure to come back. But he also said, because of this, it is necessary to have a civilizing mission. And this civilizing mission means, in his words, if I repeat only them and they are in the work, that Western Europe decided to teach former Eastern Europe what means civilization, what means education, how to solve the question of everything else including the question of migrants. What and how to actually deal with migrants, but even more, with the black community. And one of his final statements in this questioning is, that actually the bigger the European Union becomes with its process of enlargement, this means that the black community is actually seen as becoming smaller and smaller, that means less and less significant for the future of Europe. And this is quite a harsh, precise and for us really a point that we have to start to think about: what are the basis of this Europe of the future and also of the Europe of the present.

TK: In what sense does Decoloniality present a new political position and why is it necessary to think in these terms?

MG: Modernity, again in the reality of Europe today, means two points that were developed. One was the question of Enlightenment and the other was the question of Communism. Both Enlightenment and Communism, and I want to be very precise about this, were actually projects that were thinking about a certain future of emancipation. Emancipation in terms of what? The rational world, the world that will give equal possibilities, these were the goals, of humanity, agency and so on. But the outcome of both are very palpable and visible. If you go back to the Enlightenment, I think you cannot think of this world differently if you don't think actually about the Holocaust. The Holocaust, if you go back historically, is really the point zero, and here I'm coming together with Hannah Arendt, Adorno... The Holocaust, the way how it was done, in the European context, is something that cannot be from my point of view negotiated and cannot be forgotten. So I said we have to, in some way, all the time go back to this, especially to modernity, and we have to re-think the consequences of these two failures. And the other is Communism, but not as fascism, putting the things on the same level, I think this is completely produced. Why? To actually hide the consequences of capitalism, because in both cases, the dark framework of the Holocaust is capitalism, capitalism is in direct connection with colonialism, with the Enlightenment. Because while they were preaching about the Enlightenment you had actually the

darker side of modernity and this was colonialism, and the other element of this was actually the Holocaust.

First, in the relation to the sistematicity and industrialisation of murder and the genocidal policy regarding capitalism, and secondly, because both were connected also with all the framework, from the way how capitalism functions, but also to all the layers of capitalism in terms of the legal frameworks and so on. Things that I think are necessary to be taken and re-thought all the time again. And for example, if we think about Agamben, many of the consequences in thinking biopolitics and also in re-thinking what is the dead end of capitalism, like the State of Exception, are coming precisely to the relation to the Holocaust. You cannot think the question of life, the regulation of life, without the Holocaust. Biopolitics is already in a certain way not a positive entity and always has to be connected with this. There is no other way, and as I said, the other point is the question of Communism as a possibility that was also because of all the processes we know, from Stalinism on, actually put under the big and harsh criticism and also we know that after the fall of the Berlin Wall we don't talk about Communism, we talk about theoretical possibilities and the fashionable trendy point, but not about the historical overview, especially not about what was going on in the last 50 years before the fall of the Berlin Wall.

So in this relation, and also because of these processes that are going on, the periphery, -that are not peripheric anymore in this classical way, Latin America, Africa - that demands colonialism to be re-thought, that coloniality is a new way of how today through the repetition, many political differentiations are implemented in global capitalism, I thought that some points that are developed by Latin American and African theoreticians and put under the umbrella of Decoloniality, can be very valuable for us. Valuable because they force us not to dismiss colonialism, they force us to connect this and not to dismiss and try to make Holocaust something less important by demanding "let's pass over", because it is obvious that in the present moment in Europe racism and anti-Semitism are working hand in hand, they are normalized. So for me this is something that asks us to re-think what this means, how they are working together, what are the differences and how these two discriminatory processes are working and what are the effects in the European context.

TK: Images of Struggle/Decoloniality present the connection between Bogota, Vienna and Fantasy Island through the Borromean knot. What does Borromean knot make us reflect on and how does it function within this video?

MG: I'm talking now and I cannot have control of what will be presented, in a certain way, what will be put out - if anything, what will be taken out or if just everything will be put online. And because of this awareness of these production possibilities, the Borromean knot was here all the time to reflect through the image. What are these elements of power, which are very present. All what is presented, all what we tried to include is about power. So, finally in this work, the image and power stayed one and the other together, they own each other, and this power is then explained. Also my interventions, when I ask questions, again, not only do I speak in the public, so what is said there is said in public, it's no way, also if it's cut, those things are said in the public setting and it is a counter point in this setting that actually is giving a space, saying, this was not said privately in a certain space that was modified, but the things were said, they were uttered and they were then taken. But as well the questions that were posed to the speakers were done in such a way.

One line is clear and was taken as the line of analysis. So you make a work in Bogota in Colombia, you just make a setting, but obviously we didn't want to make a video about Bogota. First, because we don't have this knowledge, secondly, because we are not interested in this identity politics, third, because practically in Bogota, we can talk only about global capitalism. So our task was to talk about Singapore in Bogota, to talk about Heinrich Müller in Bogota, to talk about Nazi Germany in Bogota. And the show that was presented there is pretty paradoxical for global capitalism. Why? Because the person who is talking about whiteness and is talking about a certain harsh racialization that is done by the whiteness code in the social and political spaces of Latin America, specifically of Colombia, Ecuador and this triangle of the Andes, is actually somebody who is using contemporary technology, is using something that is part of any kind of music, aesthetical discourse, that is seen as more alternative, underground. So because of this, we implicated also these levels, and especially we liked the idea to use certain points of re-playing or re-performing music coming from the so-called indigenous context, for exposing the artificiality of performativity. Because the parts that we used inside, they were actually parts of the whole groups that are working in a genre of music analysis and What do they do? Through theory they

analyze what is indigenous music, what indigenous music actually means in a specific setting of an ethnology of music and practically; what you see, everything that is re-performed is analyzed, everything what is re-performed is already part of a very precise construction of the point of music in a certain analysis of ethnology of music.

TK: In which way does the Borromean knot open up the possibility for social change?

MG: The possibility of social change for me was in relation to the Borromean knot. First, it was obvious that all you do is connected with the social link, all these works want to be part of the aesthetic code but in the last instance they are actually talking about a social relationship. And for us this was very important, for example just the question of re-thinking Latin America. Latin America is the space that has a specific history, but what we learnt in the lecture by the speaker in the conference, and it was his decision to talk about these things, everybody decides to authorize in the last instance a proper position there, nobody can say I talk about these things because of the topic. So what he said to us is that already the space of Latin America was constructed in the 30s onto a certain paradigmatic space, and this was the space of Nazi Germany. So the division that was implied was a division of discrimination, segregation, division actually of pure racial and class division of the geopolitical space, for example of Colombia. How is this done? It is done by misreading, but also by a specific ideological reading of something what Hitler termed as a political project. We know that this is not a political project, for us standing now today, and making this analysis. This what was done at that time is a pure racist division of a certain geopolitical space. So this racist, discriminatory, genocidal space is then actually the matrix onto this other space, social space, political space, that is actually constructed in Colombia.

Listening to such talk, to such a decision to expose this precisely there, amidst the new possibility for Colombia, amidst the institution of knowledge, that maybe think or not, that only now the possibility for the second, third, fourth generation is opening, for those who were seen as indigenous, but are now scholars with very serious and very dedicated ways of thinking, for me, this was one of the most important points of re-thinking this social link. Because then we know that this space is not just a space of a division of certain identity politics, we know that this space is already constructed onto a certain space that has to be dismantled and that we are already the “children”, so to say, of this space. We already have

to go into this analysis, we cannot think differently, because what we have there is already a historical division and now it is our turn to put this visible, this is this fight over the image, and not even this, to actually understand what is called the global world. And to see actually that the repercussions are doubled. The repercussion is there and the repercussion is in the European space, because some other talks and statements in this video by a younger generation, by those who are actually coming from this indigenous background, are very clear. They cannot travel to Europe. They are the 2nd grade citizens who have to smuggle themselves to come to Europe, because of not having money, not having pedigree, not having the possibilities, and they know very well that this division is present. And these two divisions, for example, are put together in the context of the work.

So this is for me not just a semiotic reading, which I think is something that we have to be very precise on, but bringing back class division, racial division and, if you want, also gender division, at the core of a global world that terms these divisions as not anymore productive, they are not effective anymore, they are passé or they are not interesting enough for, as I said, a world without ideology. And we know what kind of ideology we are speaking about, because we are talking about an ideology that is behaving like it's already post-ideological. Thus, the ideology is something that is presented as a brand, as an art work, a pure commodification, that nobody cares for anymore, and everything is just a kind of playful ground for just making the art works.

TK: In order to intervene in the contemporary processes of capitalist institutionalization, control and subjugation you introduce two concepts, in order to attack this situation: de-linking and de-coloniality. How do you relate Decoloniality to Art? Could you speak about a certain Decolonial Aesthetics?

MG: I'm very critical about this term: in May 2011, I was invited to take part in a workshop entitled "Decolonial Aesthetics", at Duke University for the second time. And before this I had taken part also in a similar framework in Bogota in Colombia. I had a speech and I put it very clearly and this goes online, that for me decolonial aesthetics has no value. I found in decolonial aesthetics a certain, so to call, paradoxical coinage, that is actually not coming together. Why? Because "Decoloniality" for me is a political demand and "Aesthetics" is a pure bourgeois field of research, some kind of science that came out of all these failures of the bourgeois culture of thinking beauty, thinking the aesthetical, thinking some kind

of way of understanding the world that first, I think, needs to have a cut within the science itself and then it can maybe think or do the passage onto something that has the coinage with decoloniality.

Why am I saying this? Because on the other point we cannot dismiss that aesthetics is again put forward by the theoretical framework in Europe and this is again for us to think that we cannot dismiss anything, at least I cannot do this because for me everything in such a move asks us to think what it means. So in the moment when Rancière is coming out with the demand of the “Politics of Aesthetics” I thought this was an interesting move and then, if I think about the “Decolonial Aesthetics”, I can only think about it in this sense.

And what does he do? I took this “Politics of Aesthetics” thinking that it was a new demand, coming from what he is talking about, but on a different level. I said maybe it is really a demand for a new visibility, but not of the sensual, maybe rather for a new demand of who has the possibility to be visualized in the picture today and for a new demand of the political within the picture itself. What do I want to say? What kind of topic will be brought into the image? What kind of demand will be visualized in the image? There I can see something political.

So for me it is not a question of what is sensual but this demand of, if you want, the percentage to be implicated in a certain political context - put simply, it's a work if you can make visual, for example, the colonial past. What does it mean to think about colonial regarding image? Who takes a central role in the image if you talk about coloniality, which people are reproduced in these images, in this way then I could think about a certain potentiality of the politics of aesthetics. And also, this is important again because Walter Benjamin was talking about the aesthetisation of the political or politics, but this was almost 100 years ago, and the world has changed. Therefore we can ask if this avant-garde attitude is actually still valuable.

My thesis, or my conclusion, is that today we have a completely different solution than Benjamin's and that what we have today is a fight over the image, which image will prevail in the world and will actually describe this world. This is maybe what is called “Decolonial Aesthetics” and the political use of aesthetics, and again, the answer came immediately out with the killing of Osama bin Laden by the American military and intelligence and the whole, so called, context of the American politics. What happened? It's not the question of

Osama bin Laden, the question is actually the image of Osama bin Laden being killed. That the State is taking the prerogatives to protect proper citizens about a certain image, saying that you cannot see a certain image. For me this is the fight over the image. The image that will be actually even a bigger image because it is forbidden, but that means it is a certain politics of aesthetics, because now the State is taking the scissors in its hand and saying that some images can be presented and some will not be because you are not capable enough to understand some images. I think this is a new precedence in this struggle over the images or in this fight about what kind of aesthetics and what kind of image will be taken.

The question of the video “Images of Struggles/Decoloniality” can be also connected to this last point. I said, that maybe it is possible to think today not about all these small avant-garde moves that were in some way important and described by Walter Benjamin as the aesthetisation of politics. But if we can think today about certain aesthetics, there is a much bigger fight, and this fight is going on over the image of society, and this is a really strong and merciless fight: which image will actually prevail and in a certain context. Why is this important? Because of this image, this image will in one way push forward what will be every next step of ours, so it’s not just about making an avant-garde gesture, but rather about the question if we are capable in our work to re-think this image.

