

Tjaša Kancler

Arte-Política-Resistencia, 1a ed. - Barcelona: t.i.c.t.a.c., 2018

Imágenes en la cubierta: fotograma del vídeo “Labyrinth” (Laberinto) (1993) e “Images of Struggle/Decoloniality” (Imágenes de lucha/Decolonialidad)(2011), Marina Gržinić/Aina Šmid.

ISBN: 978-84-09-02989-1

Ediciones t.i.c.t.a.c.

t.i.c.t.a.c. - Taller de Intervenciones Críticas
Transfeministas Antirracistas Combativas
C/Sta. Dorotea 9
08004 Barcelona
www.intervencionesdecoloniales.org



Atribución - No Capitalista - No Colonial - Compartir Igual

ARTE - POLÍTICA - RESISTENCIA

Tjaša Kancler

Prólogo de Piro Rexhepi

t.i.c.
t.a.c.
- EDICIONES -

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

bell hooks

[1] “La función del arte es hacer algo más que decir las cosas como son: es la de imaginar lo que es *posible*.” (hooks, 1994: 281)

ÍNDICE

Agradecimientos	11
Prólogo	13
Introducción	19
primera parte	37
1. 1989, 1955, 2001, 2008	39
1989: Rearticulación de fronteras/Procesos de zonificación	42
1955: La Conferencia de Bandung/Descolonización	49
2001: Capitalismo = Realidad	52
2008: No es una crisis, es una estafa!	55
2. Modernidad-Postmodernidad/Transmodernidad	61
3. De biopolítica a necropolítica: nuevas tecnologías y producción de subjetividad	75
La transición postmedia	78
Modo de producción digital y plusvalía de la información	84
La producción de subjetividad en las sociedades del control	89

4. Economización de la cultura/Culturalización de la política/Institucionalización de la crítica	97
La industria cultural como engaño de masas	100
Industrias creativas como autoengaño masificante	107
Culturalización de la política	114
Institucionalización de la crítica	120
segunda parte	127
5. Las potencialidades en la “imposibilidad”	129
Oliver Ressler: concatenaciones entre arte y activismo	141
Colectivo Chto delat?: art soviets y resonancias del “método” de B. Brecht	179
Marina Gržinić/Aina Šmid: política, decolonialidad y desenganche	225
anexos	271
Hacia una “academia” No-eurocentrica	273
Bibliografía	281

Agradecimientos

Las bases conceptuales del libro han sido desarrolladas durante los años de mi investigación doctoral, del 2008 al 2013, en el Departamento de Diseño e Imagen, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, por lo cual quiero expresar mi agradecimiento a la directora de mi tesis doctoral, María Ruido, y al director y tutor Carles Ameller, por su ayuda, seguimiento, discusiones y consejos en los diversos momentos de trabajo y escritura. También estoy muy agradecidx a 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) en 2011, que me han incitado a repensar muchas cuestiones decisivas en cuanto a la orientación y el planteamiento de esta investigación. Quiero agradecer a Madina Tlostanova, Oliver Ressler, Dmitry Vilensky (Chto delat?), Marissa Lôbo, Anja Steidinger, Lupe García, Áurea Martín, Pau Artigas, por su apoyo, nuestras conversaciones y entrevistas.

A Piro Rexhepi por escribir el prólogo y por todos los encuentros, los debates y los momentos que hemos compartido durante los últimos años.

A Nataša Sukič, Nataša Velikonja y Tatjana Greif del colectivo ŠKUC-LL. A mis compañeras Marité Cocciarini, Paola Contreras, Sabrina Sánchez, Úrsula Santa Cruz y Alejandra Ferradas del colectivo t.i.c.t.a.c. - Taller de Intervenciones Críticas Transfeministas Antirracistas Combativas, y 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 vosotrxs sería imposible realizar este trabajo.

A mis padres por su apoyo durante los años dedicados a este trabajo de investigación.

Prólogo

En los últimos cinco años, la crítica queer postsocialista y postcolonial en la antigua Europa del Este y en particular en los Balcanes, ha girado principalmente en torno a interrogar la asimilación del activismo LGTBQ+ postsocialista en la ideología hegemónica de los derechos humanos, promovida por una política “humanitaria” euro-americana más extensa. En “De-Centering Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives” (Des-centralizar las sexualidades occidentales: perspectivas de Europa Central y del Este), un texto clave en este debate, Mizielińska y Kulpa (2011) desafían el discurso hegemónico occidental sobre los derechos sexuales en Europa Central y del Este, al exponer su hegemonía geopolítico-temporal. De manera similar, ampliando el trabajo de Jasbir Puar sobre el homonacionalismo, o la inscripción del discurso de los derechos LGTBQ+ en la política hegemónica del imperio neoliberal estadounidense y europeo, Colpani y Habed (2014: 74-75) han detallado cómo “imaginarios y prácticas homonacionalistas participan en la construcción de la propia Europa.” En la misma línea, al tiempo que reconocen el potencial histórico de la teoría queer para deconstruir los discursos hegemónicos más allá del género y la sexualidad, Mesquita, Wiedlack y Lasthofer (2012: 18) siguen siendo escépticos “si ‘queer’ como concepto teórico y la práctica política (todavía) tiene el potencial de desafiar las estructuras normativas y los discursos.” Llamando a una “descentralización de la teoría queer” de las conceptualizaciones teleológicas y ontológicas angloamericanas de género y sexualidad, este nuevo *corpus* de trabajo considera el activismo LGTBQ+ en espacios post-socialistas siendo una reproducción de la geopolítica del tiempo colonial y capitalista, que ubica a Europa y los Estados Unidos directamente en el futuro, y la Europa del Este (post)socialista en el pasado, reforzando así el excepcionalismo espacial y temporal euro-americano como la vanguardia de la modernidad y el progreso.

Aunque impresionantes, estos esfuerzos han tendido a pasar por alto cómo los procesos hegemónicos no solo crean divisiones en género y sexualidad, sino que también institucionalizan las diferencias racializadoras entre lxs queer de los Balcanes/Este o de Europa/Oriente Medio, lxs queer socialista/postsocialista/postcolonial, produciendo los cuerpos racializados y “terroristas contra los sujetos propiamente queer” (Puar, 2007: xiii). Además, a pesar de los llamamientos para descentralizar la teoría queer en el espacio postsocialista, este *corpus* de trabajo ha ignorado con frecuencia las jerarquías racializadas durante el socialismo, al anclar

el aumento contemporáneo del racismo como un simple resultado de la EUropeanización postsocialista (Dzenovska, 2013; Böröcz y Sarkar, 2017).

Mientras que la acentuación postsocialista del racismo es, en cierto grado, un resultado de las transformaciones neoliberales, pocxs han comentado cómo el giro neoliberal post-Guerra Fría ha producido en Europa del Este dos modos distintos de pensar sobre el socialismo/postsocialismo: uno dominado por relatos de horrores socialistas sin paliativos, y el otro, por romanticismo de la nostalgia socialista. Esta consideración binaria ha borrado los problemas y las posibilidades del socialismo a través de las experiencias vividas de las comunidades racializadas, así como de los complejos movimientos políticos y subjetividades que emergieron del socialismo y sus prolongadas realidades racializadas. Desde las historias de las solidaridades no alineadas entre el “segundo” y el “tercer” mundo hasta los fracasos y futuridades decoloniales negras, indígenas, islámicas, gitanas, sexo-género disidentes, las experiencias socialistas/postsocialistas de lxs “otros” raciales y religiosos permanecen silenciadas, tanto en la investigación convencional, como en la decolonial.

En conversación con, pero apartándose sustancialmente de estos debates, “Arte-Política-Resistencia” de Kancler, marca una importante intervención, precisamente porque no busca rescatar ni desacreditar el pasado socialista; por el contrario, es un intento de cuestionar el racismo y la colonialidad en contexto europeo y (post)socialista como una forma de abrir el espacio a discusiones más complejas sobre raza, etnia, clase, género, sexualidad, religión y eurocentrismo durante el socialismo y en el presente postsocialista.

Las principales preocupaciones de Kancler están dirigidas por el deseo de encontrar tácticas de resistencia y formas de imaginar cambios sociales radicales y decoloniales, abordando la producción del conocimiento y de lo visual en el contexto de la reconfiguración y la multiplicación de las fronteras europeas tras la caída del Muro de Berlín en 1989. Al cuestionar las ideologías de la amnesia y el silenciamiento de procesos de racialización en el contexto (post)socialista y (post)yugoslavo, el libro de Kancler nos invita a considerar tanto los vestigios capitalistas como coloniales que han formado/forman la geo- y corpo-política presocialista, socialista y postsocialista. Más importante aún, las intervenciones artísticas y activistas discutidas a lo largo del libro, proporcionan una poderosa interrupción de la frágil, aunque violenta, blanquitud del mito post-socialista de la pertenencia europea.

La introducción de la crítica decolonial, la teoría crítica de la raza, las teorías feministas y queer en la antigua Europa del Este requiere una aclaración, particularmente porque en la mayoría de los informes académicos estándar, Europa postsocialista es percibida como blanca/

europaea, pero también porque como en la Europa Occidental, el racismo y la colonialidad están ocluidos a través de categorías de “clase” y “etnia” (El-Tayeb, 2011 y 2016). Percibidas como desprovistas de raza y racismo, y distanciadas de las luchas anticoloniales del Sur global, las zonas fronterizas de los Balcanes rara vez, o nunca, han entrado en la esfera de una crítica decolonial radical. Esto es desconcertante dado que los proyectos coloniales superpuestos del siglo XX han llegado a definir a los Balcanes y sus sujetos como enclavados constantemente en una posición liminal.

En esta relación, el libro está dedicado a un cambio en la “geografía de la razón” como praxis decolonial. Abre nuevas formas de pensar sobre los límites y callejones sin salida de la emancipación socialista en medio de la hegemonía neoliberal, que tiene como resultado la reconfiguración de sus lógicas coloniales. Cuando es necesario descolonizar la solidaridad en los espacios (post)socialistas, mientras se disputan las estrategias neoliberales que fragmentan las periferias a lo largo de las jerarquías de civilización y raciales, la opción decolonial no es tanto una opción, sino una necesidad.

“Arte-Política-Resistencia” es una invitación a una exploración más profunda de itinerarios políticos, ideas, movimientos, revolucionarios, activistas, artistas e intelectuales quienes atraviesan y transgreden las periodizaciones colonial/postcolonial y socialista/postsocialista. Al rastrear la despolitización neoliberal del arte a través de tres procesos entrelazados: la economización de la cultura, la culturalización de la política y la institucionalización de la crítica, Kancler busca apuntar más allá de la nostalgia socialista, hacia una relectura decolonial de los pasados presentes del socialismo. Elx autorx complica las maneras de entender cómo raza, racialización y colonialidad no solo formaron parte de la reconstrucción de los Balcanes como “Europa del Este” durante la Guerra Fría y *EUrope* postsocialista, sino que fueron componentes centrales en la articulación de los límites espaciales y temporales de Europa.

La intención del libro de pensar en nuevas direcciones, contra-hegemónicas y decoloniales, que exponen cómo se constituyen las jerarquías raciales y de clase a través de las categorías coloniales y de la Guerra Fría conlleva el riesgo de reproducirlas; un riesgo que Kancler toma en serio al reflexionar sobre cómo dismantelar éstas categorías, cómo responder a las acusaciones implicadas en ellas, cómo no tener que demostrar que tú también puedes ser una persona queer inteligente, irónica o sarcástica, que tú también tienes todas esas referencias queer euro-americanas (sub)culturales, y que a ti también deberían tomarte en serio. La pregunta que se plantea en esta relación es: ¿Cómo entendemos la colonialidad del género y la imposición global del conocimiento occidental eurocéntrico feminista, queer y trans* en los espacios postsocialistas?

Teorizando las conexiones entre las estructuras epistémicas coloniales y la proliferación contemporánea de las conceptualizaciones capitalistas de género, sexualidad y subjetividad hacia la multiplicación de las fronteras de la UE, expone nuevas posibilidades, direcciones e interrupciones decoloniales de las divisiones y diferenciaciones eurocéntricas. En este sentido, para Kancler, el presente postsocialista no es fijo ni definitivo, sino una mera interferencia temporal en una lucha emancipatoria radical continua, la que siguen ocupando las comunidades minoritarizadas, racializadas, queer, trans*, y cuyos puntos de orientación y solidaridad no son informados por Bruselas, sino por una genealogía decolonial de luchas.

Las rupturas temporales de lo pre-socialista/socialista/post-socialista sirven para construir una imagen romántica, daltónica y no colonial del progreso socialista en medio de tiempos reaccionarios y raciales. Sin embargo, recuperar el socialismo nostálgica y acríticamente no solo implica el riesgo de una continuidad del borrado y reproducción de la colonialidad, sino que también permite el secuestro nacionalista de las narrativas del colonialismo.

Los esfuerzos por fusionar los Estudios Postsocialistas y Postcoloniales en las últimas tres décadas han tenido un efecto igualmente neutralizador del borrado de las comunidades marginadas a largo plazo. En gran parte, los debates dentro del campo han sido modelados por los enfoques neo-institucionalistas de lxs antropólogxs euro-americanxs que buscaban problematizar el binarismo del socialismo frente al capitalismo, pero se quedaron cortos en atender a la racialización de las desigualdades en ambos contextos (para más información ver el debate entre Thelen, 2011, y Cullen y Verdery, 2011).

Al caer entre las grietas de los “posts”, post-socialista y post-colonial, ¿qué significa, podemos preguntar, que mientras lxs gitanxs y lxs musulmanxs fueron racializadx en Europa del Este - su racialización se subsume y se nivela bajo una crítica más amplia de la orientalización de lxs ex sujetos socialistas? ¿Qué logra este borrado a través de la nivelación? Más importante aún, ¿quién habla en nombre del sujeto postsocialista? ¿Quién es tomado en serio y quién es despedido como sospechoso por transgredir el compromiso del campo en torno a los marcos conceptuales, el vocabulario y la materia a estudiar? ¿Cómo se inhabilita a las comunidades racializadas postsocialistas para que articulen su propia agencia política y su subjetividad frente a la academia que ha convertido la nostalgia socialista en daltónica y sin clases?

En su trabajo pionero, Neda Atanasoski argumenta cómo desde la década de 1990, “una tarea crucial del multiculturalismo nacionalista y liberal estadounidense era distinguir los modos normativos de habitar y representar la diversidad de aquellxs consideradx aberrantes, lo que podría conducir al

‘tribalismo’ y separatismo del tipo testificado en la ex Yugoslavia, Chechenia y Ruanda”(2013: 34). Mientras proyectaban a los países de los Balcanes de la post-Guerra Fría como sociedades premodernas, estancadas en el odio étnico y religioso, y enraizadas en los fracasos del experimento socialista, el multiculturalismo surgió como un emblema de la unidad nacional y la democracia liberal, y como un signo del fin de la historia racial y racista en Occidente. Junto a esta interpretación de la integración, “el nacionalismo étno-religioso y el conflicto en la Europa del Este postsocialista retrataron a la región como un reflejo anacrónico de una era de los derechos pre-civiles del pasado racista de Estados Unidos” (Atanasoski, 2013: 36). Este mito del progreso racial de Estados Unidos, argumenta Atanasoski, “que desde la década de 1950 había sido narrado como un avance doméstico racial, fue resignificado después de la desaparición del socialismo de Estado como un modelo evolutivo para las naciones del antiguo Bloque del Este (*ibid.*). Tales narrativas no solo refuerzan el mito del progreso postsocialista neoliberal en Europa del Este, sino que, y lo que es más importante, ignoran por completo la violencia estructural, la criminalización, la pobreza, el encarcelamiento, y la muerte administrada regularmente sobre lxs cuerpos negrxs y marronxs, queer y trans* en los Estados Unidos.

Si la “violencia humanitaria” como la llama Atanasoski, en la década de 1990 se basó en la “salvación de las mujeres’, hoy los esfuerzos de la UE han agregado las comunidades queer y trans* en la agenda de sus objetivos salvacionistas.

A medida que las personas queer y trans* postsocialistas llegan a servir como los nuevos sujetos de “diversidad” y “multiculturalismo” en la UE a expensas de una mayor marginación y racialización de las personas de color, el trabajo de Kancler es un recordatorio urgente y necesario para lxs queer postsocialistas que reflexionen sobre sus alianzas y alternativas al proyecto de liberación LGTBIQ+ euro-americano. ¿En qué momento se desplegaron las solidaridades socialistas hacia la consolidación de las fronteras en los Balcanes? ¿Cómo pueden las intervenciones queer y trans* trastornar su negación de una historia de solidaridad, que no se limita al período no alineado, sino que se extiende más atrás a las historias pre-socialistas de resistencia y del devenir compartido?

El potencial emancipador en el recuento de las solidaridades decoloniales feministas en el momento neoliberal postsocialista, como sugiere Kancler, no solo puede servir como referencia para las luchas en curso por la liberación, sino que también nos permite pensar la corpo-política, aquella que no es producto de la imposición y la proliferación de conocimientos académicos euro-americanos vinculados a las categorizaciones de género colonial/capitalista, ni busca su afirmación. Escribiendo en contra del levantamiento acrítico del pasado socialista en el presente postsocialista y

rastreando la recalibración de la raza en el contexto de la antigua Europa del Este y post-Yugoslavia, el libro intenta encender debates sobre los futuros decoloniales liberados de ambos; las implicaciones coloniales y las representaciones nostálgicas del pasado socialista.

Piro Rexhepi, mayo 2018

Referencias

- ATANASOSKI, Neda, 2013, *Humanitarian violence: The US deployment of diversity*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SHARAD Chary, VERDERY Katherine, 2009, "Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War", en *Comparative Studies in Society and History* 51 (1), pp.6-34.
- COLPANI, Gianmaria, HABED, Adriano José., 2014. "In Europe It's Different": Homonationalism and Peripheral Desires for Europe", en *LGBT Activism and the Making of Europe*, London, Palgrave Macmillan, pp. 73-93.
- DUNN, Cullen, VERDERY Elizabeth y Katherine, 2011, "Dead ends in the critique of (post) socialist anthropology: Reply to Thelen", en *Critique of Anthropology* 31.3 (2011): 251-255.
- DZENOVSKA, Dace, 2013, "Historical agency and the coloniality of power in postsocialist Europe", en *Anthropological Theory* 13.4, pp. 394-416.
- EL-TAYEB, Fatima, 2011, *European Others. Queering Ethnicity in Postnational Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- EL-TAYEB, Fatima, 2016, "Creolizing Europe", en la revista *Manifesta* 17.
- KULPA, Robert, MIZIELINSKA, Joanna, 2011, *Decentering Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*, Farnham, Ashgate.
- MESQUITA, Sushila (ed.), 2012, *Import-Export-Transport: Queer Theory, Queer Critique and Activism in Motion*, Vienna, Zaglossus.
- THELEN, Tatjana, 2011, "Shortage, fuzzy property and other dead ends in the anthropological analysis of (post) socialism", en *Critique of Anthropology* 31.1, pp.43-61.

Introducción

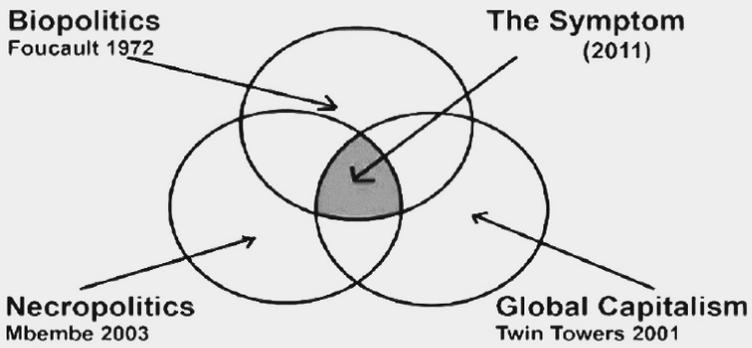
En un momento en el que la tendencia dominante es la amnesia, la evacuación de las historias, de la historia de nuestras luchas políticas, la despolitización, la precarización de nuestras vidas, la crisis permanente, las guerras, el extractivismo y la desposesión, la imposición de nuevas fronteras, la 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. Así surge la idea de escribir este libro, en el contexto que coincide con el nuevo inicio de la “crisis económica” en 2008, y se extiende a lo largo de siguientes cinco años, en los que el trabajo de investigación me lleva por diversas y complejas constelaciones de significados, para abordar una serie de cuestiones en torno a las relaciones que se podrían establecer entre arte, política, nuevos medios y resistencia, en esta última fase del capitalismo, capitalismo global, y sus potencialidades críticas y transformadoras.

Como no del todo blanco¹, ni del todo trans*², de la antigua Europa del Este (la antigua Yugoslavia, Eslovenia), entiendo mi lugar de enunciación, o mi posición, como fronteriza, habitando un espacio liminal, lo que necesariamente implica enfoques no disciplinarios en la búsqueda de entender los procesos múltiples, heterogéneos, y entrelazados dentro de una sola realidad histórica. Desde aquí, el proceso de alfabetización y desalfabetización simultáneo implica abrir espacios de pensamiento más allá de convenciones académicas, articular la doble crítica tanto del Occidente como de la antigua Europa del Este desde una doble conciencia³

[1] Para citar aquí Marina Gržinić: “En relación a la “antigua” Europa del Oeste, su hegemonía (supremacía) y la construcción del “otro” deficiente, alguien procedente de la antigua Europa del Este es siempre parte de un proceso de discriminación; porque siempre se aplica así llamado principio de la “deficiencia” de una determinada región geográfica llamada la antigua Europa del Este, cuando es vista como tal por su contraparte occidental.(...) Pero cuando el color de la piel es la frontera, entonces dentro de los procesos de discriminación tenemos que recontextualizarnos, por así decirlo, en cada momento, tanto en el contexto público como en el privado, porque no es lo mismo – podemos estar escondiendonos en el sistema de mimicria.” (VV.AA - Editorial Group for Writing Insurgent Genealogies, 2013: 117)

[2] El término “trans*” con el asterisco se usa recientemente como un concepto paraguas para incluir muchas expresiones e identidades de género diferentes, como trans, transexual, transgénero, queer, sexo-genero disidente, etc. El asterisco enfatiza la heterogeneidad de los cuerpos, identidades y experiencias, que va más allá de las normas sociales binarias impuestas. Trans* es un concepto introducido por sus protagonistas a partir del rechazo de los términos procedentes del discurso médico patológico. El astrisco también señala que mientras nuestra lucha es común reconocemos que no hay una sola interpretación de lo que significa ser trans, transexual o transgénero. Ambos términos, queer y trans* tienen que ser repensados desde la posición decolonial.

[3] Como escribe Walter D. Mignolo, “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



-> "Images of Struggle/Decoloniality" (2011), fotograma del vídeo, Marina Gržinić/Aina Šmid

y la necesidad de aserción de los derechos (también epistémicos) de lxs condenadxs⁴. Al relacionar la teoría y la práctica, el sentir y el pensar, sus modulaciones, interferencias y rupturas van cambiando continuamente el sistema de la red, su puntos, coordenadas, canales e hilos preestablecidos, moviéndose en direcciones de una emancipación imposible-posible.

Primera parte

Para exponer algunas de las lógicas principales con las que opera histórica y actualmente el sistema colonial capitalista, la primera parte del libro inicia con el análisis contextual de una serie de acontecimientos que han condicionado el reciente cambio económico, político, 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 (2010) abre paso a nuevos procesos de colonización, la conferencia de Bandung 1955, que plantea la descolonización como movimiento político radicalmente transformador; el atentado del 11 de Septiembre de 2001, el acontecimiento que anuncia la entrada en la época global, en la que el capitalismo y la realidad coinciden (López Petit, 2009), y la “crisis económica” que se inicia simbólicamente en 2008, con la caída de Lehman Brothers en EE.UU., y hace entrar el propio concepto de crisis en crisis.

Al repensar los años tras la caída del Muro de Berlín en los que la política ha adoptado las formas más extremas de dominación de la subjetividad mediante técnicas biomoleculares y semióticas, las medidas de austeridad y de exclusión, la guerra y la muerte, decidí introducir una opción conceptual táctica. Me refiero a la opción decolonial que nos permite

.....
 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 autoconciencia 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 histórica 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 como 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 Occidente 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.

[4] Con lxs condenadxs me refiero al libro de Frantz Fanon titulado “The Wretched of the Earth” (Los condenados de la tierra) (1961) que habla del mundo dividido entre zonas del ser y zonas del no ser, de la división entre los afortunados y los condenados de la tierra, el concepto que hoy presenta un nuevo potencial para pensar el sujeto político en términos de resistencia interseccional y transversal.

relacionar el capitalismo con el colonialismo a través de lo que Aníbal Quijano en los años 1990 definió como la colonialidad. La colonialidad es una matriz del poder que 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) (Mignolo, 2008). Si la crítica del capitalismo desde el punto de vista eurocéntrico privilegia las relaciones económicas sobre otras, sin negar la acumulación incesante de capital a escala global, Quijano conceptualizó la interseccionalidad de las jerarquías globales múltiples y heterogéneas con las formas de dominación y explotación: raciales, sexuales, políticas, económicas, espirituales y lingüísticas. Enfatizando sus relaciones estructurales, constitutivas y no derivadas, al afirmar la interseccionalidad, de hecho se trata de métodos analíticos introducidos anteriormente por las feministas negras (Combahee River Collective, Kimberlé Crenshaw, Audre Lorde y Patricia Hill Collins entre otras) y desarrollados por y junto con las feministas de color (Chela Sandoval, Chandra Mohanty, Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga...) para señalar sus exclusiones históricas, teóricas y prácticas.

En esta relación es importante destacar la conferencia de Bandung(1955). Por un lado, porque en el contexto de la Guerra Fría planteó la descolonización como acción política radicalmente transformadora, lo que permitió en los años 1990 introducir el concepto de la decolonialidad como una nueva opción, y por otro, porque desde la situación “postcolonial” actual, indica que la colonización no se agota en el colonialismo, sino que se extiende hasta nuestro presente como un proceso denominado colonialidad. Desde el punto de vista de la resistencia, este acontecimiento abrió el camino para desprendernos geo-políticamente y corpo-políticamente del capitalismo. En lugar de una narrativa moderna centrada en el Occidente e impuesta como un diseño global al resto del mundo, subrayo la importancia del concepto “transmodernidad”, 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 y abre la posibilidad de pensar como éste podría articularse políticamente en la práctica.

Esta perspectiva es importante porque revela la globalización, no como la conocemos en su última versión, la globalización neoliberal, sino como un proceso mucho más antiguo que surgió en el siglo XV con la invasión y conquista de América, los circuitos comerciales del Atlántico y los procesos de formación de nuevos sujetos: los sujetos modernos y moderno/coloniales. Desde este lugar podemos entender, cómo el Occidente

determina una sola norma de humanidad, y en relación a ella legitima un solo conocimiento del sistema económico y social, modelos espaciales y temporales, valores y normas culturales. La colonialidad, que actúa como un proceso activo, reconfirma las diferencias entre las sociedades, los sujetos y los conocimientos, al mismo tiempo que destruye vidas para salvar la modernidad y el capitalismo (Tlostanova, 2013).

Si el postsocialismo en este marco de análisis no es en absoluto postcolonial, esto significa que tenemos que modificar las bases de nuestro trabajo y sus paradigmas, conceptualizando la imbricación de la modernidad, el colonialismo y el capitalismo para entender la antigua Europa del Este en condición de colonialidad con el Occidente. Como sostiene Neda Atanasoski (2013: 26), “lo crucial aquí es que si el postsocialismo está relegado a periodizar un momento particular de transición regional que afirma a la vez la muerte del socialismo y lo consigna a una formación ideológica inferior a la modernidad y universalidad occidental, particulariza lo que es en realidad una condición global, en la que Occidente sitúa las reivindicaciones universales de los derechos humanos, la libertad y la democracia, que al mismo tiempo sustentan su violencia global.” Esto implica también tener en cuenta la imitación de la modernidad occidental por Europa del Este, con el racismo en su núcleo.

Después del 1989 y de maneras diferenciadas, los países de la antigua Europa del Este fueron sometidos al proceso de reorganización política, integración, subordinación al modelo occidental y servidumbre. Se trata de una relación de repetición: la repetición del modelo político y económico de Europa Occidental, de sus estructuras de gobierno, sus modos de vida y modos de muerte, su control institucional y migratorio, su sistema de producción conocimiento (teoría), regímenes estéticos (arte), activismo, etc. (Gržinić, 2009a). Este proceso específico de colonialidad a través de la repetición está operando también mediante la supresión de las historias locales, los conocimientos y las prácticas de resistencia. Del mismo modo, mientras que Europa del Oeste también se nombra “antigua”, parece que no tiene que ser consciente ni responsable de sus sistemas del poder coloniales y fascistas, históricos y contemporáneos. 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 y de control que se basa en la tecnología bio-necropolítica. La política europea de “apartheid” transformó la antigua Europa del Este en una zona-frontera, de forma que el territorio de los antiguos países socialistas funciona como una *buffer zone* para controlar y bloquear las migraciones de África y Asia, al mismo tiempo que los migrantes desde los países del Este también están sometidos al control, a la discriminación (laboral) y a los procesos de deportación en la “antigua”

Europa Occidental. El Muro de Berlín ha sido reemplazado por un proceso tecnocrático policial-militar de control no solo en las fronteras de Europa Fortaleza, sino también en el centro de las ciudades, fuera y dentro de la Unión Europea.

Este proceso ha sido acelerado después del 11 de septiembre de 2001, que anuncia la entrada en la época global en la que el capitalismo y la realidad coinciden, el Estado “democrático” renace como Estado-guerra (López Petit, 2009), 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”. Además, al afirmar que la división Europa del Oeste/Europa del Este es “obsoleta” después de la caída del Muro de Berlín, la división Occidente/Oriente está aumentando. Como explica Gayatri Spivak (2007:169), “el terror en este disfraz no es un monopolio de algunos fundamentalistas musulmanes. Es la preservación de cualquier entidad – incluidas nuestras democracias- convencidas de que su enemigo es por definición el enemigo de la “humanidad”, la “civilización”, incluso del propio “Dios”, un enemigo teológico.”

Si recordamos la narrativa inicial de la “crisis económica” en 2008, los costes generales de la reproducción del sistema aumentaron por la subida de precios del petróleo y materias primas, mientras la “guerra contra el terrorismo” incrementó la deuda pública y los bancos ya no podían cubrir todo el conjunto de créditos. Luego, cayó Lehman Brothers en EE.UU. lo que ha creado una especie de efecto dominó sobre los mercados financieros, impactando directamente nuestras vidas. Dicho de otra manera, este fue el momento en el que el concepto de crisis entró en crisis. El proceso de acumulación del capital financiero mediante desposesión 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 nosotros es importante destacar que éste no es un fenómeno nuevo, ya que en muchas partes del mundo (América Latina, África, Europa del Este, etc.), el asesino fue precisamente la deuda externa, desde finales de los años 1960. Lo que ha cambiado desde entonces es que ahora estamos viendo estos procesos en Occidente.

Estamos presenciando un fenómeno en el que el capital está más allá de su límite. La relación capital/trabajo como fuerza política opuesta, se presenta actualmente como la relación capital/deuda (Vishmidt, 2010), que ha adquirido un papel central sin precedentes, además, al extender la deuda en general sobre las sociedades, ésta ha devenido el mecanismo de sumisión y control de nuestras vidas. La suspensión de democracia por los poderes financieros 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. Según Achille Mbembe (2011), los Estados-nación están convirtiéndose en agencias de colección de deuda en nombre de inversores de la oligarquía global de la industria financiera internacional, que es políticamente inexpugnable.

La extorsión de los intereses de la deuda pública, la depredación y la expropiación de bienes comunes operan a través del proceso de acumulación por desposesión, simultánea negación y violación de los derechos humanos. La acumulación ahora es posible sin inversiones reales y la creación de nuevas capacidades productivas. Asimismo, funciona a través de diferentes escalas de “raza”. (Mbembe, 2012) Las principales consecuencias de estas políticas son la precariedad material y existencial de las poblaciones o como escribe Judith Butler (2011), nuestra dispensabilidad. Estas transformaciones recientes también apuntan a la articulación de un conjunto de nuevos dispositivos de micro prótesis para el control de la subjetividad con nuevas técnicas bio-moleculares y mediáticas (Preciado, 2008). Nos enfrentamos a un nuevo tipo de capitalismo que es caliente, psicotrópico y punk, pero tenemos que agregar diciendo, en las “zonas del ser”; mientras que es frío, burocrático, necrotóxico y heavy metal en las “zonas del no ser” (Fanon, 2005). Por tanto, la crisis ya no describe un período excepcional, algo temporal o episódico, sino que se convirtió en norma, en la fábrica de la vida social y de nuestra existencia. Este nuevo modo de vida necropolítico significa puro abandono. La plusvalía del capital hoy se basa y se genera a partir de (los mundos de) la muerte (Gržinić, 2009b).

En este contexto situó también el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, como una parte constitutiva del sistema-mundo moderno/colonial, lo que implica poner en énfasis la importancia que éstas han adquirido en los últimos años, en la mediación y mediatización de nuestras vidas. 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 tecnológico. En el paso al modo digital de producción, mediante la tecnología digital, la producción deviene elaboración y circulación de signos que actúan sobre la mente colectiva, la atención, la imaginación y el psiquismo social (Berardi, 2007). 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, 2007). 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 y Gržinić, 2009), la dimensión colectiva es físicamente encarnada en maquinaria industrial, infraestructuras de comunicación y redes digitales, así como en la “intelectualidad de masas” que gestiona la nueva división del trabajo internacional y produce nuevas formas de vida, que se transforman en mercancía. A través de la aceleración de los flujos de información y la multiplicación pluridireccional de la conectividad el capitalismo global toma forma rizomática y postmediática, sin embargo, dentro del devenir postmediático (Guattari, 2009) continúa la lucha entre la libertad y el dominio, la intervención en los procesos de subjetivación/desubjetivación, iluminando lo ingobernable, lo que presenta el principio y punto de fuga de nuestra lucha contra el modo capitalista de subjetivación y por las nuevas prácticas sociales emancipatorias.

Estos planteamientos iniciales son fundamentales para reflexionar sobre cada vez mayor importancia del arte y la cultura para la economía desregulada y la dinámica de despolitización del arte y cultura, que se produce y reproduce continuamente, no solo económica y políticamente, sino también institucionalmente a través de tres procesos: la economización de la cultura(arte), la culturalización de la política, y la institucionalización de la crítica, tomando en consideración el conocimiento/modernidad/colonialidad en relación a las rupturas epistemológicas y giros que han tenido lugar en el así llamado “exterior”, o en las “fronteras” del pensamiento Occidental.

En cuanto a la economización de la cultura (arte), la crítica de la industria cultural como engaño de masas (Escuela de Frankfurt) 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 1980, 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, la lógica de la utilización contemporánea de la cultura ha puesto en evidencia la estrategia neoliberal de la culturalización de las relaciones políticas (Buden, 2007). 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, clasificaciones, que desde la perspectiva actual podemos nombrar 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 como un tipo de política de identidad (Gržinić y Tatlić, 2012). 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. 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 (Zabel, 1998).

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, el principal efecto resultante es nuestra integración en la precariedad, en las estructuras de trabajo flexibilizado de las industrias creativas (Steyerl, 2006). Además, la crítica muchas veces sirve de decoración para las grandes empresas de la colonialidad económica, situación que indica un proceso de estetización de lo político (Benjamin), de nuestras vidas y prácticas.

Como 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 unx mismx, en el programa gubernamental, en un modo de conducta de si mismx y de lxs 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” (Raunig, 2007) en curso, atrapadx 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, subrayo 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.

Ninguna crítica de las industrias creativas tiene sentido a no ser que estemos dispuestxs a criticar al capitalismo global (la colonialidad) 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 de prácticas críticas y su absorción y neutralización, o entre la resistencia y su cooptación, donde se abre la posibilidad de lectura, de hablar de, así como 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 desencanto.

Segunda parte

En la segunda parte del libro se analizan las relaciones y los puntos de tensión que hacen irrumpir el poder de articulación de prácticas micropolíticas a través de la re-conexión de creatividad y resistencia (Rolnik, 2006), con la capacidad de multiplicarse, proliferar, recombinarse en sus intervenciones críticas e intentos de imaginar y construir otros mundos. Aquí el potencial de un arte politizado y transgresor se basa en una constante autocrítica y problematización radical de las nuevas condiciones de producción, la construcción de imaginarios, las cuestiones de género y sexualidad, así como las jerarquías raciales/étnicas, creadas durante la expansión colonial europea, que siguen presentes actualmente.

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*⁵, y de repensar lo político en la producción y construcción de la propia imagen y su configuración material, la intención principal de este trabajo de investigación es 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. Me refiero a la necesidad de hablar de las posibilidades de intervención en los procesos reales e imaginarios, para enfrentarse a la “imposibilidad” que presenta la actualidad capitalista colonial, -en tanto que permeación completa de lo social y cotidiano por la imagen y el control

[5] “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 vivientes 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 y Mignolo, 2012:13).”

de la *imagosfera*⁶, así como absorción y neutralización de cualquier acción política transformadora.

Frente a las dinámicas de despolitización, 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 y la articulación comprometida de la política del posicionamiento. Después de un largo periodo de estudio y visionado de varios trabajos de artistas y/o colectivos que se sitúan en la intersección entre la teoría, el arte, el activismo, la política y las nuevas tecnologías finalmente decidí de centrarme en la práctica artística de Oliver Ressler, el colectivo Chto delat? y Marina Gržinić/Aina Šmid, para exponer algunas propuestas críticas radicales frente a esta nueva coyuntura sistémica que condiciona nuestras vidas así como la cultura y el arte, analizar los puntos convergentes y divergentes entre (post)marxismo, postestructuralismo, feminismos y decolonialidad inscritas en su trabajo, las influencias y relaciones históricas que atraviesan sus prácticas artísticas.

En primer lugar, las referencias teóricas en las que se basa su práctica nos permiten delinear tres diferentes políticas de posicionamiento. 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 cuya articulación teórico-práctica se corresponde con la emergencia del “movimiento de movimientos” a finales de los años 1990, especialmente en aquella línea del legado Zapatista y nuevas prácticas anarquistas. Su trabajo oscila continuamente en la interrelación entre arte y activismo, produciendo los efectos de transversalidad en cada uno de los respetivos terrenos. Aquí 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, de construir las alternativas, o formularlas como tales. 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 1920, pasando por la Internacional Situacionista en los años 1960, 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 cineastas como Chris Marker

[6] “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>]

y Jean Luc Godard, el grupo Medvedkin, Dziga Vertov Group, Tercer cine de Octavio Getino y Fernando Solanas, The Black Audio Film Collective, y 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.

Los conceptos como “preguntando caminamos” (Zapatistas), “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 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 repensar 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.

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 1970, 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 las intervenciones críticas. 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 que considero crucial para entender tanto la situación (post)socialista en Europa, así como la influencia del sistema de poder global en la transformación de nuestras vidas y consecuentemente de las prácticas artísticas, son las videoartistas de la antigua Yugoslavia (Eslovenia), Marina Gržinić (1958)⁷ y Aina Šmid (1957). Aquí el motivo del análisis 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 y LGTBIQ+ más allá de las fronteras del Occidente, así como en la opción decolonial que introducen para pensar sus intervenciones en términos de la decolonialidad del conocimiento, decolonialidad del poder, políticas lesbianas, 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 lo 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 arte (Šuvaković, 2008), para pensar mundos posibles descentrados y luchar decolonialmente. 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, Ahmed, Essed, Benfield, Vujanović, Tatlić, Gržinić, etc. forman la base conceptual de sus guiones y se entrelazan con las referencias al cine de autor, cine militante 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, 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

[7] Marina Gržinić, es también una de las principales teóricas en el ámbito del arte, nuevos medios, 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).

decolonial en su trabajo, expone el potencial de reconocer y comprender la crisis de modernidad y su lado “oculto”, la colonialidad. Podemos hablar de la teoría en acción que insiste en un análisis continuo del conocimiento/modernidad/colonialidad y se basa también en la demanda de desenganchar el arte y la teoría crítica de las formas de la colonialidad epistemológica (Tlostanova y Mignolo, 2009).

Las tres posiciones, que hablan de 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.

En segundo lugar 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.

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 parto 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 este sentido, he 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. La intención en este lugar es exponer 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, los conceptos como “representación participativa”, “representación directa” o “mis-representación” se introducen desde la necesidad de seguir produciendo las representaciones no alienantes ni explotadoras, en las que tanto aquellxs que las construyen como el sujeto representado toman parte activa en la propia representación 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 he analizado tres vídeos de Oliver Ressler, “This is What Democracy Looks Like!” (¡Esto es lo que parece democracia!)(2002), “Disobbedienti”(Desobedientes) (con Dario Azzellini) (2002), “What Would It Mean to Win?” (¿Qué significaría ganar?) (con Zanny Begg) (2008), en los que 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. 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 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 sus 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. Aquí quiero subrayar la importancia del análisis (post)marxista y de la crítica del contexto actual articulada por el colectivo Chto delat? en sus vídeos “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), que 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.

Usando la forma de *songspiel*, donde todo está abiertamente construido y alienado, y donde toman una plena responsabilidad política por sus discursos y enunciaciones, deviene una vía de tratar con las limitaciones del documentalismo, intentando romper y lograr realmente una posición realista en arte. No se trata de la escenificación de las obras de Brecht, sino de actualizar sus métodos politizantes para repensar 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 Marina Gržinić/Aina 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 ésta excluido?), así como 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 he analizado, “Obsession” (Obsesión) (2008), “Naked Freedom” (Libertad desnuda) (2010), “Images of Struggle/Decoloniality” (Imágenes de lucha/Decolonialidad) (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. Reflexionar sobre su posición me 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 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, Marina Gržinić/Aina 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, ya que cualquier tipo del acto semiótico implica también la producción de la realidad como definición discursiva de ella (Schiwy, 2009). 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 corpo-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” (“otro” pensamiento)(Benfield, 2009), 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, las tácticas de resistencia se construyen desde una posición del “Este leyendo el Este”, o mejor dicho, “África leyendo el Este”, 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.

La práctica artística de lxs tres artistas/colectivos que se formaliza principalmente en el formato audiovisual recurre a 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 (Steyerl, 2002). 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.

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, si queremos problematizar de forma radical las nuevas condiciones de producción, así como las cuestiones de clase, raza, género y sexualidad en su interrelación tenemos que 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). 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. Las diferentes (re)conexiones, a veces contradictorias y conflictivas, entre las posiciones teóricas y tácticas de resistencia que expone este libro, abren nuevas cuestiones y vías para seguir pensando juntxs, imaginar y construir un futuro diferente: compartido, común y libre. Es aquí donde se presenta hoy el potencial para difuminar las fronteras entre la creatividad y la resistencia e impulsar la decolonización de discursos, instituciones, prácticas, agentes y agenciamientos.

primera parte



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, 2011

Tratar de comprender el trascurso de los últimos treinta años, en los que se dibujan e imponen las lógicas de la corriente político-económica neoliberal como base de lo que conocemos como la última fase del capitalismo, el capitalismo global, estructuralmente entretrejido en el proyecto de la modernidad y vinculado al valor normativo de Occidente, las preguntas que se plantean en primer lugar son: ¿Cómo pensar políticamente el espacio europeo hoy, cuando las antiguas divisiones y fronteras, anteriores a la caída del Muro de Berlín, se presentan como desaparecidas? Cuáles son las relaciones históricas y los factores clave que intervienen en estos procesos? ¿Cuál es la historia particular de esta “nueva” Europa y qué podemos aprender de ella?

En un momento en el que es recurrente decir que Europa del Este ya no existe, cuando Europa del Oeste también se nombra antigua, a continuación, propongo repensar cuatro acontecimientos (puntos de inflexión) 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 (2010), abre paso a nuevos procesos de colonización; la conferencia de Bandung en 1955, que plantea la descolonización como movimiento político radicalmente transformador; el atentado del 11 de Septiembre de 2001, el acontecimiento que anuncia, según Santiago López Petit (2009), la entrada

[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)

en la época global, en la que el capitalismo y la realidad coinciden; y la “crisis económica” que se inicia simbólicamente en 2008, con la caída del Lehman Brothers en EE.UU., y hace entrar el propio concepto de crisis en crisis.

1989: Rearticulación de fronteras/Procesos de zonificación

Tras la caída del Muro de Berlín en 1989, 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, a través del proceso llamado la transición (postcomunista), se introdujeron en los países de la antigua Europa del Este una serie de medidas concretas por parte de los organismos financieros internacionales (FMI, BM, BCE...), los institutos de expertos económicos (*think tanks*), OMC, G8, etc. lo que comprendió 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. En 1989, se creó también 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, los 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; 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.²

La aplicación de este tipo de reglamentos durante la transición postcomunista (postsocialista) 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...”³ Como sostiene Buden (2003), este lenguaje de infantilización represiva de nuestras sociedades, que se “liberaron” recientemente del comunismo,

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

[3] BUDEN, Boris, 2003, “The Children of Postcommunism”, [<http://www.radicalphilosophy.com/article/children-of-postcommunism>] (la traducción es mía)

es una característica clave de la condición llamada postcomunista. 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”. Este planteamiento no es nada nuevo en Europa, y se ha desarrollado históricamente como una cuestión de “civilización y cultura” (Močnik, 2003).

La ideología de la transición postcomunista, materializada en las instituciones locales y gestión internacional revela, como expone Nimako, que Europa Occidental 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 lxs ciudadanxs 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... es el resto quienes tienen 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.”⁴

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 como un síntoma de un cambio histórico mucho más profundo; la disolución de más de trescientos años del orden internacional llamado el orden westfaliano de la soberanía de los Estados-nación (Buden, 2007). 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 ha permitido a las antiguas potencias coloniales e imperiales del Occidente, mantener el poder (Gržinić, 2012a). Con el colapso del presente orden 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 (Buden, 2007).

El nuevo Estado postcomunista, en referencia a Močnik (2012), lleva a cabo dos tareas principales: compete con otros Estados para atraer inversiones de capital y gestiona los “recursos humanos” ubicados dentro de sus territorios. Bajo estas exigencias del capital se crean las condiciones, tales como bajos salarios, derechos laborales mínimos (o ninguno), sindicatos débiles etc., así como una educación correspondiente para la población que permite tanto la explotación extrema y el disciplinamiento

[4] Kwame Nimako en el vídeo “Naked Freedom” (2010), Marina Gržinić/Aina Šmid. (la traducción es mía)

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 colonial 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 (2011a), 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.

Con la entrada de algunos países de la antigua Europa del Este en la Unión Europea en 2004 y 2008, podemos ver el final de este proceso mediante el cual estos Estados se constituyen en Estados subsidiarios; el proceso que se desarrolló como un acuerdo entre élites locales político-económicas y aquellas de euro-burocracia. Los Estados periferalizados se convirtieron en Estados subsidiarios con un estatus formal dentro de la Unión Europea y su relación con los Estados soberanos es ahora aquel 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, es decir, su misión es garantizar el funcionamiento del capitalismo colonial global (Močnik, 2006b y 2012).

Los elementos fascistas y racistas encajan perfectamente en este patrón y contribuyen a su eficacia. Podemos decir que el Estado subsidiario es a la vez el Estado identitario o Estado racial, caracterizado por dos tipos históricos de la reciente práctica política fascista y racista. El primero se estableció durante la década de los años 1980 y principios de los 1990, y se puede llamar “fascismo romántico cultural”. Su ideología se basa en el nacionalismo del siglo XIX sin ninguna dimensión liberal. Si a esta posición política se le presenta la oportunidad organiza la limpieza étnica racista a través del uso de la fuerza militar, la violencia paramilitar, o por medio de medidas administrativas, como es el caso de lxs ciudadanxs borradx de Eslovenia. En resumen, se trata de “anti-política” al estilo romántico-racista (Močnik, 2012).

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 fascismo, lo que de hecho significa, una forma paradójica de una obscena “de-nazificación” (Gržinić, 2011a).

El segundo tipo de práctica política fascista y racista se puede 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 “igualdad”, el multiculturalismo, etc. Esta forma de hacer política es en gran parte invisibilizada mientras introduce la legislación y las regulaciones que permiten las violencias múltiples, la discriminación, la explotación extrema y muerte. Además el efecto general de esta forma de práctica política todavía está en proceso de establecerse (Močnik, 2012). En los últimos años estamos presenciando una intensificación de estos procesos de tendencias fascistas y racistas, de discursos públicos y actitudes de odio que se están normalizando y fácilmente conviven con la máquina capitalista colonial, repugnantemente tolerante de los procesos políticos y sociales de discriminación. Como apunta Gržinić (2011a), 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 desamparado, sin derechos sociales, a la salud, laborales, hoy significa ser “emancipado” dentro del capitalismo neoliberal global.”⁵

Si recordamos, el concepto de soberanía está históricamente relacionado con la frontera, entendida ésta como una categoría múltiple que tiene diferentes conceptualizaciones, - políticas, económicas, sociales, culturales, corporales e ideológicas. El poder occidental y sus soberanías nacionales se basan en la construcción de posición histórica hegemónica de Europa como centro del mundo. Dibujando las fronteras fue y sigue siendo la manera de dividir el mundo, de organizar al mismo tiempo la explotación mundial y exportar las lógicas de la frontera a las así llamadas periferias, en su intento de transformar el mundo en una extensión de Europa (Balibar, 2004). Estos procesos hablan de cómo se articula, tanto en el plano material como en el plano epistémico, la historia del capitalismo como la historia del mundo, que asimismo produce su geografía particular, dando lugar a una relación centro-periferia específica en la construcción de un imaginario en torno a la centralidad de Europa y del Occidente (Mezzadra, 2007).

[5] 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)

Las diferentes oposiciones que el Occidente ha producido con el fin de dar sentido a sus encuentros coloniales: Occidente y Oriente, Occidente y Asia, Oeste y Este, Occidente y el resto, etc., hablan del 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 e identidad por otro (Balibar, 2004).

Evocando el topos “Occidente y el resto” como una abreviatura de dominación, plantea preguntas sobre qué manera “el resto” existe cuando esta articulado en oposición con Occidente. Según Močnik (2006a), esta oposición apunta a la jerarquía, al orden del poder jerárquico taxonómico. Dentro de estas lógicas capitalistas coloniales, el prefijo “Este” como un acto político e ideológico, no solo señala un espacio concreto, sino que le confiere a la vez una identidad. Mientras el Occidente ocupa un lugar dominante, asignándosele como universal, la identidad que le confiere al Este lo condena a seguir siendo local, particular, periférico, por tanto incapaz de alcanzar la universalidad. Mediante el prefijo “Este” (o lo que está prefijado en este sentido) está condenado a permanecer específico, sobredeterminado, definido como local y opuesto a lo que es promovido mediante esta operación al estatus general, canónico, sobredeterminante, aunque es de hecho solo occidental. Mientras el Occidente desfila como un cánón general que se ha emancipado desde hace mucho tiempo de su propia historia, de cualquier historia, se impone como medida en contra de lo periférico, provincial y se presenta a la vez como a-histórico. El espacio del Este dentro de esta ideología es un espacio temporizado, correlativo al Occidente atemporal, que se presenta como un no-espacio. Presentar la historicidad como una característica degradante que afecta los márgenes y descalifica cualquier relevancia más amplia, no es solo una invitación a la amnesia, consumada con éxito en Occidente, supuestamente libre de historia, es también la falsificación de una historia que tiene que ser olvidada. Así, la antigua Europa del Este claramente significa “todavía del Este”, mientras la “antigua” Europa del Oeste/Occidente se presenta como un no-espacio, a-histórico, la norma. Suprimiendo y/o deformando cada vez más la materialidad de nuestra historia anti-fascista, anti-colonial y feminista, las prácticas políticas, los conocimientos, la memoria, etc., el Occidente se acaba de realizar (Močnik, 2006a; Gržinić, 2012a).

Para cumplir el sueño de hacer realidad “la ausencia de fronteras”, -como apunta el lema de Alemania unificada en el marco del 20º aniversario de la caída del Muro de Berlín, en 2009: “Bienvenidos al país sin fronteras”-, ha sido necesario aplicar un proceso feroz de borrado de la memoria y ajuste de todos los aspectos sociales, educativos y culturales 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 capitalistas, del control de sus poblaciones y de los procesos migratorios (Gržinić, 2009d).

La desaparición de determinadas fronteras entonces no significa que éstas están desapareciendo, sino que se fragmentan y multiplican simultáneamente. Además, las fronteras después de la caída del Muro de Berlín, se desdoblaron convirtiéndose en zonas, regiones o territorios fronterizos (Balibar, 2004). Al mismo tiempo, la concentración del poder continúa claramente localizada en los centros de Europa, como Bruselas, Estrasburgo, Frankfurt, Berlín, París, Londres, que siguen dominando la lógica de la organización del espacio europeo. 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 (2009) denomina zonificación, requiere también las transformaciones judiciales, políticas y culturales para que estos territorios (zonas) se conformen con las necesidades de la Unión Europea.

Asimismo, la multiplicación y 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. El Muro de Berlín ha sido reemplazado por las políticas migratorias del control, las fronteras de Europa Fortaleza militarizadas, vallas alambradas, los CIEs, Frontex, las guardias de costas y fronteras, Dublin II y otras convenciones criminales, los sofisticados sistemas biométricos de control y los sistemas de información de visados, que van de la mano con la forma en cómo se “gestiona” la situación de lxs refugiadx y migrantxs, la imposición de jerarquías a través del estatuto de ciudadanía y la multiplicación de fronteras internas que son constitutivas de la división de trabajo a nivel global.

Esta situación 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. Es precisamente en la frontera-zona, donde se decide la distinción entre el trabajo asalariado, la esclavitud y la reproducción autorizada (Mitropoulos, 2009). Lxs refugiadx y migrantxs, excludix de la protección legal se convierten en “no existentes”, sometidx a las condiciones extremas de explotación, persecuciones, identificaciones racistas, torturas, deportaciones y muerte, careciendo de los derechos fundamentales (Gržinić, 2012a).

Al entender la racialización contextualmente y el racismo como fluido, podemos decir que la libertad y oportunidad para algunas personas es

generalmente adquirida a expensas de lxs “otros”. Los países de la antigua Europa del Este, ahora convertidos en Estados subsidiarios, periferalizados en su relación servil a las políticas de UE muestran por un lado, el desprecio y odio hacia aquellxs jerarquizados como debajo de ellxs, y por otro lado, la intensificada servidumbre hacia los centros coloniales/imperiales asesinos. La UE insiste en la Convención de Dublín que delega a los países periferalizados las prácticas criminales de selección de lxs migrantxs para los intereses del mercado laboral del Norte. Mientras en Grecia, España, Italia, Hungría, Macedonia, etc. la policía y el ejército brutalmente atacan a lxs refugiadx y migrantxs, en el Norte hablan del capital humano para la acumulación capitalista, encubriendo sus propios ataques racistas y organización tecnocrática de necropolítica. Hoy los dos polos de la política europea, -tecnocrática y etnonacionalista-, operan a la vez, subyugándonos al paternalismo asimilacionista, extremas condiciones de explotación, identificaciones racistas, violaciones, torturas, deportaciones y muerte. Además, mientras la Europa del Oeste también se denomina “antigua” parece que ya no tiene que ser consciente ni responsable de sus regímenes del poder coloniales y fascistas, históricos y contemporáneos.

Lo que estamos viendo también en el contexto actual de nuevas-viejas formas del relanzamiento de la hegemonía (supremacía) occidental es como “el signo de la diversidad se mueve del cuerpo racializado (que se convierte en “migrante homófobo”) al sexualizado (que se convierte en “homosexual herido” en necesidad de protección del “migrante homófobo”).” (Haritaworn, 2012: 138) Mientras que la “antigua” Europa del Oeste, su política de racialización y discriminación ahora integra en sus fronteras a lxs “otros(s)” discriminadx en el pasado (mujeres, LGTBIQ+ ...), y quienes en muchos contextos siguen viviendo sin el pleno reconocimiento de sus derechos, produce al mismo tiempo su población no blanca, migrantes, refugiadx, LGTBIQ+ de color, como “otro(s).”⁶

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 con la pertenencia nacional particular, es decir, con la blanquitud. Por esta razón, 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 intensificado debido a la historia de la colonización y se convirtieron en base de tensiones violentas, que se reproducen y multiplican también a nivel supranacional o postnacional, eso que la Unión Europea aspira ser. El “apartheid” se forma al mismo tiempo

[6] GRŽINIĆ, Marina, 2015, “100 Years of Now”, [<http://www.deutscher-pavillon.org/2015/en/>] (la traducción es mía)

que la ciudadanía Europea y afecta a las personas racializadas y migradas en la UE, a las poblaciones del Sur, así como del Este (Balibar, 2004 y 2009).

En resumen, la transición económica al “paraíso” capitalista de consumo ha sido más bien un paso a la bancarrota, a la precariedad extrema y al empobrecimiento. A finales de los años 1990, Balibar (2004) 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 colonial de la propia historia de Europa que ésta no quiere enfrentar y resolver. Si el postcomunismo (postsocialismo) en este marco de análisis no es en absoluto postcolonial, esto significa que tenemos que modificar las bases de nuestro trabajo y sus paradigmas, conceptualizando la imbricación de la modernidad, el colonialismo y el capitalismo para entender el Este en condición de colonialidad con el Occidente. Como sostiene Neda Atanasoski (2013: 26), “lo crucial aquí es que si el postsocialismo está relegado a periodizar un momento particular de transición regional que afirma a la vez la muerte del socialismo y lo consigna a una formación ideológica inferior a la modernidad y universalidad occidental, particulariza lo que es en realidad una condición global, en la que Occidente sitúa las reivindicaciones universales de los derechos humanos, la libertad y la democracia, que al mismo tiempo sustentan su violencia global.” Esto implica también tener en cuenta la imitación de la modernidad occidental por el Este, con el racismo en su núcleo.

1955: 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 (2005), la última fase de globalización de hecho se remonta a los complejos procesos de descolonización.⁷ Descolonización generalmente indica un proceso de liberación del colonialismo, asociado a las luchas anticoloniales en el marco de Estados colonizados. Pero la 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

[7] “El trabajo de Fanon proporciona una genealogía para la globalización que se remonta a los complejos problemas de descolonización (en lugar de una historia más simplista de la muerte del comunismo y el triunfo del neoliberalismo de libre mercado) y podría decirse, tanto objetivamente como figurativamente, que “Los condenados de la tierra” nos lleva de vuelta al futuro!” Homi Bhabha en la introducción al FANON, Frantz, 2005, *The Wretched of the Earth*, New York, Grove Press, p.xv (la traducción es mía)

de relaciones de dominación (explotación, subalternización y obliteración de conocimientos, experiencias y formas de vida). Como sostienen Eduardo Rastrepo y Axel Rojas (2010: 16) “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.”

A este fenómeno histórico, lxs teóricxs de la opción decolonial (Quijano, Mignolo, Rastrepo y Rojas, Tlostanova, Lugones, Espinosa, Adlbi Sibai) lo denominan colonialidad. La colonialidad es una matriz de poder que, según 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 Se trata de la consecuencia más devastadora de la modernidad, -el mantenimiento de la sumisión económica, social, cultural, ética, epistémica y ontológica, que tiene varias formas histórica 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 (Tlostanova, 2013).

Aquí tenemos que puntualizar que Russia/URSS, como un Imperio de segunda clase, ha estado siempre en la condición de colonialidad *vis-à-vis* con el Occidente. Esta colonialidad 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. 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

[8] Ver MIGNOLO, Walter(ed.), 2008, *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.

el Occidente, junto con la retórica de la modernidad, encontrando sus maneras en los discursos académicos, científicos, literarios, intelectuales, generando violencia y humillación (*ibid.*).

En esta relación, los legados de la Conferencia de Bandung en 1955, vuelven a ser relevantes 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, las bases históricas de la decolonialidad se encuentran en la Conferencia de Bandung. Lo que Sukarno, el presidente de Indonesia, 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.⁹ 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” (Mignolo, 2012).

La descolonización ofreció entonces una tercera opción a las dos macronarrativas existentes, enfrentadas durante la Guerra Fría; la de desprenderse, tanto del capitalismo como del comunismo, e iniciar el camino hacia la liberación de las historias locales subyugadas por ambos diseños globales. El hecho de que con los primeros procesos de descolonización no se terminaron las políticas imperiales y coloniales, sostenidas por categorías del pensamiento y de conducta que se gestaron a partir de 1500, durante el proceso de formación de la civilización Occidental, no significa que la idea misma de la descolonización y los procesos que alimenta se hayan estancado (Gómez y Mignolo, 2012).

A finales de la Guerra Fría surge el concepto de la decolonialidad como una nueva opción crítica con el sistema capitalista colonial. El marxismo desde esta perspectiva también resulta limitado porque se mantiene dentro de la matriz colonial del poder que crea exterioridades en el espacio y tiempo. Además, se trata de una invención moderna que surgió en Europa para enfrentarse al capitalismo, por tanto, no nos facilita las herramientas

[9] “Todos nosotros, estoy seguro, estamos unidos por cosas más importantes que las que nos dividen superficialmente. Estamos unidos, por ejemplo, por una detestación común del colonialismo en cualquier forma que aparezca. Estamos unidos por una detestación común de racismo. Y estamos unidos por una determinación común de preservar y estabilizar la paz en el mundo [...] A menudo nos dicen: “El colonialismo está muerto.” No nos dejemos engañar o aliviarnos. Os digo que el colonialismo aún no está muerto. ¿Cómo podemos decir que está muerto, mientras vastas áreas de Asia y África no estén libres?” 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>] (la traducción es mía)

para poder pensar en exterioridad. El pensamiento decolonial afirma que existen otros modos y modelos de pensamiento y del hacer (Mignolo, 2011).

Aquí 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. Asimismo, 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 lxs teóricxs 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.

El concepto del Occidente surgió históricamente como la base común y universal, sobre la cual las diferencias históricas y culturales tuvieron que hacerse conmensurables (Mezzadra, 2007). Sabemos que el “otro” no existe ontológicamente, sino que se trata de una invención discursiva. “¿Quién inventó al “Otro” sino el “mismo” en el proceso de construirse a sí mismo?”¹⁰ El “otro” es la invención de un enunciado que necesita 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. En este sentido, la decolonialidad comienza por la liberación de lxs sujetos reprimidos y marginados por el racismo, el patriarcado, la teología cristiana, el liberalismo y el comunismo. La Conferencia de Bandung por un lado marcó el camino para desprendernos geo-políticamente del capitalismo, y por otro, en referencia a 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. Su importancia consiste precisamente en haber mostrado que otra manera es posible (Mignolo, 2011).

2001: Capitalismo = Realidad

Los Estados comunistas que proporcionaron la figura del enemigo durante la Guerra Fría, después del colapso en 1989, hicieron caer en crisis al poder de la imaginación occidental. Como apunta Žižek (2002), aquella fue una década de confusión e ineficacia en su búsqueda de “esquemalizaciones”

[10] 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]

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. 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 como el fundamentalista islámico por excelencia, y de la red “invisible” de Al Qaeda. Este dispositivo de enmascaramiento, según López Petit (2009), consiste básicamente 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. 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, 2000) 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 sepultó las esperanzas de una transformación de las condiciones sociales y rápida expansión sostenida en los campos principales de trabajo inmaterial (Weber, 2004). Del mismo modo que Internet desató la burbuja puntocom, el 11S provocó la burbuja del capitalismo del desastre (Klein, 2007).

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 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”. Además, al afirmar que la división Oeste/Este está “obsoleta” después de la caída del Muro de Berlín, la división Occidente/Oriente está aumentando. Como explica Gayatri Spivak (2007: 169), “el terror en este disfraz no es un monopolio de algunos fundamentalistas musulmanes. Es la preservación de cualquier entidad – incluidas nuestras democracias- convencidas de que su enemigo es por definición el enemigo de la “humanidad”, la “civilización”, incluso del propio “Dios”, un enemigo teológico.”

Las decisiones que se tomaron después del 11S, y/o al empezar la “guerra contra el terrorismo”, mostraron claramente la intensificación de control, el racismo y la islamofobia imbricados en las políticas occidentales así como las limitaciones de su “democracia”. Para hacer frente a la conflictualidad que se extiende como efecto de la fase de globalización neoliberal, el 11S constituye el desencadenamiento de la reestatalización del gobierno. La crisis del Estado-nación (la pérdida de su poder de regulación frente a los mercados financieros), como una de las cuestiones más debatidas de la globalización significa su renacimiento como Estado-guerra tras el 11S, aunque este concepto no se reduce al Estado de los Estados Unidos. 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 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 lxs pobres en casa, se corresponde más bien una globalización armada (López Petit, 2009).

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 (2004), 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.” (*ibid.*: 43)

El programa político de “construcción nacional” en países como Afganistán o Iraq es un ejemplo central del proyecto productivo del biopoder y de la guerra (necropoder). Por una parte, revela que la nación se ha convertido en algo puramente contingente, fortuito o accidental y por eso las naciones pueden ser destruidas, creadas o inventadas como parte de un programa político occidental. 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.” (*ibid.*: 45)

Desde la perspectiva económica, como apunta Klein (2007) 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. 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.”(*ibid.*: 400)

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, 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 en crear y dirigir un Estado de seguridad privatizada, dentro y fuera de EE.UU. 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 ha sido la culminación de la contrarrevolución iniciada por Milton Friedman (*ibid.*).

El acontecimiento 11S anuncia la entrada en la época global lo que significa que “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.”(López Petit, 2009: 19) A partir de este momento, el capitalismo, colonialidad y la realidad coinciden, lo que nos aboca a un mundo cerrado y sin afuera.

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 es necesario relacionar el concepto de la crisis con el capitalismo global/colonialidad, y la ausencia de límite del capital. La crisis, paradójicamente, no es el momento de fracaso del capitalismo, sino el momento de su 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 los bancos ya no podían pagar el conjunto de créditos que han cubierto. Por un lado, con la subida de precios 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 (Negri, 2008). 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 de responsabilizar de la crisis al sistema capitalista global/colonialidad como tal.

Como explica Klein (2007) 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, forzados 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.” (*ibid.*: 217) “¿Y si la crisis actual también se usa como un “shock” que cree las condiciones ideológicas para una terapia liberal más profunda?”¹¹

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 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.” (López Petit, 2009: 28) ¿Qué significa esto?

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 se encuentra la vulnerabilidad inherente al desarrollo capitalista. El capital tiene que ser

[11] ŽIŽEK, Slavoj, 2010, “La crisis vivida como electroshock”,
[http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2010/01/24/_-02123859.htm]

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, se explica el desplazamiento del límite, y lo que define al capital como crisis. “En breve, el desplazamiento del límite puede formularse a partir de la tríada; lucha obrera-crisis-reestructuración (o salto tecnológico)” (*ibid.*: 27)

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, 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. 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 (Negri, 2012). 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 (2009), parece que el antagonismo que servía de motor al capital desaparece. Esto es debido a que las finanzas se han convertido también en un instrumento productivo como los demás. En la última fase del capitalismo, 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 son múltiples en tanto que el desbocamiento significa una acumulación del capital sin verdadera inversión ni creación de nuevas posibilidades productivas. 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 “El desbocamiento requiere que el capital sea también “más que capital”. Más que capital significa poder.” (*ibid.*: 30) Es precisamente esta copertenencia capital/poder que ha llevado el límite del capital más allá de sí mismo.

Asimismo, el efecto de desterritorialización de la riqueza opera a través de la “virtualización” de la economía. 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 (Berardi, 2011).

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 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 práctica de la utopía del capital. Se puede decir que ya no existe una economía real y una economía financiera, sino una sola economía (López Petit, 2009).

Sin embargo, la “crisis económica” 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 (América Latina, África, Europa del Este, etc.), el asesino fue precisamente la “Deuda Externa”, desde finales de los años 1960. Entre otros, éste ha sido también el experimento yugoslavo que ha determinado su destino. Según Buden (2012), 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 “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”.¹² Lo que ha cambiado desde entonces es que ahora estamos viendo estos procesos en la !Unión Europea! La situación ha cambiado de manera que Grecia, Italia, España y Portugal

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

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 (Mignolo, 2012).

La lógica de estos procesos es la siguiente: a los Estados en quiebra, los bancos y grupos financieros internacionales prestan nuevamente dinero y se 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 (López Petit, 2011). Además, en virtud de la política internacional emergente de la deuda pública, el capital global requiere cada vez más que lxs ciudadanxs paguen para la consolidación de las finanzas públicas, por la quiebra de los Estados (Mbembe, 2012). En este sentido, se exige a lxs ciudadanxs, como apunta Žižek (2010), 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.”¹³

La crisis en sus diversas etapas no es tanto sinónimo de reestructuración, sino que va adoptando la forma de verdadero saqueo; primero, de personas migradas, de la gente empobrecida y endeudada; a continuación, saqueo de los salarios, de los fondos de pensiones, etc. e incluso de la economías enteras de los países (López Petit, 2011). 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 fundamentales cuya principal consecuencia es la precariedad material y existencial de las poblaciones, o como apunta Butler(2011), nuestra dispensabilidad. Además, el capitalismo global/colonialidad no puede expandirse sin lo que Mbembe (2012) llama los “subsidios 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 a través de nuestro mundo contemporáneo.”¹⁴

[13] ŽIŽEK, Slavoj, 2010, “La crisis vivida como electroshock”,
[http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2010/01/24/_-02123859.htm]

[14] 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)

El problema, por tanto, no es la “crisis económica” que mediante el 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 (Butler, 2011). La relación capital/trabajo como fuerza política opuesta, se presenta hoy como la relación capital/deuda, que ha adquirido un papel central sin precedentes, casi eclipsando la teoría del valor-trabajo (Vishmidt, 2010). 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 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 deuda en nombre de inversores de la oligarquía global de la industria financiera internacional, políticamente inexpugnable. 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. La suspensión de democracia por los poderes de mercado 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. (Mbembe, 2012). Al mismo tiempo, dentro de estos procesos opera constantemente la actualización del Occidente y su insistencia en reafirmar su control del poder.

Mientras la época global marcada por la crisis hace visible las ficciones políticas de la “democracia, progreso y desarrollo”, parte de la retórica de la modernidad que lleva consigo la colonialidad, - la expropiación, la explotación y la muerte-, el desmantelamiento del capitalismo colonial deviene un imperativo para la construcción de un futuro decolonial.

**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.”

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 entretelado 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 lxs teóricxs de la opción decolonial, la colonialidad económica que surgió en el siglo XV con los circuitos comerciales del Atlántico y la esclavitud, junto con el proceso de construcción de conocimientos occidentalocéntricos 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 postmodernidad 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 confrontar al racismo y eurocentrismo. La crisis actual, como resultado del fracaso de la narrativa de modernidad y el fin del debate entre modernidad y postmodernidad, requiere 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, sostengo que el concepto “transmodernidad”, introducido por el filósofo de la liberación argentino, Enrique Dussel, que expone 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, así como hacía dos proyectos emancipatorios que fracasaron históricamente: la Ilustración y el Comunismo (Dussel y Fornazzari, 2002; Mignolo, 2007).

En la época global, en la que el capitalismo y la realidad coinciden, querer continuar el proyecto de la modernidad, como si nada hubiera pasado, es sencillamente iluso (López Petit, 2009). Si resumimos las principales características de la modernidad, se puede decir que la idea clásica de la modernidad, “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.” (*ibid.*: 22) Pero la modernidad es ante todo un proyecto civilizatorio que, “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.” (Rastrepo y Rojas, 2010: 20) Ésta es la otra cara de la modernidad: la colonialidad. La colonialidad es inmanente a la modernidad y se articula como la exterioridad constitutiva de la modernidad. La modernidad y la colonialidad, por tanto, constituyen dos lados de una misma moneda; su relación es de co-constitución, ya que no pueden existir la una sin la otra (Mignolo, 2007).

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) intentó demostrar que, al contrario de esta posición, empezando por la conquista 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(2002) llaman la economía mundial europea, se limita a los últimos cinco siglos, y tiene su origen en el inicio de la colonización. Por tanto, el proceso de la globalización empezó en siglo XV y se intensificó hacia finales del siglo XX, principios del XXI. El problema de la conceptualización de sistema-mundo es que entiende el colonialismo como un componente derivativo de la modernidad.

En los años 1920, 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, y que emerge como consecuencia de la caída del Muro de Berlín. La colonización se refiere a momentos históricos específicos del dominio y administración colonial de los pueblos colonizados en los últimos 500 años, mientras que la colonialidad se refiere a la lógica de la dominación, detrás de la retórica de la salvación de la modernidad (Mignolo, 2012). El concepto de la colonialidad es 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 “oculto” 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.

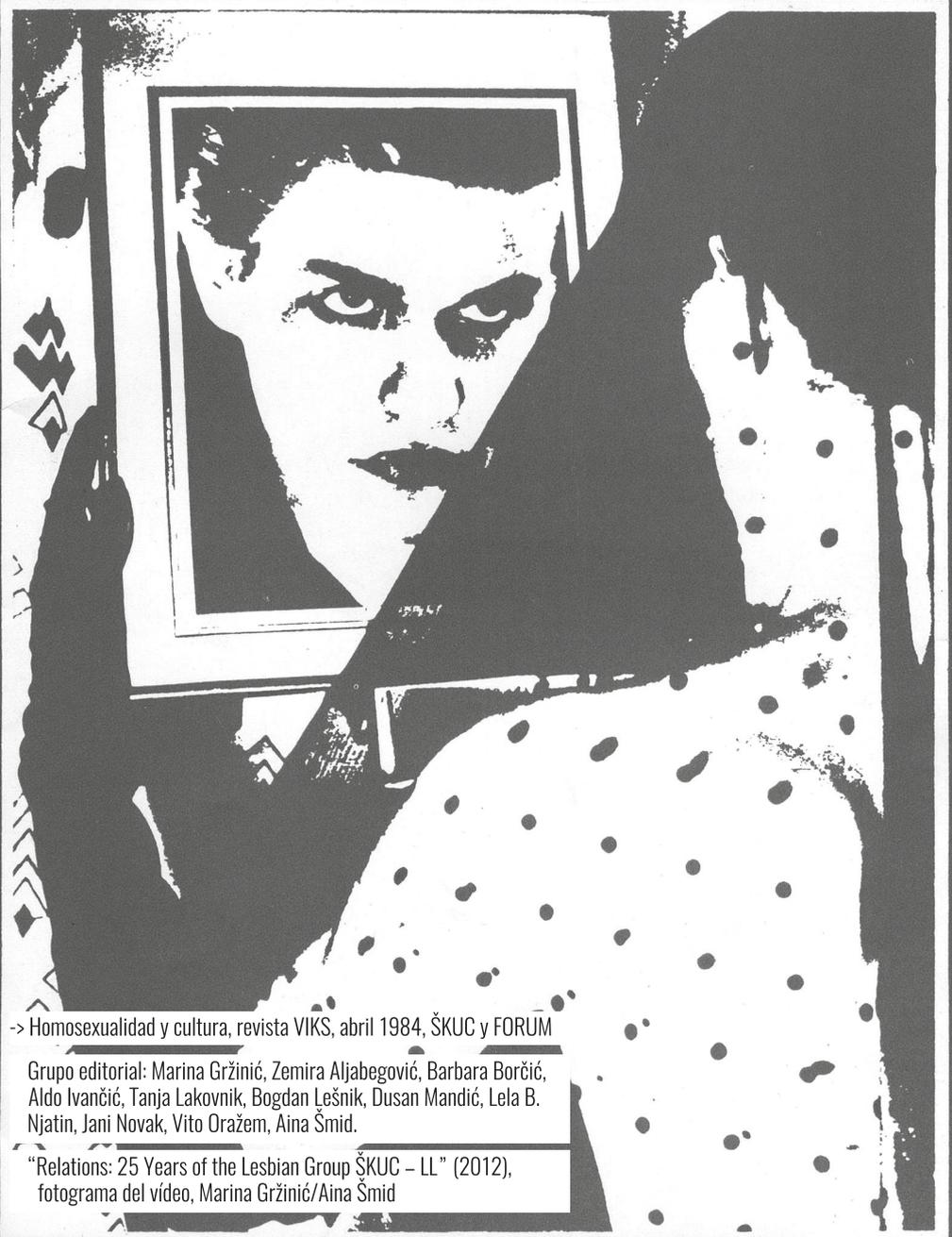
Repensar el mundo moderno/colonial desde la diferencia colonial, modifica presupuestos importantes en nuestros paradigmas. La crítica del capitalismo desde un punto de vista eurocéntrico privilegia las relaciones económicas sobre otras relaciones de poder. Sin negar la importancia de la acumulación incesante de capital a escala mundial y la existencia de una estructura particular de clase en el capitalismo global, Quijano (1991, 1993) 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 étno/racial de la línea divisoria occidental/no-occidental reconfigura de manera transversal todas las demás estructuras globales de poder.”¹ De hecho, se trata de los métodos analíticos introducidos anteriormente por las feministas negras (Combahee River Collective, Kimberly Crenshaw, Audre Lorde y Patricia Hill Collins entre otras) y desarrollados junto con las feministas de color (Chela Sandoval, Chandra Mohanty, Gloria Anzaldúa, Cherie Moraga ...) para señalar sus exclusiones históricas, teóricas y prácticas. Entrelazando estas líneas de análisis con las del poder global capitalista planteadas por Quijano, María Lugones (2008) introduce el concepto que provisionalmente llama “el sistema-moderno-colonial de género”, para hacer visible lo instrumental del sistema de género colonial/moderno en el sometimiento, -tanto de hombres como de mujeres de color,- en todos los ámbitos de existencia. O como apunta Gržinić (2013a), las implicaciones del racismo están profundamente relacionadas con clase y género.

[1] 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>]

VIKS

št.2

HOMOSEKSUALNOST IN KULTURA



-> Homosexualidad y cultura, revista VIKS, abril 1984, ŠKUC y FORUM

Grupo editorial: Marina Gržinić, Zemira Aljabegović, Barbara Borčić, Aldo Ivančić, Tanja Lakovnik, Bogdan Lešnik, Dusan Mandić, Lela B. Njatin, Jani Novak, Vito Oražem, Aina Šmid.

"Relations: 25 Years of the Lesbian Group ŠKUC – LL" (2012),
fotograma del vídeo, Marina Gržinić/Aina Šmid

Para dismantelar la formulación colonial de la clasificación de género, el trabajo de Lugones (2008) es en este sentido crucial. Por un lado, porque ha desarrollado una crítica de Quijano en cuanto a su análisis del sexo como biológico, y de su fracaso al no ver que dentro del concepto de género la idea del dimorfismo sexual o biológico (dicotomía hombre-mujer), la heteronormatividad, y la distribución patriarcal del poder están inscritas (Espinosa, Gómez y Ochoa, 2014). Por otra parte, su análisis de género dentro de la colonialidad plantea desafíos importantes para el feminismo al revelar que el eurocentrismo y el racismo están entrelazados en las nociones universales del sistema binario de género. En esta línea expone cómo el género y la diversidad sexual se filtran a través de una mirada binaria colonizadora y se presentan como ideas naturalizadas de “sexo” y “género”, funcionando ambas como categorías eurocéntricas. La principal afirmación de Lugones es que la diferencia sexual, que es en sí misma una invención colonial (una ficción política), no es socializada como tal. Lxs trabajadorxs racializadxs y esclavizadxs, como afirma, fueron bestializadxs. El concepto de género no lxs define como hombres y mujeres en un sentido occidental, negando su humanidad y género, al borrar los hechos de que en muchas sociedades y localidades antes de la colonización occidental tal categorización no existía, o categorías de antigüedad, profesión, principios del clan, etc. eran más importantes que el género biologizado. Por tanto, como señala, tenemos que entender su significado dentro de la cosmología/metafísica particular.

Estas declaraciones son importantes porque las huellas de las historias de aniquilación y desposesión permanecen, al igual que sus entrelazamientos con la política de género y sexual global. A través de este análisis, el alcance de sus postulados está relacionado con la crítica actual y el trabajo ya desarrollado anteriormente por los feminismos contrahegemónicos y antirracistas, que al mismo tiempo tienen una influencia importante en el desarrollo de la opción decolonial (Espinosa, Gómez y Ochoa, 2014).

Si situamos los diálogos “postcoloniales” y postsocialistas en este contexto, hay que tener en cuenta las características específicas de la colonialidad del género, según Tlostanova (2013), debido a la supresión de las trayectorias socialistas de género y las genealogías locales pre-socialistas de las mujeres, sus luchas feministas, así como la multiplicidad de expresiones de género y experiencias sexuales disidentes. Esto se relaciona con la intensificada imposición, después de 1989, del feminismo occidental y la teoría queer como una nueva forma de colonización de la mente, apoyada por subvenciones y acompañada de demandas ideológicas particulares, pero también con dificultades para una producción del conocimiento feminista propia y articulación de las luchas desde el posicionamiento decolonial, que tendría en cuenta una experiencia pre-, post-, y socialista. Relativamente escaso o completamente ausente del análisis es un sostenido compromiso

crítico con políticas, prácticas, historias y culturas disidentes en la antigua Europa del Este, que pueden reconocer aquellos sistemas de conocimiento y experiencias, que ponen en cuestión las categorizaciones de género, sexualidad, e incluso transgénero. Mientras que se están abriendo estos debates, nuestra condición tiene que considerarse en su complejidad y dinámica de dispersión de antiguos sujetos socialistas en diversas direcciones. Muchxs de nosotrxs cruzamos múltiples fronteras geo- y corpo-políticas mientras somos desplazadxs de nuestros países debido a una serie de factores - guerras coloniales/imperiales, homo-transfobia, pobreza, etc. A partir de las experiencias migratorias, del devenir y de los movimientos, es necesario deshacer los marcos conceptuales existentes y cuestionar también la complicidad de luchas feministas y LGTBQ+ en las mismas opresiones a las que pretenden oponerse. Esto significa preguntar al mismo tiempo cómo podemos comprometernos materialmente con el desmantelamiento de la supremacía blanca, la colonización y el capitalismo en todas sus formas.

Una investigación sumamente importante para los debates sobre las prácticas feministas disidentes desarrolla Marina Gržinić en sus textos “Former Yugoslavia, Queer and Class Struggle”, “Europe: Gender, Class, Race” y “Dissident feminisms, anti-racist politics and artistic interventionist practices”, en los que cuestiona los procesos de racialización, divisiones de clase y condiciones laborales, así como la construcción de la genealogía feminista occidental. Asimismo busca articular una historia diferente del feminismo, vista y pensada desde la antigua Europa del Este en relación con los feminismos disidentes, decoloniales y anti-hegemónicos (Gržinić, 2008g, 2012b y 2014).

Mientras, como señala Greif (2012), el activismo LGTBQ+ occidental está cayendo en un flujo mainstream conservador, ya que intenta a toda costa ser integrado, incluido o asimilado², una crítica recientemente desarrollada por varixs autorxs de la ex Yugoslavia en el libro “LGBT activism and Europeanisation in Post-Yugoslav space”, pone en cuestión el vínculo entre “europeización” y “emancipación gay”. Su intención es exponer cómo ciertas formas de compromiso de activistas homosexuales se elevan a una medida de democracia, progreso y modernidad, mientras que relegan los ataques homo-transfóbicos al estatus de “otro(s) no europeos”, que les posicionan inevitablemente como pertenecientes al pasado patriarcal. Tal como escribe Rexhepi (2016) en su texto “From Orientalism to Homonationalism: Queer Politics, Islamophobia and Europeanisation in Kosovo”, ésta separación sirve al propósito de crear y fortalecer una élite liberal local orientada hacia Europa, que luego actúa como interlocutor local

[2] Ver vídeo “Relations: 25 Years of the Lesbian Group ŠKUC – LL” (2012), Marina Gržinić/Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=276>].

que, al abogar la europeización como solución a la violencia dirigida a las comunidades queer, se convierte en vehículo del expansionismo de la UE. En este sentido, como sostiene, la invitación a entrar, la desidentificación y la imperceptibilidad pueden ser también algunas de las estrategias de supervivencia que lxs “queer” están usando “para confrontar la política normativa liberal de salir del armario y visibilidad, y para evitar de ser absorbidxs en las tecnologías gubernamentales neoliberales.” (*ibid.*: 183)

En relación a estas referencias entre muchas otras en el contexto de la antigua Yugoslavia y Europa del Este, es crucial comprometernos con “sideways reading” (lecturas laterales), para usar la expresión de Somerville (2000) y Puar (2017). Como escriben, esto significa unir momentos aparentemente en desconexión y, a menudo situados disjuntamente, teniendo en cuenta sus efectos en modo en que atiendan a las historias raciales, sexuales, de género, y otras formaciones y regulaciones bio-necropolíticas interrelacionadas. Girando la “geografía de la razón” y las narrativas progresistas universalizadoras occidentales, vemos que “El futuro ya fue”. (Espinosa Miñoso, 2015:13) Es la expansión colonial europea que impuso progresivamente las primeras regulaciones y leyes de castigo, la prohibición de la homosexualidad y la multiplicidad de expresiones de género, usando el género y la sexualidad como tecnologías para clasificar a los sujetos colonizados y organizar su posterior control, reeducación o genocidios. Contrario a la perspectiva eurocéntrica, “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.’”³

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. Aquí 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 globalización (Dussel y Fornazzari, 2002). 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,

[3] GROSFUGUEL, Ramón, 2002, “Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System”, [<https://www.jstor.org/stable/40241548>] (la traducción es mía)

pero 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 (López Petit, 2009).

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, 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. Esta creencia en la inevitable modernización 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 euro-americana que reclama una sola universalidad, más allá de su presente crisis, sus límites, y del momento moderno postmoderno (Dussel y Fornazzari, 2002).

El concepto “modernidad”, así como “postmodernidad”, las rupturas epistémicas y cambios paradigmáticos surgen de la historia propia del Occidente y por tanto no son universales ni globales. Se trata de conceptos regionales que como tales tendrían que tener el mismo valor que cualquier otra configuración y transformación regional del conocimiento. El problema consiste en que estas historias locales y conceptos occidentales se convirtieron en designios y diseños globales (Mignolo, 2012).

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 aquellxs que han sido marginalizadx 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. 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 (Krishnaswamy y Hawley, 2007). 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 (Mignolo, 2007).

En esta relación, 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 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 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. (Rastrepo y Rojas, 2010). En cambio, el pensamiento decolonial o la teoría decolonial 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 1920), en la teoría de la dependencia y la filosofía de la liberación, en los años 1970, en los pensadores y activistas como Waman Puma de Ayala (Perú), pero también en Ottobah Cugoano (Ghana), Mahatma Gandhi (India), Amíclar Cabral (Guinea-Bisáu), Aimé Césaire y Frantz Fanon (Martinica), 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. (Mignolo, 2007). 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 XV 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 fue rápidamente llenado al materializarse el concepto de “postcolonialismo”, que junto con el “post” de la modernidad, hizo pasar al segundo plano la descolonización (Mignolo, 2011).

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 esconde 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 no se evaporaron durante los últimos cincuenta años. Al contrario, las antiguas jerarquías coloniales de occidentales contra no-occidentales permanecen en su lugar, imbricadas en el régimen de explotación y dominación imperial occidental, y la acumulación de capital a escala mundial. El periodo actual de colonialidad global esta impuesto por los Estados Unidos, el Fondo Monetario Internacional (FMI), el Banco Mundial (BM), el Pentágono y la OTAN (Grosfoguel, 2006).

El análisis decolonial 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 racismo. Por otro lado, articula el discurso político con la intención de de-universalizar y des-naturalizar las realidades y verdades particulares, cuestionar las lógicas del capitalismo/colonialidad, así como desarrollar las estrategias y tácticas para desmantelarlas. (Gržinić, 2013b).

A finales de los años 1980, principios de los 1990, el concepto “descolonización”, aunque desplazado al segundo plano renació bajo un nuevo planteamiento. El concepto que faltó en los usos anteriores de descolonización y postcolonialismo, fue “colonialidad” que invocó el concepto “decolonialidad”. De esta manera, la descolonización transformada en decolonialidad introdujo un universo de sentido que hace girar radicalmente a los existentes. La decolonialidad “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.” (Gómez y Mignolo, 2012: 8) La decolonialidad introduce el giro que nos lleva hacia la pluriversalidad en lugar de universalidad, y se basa en la comprensión pluritópica en lugar de

la hermenéutica monotópica de la tradición occidental (Tlostanova, 2013). 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 postmoderno y postcolonial 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 transmodernidad.

El concepto “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 (Dussel y Fornazzari, 2002). Para lxs 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 “oculto”. Según Mignolo (2012), 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 XV. “La modernidad/colonialidad es transmoderna.[...]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.”⁴

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 nos permite comprender que hay momentos culturales situados “fuera” de la modernidad. Entonces, para poder superar el eurocentrismo 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 (Dussel y Fornazarri, 2002).

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 Marx, pero no de manera explícita. Al radicalizar la noción levinasiana de la “exterioridad”, Dussel

[4] 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)

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. Estos espacios, según Grosfoguel (2006), han sido afectados y producidos por la modernidad europea pero nunca subsumidos o instrumentalizados por completo. En esta “exterioridad” negada y excluida por la expansión hegemónica moderna, existen políticas y 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 (2002), no son postmodernas, sino transmodernas. 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. Se trata de re-conceptualizar la historia de la modernidad, desde aquellxs que hemos sido excluidxs y marginalizadxs, degradadxs 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 desplaza el tiempo lineal y espacio geográficamente cerrado del mito de autogénesis de Europa, con la especialización planetaria que incluye lxs actores desde todas partes del mundo. La transmodernidad introduce 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. La salida de la crisis de la modernidad es posible solo a través de una co-realización con su alteridad negada (Dussel y Fornazzari, 2002).

Con el concepto “transmodernidad”, lxs pensadorxs decoloniales no introducen un nuevo universal abstracto, sino que apuntan hacia la pluriversalidad como proyecto universal, 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.

**DE BIOPOLÍTICA A NECROPOLÍTICA:
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 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.

A continuación me centraré 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, en medio de sus múltiples ordenes, rechazar la

[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)

“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 de inteligencia colectiva, sensibilidad y creatividad para desvincularse finalmente de valores capitalistas segregacionistas, de la matriz colonial del poder?

La transición postmedia

A principios de los años 1980, los años del auge 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”(El impase postmoderno y la transición postmedia). 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. Según sus análisis, 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 cual 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. Según sus previsiones, con la revolución postmedia se van a introducir 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. La reapropiación de las nuevas tecnologías 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 (Guattari, 2009).

El modelo originario al que se refería Guattari, de sensibilidad y sociabilidad constitutivas de las revoluciones moleculares postmediáticas, fue Radio Alice (Bologna, Italia), uno de los primeros experimentos de desterritorialización del sistema telecomunicativo, un ataque contra el sistema mediático centralizado y contra el control estatal. A finales de los años 1970 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 (Berardi, 2003).

Teniendo en cuenta el hecho de que la subjetividad se produce, es necesaria 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 incorpóreos. La revolución postmedia no puede producirse sin una transformación en el ámbito de la subjetividad, aunque se presenten las condiciones económicas y sociales favorables (Guattari, 2009).

La continuidad que podemos encontrar en el pensamiento de Guattari, desde su periodo lacaniano, es el énfasis en la subjetividad. Según sus argumentos, la subjetividad es esencialmente social, asumida y vivida por los individuos en sus existencias particulares, fabricada y modelada en el registro de lo social. El modo por el cual viven esa subjetividad oscila entre dos extremos: una relación de alienación y opresión, en la cual uno se somete a la subjetividad tal como la recibe, o una relación de expresión y de creación, en la cual uno 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”. 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 no son nuestros.” (Guattari y Rolnik, 2006: 29) 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.

Lo que estaba anticipando con sus análisis 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.

A través del último siglo de luchas de los movimientos sociales, se ha manifestado la necesidad de una revuelta contra los prevaecientes sistemas políticos y mediáticos normativos y alienantes, en forma de prensa alternativa o *underground*, radios libres, televisiones comunitarias, videoactivismo, etc., así como la demanda por la democratización del uso de los nuevos medios, la participación y la posibilidad de todxs, de ser emisorxs y receptorxs. 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 concatenación entre lo global, lo regional y lo local (Raunig, 2009a). 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 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 ya aprendimos de Marx es que cada máquina siempre implica la reterritorialización de precedentes relaciones del poder. Las máquinas están configuradas por las fuerzas sociales y evolucionan de acuerdo con ellas. 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 trabajadorxs. (Pasquinelli, 2011). 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, llevan la impronta de la geopolítica colonial del conocimiento, que invoca una estructura hegemónica del pensamiento construida por el Occidente (Schiwy, 2009). 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 usuarixs, han alcanzado la fase de normalización, la consecuencia lógica es que el ciberespacio es tan racista, clasista y sexista como lo son las sociedades de las que proviene (Nakamura, 2005). A pesar de las afirmaciones de que todxs somos iguales en mundos virtuales, 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 (Chesher, 1995). Asimismo, el coste del acceso a la red Internet contribuye a las divisiones de clase, así como a las raciales. La mayoría de usuarixs de la red Internet son blancos y de clase media. La proliferación rápida de formaciones de nuevos mundos virtuales, redes sociales, aplicaciones telepresencia, juegos, sistemas operativos y dispositivos móviles proporcionan a lxs usuarixs poderosos mensajes sobre la identidad, la clase y el poder. Las interfaces privilegian los modelos particulares del mundo reflejando la ideología neoliberal (Nakamura, 2000 y 2010). De esta manera, el código binario se convierte en la alfabetización preferida del intercambio del capital y las pedagogías coloniales (Benfield, 2009).

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 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 pone enfrente es, en referencia a 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 lxs humanos o aquellxs que ni son considerados plenamente humanos, 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 el Occidente (Gržinić, 2011b).

Después de la caída de Muro de Berlín, en los años 1990, 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. 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. 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. Pero en lugar del fin de la “nueva economía”, ese momento trajo más bien la recalibración o remodelación de las inversiones en Internet sobre las nuevas bases para los modelos económicos innovativos en Internet y la palabra clave fue “web 2.0”(Terranova, 2010). 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 absorbieron el rechazo del trabajo, transformándolo en una nueva modalidad de trabajo, la que ha disuelto la frontera entre tiempo de vida y tiempo de trabajo; la emprendeduría que combina la autoformación y la autoexplotación (Ross, 2004).

Las redes distribuidas se han convertido en una condición general. Como apuntan Hardt y Negri (2004), 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 común que emerge

y ejerce su hegemonía es lo que define nuestra época. Greet Lovnik (2005) 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, 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. De este modo también instalan un nuevo régimen que Deleuze (1991) 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.

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). 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. 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 (Galloway, 2004).

Asimismo, las redes no son en absoluto neutras o autogeneradas, sino fundamentalmente los vehículos del poder, producidos y dinamizados por él, que tienen como fin el fortalecimiento y la expansión del mismo. 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 (Carillo, 2003).

Actualmente se mezclan dos tendencias: por un lado, la formación de una “mente global” interconectada por cables según las líneas de poder del semicapitalismo, 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 (Berardi, 2004). 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 “usuarixs” y “no-usuarixs” en diversos lugares geopolíticos, según Benfield (2009), 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.”² 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.

Modo de producción digital y plusvalía de la información

Desde los años 1960, 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 con la producción del valor, pero la actividad dedicada a la producción de signos no tuvo hasta hace poco tiempo la extensión determinante en la vida económica. Según explica Berardi (2007), 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. Pero el signo era considerado una representación más que una movilización de energías valorizantes, hasta que la alianza entre trabajo inmaterial (cognitivo) y capital recombinante introdujo las condiciones para la formación del semiocapitalismo o capitalismo cognitivo.

El capital recombinante 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 recombinante, 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. 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 (*ibid.*).

[2] 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)

Al mismo tiempo, lxs autorxs como Lazzarato, Virno, Hardt, Negri, Corsani, Gutiérrez Rodríguez y otrxs, introducen términos como “producción inmaterial”, “trabajo inmaterial”, “valor afectivo”, 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 (Hardt y Negri, 2004). 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 cognitivo genera plusvalía en base al control del trabajo inmaterial y desarrollo de inteligencia colectiva en redes, que interactúa usando información (Boutang, 2012).

Como apunta Pasquinelli, la siguiente frase de Romano Alquati del 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.”³ Fue Alquati quién 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. La intuición importante 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.”⁴ La información valorizante entra en la máquina cibernética y se transforma en valor, en una especie de conocimiento maquina (Pasquinelli, 2011).

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

[3] ALQUATI, Romano, 1962, “Composizione organica del capitale e forza-lavoro alla Olivetti”, Roma, Quaderni Rossi 2, La fabbrica e società.

[4] Ibid.

directamente productivos. 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 (Marazzi, 2005). Reemplazando trabajo vivo por nuevos aparatos maquina, el conocimiento ha devenido una especie de máquina cognitiva. En esta nueva composición orgánica del capital, 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.” (*ibid.*: 154)

Marazzi insiste en la transposición del capital fijo maquina 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. Con esto sugiere que la fuente maquina de plusvalía puede ser externalizada al propio cuerpo de lxs trabajadorxs. En capitalismo cognitivo, el capital fijo o la máquina, es absorbido por el capital variable (lxs trabajadorxs). 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 (Marazzi, 2005; Pasquinelli, 2011).

Contra las interpretaciones simplemente lingüísticas de la primera teoría de los medios, Pasquinelli (2011) pone énfasis el algoritmo como la forma lógica intrínseca de las máquinas informacionales y del así llamado código digital, que desvela la dimensión maquina 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 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.

Este nuevo modo de producción es definido por Gržinić (2011b) 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 diseminación. 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 se convierten a la vez en una fuente de valor económico.

Como explica Terranova (2010), 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, Instagram, 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 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. Como escribe Gržinić(2011b), 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.

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. No en un sentido cuantitativo, sino porque desempeña un papel estructural primordial o emblemático. El papel central en la producción de plusvalía, ocupado por la fuerza de trabajo de lxs obrerxs de la fábrica, es hoy en día asumido de forma creciente por una fuerza de trabajo intelectual, inmaterial y fundado sobre la comunicación. 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 (Hard y Negri, 2000). En otras palabras, la acumulación capitalista a escala mundial actualmente opera usando de manera simultánea, 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 (Grosfoguel, 2006).

En esta relación, como argumenta Gutiérrez Rodríguez (2010), tenemos que complejizar el análisis sobre el valor afectivo con respecto al valor de uso y al valor de cambio, ya que representa una “tercera categoría” que denota el carácter relacional y social de las interacciones humanas. “Se trata de una categoría que dirige nuestra atención hacia el valor que se produce mediante las energías, sensaciones e intensidades de los encuentros humanos que tienen lugar en un sistema jerárquico de clasificación colonial, enraizado en la lógica y las dinámicas del sistema-mundo moderno/colonial. El valor afectivo, por tanto, trae a primer plano la determinación cultural y la dimensión corporal de la producción de valor.”⁵

Ésta es la dimensión biopolítica/necropolítica, en función de las nuevas lógicas del trabajo productivo y de sus procesos en la sociedad. Desde hace tiempo, el capitalismo dejó de preocuparse por el problema de la producción, 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,

[5] GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Encarnación, 2010, “Valor afectivo. Colonialidad, feminización y migración”, [<http://eicpc.net/transversal/0112/gutierrez-rodriguez/es>]

el “tercer mundo” deviene un necroespacio de producción y reproducción capitalista. La nueva relación social es la del “acceso” al conocimiento e información, así como la de regulación, privatización, control, exclusión y muerte (Gržinić, 2009d y 2011b).

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, su trabajo nos permite reconocer un paso histórico y decisivo en las formas sociales, de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control. La sociedad disciplinaria, tal como la definió 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(2000), 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.

A principios de los años 1990, Gilles Deleuze en su texto “Postdata sobre las sociedades de control”, 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 “Los límites del control”(1985) para designar en aquel entonces la sociedad actual. El concepto “control” aquí 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.”⁶

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 los cerebros y en los cuerpos de las personas. La sociedad

[6] BORROUGHS, Williams, 1985, “Los límites del control”,
[<https://sindominio.net/laboratorio/documentos/fullkro/burrough.htm>]

de control podría ser caracterizada de esta manera por una intensificación y una generalización de los aparatos normalizantes de la disciplinariedad, que animan interiormente nuestras prácticas comunes y cotidianas. Pero al contrario de la disciplina, 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. “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.” (Hardt y Negri, 2005: 44) Lxs individuos, como escribe Deleuze (1991), se han convertido en “dividuos”, y las masas en muestras, datos, mercados o bancos.

Se puede 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 se introducen como configuraciones específicas y manipulables en un marco más amplio de lo que Foucault (2007) llama “tecnologías de gubernamentalidad”. De este modo, 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 instituciones, empresas, escuelas, mass media, programas culturales, psicoanálisis, fronteras, etc. Según Deleuze (1991), “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.”⁷ En contraste con la sociedad disciplinaria que forjaba distintos moldes fijos, como argumenta, la sociedad de control extiende su control fuera de lugares estructurados de instituciones sociales, fundiéndose con redes flexibles, modulables y fluctuantes.

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 (2009a), 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 el mercado, las investigaciones y otras formas cada vez más precisas de adquirir datos personales.

En su texto “La sociedad mundial de control”, Michael Hardt (1996) propone tres hipótesis en relación a las sociedades de control. En primer lugar, dice que la sociedad de control (imperial y postmoderna) se

[7] DELEUZE, Gilles, 1991, “Postdata sobre las sociedades de control”, <http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/adeles.html>

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 colonial/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, 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.

Este fin del afuera en el paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control, 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.

Cuando Foucault introdujo el concepto de biopolítica, nos anunció ya en los años 1970 lo que hoy en día es evidente: que la propia vida se ha convertido en desafío de las estrategias económicas, así como para nuevas luchas políticas. La biopolítica como forma de control sobre los cuerpos 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, como también la adaptación de las poblaciones a los mecanismos económicos (Hardt y Negri, 2000).

Según sostiene Lazzarato (2000), 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 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.”⁸ La economía biopolítica comprende de esta manera los dispositivos de poder que permiten maximizar la multiplicidad de las relaciones entre fuerzas que son al mismo tiempo co-extensivas al cuerpo social, y no sólo a la relación entre capital y trabajo.

Por ello, Guattari y Rolnik (2006) 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 del desarrollo de las fuerzas productivas, a través de las revoluciones científicas, la incorporación masiva de la telemática, informática, ciencia de los robots, los equipamientos colectivos y medios de comunicación de masas. “Todo lo que es producido por la subjetivación capitalista - 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.” (*ibid.*: 41)

Estas transformaciones de la subjetividad no funcionan sólo en el registro de la ideología que permanece en la esfera de la representación, sino en el propio corazón de lxs 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. Tal y como escriben, “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 previo 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.” (*ibid.*: 42)

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 tiene que desarrollar un tipo de trabajo al mismo tiempo material y semiótico.

[8] LAZZARATO, Maurizio, 2000, “Del biopoder a la biopolítica”, <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>

El ejercicio del biopoder mediante las semióticas del capital 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 compuesta por la multiplicidad de elementos dispares que nos ‘mete en producción’ permanente y en todo lugar, haciéndonos partícipes en la producción de control y de represión.” (Guattari, 2004: 77).

Lazzarato (2006) 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 signifiicante y representativa. Más aún, como sostiene López Petit (2009), 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.

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 (Lazzarato, 2006).

La palabra servidumbre (*asservissement*) 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 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.” (Guattari, 2004: 77)

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.

El capitalismo cognitivo, inventado precisamente como salida de la crisis provocada por los movimientos de los años 60 y 70 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, ha sido reemplazada por la subjetividad flexible y procesual que nace en la época postfordista (Rolnik, 2006).

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. Según Rolnik, se nos impone la obligación de reformearnos rápidamente, aún antes de sentir realmente la sensación del cambio, por lo cual, unx 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 (*ibid.*).

El capitalismo cognitivo, hoy en día, 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 identificación con los placeres, y produce efectos brutales sobre la sensibilidad (Berardi, 2003).

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

opera hoy en el centro del sistema capitalista, multiplicando divisiones y fronteras. Como argumenta Grosfoguel (2013), “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 “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.”⁹

En esta relación, la biopolítica de Foucault, que se origina en el momento de la Guerra Fría, es una conceptualización específica de la gubernamentalidad, exclusivamente reservada para lxs ciudadanxs del “primer mundo” capitalista, mientras la nueva lógica del capital y sus procesos de demarcación geopolítica de las zonas del mundo se basa en la movilización de la maquinaria de guerra, lo que Achille Mbembe define como necropolítica. 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 está relacionada con el concepto de necrocapitalismo, es decir, el capitalismo contemporáneo que organiza sus formas de acumulación de capital, implicando el despojo y el sometimiento de la vida según el poder de la muerte (Mbembe, 2011; Gržinić, 2009d).

Como explica Gržinić (2012), “si el biopoder, según Foucault, es el ejercicio de la facultad de “hacer vivir y dejar morir”, 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.”¹⁰ La captura necrocapitalista del espacio social, 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 está cada vez

[9] GROSFOGUEL, Ramón, 2013, “¿Cómo luchar decolonialmente?”, Entrevista con Ramón Grosfoguel por Marisa Ruiz Trejo, [<https://www.diagonalperiodico.net/saberes/como-luchar-decolonialmente.html>]

[10] GRŽINIĆ, Marina, 2012, “Biopolitics and Necropolitics in relation to the Lacanian four discourses”, [http://www.ub.edu/doctorat_eapa/?p=275] (la traducción es mía)

más presente también en el “primer mundo” capitalista, lo que presenta actualmente una historización de la biopolítica. Además, 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 políticas migratorias, las leyes de extranjería, 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 una política que implica el racismo estructural, la pobreza masiva y las divisiones de clase (Mbembe, 2011; Gržinić, 2009b y 2012).

En resumen, 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 lxs “sujetos marca” o “lxs afortunados”, mientras que en las fronteras múltiples y otras partes del mundo, sirven a la necropolítica, que se basa en un régimen de expropiación, exclusión, esclavitud y muerte. Además, el eclipse de la política que presuponía la existencia de sujetos reales (del movimiento revolucionario), y el auge del biopoder/necropoder, no tiende a nada más que a su propia replicación. Sin embargo, a pesar del triunfo del nuevo paradigma comunicativo-productivo necrocapitalista, 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 violentos del arte de gobernar. La energía del evento que atravesó los recientes movimientos sociales (Primavera Árabe, 15M, Syntagma, Occupy, Refugee Protest Camp de Viena, Levantamiento esloveno, protestas de parque Gezi, etc.), con su carácter y dirección definidos por otros objetivos, y no por aquellos del sistema-mundo moderno/colonial capitalista, no tiene que agotarse. La intervención en los procesos de subjetivación/desubjetivación, iluminando lo ingobernable, continúa y presenta el principio y punto de fuga de nuestra política.

**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 la esfera de la producción artística e intelectual. El sistema tecno-socio-económico actual que tiende hacia la acumulación incesante de capital y control de economía, territorios, subjetividad y conocimiento neutraliza continuamente y absorbe cualquier potencial subversivo de la acción política, y despolitiza finalmente cualquier intervención. Esta red de lógicas que han sido expuestas en los capítulos anteriores me parece central para comprender cómo la reformulación del capitalismo a escala global ha

[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 unx reflexiona sobre su propio papel, así como sobre los efectos y las repercusiones de sus propias acciones.” GRLJA, Dusan; VESIC, 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)

hecho entrar el arte y la cultura en una dinámica de despolitización, que se produce y reproduce continuamente no solo económica y políticamente sino también institucionalmente, a través de tres procesos que analizaré a continuación: la economización de la cultura (arte), la culturalización de la política y la institucionalización de la crítica.

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 y el arte no están fuera de la política y menos aún hoy en día; la política reside en su producción, distribución y recepción. Ahora se conciben como un segmento de producción similar a cualquier otro ámbito mercantil, y por tanto, susceptible de ser introducidas en el mercado. En este contexto, en el que prevalecen los discursos de las industrias culturales y creativas se consolida el proceso de economización de la cultura (Rowan, 2010), al que ya apuntaban Adorno y Horkheimer en sus análisis a finales de los años 1940. Por este motivo, antes de adentrarnos en la situación actual de las “industrias creativas”, es necesario, en primer lugar, volver al concepto de “industria cultural”, que tiene su origen en la teoría crítica de Adorno y Horkheimer, y que considero como preanuncio o anticipación del paradigma cultural en las formas de producción postfordistas, generalizadas hoy en día.

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 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. Cuestionando los postulados marxistas, 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 articular 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 (Andrae, 2005).

Escrito a finales de los años 1940, el ensayo de Adorno y Horkheimer titulado “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” 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 sostiene Raunig (2007), “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.”³

En los apuntes para este ensayo han hablado de la cultura de masas, pero reemplazaron esta expresión con la industria cultural “para excluir desde el principio 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.” (Adorno, 1991a: 98) El término “cultura popular”, tal como apuntaban, fue ideológico: se trataba de 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. 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. Además, “hablar de la cultura ha sido siempre algo en contra de la cultura.” (Adorno y Horkheimer, 2007: 175) El denominador común “cultura”, como sostenían, contiene la toma de posesión, el encasillamiento, la clasificación, que entrega la cultura al dominio de la administración. 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.” (Adorno, 1991a: 9)

[3] RAUNIG, Gerald, 2007, “La industria creativa como engaño de masas”,
[<http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>]

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 al concepto weberiano de racionalización. 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 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.” (*ibid.*: 101) Pero la individualidad en sí misma 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.” (*Ibid.*) 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), se adaptaron a los criterios de la fábrica fordista, y en este sentido trazaron una imagen específica de la producción. Como apunta Raunig (2007), 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.”⁴

Analizar la industria cultural era importante para entender el momento ideológico que dominaba aquella época. Adorno (1991a) sostenía que las mercancías culturales de la industria están gobernadas por el principio de su realización como valor. La entera práctica de la industria cultural 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. 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.”⁵ La defensa de la industria cultural, según sus críticas, 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

[4] RAUNIG, Gerald, 2007, “La industria creativa como engaño de masas”,

[<http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>]

[5] *Ibid.*

de la industria cultural es tal que el conformismo ha reemplazado la conciencia(...) El consenso que propaga refuerza la ceguera, ofusca la autoridad.” (Adorno, 1991a: 104-105)

Para los teóricos de la Escuela de Frankfurt 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 (Raunig, 2007). 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”. (Adorno y Horkheimer, 2007: 168)

Este círculo vicioso, infinito de la promesa, 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, lxs consumidorxs 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 y engañada (Raunig, 2007). Las formas de comportamiento que la industria cultural ofrece a las personas tienen el carácter perverso de hacerles practicar en sí mismos la “magia” que en efecto ya actúa sobre ellos (Adorno, 1991b).

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 todxs, 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 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 (Bernstein, 1991).

En resumen, en relación a estas tendencias de aquella época, la crítica de la industria cultural de la Escuela de Frankfurt surge desde la perspectiva de su relación con las posibilidades para la transformación social. Su

preocupación principal no fue con el futuro de la cultura y del arte, sino con su progresiva mercantilización y estandarización, la relación entre lxs productorxs culturales y consumidorxs, y los efectos de la alienación, y con salvar aquellos elementos que más estaban bajo la amenaza: 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 este sector de la producción, sino la frase, que según David Hesmondhalgh (2007), 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 la Escuela de Frankfurt. Más bien, 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.

En estas análisis, lxs críticxs subrayaban que la industria cultural ya no era un proveedor de la ideología monolítica, sino que incluía, aunque no intencionalmente, momentos de conflicto, rebelión, oposición y el impulso para la emancipación y la utopía. Destacaron los límites en 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, 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 la Escuela de Frankfurt, 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 (Bernstein, 1991).

Por otro lado, como apunta Thomas Andrae (2005), la crítica de Adorno y Horkheimer, no estaba dirigida contra la cultura popular *per se*, sino contra un tipo específico 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, también se alejaron de una creencia puritana de criticismo cultural, la que planteaba una visión de la cultura de masas como promotora del hedonismo. Adorno y Horkheimer 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.

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 lxs consumidorxs 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 lxs individuos es todavía, hasta cierto punto, bastante fuerte para resistir una manipulación total (*ibid.*). 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 sin disminuirse.

En esta relación, Bernstein (1991) sostiene 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 se convirtieron, en un cierto momento y de ahí en adelante, en ejemplares e invasivos. De hecho, como señala Raunig (2007), 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 1950, 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 requería 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. La absorción de los estilos de vida en la industria cultural representa la transformación de las categorías estéticas, que una vez poseían el momento de negatividad, en las mercancías del consumo. El papel de estilos de vida en competición y su expansión, la permeación de éstos 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 (Bernstein, 1991).

Desde los años 1970 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 (2006: 225), “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.” En este sentido, 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.

Entonces el arte, mientras genera sentidos estéticos que pueden ser asociados a estos factores, haciéndoles socialmente reconocibles, como escribe Rullani, 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.”⁶

Este fenómeno constituía una respuesta a la crisis económica que afectó al capitalismo en la década de los años 1970. De forma paralela al

[6] 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. (*ibid.*: 227)

desarrollo de la economía de conocimiento, como apunta Rowan (2010), 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 (2007), 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, los nuevos medios y la informática eran uno de estos nuevos sectores clave.

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 se presentó como un proceso inevitable y, bajo pretexto de generar instituciones culturales con una nueva lógica comercial, “se produjo así una marcada división entre la consideración de la cultura como un derecho y la visión de la cultura como recurso.” (Yudice, 2004, Rowan, 2010: 47)

A partir de los años 1980, 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 “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.” (McGuigan 2004, Rowan, 2010: 46) 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.

Industrias creativas como autoengaño masificante

En 2006 apareció el término “industrias creativas” en las listas de e-mail de muchxs trabajadorxs culturales, artistas, activistas e investigadorxs en Europa, así como en las convocatorias para los seminarios y eventos. Tal como apunta Pasquinelli (2007), el término que proviene del jargón institucional se lleva a la cultura y, desde entonces, se utiliza para debatir

también otros conceptos y estructuras, como la cultura de la red, la economía del conocimiento, el trabajo inmaterial, intelectualidad de masas, así como software libre, creative commons, etc. Pero el origen del concepto “industrias creativas”, como sostiene Andrew Ross, proviene de Australia, donde fue inicialmente introducido por el gobierno de Paul Keating a principios de los años 1990, 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, trabajadorxs autónomxs 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 (Ross, 2007; Rowan, 2010).

Esta definición original fue adoptada a finales de los años 1990, 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 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. 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 (Pasquinelli, 2007; Rowan, 2010).

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), así como la economía de 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. Se reconocía que algunas instituciones e individuos todavía requerirían el apoyo público para producir el trabajo,

y esto se definirá como la inversión con un retorno anticipado, más que como subvención ofrecida a cierto demandante, o entidad dependiente de la subvención. Además, muchas subvenciones de arte vendrían a través de la Lotería Nacional, ampliamente vista como forma de tasación regresiva. 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 (Ross, 2007; Rowan, 2010).

Como escribe Esther Leslie (2007), todo esto señala que “la cultura es valiosa sólo si contribuye a la “economía”. La cultura es cuantificada.”⁷ La experiencia artística 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.”⁸

Las industrias creativas se sostienen también en base a lo que Georgy Sholette (2011) denomina “dark matter” (materia oscura), como metáfora del mundo del arte y la cultura. La “materia oscura creativa”, que es invisible, principalmente a aquellxs que establecen las bases para la gestión e interpretación de la cultura; críticos, historiadores del arte, coleccionistas, museos, comisarios, etc., e incluye las prácticas amateur, informales, no oficiales, autónomas, activistas, no-insituacionales, auto-organizadas, todo el trabajo que se hace y circula en la sombra del mundo del arte y cultura formal, algunxs rechazando la visibilidad, otrxs sin otra opción que permanecer invisibles. El mundo del arte que rechaza e ignora esta producción y creatividad, sin embargo, depende en gran medida de ella. Se trata de la dependencia en el sentido en que implica compra de revistas, libros, los materiales para la producción artística, apuntarse a las clases que imparten lxs artistas, visitar los museos, pertenecer a las organizaciones profesionales, etc. Sholette argumenta que si se parara esta actividad, podría tener un impacto desestabilizante de grandes proporciones para la industria creativa. La “materia oscura”, como sostiene, es esencial para que el mundo del arte y la cultura funcione; sin ella sería difícil para lxs artistas reconocidxs, si no imposible, sostener el mundo del arte global, tal como lo conocemos hoy en día. Lxs invisibles representamos un pilar esencial de la

[7] LESLIE, Esther, 2007, “Añadir valor a los contenidos: la valorización de la cultura hoy”,
[<http://eipcp.net/transversal/0207/leslie/es>]

[8] Ibid.

élite artística cuya estructura piramidal se reproduce continuamente. Todas estas formas de “materia oscura” juegan un rol esencial en la economía simbólica del arte, un campo muy amplio sobre el que unos cuantos privilegiados viven.

Analizando estas dinámicas de mercantilización inscritas en el nuevo modelo de las industrias creativas, pocos podían pronosticar que en unos años, había sido adoptado como una estrategia de desarrollo viable por los gobiernos de otros países de la EU, así como para Rusia, Brasil, Canadá y China, por nombrar sólo algunos de los países más grandes (Ross, 2007).

En Cataluña, el nuevo ataque neoliberal ha sido impulsado por el Gobierno de la Generalitat 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 Omnibus”, 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.

La aplicación de esta ley creará un enorme daño a la independencia de las programaciones, a la protección frente a las manipulaciones políticas y administrativas, y a la salubridad del tejido cultural. Pero lo más preocupante, como señala Jorge Luis Marzo (2011), 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”⁹.

Según la propuesta de este texto, como explica 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

[9] Ver MARZO, Jorge Luis, 2011, “Neoliberal Omnibus”: Culture Commons against Cultural Industries. Entrevista con Jorge Luis Marzo, por Tjaša Kancler, Revista De-artikulacija, parte II, [<http://bijenaleumetnosti.rs/2012/download/De-Artikulacija2.pdf>]

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 recursos, en los que naturalmente, todos sabemos quienes saldrán malparados y quienes beneficiados.”¹⁰

En esta relación se visibilizan las marcadas tendencias de la instrumentalización de la cultura y el arte por parte de las fuerzas políticas y mercantiles que promueven los imaginarios de círculos dominantes, elitistas, ejercen el control directo de los recursos en detrimento de la profesionalización independiente, autónoma y crítica 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 (2001) introdujo 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. Entre los ejemplos clave apunta a Barcelona por 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 a entender a Richard Florida de forma más precisa: la así llamada clase creativa, no es nada más que un simulacro 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. 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 sostiene Leslie (2007), “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.”¹¹

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 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

[10] Ibid.

[11] LESLIE, Esther, 2007, “Añadir valor a los contenidos: la valorización de la cultura hoy”, [<http://eipcp.net/transversal/0207/leslie/es>]

batalla global por el dinero turístico y como tal, al igual que cualquier otra industria, está sujeta a la política gubernamental. Como apunta Leslie, la política cultural es a la crítica cultural lo que las industrias creativas son 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.”¹²

En este sentido, se puede decir que en los últimos treinta años, el término “cultura” ha sido expandido sin límites, para abarcar cada una de “actividades simbólicas” (Grlja y Vesić, 2007). 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 signico, y los signos (la cultura) se producen como mercancías. Según Foster (2001), 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).

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 toda la sociedad ha sido transformada en un gran sector de la inversión, que proporciona la capitalización directa del capital. 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 (Gržinić 2006c y 2008d).

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 (Grlja y Vesić, 2007). Para hacer realidad el cambio de modelo era necesario comprender y teorizar esa nueva forma productiva y, a partir de ella, impulsar una amplia

[12] Ibid.

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 de entender cuál es la esencia del trabajo creativo y avalarlo como el modelo profesional de la nueva economía del talento (Ptqk, 2009).

Tomando en consideración que las condiciones de vida y trabajo alternativas 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-, como argumenta Isabel Lorey (2006), las prácticas y discursos de los movimientos sociales de los últimos cuarenta años no sólo han sido resistentes y se han dirigido contra la normalización, sino también y al mismo tiempo, han formado parte de las transformaciones que han desembocado en una forma de gubernamentalidad neoliberal.

La creatividad que se introdujo en los últimos años, como escribe Siegmund (2011), presenta una “energía renovable” que tiene cada persona, además el “coste de su extracción” es mínimo y no se acaba nunca. Asimismo, es necesario tomar en consideración también la masificación de la “actitud creativa”. Todxs somxs creativos es un eslogan común hoy en día. O dicho en otras palabras, todxs somos precarixs. 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, es ahora mágicamente transformada bajo un nuevo orden de creatividad, en el modelo de emprendeduría y tolerancia al riesgo. Entonces, también las cualidades no conformistas una vez cultivadas por los artistas como garantía de casi autonomía de los dictados del mercado son ahora celebradas como clave para lxs creativxs con el portafolio que aspiran a integrarse en la cadena del valor global, que es central en la nueva topografía de mercados creativos (Ross, 2007). De esta manera, la nueva forma de vida predominante en nuestra época deviene la empresariedad. Los sujetos tendrían que ser responsables en todas las situaciones de la vida, en tanto que empresarixs de sí mismxs, modelándose en la medida en que se toman las decisiones constantemente, con arreglo al principio económico de la utilidad óptima, sobre inversiones en su propio sí mismx en tanto que proyecto empresarial para toda la vida. Actualmente, la mayoría de los así llamados creativxs trabajan como *freelance* o como empleadxs autónomxs con (o sin) contratos temporales. La creatividad se convirtió en el principio rector de la empresariedad de unx mismx de tal manera que se convierte en un programa gubernamental, una modalidad de conducción de sí mismx y de los demás (Siegmund, 2011).

Tal como escribe Raunig (2007), “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 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.¹³ Como apunta, 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.’”¹⁴

Aquí se visibiliza también la diferencia conceptual que genera la distinción entre la imagen de marca de la industria cultural y la de las industrias creativas. 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 ellxs mismxs lxs que han tomado la decisión de la precarización de sí. En este contexto, como sostiene Raunig, 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” 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 (*ibid.*).

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 de poner en evidencia la estrategia neoliberal de culturalización de las relaciones políticas (Buden, 2007). 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 (Grlja y Vesić, 2007). En este contexto, el multiculturalismo, la ideología de los años 1990, ha sido lentamente instalado como norma de la nueva sociedad post 2001, que se ocultaba durante las últimas dos décadas bajo un discurso hegemónico normativo de diversidad. Este proceso se encuentra en el núcleo del capitalismo

[13] RAUNIG, Gerald, 2007, “La industria creativa como engaño de masas”,
[<http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>]

[14] *Ibid.*

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 procesos de racialización (Gržinić y Tatlić, 2012).

Como argumenta Wendy Brown (2006), 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. El problema que se presenta aquí es que esta reducción de las motivaciones políticas y causas de la cultura esencializada, es movilizadora para explicarlo todo: desde el fracaso de la democracia en los países invadidos (Irak, Afganistán,...), los ataques suicidas, los genocidios en Ruanda y Sudán, etc., hasta las revueltas en barrios populares de Londres. La culturalización de la política, según Brown, analíticamente supera la economía política, Estados, historia, así como las relaciones internacionales y transnacionales. Elimina el colonialismo, el capital, la estratificación en clases sociales, el dominio de la política externa, las causas de conflictos políticos o la inestabilidad.

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, profundamente occidentalocéntrico. Su función es la de asegurar la unidad civilizacional del Occidente y al mismo tiempo su primacía política y cultural (Zabel, 1998).

La reducción del conflicto político de la Guerra Fría de Occidente a la ideología, ha sido reemplazado, después de la caída de Muro de Berlín, por la reducción post-Guerra Fría de los conflictos políticos a la cultura (Brown, 2006). En esta relación son importantes las preguntas que plantea Žižek (2007): “¿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?” Según sus análisis 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.¹⁵ De esta manera la promulgación de la tolerancia hoy en día es parte de una despolitización más general de la sociedad y el retiro de la vida política misma (Brown, 2006).

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

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, 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 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 (*ibid.*).

El liberalismo contemporáneo forma una red compleja de ideologías, prácticas institucionales así como no-institucionales. Sin embargo, subrayando esta multiplicidad, la oposición básica en la cual toda la visión liberal se basa, es la oposición entre aquellxs quienes son gobernados por la cultura, totalmente determinados por la vida-mundo en el cual han nacido, y aquellxs 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. La cultura aquí 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 (Brown, 2006; Žižek 2007).

Dentro de la red global de cultura y arte, el Occidente sigue teniendo la posición de “punto de comando”. Como apunta Zabel (1998), puede ser verdad que el arte Occidental es el otro para nosotrxs, pero lo que realmente importa es que nosotrxs somos “otro(s)” 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. El Occidente 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” en su contexto original. Esta relación da un significado diferente a la noción de “otredad”. Lo perverso de tal situación es que nosotrxs entendemos con anticipación a nosotrxs mismxs siendo “otro(s)” para el Occidente (Zabel, 1998). Así, en la actualidad se neutraliza cualquier acción política transformadora y en el plano de la acción política parece que no hay alternativa al capitalismo. La articulación de las luchas políticas y los antagonismos sociales se ha

trasladado al ámbito disperso de las competentes “opciones culturales” que son a la vez controladas en su reconocimiento y/o dispersadas en su mercantilización, lo que confirma diariamente el hecho de que la politización sobre la base ligada a la dualidad capital/trabajo no funciona. Como apunta Foster (2001), todas las técnicas de recuperación 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.

En su crítica del multiculturalismo, Rasheed Araeen (1994) 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 coloniales e imperiales. La obsesión con la “diferencia cultural” es ahora institucionalmente legitimizada a través de la construcción del “otro postcolonial”, a quién le está permitido expresarse solo hasta el punto de que habla de su propia otredad. Asimismo, Araeen 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. La noción occidental prevaleciente del multiculturalismo es uno de los obstáculos principales al que nos enfrentamos en nuestro intento de cambiar el sistema.

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, 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, sino siendo los puntos de comando en la organización de la economía mundial, son conectados a las estructuras económicas, políticas y simbólicas. 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 (Zabel, 1998; Sassen, 1997).

En este sentido, 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). 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, se presenta como una igualdad en la explotación. El racismo está en el núcleo de esta lógica ideológica del capitalismo global, y la racialización es su procedimiento administrativo interno, judicial y económico, que regula el espacio de lo social y político, así como el sistema de representación, teoría y discursividad. La estrategia heterogénea performativa como el poder principal hegemónico denota las características sistémicas inherentes de la matriz del poder capitalista colonial, y por este motivo hay que situar la despolitización en el momento presente, al centro del poder capitalista (Gržinić y Tatlić, 2012).

En la base tenemos la paradoja homogéneo/heterogéneo del régimen de la explotación contemporánea que funciona como mecanismo rectificatorio. Se trata del proceso 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, y no políticamente o de modo adversario, contra el monopolio (colonial/imperial) sobre la clasificación. Entonces, 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 etno/racial de las sociedades contemporáneas. La política de identidad en la culturalización de las sociedades contemporáneas capitalistas 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 axiomáticamente. 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 etno/raciales, 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 (*ibid.*).

Todo esto pone en evidencia que 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 como un tipo de política de identidad. En este sentido, es necesario exponer las racializaciones del capital como un elemento principal relacionado históricamente con los procesos de racialización del colonialismo, hasta hoy en día presentes 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. Esta es la lógica que encubre 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 (*ibid.*).

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 (2002a), las posiciones y enfoques artísticos y teóricos en los países de la Unión Europea, que provienen de las historias de lxs migrantes y/o de las “minorías” nunca se tienen realmente en cuenta, mientras siguen predominando los proyectos artísticos y/o textos teóricos anglo-americanos casi exclusivamente, en los que migrantes y así llamadas “minorías” aparecen principalmente como figuras sin voz y poder, atrapadxs en una imagen de subalternidad indefensa. Además, el marco del capitalismo global, dominado por el Occidente se nutre de las diferencias locales. En conjunto, con la industria creativa global, lxs “otro(s)” somos cosificadxs, exotizadxs, sexualizadxs y despolitizadxs. Las jerarquías de la distribución internacional del trabajo se traducen directamente en jerarquías culturales racistas en el campo estético. Como apunta, 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.

Igualmente 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 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 *aparatus* hegemónico e ideológico (Gržinić, 2006b). Eliminar el racismo no sólo significa dar la bienvenida a lxs artistas de color en los museos tradicionales. Muchxs artistas implicadxs 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 confrontando esta realidad (Mouffe, 1997).

Si la cultura, el arte y la teoría forman parte de la matriz colonial de poder en los procesos de manejar y manipular subjetividades, tenemos que insistir especialmente en la demanda de desvincular el arte contemporáneo y la teoría de las formas contemporáneas de la colonialidad. La colonialidad 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 (Gómez y Mignolo, 2010). Para ello es necesario un análisis continuado del conocimiento/colonialidad/modernidad, también en relación a la cultura y el arte, un trabajo que de maneras diferenciales emprenden los estudios postcoloniales y el pensamiento decolonial.

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 económica, 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 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 (Gržinić, 2009a). 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 (Steyerl, 2010a).

En el marco del auge de las industrias creativas, se visibiliza que una parte del diseño de las políticas culturales se ha centrado también en la reformulación del papel de lxs artistas. Por un lado, estamos presenciando la exigencia de convertirse en empresas culturales a título individual, y por otro, como apunta Ross (2007), de jugar un papel directamente funcional en la sociedad, ayudando a mejorar la salud pública, las relaciones de género, étnicas y raciales, sexuales, la educación, el deterioro urbano, etc. y por supuesto, el desarrollo económico. Esta lógica de las industrias creativas demuestra una clara tendencia de la instrumentalización de la cultura y el arte, exigiendo que lxs 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 colonial (la colonialidad).

Al mismo tiempo, la característica común del nuevo arte global es el multiculturalismo, que según Martha Rosler (2010), crea una especie de voces globales de “Naciones Unidas de la producción artística”. El multiculturalismo que fue impulsado para llevar la diferencia de lo negativo a lo positivo, se ha convertido desde hace tiempo en la herramienta burocrática para el control social. La diferencia es desde hace tiempo utilizada como instrumento de mercado para construir el gusto de las clases. Como apunta, en este contexto existe cierta tendencia hacia el internacionalismo corporativo global (neoliberalismo), que trata convertir las manifestaciones políticas en tropos manieristas.

En la época del capitalismo industrial (la sociedad disciplinaria), la sujeción dependía de la exclusión o 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 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 de su representación (aquí la representación funciona como un sustituto de la presencia activa, nombrar equivale a desconocer)” (Foster, 2001: 112) Apropiándose de significados colectivos y retransmitiéndolos como significantes populares, dividiendo, conquistando y mercantilizando, de este modo las industrias creativas “nos convierten en cadáveres parlantes”. (*ibid.*)

Otra estrategia de recuperación y neutralización es el proceso de nombrar. Como argumenta Rosler (2009), el proceso de nombrar es frecuentemente un método de recuperación, importando las expresiones de crítica en el sistema criticado, congelándolas en fórmulas académicas. 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. 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 los estudios críticos de características cambiantes de la organización internacional del trabajo, especialmente la atención sobre el nuevo tipo de personalidad flexible (Rosler, 2010).

Hoy en día, podemos hablar de cierta popularidad del arte políticamente comprometido dentro de museos y mercado que, en base a ciertos criterios establecidos, pueden incluso favorecer el arte con su margen crítico. El trabajo 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 y raciales, o de posición del sujeto. Es decir, para algunos conocedores y coleccionistas o colecciones museísticas, la criticalidad es estrictamente una marca atractiva (*ibid.*). Asimismo, es un fenómeno común en la actualidad, como señala Steyerl (2010), 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 mercantilización de las ciudades, *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-etnicización, gestos de piedad y/o nostalgia militante.”¹⁶

Según Steyerl (2006), es la clase burguesa la que se ha formado mediante una crítica limitada, manteniéndose y reproduciéndose mediante esta forma de crítica institucional. De esta manera, 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. 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 el precariado o lxs condenadxs (Fanon, Gržinić)). Este giro es importante porque el proletariado 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.”¹⁷

[16] 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)

[17] STEYERL, Hito, 2006, “La institución de la crítica”, [<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>]

Si recordamos brevemente la genealogía de institucionalización de la crítica a partir de finales de los años 1960 (la relación entre la crítica y la institución vinculada a la Institución Arte), 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 movimiento fuera de la institución para afirmar un enfoque *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.”¹⁸

La legitimación autoritaria del Estado-nación por la institución cultural 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, como argumenta Steyerl, la crítica institucional de este periodo se basaba tanto en la negación radical de las instituciones en su conjunto, cuestionando su papel autoritario, como en los intentos de construir instituciones alternativas, exigiendo la inclusión de las representaciones de otras historias y grupos sociales excluidos (*ibid.*).

A finales de los años 1980 e inicios de los 1990, surgió lo que conocemos como la segunda ola de la crítica institucional, que 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. 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. En la segunda ola, el marco institucional se expandió hasta incluir el sujeto que ejerce la crítica en la institución, señalando así la cooptación total de la resistencia por parte del poder (Holmes, 2002; Steyerl, 2006).

Además, esta situación también refleja un proceso similar a nivel político en el que el vínculo de la representación material se rompe siendo

[18] *Ibid.*

sustituido por la representación de orden más simbólico que mantiene las desigualdades políticas y sociales. Y este desplazamiento en las técnicas representativas por parte de la institución cultural, como escribe Steyerl, también refleja una tendencia en la propia crítica: “el desplazamiento de una crítica de la institución hacia una crítica de la representación.”¹⁹ En su comprensión del conjunto, de la esfera de la representación como esfera pública, se insistía en la implementación de la representación material y simbólica en su diversidad. Pero 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 los 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, la segunda ola de la crítica institucional fue un proceso de integración, no solo en la institución, sino también en la representación (*ibid.*).

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 lxs críticxs 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 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.”²⁰

A partir de los años 1990, uno de los procesos recurrentes del desarrollo de estas dinámicas ha sido también la integración de sistema del arte bajo el marco de las industrias creativas. En estos años hemos presenciado una proliferación frenética de exposiciones internacionales, así 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, 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 violentas que permiten el flujo del capital (Rosler, 2010).

[19] *Ibid.*

[20] *Ibid.*

Actualmente, 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 (2007), 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 “(...) 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.”²¹ En este sentido, la politización del arte no es lo que habitualmente vemos en las instituciones: esto es, arte políticamente correcto 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.”²²

Una crítica significativa de las bienales con pretensiones de re-politización del arte, característica también de las últimas tres Documenta, es la carta abierta a la 12ª Bienal de Estambul en 2011, del grupo “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

[21] LESLIE, Esther, 2007, “Añadir valor a los contenidos: la valorización de la cultura hoy”, <http://eipcp.net/transversal/0207/leslie/es>

[22] Ibid.

les ayuda a calmar su conciencia (...) ¡Uníos a la resistencia e insurgencia de la imaginación! ¡Evacuad los espacios corporativos, liberad vuestros trabajos! (...) producimos juntxs, no dentro del cubo blanco, sino en las calles y plazas durante la semana de resistencia. La creatividad pertenece a cada uno de nosotrxs y no puede ser patrocinada. ¡Viva la insurrección global!”²³

Pero lo que lxs activistas 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 las dinámicas de absorción, cooptación y neutralización de la crítica, ya que la división dentro/fuera desde hace tiempo queda suspendida. Entonces, 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, y también de cambiar las condiciones presentes (Rosler, 2010).

En resumen, ninguna crítica de las industrias creativas tiene sentido a no ser que estemos dispuestxs a criticar el capitalismo global (la colonialidad) 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 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. Aquí y ahora 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 contra de la economización de la cultura y el arte, y la culturalización de la política, la descolonización de la cultura y el arte; en contra de 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.

[23] Resistanbul Commissariat of Culture, 2009, “Conceptual Framework of Direnal-Istanbul Resistance Days: What Keeps Us Not-Alive?”, [<https://etcistanbul.wordpress.com/2009/09/02/open-letter/>](la traducción es mía)

segunda parte



LAS POTENCIALIDADES EN LA “IMPOSIBILIDAD”

“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

“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, quiero plantear en este lugar una serie de cuestiones: ¿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? ¿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? ¿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? ¿Cuáles son y cómo se desarrollan las políticas estéticas capaces de orientar en el sentido emancipatorio el imaginario social?

Actualmente, habitamos una coyuntura nueva, formada 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, subrayo el potencial de un arte politizado,

transgresor y de resistencia, que crítica 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.

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 la 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.

Algunas notas sobre la Teoría/Práctica

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 (Jay, 1973). Frente a esta posición, la teoría crítica, inicialmente formulada a principios de los años 1930 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. Como sostenía Horkheimer (2002), 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, 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 para el teórico social, no tendría que reducirse a la observación controlada del laboratorio (Jay, 1973).

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.

Decía Adorno (1991: 199), “entre las cosas que se tendrían que cambiar, es la propia separación entre la teoría y la práctica,” 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 sus planteamientos, 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, se 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. Como

sostiene, ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar finalmente una pared, y la práctica es necesaria para perforar la pared. 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 apunta es a pensar la teoría como una acción teórica y la práctica como una acción práctica, que sirven como relé y forman redes. En este sentido, la teoría no expresa, traduce, ni sirve para aplicarla a la práctica, sino que es la práctica. 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 teóricx mismx, es necesario construir nuevas, otras teorías, no nos queda otra opción. Teorizar 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 (Deleuze y Foucault, 1972).

Como argumenta Mbembe (2012), la teoría de la izquierda 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. Lo que le daba el poder fue su presupuesta de transformar las estructuras existentes del poder y de crear disposiciones sociales alternativas. De esta manera, como escribe, la teoría fue siempre entendida como medio de lucha.

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 redistribuidas, citadas, y traducidas en otros idiomas y textos, incluyendo vídeo y audio."¹

Mientras demandamos el desenganche del arte y del capital, como apunta Gržinić, tenemos que volver a insistir en la reconexión 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

[1] 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)

escritura de lo que viene denominado “teoría real”, mientras lo que está pasando en la realidad no importa. Esta desvinculación es promovida en nombre de la actividad pasiva, vista como un ejercicio de pensamiento. Por ello tenemos que ser muy precisxs 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 (Gržinić, 2003b y 2009b; Mbembe, 2012).

Frente a la domesticación de la contingencia, Mbembe (2012) en referencia a Jean y John Comaroff habla de “grounded theory” (teoría situada), 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.

En el momento presente se trata de intensificar el potencial crítico de la teoría, crear una comprensión diferente de nuestras acciones prácticas, 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 interseccionales de “otredad”, tales como, clase, raza, género, sexualidad, capacidad, etc. 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.

La política del posicionamiento

En relación al análisis de la relación del saber-poder, teoría-práctica, a continuación me centro en la potencialidad de la política de posicionamiento mediante la cual, histórica 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 me refiero 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 trataré a modo de una breve reflexión, para subrayar

que las prácticas artísticas politizadas, pasan necesariamente por la cuestión de cómo articular nuestra posición crítica, - 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, la política del posicionamiento del artista estaba bien clara. Tal como escribió Walter Benjamin en su ensayo "El autor como productor" (Gramsci apunta cosas similares respecto al intelectual), elx 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, elx artista debe alinear su práctica con su producción. De este modo, elx artista pasa de ser unx proveedorx del aparato productivo a unx ingenierx que considera que su labor es adaptar dicho aparato a los fines de la revolución proletaria (Foster, 2001).

En los años 1930, 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). Como escribe Raunig (2010), 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, las piezas didácticas intentaron desdibujar las fronteras entre lxs actorxs y la audiencia para devenir un ejercicio de productoxs. 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, así como para una educación política, fue la cuestión de la posición: "No podemos ayudarlos. Solo la instrucción, solo la posición, es lo que os podemos dar."² Pero ¿qué significa dar la posición?

Los conceptos marxistas, como sostiene Foster (2001), por muy científicos y autocríticos que sean, tienen algunas limitaciones históricas, y esto se manifiesta particularmente en el énfasis marxista en el papel de la clase como agente de la historia, y los medios de producción, como objeto de la lucha social. Desde hace tiempo, la necesidad de reflexión teórica se ha desplazado, de la consideración de clase como sujeto de la historia, hacia una exploración crítica de la producción de subjetividad, así como de los procesos de la diferenciación social. Las mujeres, lxs migrantes, el movimiento LGTBIQ+, lxs trabajadorxs sexuales, los colectivos antirracistas, ecologistas, lxs estudiantes, etc. han dejado clara

[2] RAUNIG, Gerald, 2010, "Intensifying Theory Production. The School of the Missing Teacher", <http://eipcp.net/transversal/1210/raunig/en> (la traducción es mía)

la importancia del género, la raza, la sexualidad, el “tercer mundo”, 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.

Aquí 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 Grosfoguel (2006), 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 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 disfraza 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 local y particular bajo un abstracto universalismo.”³

De esta manera, la filosofía occidental privilegia la “ego-política del conocimiento” sobre la “geopolítica del conocimiento” (Enrique Dussel) y la “corpo-política del conocimiento” (Frantz Fanon), lo que históricamente ha permitido al Occidente representar su conocimiento como el único capaz de lograr una conciencia universal y desechar el conocimiento no occidental, tachándolo de particularista e 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. Por lo tanto, la neutralidad y objetividad descorporadas y deslocalizadas de la ego-política del conocimiento son un mito occidental, que privilegia el “ego” no situado, en el que la ubicación epistémica, étnica, racial, de género, sexual y el sujeto que habla, están siempre desconectadas. 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 euro-americanas, 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 división internacional del trabajo de centro/periferia, que coincide con la jerarquía racial/étnica global de los occidentales y no-occidentales (*ibid.*).

Frente a esta situación, el giro decolonial introduce el concepto “pensamiento fronterizo”, cuyo elemento más importante, es precisamente la liberación autoconsciente de la epistemología del “punto cero”. El

[3] 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>]

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. No se trata de la política de identidad, sino de una política basada en el *locus* fronterizo (habitar la frontera (Anzaldúa)), la conciencia oposicional de una erótica social (Sandoval), que asume las diferencias que hacen creativo el estar-siendo, que permiten puestas en juego desafiantes de la lógica de las dicotomías (Lorde), la doble conciencia (W.E.B. Du Bois) y la aserción de los derechos de lxs condenadxs. La característica clave del posicionamiento fronterizo es precisamente esta dinámica relacional de doble crítica, tanto de lo étnico-nacional, como de posiciones globales occidentales (Tlostanova, 2013; Lugones, 2010).

El pensamiento fronterizo se basa en un impulso similar que aquel de la teoría crítica, - como crítica interna del lado "oculto" de la modernidad occidental, articulada desde dentro, desde la interioridad europea-, pero lo hace desde el lado opuesto y desde una posicionalidad múltiple de los universales coexistentes, desde la pluriversalidad. El pensamiento fronterizo se articula en la continua 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. Entre las lógicas en operación están muchas diferencias coloniales que se enfrentan a una lógica de la opresión. De esta manera, el pensamiento fronterizo refleja más plenamente la 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 tiende a sostener y tomar en cuenta la multiplicidad de caminos de vida, conocimientos, subjetividades y visiones existentes en el mundo. Se trata de la igualdad en la diferencia y subraya la posibilidad de coexistir e interactuar de muchos mundos; en un mundo decolonial transmoderno (Tlostanova, 2013).

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. Ciertas prácticas artísticas, que inventan complejos procedimientos de investigación teóricos y de resistencia, están estrechamente ligadas 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 una multiplicidad de conceptos relacionados: crítica, rechazo, revuelta, desobediencia, deserción, disidencia, disenso, conducta, desenganche...

En la intersección entre la teoría, el arte, el activismo, la política y las nuevas tecnologías, donde se sitúa este trabajo de investigación, a continuación analizaré 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, una red de líneas convergentes y divergentes, inscritas en su práctica artística. En esta relación, me centraré en la concatenación de diferentes elementos que se producen 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, quiero plantear algunas cuestiones sobre su política de posicionamiento en relación con el análisis de la lógica del capitalismo global (la colonialidad), 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 prestaré una atención especial, analizando "This is What Democracy Looks Like!" (Esto es lo que parece democracia!) (2002), "Disobedienti" (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/Declonialidad) (2011) de Marina Gržinić y Aina Šmid.

Paralelamente abordaré 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 considero politizadas y contestatarias. En este sentido, la singularidad del arte como modo de expresión y de producción de lenguaje y pensamiento se considera como 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. A través de los capítulos siguientes, se visibiliza un mapa de conexiones entre la crítica radical, gestos de rechazo, conflictos y experiencias compartidas que se sitúan actualmente dentro de la red global de resistencia contra el capitalismo/colonialidad.

**OLIVER RESSLER:
LAS CONCATENACIONES ENTRE ARTE Y ACTIVISMO**



-> "What is Democracy?" ¿Qué es la democracia?

Oliver Ressler, videoinstalación de 8 canales, 2009

“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 1990, 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, 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. 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.

En su práctica artística la resistencia ha sido y es un tema central, sobre el 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, 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 varixs artistas y colectivos durante el movimiento ACT UP en los años 1980 en EE.UU., que aumentó la conciencia pública sobre la condición del sida, además de presionar a la administración estadounidense para cambiar sus políticas violentas, de ignorancia y del silencio frente a la problemática del sida. 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 los grupos activistas (Ressler y Ahlstrand, 2005). 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,

[1] RESSLER, Oliver, 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).

como fue por ejemplo la campaña *online* “Lufthansa Deportation Class” contra Lufthansa, una de las mayores compañías aéreas implicada en la deportación de miles de personas 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 racista y la violencia de tres guardias de la patrulla fronteriza federal, a bordo de Lufthansa LH558, de Frankfurt a El Cairo.

Ya que el capital busca comercializar los espacios recientemente desarrollados, como la web, es extremadamente importante intervenir también en esos ámbitos de disenso, luchar por los derechos democráticos, por la libertad de expresión, manifestándose y protestando asimismo en estos lugares (Ressler y Kuda.org, 2005). Participar con trabajo artístico en las luchas políticas que introducen maneras alternativas de organización, aquellas que un día podrían llevarnos a crear y gestionar sociedades alternativas a gran escala.

Influencias

Existe una serie de influencias del arte politizado de las décadas anteriores, y varixs 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 1920, pasando por la Internacional Situacionista en los años 1960, 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 su trabajo videográfico 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 (Ressler y Léger, 2008; Ressler y Kancler, 2011).

KONTAKTE

Kanak Attak
 info@kanak-attak.org
<http://www.kanak-attak.org>

FZM - Forschungsgesellschaft Flucht und Migration
 Schillerplatz 11, D-07745 Jena
 Tel.: +49 3641 44 93 04, Fax: 03 66 36 44 93 04
<http://www.fzm-jena.de>

ZEBRA
 Zentrum für Antirassistische, rechtliche und politische Beratung von Asylsuchenden
 in Wien, Österreich
 Pestalozzistr. 11, A-8010 Graz
 Tel.: +43 316 75 50 30, Fax: 03 56 36 75 50 30
zebra@zebra.or.at
<http://www.fzora.or.at>

Spendenkonto: Die Steiermärkische, BLZ: 20815, Kto.-Nr.: 00 000 000 270

THE VOICE e. V. Africa Forum, Human Rights Group
 Schillergrässchen 5, D-07745 Jena
 Tel.: +49 3641 44 93 04, Fax: 42 02 70
the_voice_jena@gmx.de
<http://www.humanrights.de/voice>

Spendenkonto: Postbank Leipzig, BLZ: 860 100 90, Kto.-Nr.: 0 251 633 905

TATblatt
 Wielandgasse 2/4/414, A-1100 Wien
 Tel./Fax: +43 1 641 03 17
TATblatt@postbox.net
<http://tatblatt.medialabweb.at>

Spendenkonto: Österreichische Postsparkasse, BLZ: 60 000, Kto.-Nr.: 02 037 311
 (Empfängerin: Verein Infrastruktur)
 Ein Drei-Nummern-Probeabo kann gratis bei der Redaktion bestellt werden

TschuschenPower
<http://www.topone.at/tschuschenpower.htm>
tschuschenpower@hotmail.com

MAIZ
 Autonomes Integrations-Zentrum von und für Migrantinnen
 Stadt 2/11, A-1010 Linz
 Tel./Fax: +43 73 377 69 70
maiz@servus.at
<http://www.servus.at/maiz>

Plattform „Für eine Welt ohne Rassismus“
 c/o Schottengasse 3a/1/59, A-1010 Wien
fswor@no-racism.net
<http://www.no-racism.net>

-> Revista "New Border Magazine" (2001), Editores: Martin Krenn, Oliver Ressler.
 Autorxs: Plattform "Für eine Welt ohne Rassismus", Forschungsgesellschaft Flucht und Migration, TATblatt, Zebra, Maiz, The Voice, Kanak Attak, TschuschenPower

Ressler está continuamente en diálogo con otros artistas y activistas que forman parte del movimiento de resistencia, como Martin Krenn, Dario Azzellini y Zanny Begg, con lxs que colabora y presenta su trabajo en diferentes contextos (Ressler y Léger, 2008). Como apunta, en función a un amplio espectro de intereses surge la necesidad de colaborar con otras personas y compartir conocimientos, trabajar con otrxs artistas y grupos activistas que forman parte de movimientos de resistencia y luchas políticas existentes. En otras ocasiones busca también colaboradorxs, artistas, teóricxs, 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 juntxs (Ressler y Kancler, 2011).

En 2001 realizó el proyecto “Border Crossing Services”² 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), así como 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” querían confrontar a lxs lectorxs desde posiciones antirracistas y perspectivas marginalizadas y/o excluidas de los mass media dominantes. La intención de este proyecto fue la de redefinir y subrayar los aspectos positivos de términos tales como “contrabandista” o “traficante”, a lxs 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 aquellxs 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 personas migradas e 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 las políticas y leyes racistas europeas, en su vídeo “The Right of Passage”(2013)³, realizado en colaboración con Zanny Begg, se centran en el concepto de ciudadanía, cuestionando su esencia implícitamente exclusivista a través de entrevistas con Ariella Azoulay, Antonio Negri y Sandro Mezzadra,

[2] Ver http://www.ressler.at/border_crossing/

[3] Ver http://www.ressler.at/the_right_of_passage/

y una discusión nocturna en Barcelona con un grupo de activistas y artistas migrantxs sobre sus experiencias y resistencia en contra de Ley de extranjería y políticas migratorias europeas. 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 lxs que se embarcan en ellos, sino también a los lugares que habitan.

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, de información y espaciales (Španjol, 2002). 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.

En su trabajo desarrolla métodos que difieren 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 lxs expertos de arte contemporáneo, sino también por un público más amplio, para evitar las tendencias aislacionistas del mundo del arte (Ressler y Ahlstrand, 2005)

Desde los años 1990, su práctica artística 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 periodísticas y el arte se encuentra en la fase de la investigación, donde utiliza varias herramientas y fuentes de investigación periodísticas (Ressler y Lazarus, 2000). 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, intenta resolver la cuestión del medio adecuado para comunicarla y expresarla. 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 (Ressler y Gržinić, 2003c).

La relación entre teoría y práctica en su trabajo se podría resumir de la siguiente manera: existen ciertas teorías que tienen importancia, 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 Hardt y Negri, Holloway, Klein, etc. que tenían mucha importancia para el movimiento alterglobalización, 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 estxs autorxs que han teorizado sobre el movimiento de protesta contra la globalización intervienen como protagonistas en sus vídeos, aunque no necesariamente (Ressler y Kancler, 2011).

Uno de los referentes más destacados en su trabajo es John Holloway, principalmente por su orientación continua hacia el pensamiento de lxs Zapatistas, quienes tienen una gran influencia también en la práctica artística de Ressler, por las diferentes tácticas de resistencia que desarrollaron. La revolución tiene que plantearse como una pregunta más que como una respuesta, y 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 (Ressler y Begg, 2007). Cambiar el mundo sin tomar el poder significa implicarnos en un movimiento de autodeterminación (Holloway, 2001).

La política de la producción: entre arte y activismo

Oliver Ressler inició su práctica artística en 1994, y durante los primeros siete años casi todos sus proyectos han sido realizados en base a la autoproducción y autoorganización. Como para muchxs de lxs 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, 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 cuestiones políticas 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 (Ressler y kuda.org, 2005).

“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, a veces también de museos, que financian la realización de su trabajo. Pero estos fondos habitualmente no son suficientes 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 interdisciplinarios, 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. Como táctica también utiliza el hecho de que su trabajo es considerado arte, para negociar con más facilidad con los ayuntamientos, poder obtener el permiso para utilizar los espacios, o realizar las intervenciones en el espacio público. (Ressler y Gržinić, 2003c).

Sus proyectos se presentan en exposiciones de arte, festivales de vídeo/cine, en espacios autónomos, relacionados o no con el ámbito del arte. Su trabajo, vinculado al 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 espacios y canales de difusión. 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, porque le permite alcanzar una audiencia mucho más amplia y desarrollar diferentes tácticas para hacerlo (Ressler y Léger, 2008).

Sholette (2011) describe las redes asimétricas del mundo del arte como aquellas basadas en la ayuda mutua y “economía de regalo”, así como, por otro lado, en la economía de mercado de la representación institucional, de los mecenas y coleccionistas. Muchxs de lxs artistas todavía mantienen el deseo de establecer la relación con la economía formal del arte, por un lado, para legitimar su trabajo como arte, y por otro, para mantener el mundo del arte como canal de comunicación/distribución por razones de financiación y políticas. Al contrario, lxs 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 (Carpenter, 2008).

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. La mayoría de lxs “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 (Rosler, 2010).

Al contrario, Ressler es alguien que ha sido siempre también personalmente involucrado en las luchas políticas, posicionándose claramente a su lado, al considerar 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. 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 (Ressler y Ahlstrand, 2005). Asimismo, sostiene que es importante presentar el arte politizado a veces solo como arte, y de esta manera luchar por el reconocimiento 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 del arte también pueden formar parte de redes importantes, dando apoyo a las prácticas artísticas politizadas, abriendo los espacios al debate, etc. 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 redes sociales y diferentes contextos, y/o colaborar con otras personas

y colectivos que no están vinculados a la institución del arte (Ressler y Gobelez, 2005).

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 (Helfand, 2006).

De esta manera 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 sus vídeos por estos motivos. Además, sus obras también tienen sentido para el ámbito del arte, porque presentan el potencial de politizarlo y expandirlo hacia sus fronteras con el activismo. Entonces más que definir la distinción entre arte y activismo, Ressler intenta disolver estas fronteras (Vannini, 2008).

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. 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 (Ressler y Kancler, 2011).

Aunque se define como artista más que como activista, ha sido desde el inicio de su trayectoria también activo políticamente, buscando las relaciones entre 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, 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. Además, en sus planteamientos exige a lxs espectadorxs pensar, imaginar y actuar, intentando abrir los procesos de percepción del mundo de maneras diferentes (Carpenter, 2008).

Los conceptos como “preguntando caminamos” (Zapatistas), “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 práctica artística comprometida políticamente. Pero más que referenciándolos, Ressler lo vive a través de su trabajo, buscando artistas, escritorxs, teóricxs, activistas con lxs que desarrollar la investigación sobre múltiples tácticas de resistencia para enfrentarse al sistema del poder global y encontrar alternativas alrededor del mundo.

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, con 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 Holmes (2008), ha adoptado un nuevo concepto de solidaridad avanzado por lxs Zapatistas, quienes han animado a todxs 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. A la vista de una todo-dominante clase capitalista que ha impuesto una división mundial del trabajo y ha extendido su control ideológico sobre las poblaciones, a través de acciones especulativas y trampas 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.

A continuación, analizaré 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 se plantean 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 medio vídeo: ¿Cómo se construye el terreno político a través del vídeo, y qué importancia política puede derivarse de esta forma de trabajo? ¿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, diferentes grupos participaron en las acciones en cuarenta ciudades, incluyendo trabajadorxs, campesinxs, indígenas, mujeres, estudiantes, sin tierra, sin techo, desempleadxs, etc., todxs lxs 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. Como escribe Holmes, “una geopolítica *do it yourself* y la oportunidad de la implicación personal en la transformación del mundo.”⁴

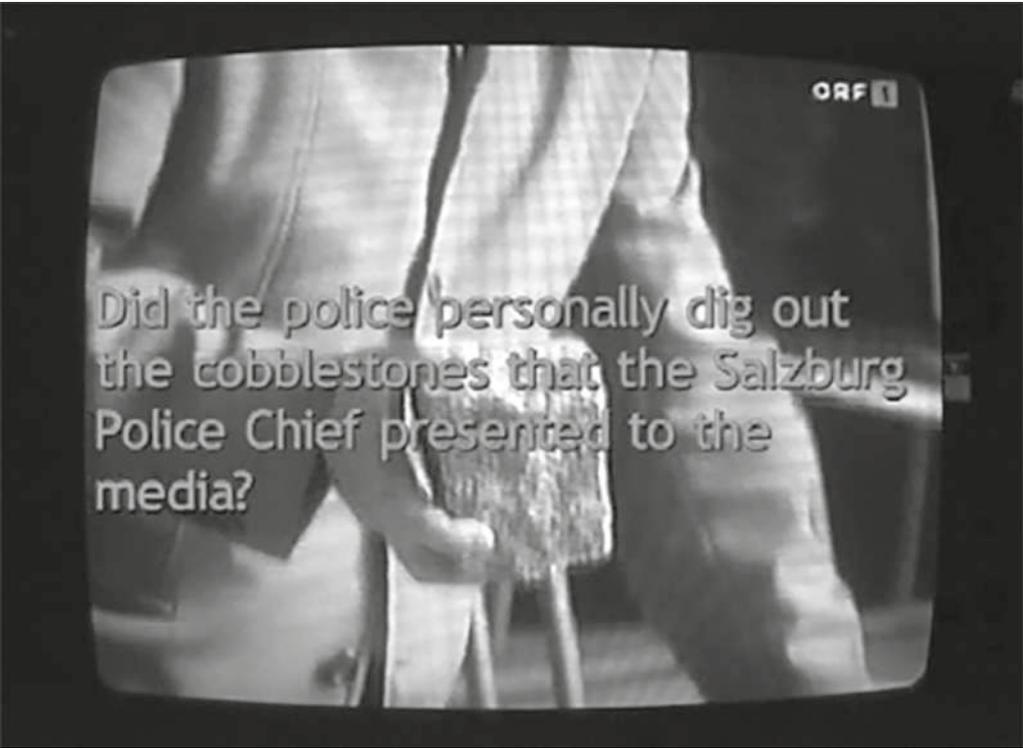
[4] HOLMES, Brian, 2008, “The Revenge of the Concept- Artistic Exchanges, Networked Resistance”, en “Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering, New York, Autonomedia”,

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)(Holmes, 2004). En cuanto a su repercusión en la situación actual, este proceso de movilización antagonista ha planteado, no solo una mera reflexión sobre la nueva estructura del poder, sino también un nuevo tipo de intercambio translocal como la base de las acciones contra la globalización (Expósito, 2004).

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 (FEM), 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!”, 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 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 el 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 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. 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 los 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

[<http://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/the-revenge-of-the-concept-artistic-exchanges-networked-resistance-by-brian-holmes/>] (la traducción es mía)



-> "This is What Democracy Looks Like!" (2002), fotograma del vídeo, Oliver Ressler

civiles, en uno de los centros de lo que se considera las democracias liberales occidentales, donde los derechos democráticos básicos son atacados gravemente (Gržinić, 2002).

Cuando los procesos del derecho inalienable a manifestarse y a criticar amenazan a la fábrica del sistema capitalista, 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 esta manera visibiliza la norma jurídica del siglo XX de la democracia capitalista, es decir, la del Estado de excepción (Agamben). Como apunta Gržinić, lxs manifestantes rodeados y detenidos varias horas en un espacio abierto, exponen el paradigma de “los campos de concentración” más que un espacio abierto, público, de la ciudad de Salzburgo (*ibid.*).

La estrategia de las redadas policiales se basa en la prohibición y bloqueo de las manifestaciones con el objetivo de recopilar información personal, identificando a cada uno de lxs 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, lxs 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 lxs 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 unx para enseñar a lxs demás.’”⁵

En esta relación, el vídeo “This is What Democracy Looks Like!” visibiliza la escalada de la criminalización del movimiento contra la globalización y la limitación de los 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. Lxs manifestantes llegaron con ideas, información, coreografías, disfraces, diferentes formas de acercarse a lxs demás,

[5] La entrevista con Irene Zavarsky en el vídeo “This is What Democracy Looks Like!” (2002), Oliver Ressler. (la traducción es mía)

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 (Holmes y Expósito, 2004).

Sin embargo, este período que va desde Seattle hasta Génova supuso un despertar de las posibilidades, un proceso de comprensión de que la tecnoestructura 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 (Expósito, 2004).

La continuidad del trabajo de Ressler desde el movimiento de movimientos se presenta en el vídeo realizado junto con Dario Azzellini, titulado “Disobbedienti”. En este vídeo exploran el origen de este movimiento, sus fundaciones políticas y sus formas de acción directa. “Disobbedienti” es el nombre del movimiento que surgió del colectivo activista “Tute Bianche” 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 1970, fue poco a poco remplazada en la transición hacia un modelo postindustrial postfordista. Las categorías analíticas del típico trabajo fordista (monos azules como punto de referencia operaista de trabajadorxs) desaparecieron y surgió un nuevo tipo de trabajo: el trabajo basado en el lenguaje, “intelectualidad de masas”, en afectos y relaciones, en las que la comunicación juega un papel central. Esto es lo que representa el color blanco; nuevos modos de producción, el 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 tomaron el concepto Zapatista -ocultando las caras con máscaras-, vistiendo monos blancos durante las manifestaciones y otras intervenciones públicas para atraer la atención sobre sus acciones y argumentos (Ressler y Grumberg,

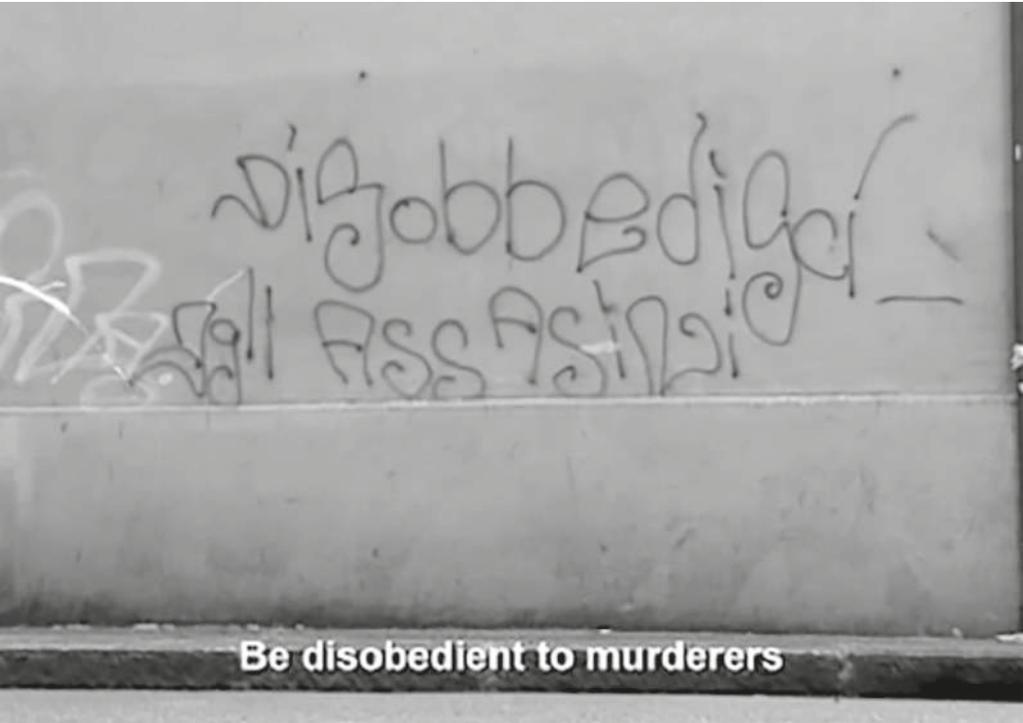
2004). Usaron formas de protesta espectaculares y acciones teatrales, diseñadas para ser grabadas o incluso escenificadas para la cámara. Se trata de un tipo de espectáculo mediático hecho para la televisión. En sus acciones conformaban un bloque de cuerpos, -protegidos de espuma aislante, neumáticos, 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 (Expósito, 2009).

Tute Bianche se convirtieron en el símbolo de la lucha contra el trabajo precario y las relaciones de producción postfordistas, articulando la demanda por la renta básica, que abre perspectivas de liberación y la posibilidad de alcanzar la autonomía. Uno de sus objetivos principales ha sido la lucha por la libertad del movimiento de lxs migrantes. En 1998 se hicieron más ampliamente conocidxs después de la acción en Trieste, donde desmantelaron uno de los CIEs (Centro de Internamiento de Extranjeros). En enero de 2000, en Via Corelli, llevaron a cabo otra acción en apoyo a las personas migradas, y con estas acciones atrajeron la atención de los mass media sobre los campos de internamiento que hasta entonces se denominaban “campos de recepción”. Como apunta Federico Marteloni en el video, “Construir los 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.”⁶

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 lxs Zapatistas (preguntando caminamos), así como en “Autonomia Operaia” y el postoperaismo, las publicaciones de “Quaderni Rossi” y más tarde las revistas de lxs marxistas italianxs autónomxs. 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 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. Como escribe Expósito (2009), su importancia ha de ser entendida en una

[6] La entrevista con Federico Marteloni en el video “Disobbedienti” (2002), Oliver Ressler y Dario Azzellini. (la traducción es mía)



-> "Disobbedienti" (2002), fotograma del vídeo, Oliver Ressler y Dario Azzellini

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; al mismo tiempo se expande y se declina transversalmente, multiplicándose en otras situaciones diversas. Tute Bianche constituyeron, según apunta, 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 concretaron señalando el cuerpo en la acción directa.

El movimiento de movimientos ha experimentado un crecimiento significativo a partir de finales de los años 1990. 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, todxs estaban esperando a Tute Bianche, pero aquel día era el momento de juntarse con otrxs manifestantes y dejarse absorber por la multitud. El movimiento de movimientos no puede definirse en términos de un sujeto clásico del movimiento (el proletariado), 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.”⁷

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 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 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 lxs abogadxs dejaron de ser abogadxs 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 aquellxs heridxs. Esto también implica a lxs periodistas, quienes decidieron informar sobre los acontecimientos diciendo la verdad, posicionándose al lado del movimiento de movimientos. Pero como explica el activista Gianmarco de Pieri en el vídeo, uno de momentos más significativos de desobediencia social ha sido el desmantelamiento del campo de detención de Bolonia. El 25 de enero

[7] El intertítulo en el vídeo “Disobbedienti” (2002), Oliver Ressler y Dario Azzellini. (la traducción es mía)

de 2002, Disobbedienti de Bologna, del norte de Italia, de Roma y otras localidades, dismantelaron el Centro de Internamiento de Extranjeros en Via Mattei, donde estaban encerrados los migrantes, considerados “ilegales” por parte del Estado. Disobbedienti dismantelaron el centro y lo definieron como campo contra la humanidad. La acción consistió en tomar todas las partes removibles, las vallas, y pasarlas a lxs activistas que estaban esperándoles enfrente de esta construcción racista. La lucha por la libertad del movimiento y en contra de 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.

Disobbedienti han llevado a cabo las acciones de desobediencia contra las leyes injustas, para exigir una nueva justicia. Las leyes injustas fueron confrontadas para exponer una idea diferente de la legalidad y la justicia. La desobediencia ha sido practicada por todxs 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. Después de la muerte de Carlo Giuliani y de la masacre policial en la escuela Diaz y Petrini, la policía siguió persiguiendo a lxs mediactivistas, quienes documentaron lo que realmente pasó durante aquella manifestación, mostrando que la violencia no fue iniciada por lxs que se manifestaron pacíficamente, resistiendo a la masacre planificada por parte del Estado. 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.

Después de Génova, el movimiento Disobbedienti 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 “lxs 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 migrantxs, y reclama las políticas de resistencia. Puede darse con la ayuda de las prácticas que lxs mismos sujetos expresan y descubren en las experiencias colectivas. Un conjunto de conflictos que se mueve una vez

más al centro de los problemas de trabajo, ingresos, derechos, 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.”⁸

Los mitos de Génova y el 11S como una catástrofe doble, y el inicio del supuesto declive de los movimientos sociales, en el verano de 2001, demostraron ser erróneos con la protesta organizada contra la cumbre de G8 en Heiligendamm (Alemania), en el verano de 2007. Este fue el clímax significativo del movimiento de izquierda y de sus prácticas porque demostró que el movimiento contra la globalización no había terminado. Como apunta Raunig (2008a), las metamorfosis del movimiento han sido múltiples y sus fracturas no pueden apartarse; pero esto no significa el declive, sino más bien las rupturas y transformaciones, la invención y la recomposición en la búsqueda de nuevas formas políticas de organización y concatenación social.

“What Would It Mean to Win?” es el título del siguiente vídeo de Ressler, realizado junto 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. El vídeo pretende ir más allá de esta cuestión, abriendo la discusión sobre lo que realmente significaría ganar. Se estructura en torno a una serie de preguntas, ¿quiénes somos nosotrxs?, ¿somos una multitud?, ¿es la multitud femenina?, ¿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 Holloway atraviesan el vídeo interrelacionándose con la teoría postoperaista de Negri y Hardt, y las posiciones de varixs activistas que participaron en aquel evento. A través de sus discursos sobre “nosotrxs”, un “nosotrxs” definido como multitud, sobre el poder y antipoder, se presentan varias tesis relacionadas con la manera de pensar el movimiento de movimientos. “Nosotrxs” 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 “nosotrxs” 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

[8] El intertítulo en el vídeo “Disobbedienti” (2002), Oliver Ressler y Dario Azzellini. (la traducción es mía)

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. “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 (2001) 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 nosotrxs. 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 nosotrxs, de nuestro “poder de”. No significa 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 jerarquías, procesos de exclusión, bio-necropolítica, frente a lo cual siempre ha existido una forma alternativa de organización, en forma de consejos, comunas, soviets, etc. que implica la participación de todxs en la toma de decisiones. El poder 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 lxs demás. La resistencia es también placentera, y no siempre negativa, llena 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. Aquí el comentario “estamos ganando” de Emma Dowling, una de las seis activistas 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 Heiligendamm (Raunig, 2008b), 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.

Este vídeo 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 otras vías, relaciones y modos de organización. Se trata de las fuerzas productivas empujando contra las relaciones de producción, y estas fuerzas productivas son, 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 lxs participantes pueden reinventarse cada día, cada hora, cada minuto (*ibid.*). 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.”⁹

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, 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, como sostienen Holmes y Expósito (2004), 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 1990, mediante las ocupaciones creativas del espacio público, que introdujo un espacio performativo, teatral, prefigurando los modelos clásicos de manifestación (violencia, confrontación...). En este sentido, el tipo de

[9] La entrevista con John Holloway en el video “What Would It Mean to Win?” (2008), Oliver Ressler y Zanny Begg. (la traducción es mía)

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 Expósito, consistió en prefigurar el mundo deseado en el momento de la protesta, en sus mismas formas de construcción y de expresividad.¹⁰

Frente a la polarización entre la acción directa y representación, en relación al movimiento de movimientos y las prácticas artísticas, la articulación de la protesta 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 símbolos (Steyerl, 2002b). 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 a 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, 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 (Lazzarato, 2003; Steyerl, 2010b).

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, 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, los otros mundos posibles. 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.

[10] Ver el video “La imaginación radical (carnavales de resistencia)” (2004), Marcelo Expósito, [<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=244>]

Frente a las formas documentales convencionales que, como argumenta Steyerl (2004), adoptan la función de tareas biopolíticas y 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, existe otra corriente de documentales que se desarrolla en estrecha relación con las luchas de los movimientos sociales y sus legados históricos, cuestionando continuamente la propia construcción de representaciones y exponiendo 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; y en relación con la protesta, “la cuestión de la articulación se aplica a la organización de su expresión, y también a la expresión de su organización.”¹¹

Es aquí donde podemos situar los tres vídeos que examinan el poder de las imágenes como armas políticas, abordando los problemas sociales productivamente, teniendo en cuenta el propio lugar en él. El primer vídeo “This is What Democracy Looks Like!” que surge de una situación imprevista que no ha podido ser planificada con anticipación, se construye en base a seis entrevistas realizadas con lxs participantes del evento -Walter Baier, Tanja Jenni, Ingrid Popper, Michael Pröbsting, Daniel Sanin, Irene Zavarsky, las personas que han sido rodeadas y detenidas por la policía, junto con Oliver 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, ver los reportajes televisivos y contrastar estas representaciones, contraponiendo sus experiencias y posiciones políticas.

Introducidas a modo de voz en off, las 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 lxs 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 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 Ressler, se

[11] STEYERL, Hito, 2002, “The Articulation of Protest”,
http://www.republicart.net/disc/mundial/steyerl02_en.htm

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, se introduce también el texto a modo de intertítulos para relacionar la información sobre este evento 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 lxs manifestantes, algo que no pasó en Austria.

La manera en la que los materiales visuales -la documentación visual-, o las entrevistas con seis manifestantes son editadas no es una ilustración. Las imágenes no ilustran los discursos o viceversa. Las entrevistas son especialmente diseñadas para codificar lo que está en enfoque en el campo visual del poder. Lo que se expone 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 (Gržinić, 2002).

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, Ulia 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 lxs 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, así como con el futuro. Mientras en el primer vídeo la conexión fue más bien el evento, en relación con el 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, el movimiento social, y su posición política.

Ressler y Azzelini decidieron editar el vídeo de manera muy cercana a cómo se expresaron lxs activistas, de manera densa, sin muchas pausas en su discurso, para no interrumpir el flujo de sus excelentes análisis (Ressler y Gržinić, 2003c). Las entrevistas se grabaron en lugares que tenían importancia para el movimiento, como algunos edificios de Génova y Bolonia. Una vez grabadas las entrevistas, revisaron y analizaron el material, reconociendo el significado del libro “Imperio” de Hardt y Negri 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, introdujeron también a modo de intertítulos, algunas de sus ideas que tienen la función de insertos textuales entre las partes del vídeo, que a su vez se 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 estas 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 las preguntas pertinentes para el movimiento: ¿quiénes somos nosotrxs?, ¿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 lxs demás activistas: Tazio Mueller, Adam Idrissou, Emma Dowling, Michal Osterweil, Sarah Tolba, quienes participaron en la protesta en Heiligendamm.

En el video se introdujeron también las animaciones realizadas por Zanny Begg, con las que el vídeo se divide en tres diferentes 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 lxs 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 aquí y el ahora, de cada día un nuevo film, un programa infinito, de invención de mundos (Raunig, 2008b).

Las animaciones que relacionan la lucha en aquel momento con la historia del cine militante, 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 los 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



-> "What Would it Mean to Win?" (2008), fotograma del vídeo, Oliver Ressler y Zanny Begg

campo de Heiligendamm, diferentes maneras de relacionarse, estar juntxs y pensarse como una multitud.

La intención fue producir un vídeo sobre la situación de aquel entonces (2007) del movimiento de movimientos. Fue un momento en el que muchxs decían que el movimiento atravesaba una época difícil, que estaba debilitado, sin embargo, Ressler y Begg optaron claramente por el evento, basándose en el deseo de mostrar el movimiento, al contrario, en una apariencia más fuerte. 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 vídeo, 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.

Como argumenta Steyerl (2004), el término “política de la verdad” fue introducido por 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 es donde también se mueve el concepto del documento, que se deriva del discurso legal y representa la tecnología de la verdad, un procedimiento reconocido para la producción de la verdad. Por tanto, las formas documentales no representan la verdad de la política, sino todo lo contrario; indican la política de la verdad inherente a cualquier tipo de representación. Esta intersección entre la gubernamentalidad y la producción de verdad documental la autora denomina “documentalidad”. La documentalidad describe la impregnación de una política de la verdad documental mediante formaciones políticas, sociales y epistemológicas. Se trata del 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 de reproducirlas (*ibid.*).

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. 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.”¹²

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.”¹³

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, 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. Por eso 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 también ha constituido el éxito de estas manifestaciones, ya que han visibilizado la violencia de los Estados “democráticos” y sus aparatos represivos. Además, 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. 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 (Ressler y Grumberg, 2004).

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 violencia de lxs manifestantes, lo que fue planificado ya mucho

[12] STEYERL, Hito, 2009, “La verdad deshecha. Productivismo y factografía”,

[<http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>]

[13] Ibid.

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 lxs 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 muestra cómo los mass media y el público en general están atrapados en el proceso de falsificación y malinterpretación de los hechos. Igualmente, el discurso de los mass media es el resultado de un concepto de violencia no cuestionado (Gržinić, 2002).

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, hubo mucha violencia, no de lxs 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 lxs manifestantes (Ressler y Kancler, 2011).

Ya que no hay nada más material que el ejercicio del poder (Foucault), 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 la arquitectura de la relación cuerpo-cuerpo (el proceso de presión de la redada), la economía de la depravación (horas de inmovilidad) y el mecanismo de miedo y ansiedad (Gržinić, 2002). Se trata 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 lxs 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 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 (Ressler y Kancler, 2011). Aparte de algunas pequeñas provocaciones por parte de lxs 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 base a estos hechos “This Is What Democracy Looks Like!” se construye como contra-argumento a las representaciones manipuladas, contraponiendo las grabaciones de lxs 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?”¹⁴ Como respuesta a esta pregunta el vídeo presenta la imagen de la policía recogiendo los adoquines en la calle, la imagen que fue grabada por una TV alternativa de un grupo de activistas vinculados a la Universidad de Salzburgo.

Lxs 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 como contra-argumento a las acusaciones de la policía transmitidas en los reportajes mediáticos, diciendo que lxs 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 (Gržinić, 2002).

El vídeo junta varias capas visuales con la investigación. Lxs manifestantes son presentados de manera muy diferente a como lo suelen hacer los medios de comunicación al servicio del poder. 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 articula su análisis desde la posición de lxs 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 (Ressler y Gržinić, 2003c). De esta manera se cumplió también su objetivo de potenciar la posición política del movimiento contra la globalización en Austria.

[14] Ver el vídeo “This is What Democracy Looks Like!” (2002), Oliver Ressler. (la traducción es mía)

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 muchxs artistas durante los años 1990. 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 esta manera. Por esta razón plantearon adentrarse en la práctica activista de Tute Bianche y Disobbedienti, reflejando al mismo tiempo sus propios intereses por este movimiento en concreto.

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 más importantes para un contexto más amplio de luchas políticas y acción directa. 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 y Disobbedienti desafiaron precisamente esta bipolaridad (Ressler y Gržinić, 2003c).

En el vídeo “Disobbedienti”, la potencialidad de la práctica de este grupo o movimiento anticapitalista toma el lugar central. Lo interesante de estos dos colectivos 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 en situaciones concretas, para relacionarlas con debates mediáticos específicos. 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, 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 (Ressler, Sasch y Drabble, 2003).

Tal como “nosotrxs” 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 la acciones mediáticas de Greenpeace en la costa de Heiligendamm, se hundan 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. Las imágenes y sonidos que lxs 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 pequeños de personas 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 (Raunig, 2008b).

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 1960, creando una doble temporalidad 1968-2007. Beg 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 su potencialidad en comparación con otros ejemplos de representación visual del movimiento de movimientos. No para denunciar, sino más bien para mejorar los aspectos de contrainformación y al mismo tiempo construir, a través de varios niveles, una reflexión que evita soluciones simples (*ibid.*).

Los tres vídeos, - “This is What Democracy Looks Like!”, “Disobedient!” y “What Would it Mean to Win?”-, visibilizan la apertura de posibilidades durante los acontecimientos políticos, basada en los procesos de transformación de la subjetividad y maneras de sentir. 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 anunciaron que hay nuevas posibilidades de vida y que se trata de realizarlas (Lazzarato, 2003). 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 pueden 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 (Expósito, 2004). 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 vídeos de Ressler, Azzelini y Begg, 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.

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 una 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 Chiapas en 1994. A finales de los años 1990, cuando el proceso de globalización parecía imparable, su potencial de devastación “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 Berardi (2009), el movimiento de movimientos nos estaba advirtiendo de la llegada de una catástrofe, y ahora esa catástrofe está aquí. 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, ha continuado 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 tres canales, “Take the Square” (Toma la plaza) (2012), Ressler, graba las discusiones con lxs 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, lxs activistas discuten la situación actual entre ellxs 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. Se puede 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 estos está en articular una forma diferente de mediación e información sobre las protestas, que siempre 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 formular una 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”¹⁵, y es en esta fisura, grieta, entre los dos términos mutuamente dependientes (lo real y la ficción) donde podemos situar sus vídeos. Ressler recurre a la ficción para exponer la ficcionalización 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, 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 (Wright, 2006).

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 constantemente muestra que otras formas de conversaciones existen, otras formas de presentación, otras maneras de crear la resistencia y de analizar. Sus vídeos son un acto del poder-hacer en el que el lugar de la imagen, de la visión y su inversión son cruciales. Exponen el contra-poder o antipoder de lxs activistas, los procesos de articulación de posicionamiento político y una reflexión continua sobre los movimientos, repensando la situación 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.

[15] Ver RIBALTA, Jorge, 2001, “Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública”, Barcelona, La Capella (folleto de exposición)

**COLECTIVO CHTO DELAT?:
ART SOVIETS Y LAS RESONANCIAS DEL “MÉTODO” DE B. BRECHT**

CHTO DELAT STRUCTURE



-> "Time Capsule. Artistic Report on Catastrophes and Utopias"

Cápsula de tiempo. Informe artístico sobre catástrofes y utopías

cartel, La Secesión, noviembre 2014/enero 2015, Chto Delat?

“¿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. Aquí el 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, Artioma 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* (como Artelaks), performance y piezas didácticas, murales, mapas, diagramas, *timeline* 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 este aniversario 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 (Chto delat?, 2011).

En esta ocasión, muchxs decidieron salir fuera de la ciudad durante los días de la celebración, pero algunxs de ellxs llegaron a la conclusión de que era necesario intervenir públicamente, 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 la estética decorativa de "Mir Iskusstv", el teatro Diaguilev, la poética de los simbolistas y promover la industria cultural y turismo (Las noches blancas, Akhmatova, teatro Marinski, Hermitage) (Magun, Maizel y Skidan, 2003). 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!". Hicieron un gesto público de éxodo, viajaron a las afueras donde realizaron una acción simbólica de fundar una nueva ciudad. Durante el viaje en tren se dirigieron a lxs pasajerxs con discursos críticos sobre el futuro de la ciudad, por lo cual la acción fue interrumpida por la policía y algunxs de lxs 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.

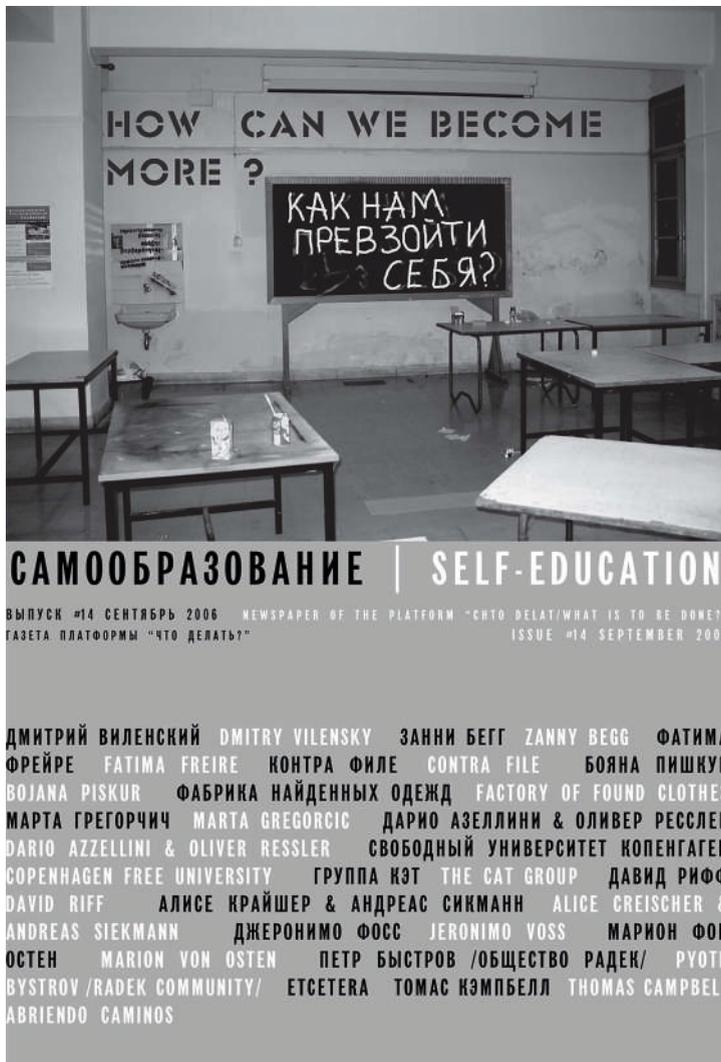
En relación con esta acción han sido publicados dos textos, “Manifiesto 003” y “La Refundación del San Petersburgo”, en los que lxs activistas han articulado su filosofía de la política cultural, del desarrollo urbano y sus puntos de referencia históricos. La energía generada por esta campaña política 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 unx 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.”¹

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-, 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 (Chto delat?, 2011).

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.² 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, aumentó la necesidad del colectivo de implicarse en el contexto global. Desde entonces el proyecto fue creciendo, tomado diversas formas de expresión al participar en numerosas exposiciones, seminarios, discusiones y eventos (*ibid.*).

[1] 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)

[2] Ver <http://www.chtodelat.org>



-> Revista Chto delat?, #14 "Self-education", Grupo editorial: Chto delat?, Ed. David Riff y Dmitry Vilensky. Autorxs: Dmitry Vilensky, Zanny Begg, Fatima Freire, Contra File, Bojana Piskur, Factory of Found Clothes, Marta Gregorcic, Dario Azzellini, Oliver Ressler, Copenhagen Free University, The Cat Group, David Riff, Alice Creischer, Andreas Seikmann, Jeronimo Voss, Marion von Osten, Pyotr Bystrov/Radek Community, Thomas Campbell, Abriendo Caminos.

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 lxs intelectuales y periódicos 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, comprometida y responsable, en contraposición con los modos lúdico-irónicos postmodernos 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 éste fue el momento de volver a plantear ciertos principios en relación con la producción artística (Chto delat?, 2003).

El arte gana su perspectiva histórica en coordinación con 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 nuevas posiciones y propuestas. Según el colectivo, los cambios dependen completamente de nuestra posición, de nuestra proyección en el futuro, de la intensificación de procesos de trabajo en redes, los esfuerzos de juntarse, preocuparse e implicarse socialmente en la construcción y organización de comunidades, y la convicción de que “otro punto de vista es posible”. Todo esto son las necesidades urgentes, según el colectivo, para dejar de ser prisioneros del juego incomprensible de aquellos en el poder y ser capaces de formar nuestra propia realidad en la que la vida será creativa y el mundo justo. 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 (Chto delat?, 2003 y 2011).

Como apunta Vilensky, la situación en Rusia en 2003 era bien diferente de la actual y probablemente la revista Chto delat? fue el primer proyecto artístico 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 trabajo 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. Todxs estaban preocupadxs 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, el colectivo 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 (Vilensky y Gržinić, 2008b).

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, críticxs, activistas y filósofxs, 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 y la documentación sobre sus proyectos artísticos son accesibles en su pagina web: www.chtodelat.org. La intención del colectivo 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 lxs individuos.

Micropolítica del colectivo y los principios de Chto delat?

La plataforma Chto delat? une a todxs aquellxs 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 lxs participantes individuales. También organizan y apoyan las redes de asistencia mutua con todos los grupos de base que comparten los principios de internacionalismo, feminismo e igualdad (Chto delat?, 2008a).

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, "nosotrxs", se constituye en el sentido de que no disuelve cada voz singular sino, al contrario, que cada voz es única y resuena junto con otras para alcanzar su plena potencia (la polifonía de voces). Esto concierne a cuestiones en relación con la dirección, estructura, improvisación, democracia participativa, compromiso y colaboración. El colectivo Chto delat? se organiza como un conjunto de singularidades, un singular juntxs, que rechaza contundentemente la estructura jerárquica, el sistema de galerías, y de la promoción y lo beneficios que se podrían obtener en base a este sistema (Chto delat?, 2011).

El arte contemporáneo que se produce como forma-mercancía o como forma de entretenimiento, 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 todxs, ni el poder ni el capital pueden tener el monopolio sobre la propiedad del arte (Chto delat?, 2008a).

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 1970. 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 (Rancière y Chto delat?, 2007). 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 mas 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(2007), la autonomía no es solo un proyecto político, es el proyecto para la existencia. 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. (Chto delat?, 2008a).

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, 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 lxs artistas politizadx (ibid.).

Como sostienen Chto delat?, el lugar del arte esta todavía en el lado de lxs oprimidxs. 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,



-> Cartel: Zampa di Leone, "1st Working Assembly", 2012, Berlin, ArtLeaks.

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 tendrían que funcionar como laboratorios para la exploración estética crítica del mundo. Sin embargo, señalan que es necesario también protegerlas frente a la privatización, economización y subordinación a la lógica populista de la industria cultural (*ibid.*).

Por este motivo, Chto delat? argumentan 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 apunta el colectivo, es necesario usar estas instituciones para adelantar y promover nuestro conocimiento, llevarlo 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. “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.”³

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 (Vilensky, 2009).

Chto delat? sostienen 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

[3] 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)

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 (Chto delat?, 2008a).

Al mismo tiempo el colectivo insiste en la crítica radical y en la lucha contra todas las instituciones culturales que basan su trabajo en la corrupción y lo ponen al servicio de intereses de estructuras comerciales, estatales e ideología. Es necesario mostrar constantemente, como apuntan, su vergonzoso lugar en la historia, usando todos los medios que disponemos. En cuanto al aspecto local de la lucha, 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 (*ibid.*).

"Los "artistas proletarios" están en todas partes; la cuestión es cuándo se transformarán en una nueva clase que podría dar forma a una nueva visión emancipatoria del futuro y dejar de ser un simple ejército de servicio y trabajo para la hiperburguesía."⁴ Para fomentar las condiciones para tal transformación, Chto Delat? sostienen que son necesarias nuevas formas de coordinación con otros frentes de lucha, con lxs obrerxs, 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 (Chto delat?, 2008a).

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 lxs trabajadores culturales, que se han normalizado a través de las prácticas de muchas instituciones del arte y

[4] VILENSKY, Dmitry, 2013, "Artists-proletarians are everywhere", Entrevista con Dmitry Vilensky, por Tjasa Kancler, kronotop.org, [<http://www.kronotop.org/folders/artist-proletarians-are-everywhere-dmitry-vilensky-chto-delat/>]

gestores culturales, Chto delat? han impulsado también una plataforma colectiva de un grupo internacional de artistas, comisarixs, críticxs e historiadorxs del arte, llamada Artleaks⁵, para sacar a la luz los mecanismos de corrupción y obligar a las instituciones del arte y de la cultura a 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 juntxs 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 lxs trabajadorxs culturales.

Art soviets

Chto delat? forman 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 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. Los soviets surgen espontáneamente en el tiempo revolucionario, como desde la nada, garantizando la actividad libre del gobierno. Su límite, como señala Arendt, es su incapacidad de gestionar la economía diaria (Magun, 2006). Al contrario, Antonio Negri sostiene que los soviets unen la actividad política con la creatividad económica, esto es, con la producción. Su espontaneidad 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 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. En relación a estas referencias, Artiom Magun (2006) va un paso más allá de su posición, apuntando a la paradoja en las propias formas que mantienen la pasividad de las personas, pero que al mismo tiempo, pueden convertirse en las armas de la revolución. Entonces no se trata

[5] Ver <http://www.art-leaks.org>

tanto de la espontaneidad que surge de la nada, sino más bien del giro en la conciencia y la acción. La negatividad pasiva y reactiva de la denuncia se vuelve irreconciliable, una negatividad infinita, y la subjetividad es entonces, en su origen, no una cosa u acto, sino un evento, giro, ruptura.

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 sostenía, 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, escribiendo la siguiente frase benjaminiana: "En vez de socializar la estética, los teóricos han estetizado el ámbito social".⁶ De esta manera interpretó la "socialización de estética" como la organización del trabajo artístico dentro del régimen de la cooperación directa entre lxs productoxs 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 (Chubarov, 2009).

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. Según Chto delat? es necesario continuar re-examinando la teoría de 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 críticx en coyuntura, donde la configuración de las fuerzas productivas está cambiando (Chto delat?, 2008a).

En esta relación, podemos pensar actualmente el concepto y la función de los centros sociales. Para todxs aquellxs para quienes el arte puede ser una importante experiencia que tiene el potencial de transformar las subjetividades, según Vilensky (2009), el concepto del centro social como lugar donde uno puede revelar el valor de uso del arte e ignorar su valor de

[6] 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] (la traducción es mía)

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 trabajadorxs 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 introducir un giro que propone Vilensky; del concepto de club de trabajadorxs al club de lxs activistas. Históricamente la identidad de lxs trabajadorxs ha marcado la posición política, pero hoy en día la subjetividad política se forma dentro y fuera de las relaciones laborales, por lo cual, la posición del sujeto político se determina más bien a través de la posición de unx como activista. Aquí 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 lxs activistas construyen sus propios ámbitos para actividades de autoeducación, centradas en el cine, la lectura y en los espacios del debate.

La posición de Chto delat? y su idea de los soviets está inscrita en esta relación: por un lado, en la representación que les liga al pasado y gira de dentro hacia 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? quieren 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 (Magun, 2006).

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 interesan 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, se

centran 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."⁷

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 cuan diversamente podemos hacerlos funcionar; y poner en práctica negociaciones políticas con el sistema. Se trata de establecer nuestra propia estructura y de esta manera, Chto delat? se constituyen también como un nuevo tipo de institución basada en el principio de la "cristalización". Para ellxs 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 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 con otros grupos activistas, organizaciones no gubernamentales, en foros sociales, así como en Internet (Vilensky, 2009).

Resonancias históricas y teóricas en la práctica artística

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 colectiva de la sociedad, la investigación basada en la universalidad del enunciado crítico no es sostenida, apoyada institucionalmente. 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 las disciplinas, así como a sí misma y el mundo. Afirman que el conocimiento crítico no tiene que ser una mercancía. La relación entre la teoría y la 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 tontxs; nosotrxs os vamos a dar el verdadero eslogan para la lucha. Nosotrxs mostramos meramente por qué estamos luchando, y la conciencias tendrían que adherirse, aunque no lo quieran."⁸

[7] MAGUN, Artiom, 2006, "Take a Hold of Yourself", Chto delat? Jorunal n.10, part II, "How Do Politics Begin", [<http://www.chtodelat.org/index.php?option=comcontent&view=category&layout=blog&id=136&Itemid=437&lang=en>] (la traducción es mía)

[8] CHTO DELAT?, 2008, "Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art",

Chto delat? (2008a) piensan 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 inconsciente. El comunismo, según ellxs, no puede desaparecer, ya que nunca ha sido real, más bien se ha desplazado en el inconsciente.

Las referencias recurrentes en su trabajo 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 eipcp⁹, son algunas de las referencias teóricas recurrentes en su trabajo, y también lo son la tradición del pensamiento crítico, la teoría marxista y feminista, la movilización ética/el movimiento de movimientos, los estudios urbanos y la investigación de la vida cotidiana.

Actualizan 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 1970, 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 (Chto delat?, 2011). 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 abiertxs 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.”¹⁰

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&dang=en] (la traducción es mía)

[9] Ver <http://www.eipcp.net>

[10] 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&dang=en] (la traducción es mía)

La hipótesis del colectivo es que la vanguardia como fenómeno y como noción vuelve a ser muy importante 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 (Rancière y Chto delat?, 2011). 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. 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 heteronomía (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 (Roberts, 2007).

En estos términos, John 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 interruptor 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, que identifique la libertad del arte con lo que todavía no esta 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 (*ibid.*).

Según lo dicho, Chto delat? sostiene 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 en torno a 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 el arte como en la política (Begg y Vilensky, 2007). 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 sino también las maneras de entender el pasado, que está lleno de potencial no realizado.

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 boicót completo de zonas del arte contemporáneo que han sido capturadas por el capitalismo. Esta elección no solo es posible para lxs artistas hoy sino que es la única elección adecuada, dada la lógica de la historia y una evaluación política de la situación actual. Chubarov (2008) 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. 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. La versión productivista del arte proletario no fue el arte para lxs proletarixs, y tampoco el arte de lxs proletarixs sino el arte de artistas-proletarixs. Lxs productivistas postularon un nuevo estatus socio-cultural para el artista, ofreciéndole un modelo específico de subjetivación en el devenir proletario, - reversible del proletario deviniendo artista-, a través de la participación de masas amplias en formas accesibles de creatividad artística y técnica (Chubarov, 2007 y 2008).

En este despertar de los viejos debates, Chto delat? proponen 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 también Raunig (2008) en su libro “Art and Revolution”, que tendría que formar la posición del activista (artista-activista). Si el concepto de vanguardia tiene algún significado hoy en día en el régimen estético del arte, en referencia a Rancière, 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 lxs 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 basarse en la experiencia de la vida diaria, al mismo tiempo que entra en la textura de nuestra conciencia y de la vida, ayudándonos a entender nuestro lugar en la historia y profundizar en nuestros procesos de devenir (Vilensky, 2009).

En otras palabras, se trata de dejar de pensarnos como artistas y demandar una nueva agencia o definición, en la que lxs artistas son en primer lugar sujetos políticos para poder tener cualquier relevancia hoy en día. Esto requiere una fuerte implicación en el proceso de desengancharse de las historias especulativas del arte y de la consideración de lxs artistas como genios, creadores, etc. De hecho, 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 (Gržinić, 2008b).

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, así como 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, de la solidaridad y del comunismo.

Chto delat? insisten 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 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 todxs. 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, heteronormatividad, homofobia y desigualdad. 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 mayor de gente. El devenir histórico de la emancipación económica, política, intelectual y creativa es el comunismo.”¹¹

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 lxs 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. Esto es lo que proponen en su trabajo: analizar, deconstruir, criticar, articular estéticamente y luchar (Chto delat?, 2008a).

El “método” de Bertolt Brecht y los tres Songspiel: Perestroika, Partisan y Museum

Desde la publicación de la revista Chto delat? en 2006, bajo el título “Why Brecht?”, Bertolt Brecht se convirtió en una de las referencias centrales en el trabajo del colectivo, y que al mismo tiempo intentan conducir fuera de la “fatiga de Brecht” (Jameson, 1998). Se trata del intento de recuperar y reinventarlo 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, 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.

En esta relación, el trabajo de Chto delat? se basa en las discusiones sobre los métodos artísticos, formas, intenciones y objetivos; la reevaluación crítica y su actualización son algunos de sus objetivos principales. A través de sus vídeos, tratan 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

[11] 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&dang=en] (la traducción es mía)

del debate sobre el texto "The Articulation of Protest" (La articulación de la protesta) de Hito Steyerl (2002b), en el que la autora cuestiona el uso de la imagen documental por parte de los grupos activistas. En este momento el colectivo 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 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, continua 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, esta realidad es transformable. Como apunta Vilensky (2006), las condiciones de vida de las personas pueden y tienen que cambiar. También 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 organizar 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? ¿Cómo se articula hoy una estética política o de la politización del arte y cuáles son sus potencialidades críticas?

Tal como escribe Jameson (1998), no tenemos que ser antiguxs o nostálgicxs para apreciar las maneras en las que Brecht esta todavía vivo para nosotrxs. De hecho, es precisamente esta pluralidad de lo actual y posible de los Brecht virtuales, la que nos enseña nuevas posibilidades. Aquí 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. Él entendió claramente que el capitalismo no es nunca tímido en demostrar sus extremos, y ganar distancia o alienar el capitalismo no es cuestión de escepticismo, ironía o mimetismo, sino más bien de una acción intelectual responsable, proclamando que otro mundo es posible (Vilensky, 2006). Brecht expuso con claridad la lógica de la escalación capitalista en el fascismo, la exposición que todavía hoy en día mantiene su poder. Su crítica de medios de producción cultural burgueses desde dentro no podría ser más precisa entonces que ahora (Skidan, 2006). Aquí es crucial 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 y del arte (Jameson, 1998). La política y el dinero son parte de nosotrxs 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.

Asimismo 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 nuevas prácticas de su tiempo, ha dado al teatro otro significado, como modo de cognición y no del impacto emocional, allanando el camino para revelar el modelo de arte politizado. En su análisis final, la técnica teatral que ha desarrollado estaba dirigida hacia la interrupción de la ilusión del arte (Skidan, 2006). Como dice Alain Badiou (2005b), 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. Él entendió que la violencia de lo real opera a través del poder de la semblanza y está presente en todas partes.

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, 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 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 lxs educadorxs, algo de lo que habla también la tercera tesis de Marx (1845) sobre Feuerbach. Entonces el “método” se encuentra productivamente alienado, cuando lo consideramos como un tipo de *gestus*, dirigido al cambio, intentando alcanzarlo, al defender sus tendencias. El método de Brecht consiste pues en alterar las realidades de los relatos de lxs individuos, de su producción material junto con su pensamiento y los productos de su pensamiento. Se trata de la narración incorporada, o de relatos encarnados, performativos, que se convierten en una verdad más profunda sobre sus imágenes sucesivas en juegos de lenguaje y figuras conceptuales, o formas de

pensamiento (Jameson, 1998). 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 nuestras luchas políticas.

La variedad de métodos estéticos que Brecht ha desarrollado, siempre respondía al desafío de una 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 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 tiene su causa en la imposibilidad de la situación actual, y su resultado es el cambio de esta situación. 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 productorxs pierde su sentido y para que esto sea posible, tienen que surgir las mismas cuestiones en todo el colectivo implicado en la acción intelectual. Aquí Brecht pone el acento en la creación de situaciones que puedan involucrar a cualquiera que quiera formar parte de ellas (Vilensky, 2006).

El lugar del trabajo colectivo como tal, 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. En los años 1960 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 (Jameson, 1998).

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", Douglas Keller (2005) escribe que

la teoría de la producción estética de Brecht es congruente con el modelo de Korsch de los consejos de trabajadorxs como órganos auténticos de la práctica socialista. Mientras Korsch insistía en la actividad co-productiva, democrática y participativa en las esferas del trabajo y la política, Brecht apuntaba a la necesidad del mismo tipo de co-participación en la producción estética, rechazando la noción del artista como genio solitario, para alterar la producción estética radicalmente. Si los consejos de trabajadorxs tuvieran que revolucionar la organización industrial y política, la producción estética tendría que proporcionar y anticipar el modelo para la organización cultural socialista. El teatro de Brecht en tanto que institución microcómica 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.

En su forma de escribir y de conceptualizar el teatro, Brecht intentó de muchas maneras representar la presión inmensa de la miseria, llamando a lxs explotadxs a pensar sus situaciones, descubrir las causas de su miseria y a luchar. De esta manera, unx 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. 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 en el que las desarrollaba él. Hoy en día nos pueden ayudar en nuestra búsqueda del desarrollo de prácticas artísticas politizadas (Ray, 2009).

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 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 concretos (Ray, 2009). Lo que es característico en Brecht es el *casus*, un caso ejemplar que llama al juicio y que evade un marco abstracto en el que el contenido de todo tipo puede insertarse y subsumirse (Jameson, 1998). En este sentido, la propuesta de Chto delat?, su análisis (post)marxista y crítica de nuestra situación presente, está implicada en la actualización y no en la escenificación de los eventos políticos en forma de *reenactments* (Sheikh, 2012). Tampoco se trata de la escenificación de



-> "Perestroika Songspiel: The Victory over the Coup" (2008), fotograma del vídeo, Chto delat?

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 tres vídeos que analizaré a continuación: “Perestroika Songspiel: The 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) y “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 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, está pensado para interpelar al espectador, despertando su curiosidad, sorprendiendo 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 el deseo de hacer historia. La catarsis crítica difiere pues de su versión aristotélica clásica, así como de la filosofía idealista, que solamente interpretó el mundo de varias maneras, difiriendo del marxismo cuyo propósito es cambiarlo (Skidan, 2006).

Revelando su interés por el teatro épico de Brecht y el cine de Godard y Dziga Vertov Group, en sus Songspiel, *Chto delat?* desarrollan las características comunes de la narrativa que es expresada en parte a través de canciones (coro) y como en el trabajo de Brecht, este método funciona de nuevo 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” (Ilić, 2011). En el centro de los Songspiel 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, de esta manera construyen la tensión y el conflicto.

El discurso de los tres Songspiel (Perestroika, Partisan y Museum) se articula alrededor de conceptos como el evento, la verdad y el sujeto. Para Badiou (2006), 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 su fidelidad al evento; pero ¿qué es exactamente un evento?; Como lo conceptualiza Badiou? El evento 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 está caracterizado por la imprevisibilidad de aquello que podría también no haber ocurrido. Pero 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. La verdadera novedad surge "en oscuridad y confusión", y es solo retrospectivamente que el evento puede ser reconocido como tal, mediante una intervención interpretativa. De esta manera, los eventos son presentados en su carácter histórico, y por tanto, cambiante (Badiou, 2006; Bensaïd, 2004).

Inicialmente parece claro que el problema de *casus* expone un problema filosófico fundamental; la relación entre lo universal y particular. En el *casus* brechtiano 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. 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. El valor ético de lo "bueno" 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 (Jameson, 1998). "Esto es un gran arte, nada obvio al respecto."¹²

En relación con la política y la poética de Brecht, Chto delat? introducen la forma de *songspiel* que Brecht desarrolló junto con Kurt Weill a finales de los años 1920, 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 Brecht como crítica 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" (1930). Asimismo, esta ópera es una crítica afilada del capitalismo y fascismo, 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

[12] VILENSKY, Dmitry, 2006, "Why Brecht", en Chto Delat? Journal n.11, "Why Brecht?" [<http://www.chtodelat.org/index.php?option=comcontent-view=cartography&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en>] (la traducción es mía)

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, 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 lxs 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 lxs refugiadxs 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” (Chto delat?, 2008c), es que el movimiento de la Perestroika contenía el potencial revolucionario, pero que éste fue destruido consecuentemente por las viejas y nuevas élites. Igualmente, para algunas feministas Perestroika abrió nuevas y claras percepciones de la discriminación, sexismo y homofobia en general, la sensibilidad sobre las jerarquías de género y sexualidad también con relación a otros grupos étnicos que experimentaron la humillación y exclusión. Desde el principio llamaron la atención sobre la construcción de categorías de sexo-género, sobre la estructura de género soviética, y sobre la variedad de problemas a los que se enfrentan las mujeres de diferentes clases sociales y economías, de diferentes culturas, edades, y sexualidades disidentes (Zdravomyslova, 2008). 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.

En esta relación, con el vídeo "Perestroika Songspiel: Victory over the Coup", el colectivo reclama 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 (Sheikh, 2012). 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 muestra su sonrisa feroz en la frontera entre el centro y la "periferia", o en las fronteras de la "semi-periferia". El capitalismo en los países "desarrollados" de Occidente se mantiene por los bombardeos y el empobreciendo de los países de la "periferia", donde promueve el nacionalismo autoritario, el fascismo, el heteropatriarcado, y el fortalecimiento de los estados burocráticos. La "periferia" revela el subconsciente del capitalismo que los (neo)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 (Magun, 2008).

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 la feminista, los cinco "personajes principales" de la época, cada uno con su visión particular sobre su papel en la historia. Su intención es hablar de la Perestroika verdadera, la que todavía no ocurrió, ya 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. Aquí 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. El evento inscribe históricamente su propia eventualidad y la subjetividad con ella asociada. Este vídeo 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, se 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 de una fidelidad al evento, y entonces de un compromiso emocional e implicación activista con él. Ésta 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 la redistribución del poder (Golyenko-Volfson, 2008). El vídeo nos enfrenta con una elección ética: ¿De qué lado estamos? ¿Al lado 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 es aquel de la re/constitución de Europa del Este como una historia concluida, enterrada. Este proceso toma la forma del turbo realismo o turbo fascismo, desde los años 1990 hasta la actualidad, en los países postsocialistas 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 lxs “otro(s)”, su estructura patriarcal y cultura de indiferencia hacia la exclusión de lxs “otro(s)”, 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 de lxs “otro(s)”; 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 (Papić, 2005; Gržinić, 2013a).

A principios del abril de 2009, en Belgrado, una comunidad romaní que vivía cerca de Belville fue destruida con dragas mecánicas y varixs 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 lxs deportistas que participaron en la Universiada este mismo año. Varias formas del racismo operan contra el pueblo gitano a través del espacio europeo, especialmente en países como Hungría, Italia, Rumanía, Bulgaria y las repúblicas de la ex-Yugoslavia (Jeremić y Rädle, 2009). Lxs



-> "Partisan Songspiel: A Belgrade Story" (2009), fotograma del vídeo, Chto delat?

romaníes son marginalizadxs, expuestxs a la drástica pauperización, a los ataques racistas y activamente perseguidxs 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 LGTBIQ+ en las repúblicas de la ex-Yugoslavia, aunque la homosexualidad fue despenalizada a mediados de los años 1970, 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. El vídeo trata de exponer un mensaje político sobre la relación entre lxs opresores y lxs oprimidxs, y en este caso concreto, muestra como el gobierno de la ciudad de Belgrado, los beneficiarios de la guerra y los grandes empresarios actúan violentamente contra lxs oprimidxs, - obrerxs, romaníes, lesbianas y veteranos de guerra discapacitados, 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 lxs partisanxs muertos, el coro de lxs partisanxs que se dirige a lxs oprimidxs, 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. Lxs partisanxs 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. Cuando el coro de partisanxs se dirige a lxs oprimidxs y llama a la unificación, la unidad entre ellxs se presenta incierta y permanece no-articulada y fragmentada hasta el final. Pero la búsqueda de nuevxs partisanxs deja la esperanza de que la lucha emancipatoria sea posible en el futuro. “¡Cerrad vuestros rangos, camaradas! ¡Buscad a nuevxs partisanxs!”¹³, es una agitación directa y la propuesta al final del vídeo para motivar la continuación de la lucha por la emancipación.

La cuestión de los derechos humanos empezó a desintegrarse visiblemente después de la caída del Muro de Berlín. En la bio-necropolítica

[13] Ver el vídeo “Partisan Songspiel: A Belgrade Story” (2009), Chto delat? (la traducción es mía)

del Occidente, la diferenciación de personas en términos de clase, raza, nacionalidad, género y sexualidad es constante, y estas discriminaciones y explotaciones se multiplican globalmente. El racismo estructural es la lógica principal del capitalismo global. La racialización es su procedimiento interno, administrativo, judicial y económico, que 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 (2013b), 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 la personas migradas y refugiadas que buscan el asilo. Las demandas de lxs refugiadxs plantean una serie de cuestiones y problemas que se dirigen no solo a los regímenes biopolíticos de los países de la "antigua" Europa Occidental, sino al concepto occidental de derechos humanos por entero, tal como fue desarrollado después de la II Guerra Mundial.

En esta relación, "Museum Songspiel: The Netherlands 20XX" habla sobre cómo las "democracias nacionales" actuales hacen desaparecer a lxs "no deseadx" de su entorno: a las personas migradas, refugiadas, a las que buscan asilo... 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 muchxs olvidan convenientemente que las saben. El vídeo, filmado en Van Abbemuseum en Eindhoven, construye la historia de un grupo de migrantes que, en su intento de escapar de la deportación organizada por parte de las autoridades nacionales holandesas, 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 lxs oprimidxs. Pero lo que encuentran allí es la identificación con lxs oprimidxs, 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 contra-revolucionaria de las performance e instalaciones de la vanguardia histórica. Cuando el personal del museo encuentra a lxs migrantes 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 lxs 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, lxs subalternxs 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 algunxs agentes dentro de estas instituciones lo intenten. El método de Brecht es usado en este vídeo para subrayar la profunda discrepancia entre el discurso elitista inherente del arte y la potencialidad así como la efectividad de la resistencia. Lxs migrantes 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 detenidxs por la policía y expulsadxs; la acción toma lugar fuera de la 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 lxs refugiadxs hayan sido detenidxs, pero rápidamente descartan la idea de protestar, diciendo: “esto no nos concierne”.¹⁴ La propuesta acaba en una tragedia, mostrando al contrario cómo el arte contemporáneo y su “teoría crítica” funcionan en relación con lxs oprimidxs. Su intención no es la de salvaguardar a las personas, sino la de ¡salvar al museo!

El espacio una vez ocupado por lxs refugiadxs (llamado el Ojo) y que al final del vídeo aparece vacío, es el símbolo del punto ciego en el centro del proyecto de las democracias occidentales (Campbell, 2010). “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 que separa 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. 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

[14] Ver el vídeo “Museum Songspiel: The Netherlands 20XX” (2010), Chto delat? (la traducción es mía)

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 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 (Begg y Vilensky, 2007).

La política del *gestus* y autonomización

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; las películas 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 (Agamben, 2006). Igualmente 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.

Para activar la autoconciencia, la innovación de Brecht a la que recurren *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 dramática. De esta manera se consigue el conocido "efecto de alienación", 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 *Songspiel* 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*, 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 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 (Keller, 2005). 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 la autonomización: 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 estoy 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 (Jameson, 1998).

Este concepto de “distancia interna” es la base para conseguir el conocido “efecto de alienación” a través de la exposición 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 alienación, distancia interna y disonancia, y por otro articular la política que implica la división de la sociedad en clases y la lucha de clases. Igualmente 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 combinación de micro grupos y deslizamiento entre ellos a nivel social, donde lo político en sí mismo es inherente (*ibid.*)

El entero mensaje político y su contenido del efecto de alienación sirve para revelar lo que se entiende como eterno o natural, como un acto reificado, con su nombre y concepto unificante, como meramente histórico, como un tipo de institución constituida en base a las acciones históricas y colectivas de personas y sus sociedades, y que ahora se presenta como cambiante. El efecto de alienación es el instante de intrusión en la vida diaria; es lo que constantemente demanda ser (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 distanciarnos de lo diario; la teoría es entonces en sí misma un proceso efectuándose, y la dramaturgia es en sí un drama. Lo que la historia ha solidificado en la ilusión de estabilidad y sostenibilidad se puede disolver ahora de nuevo, reconstruir y reemplazar (*ibid.*).

Todos los elementos en los tres Songspiel 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 una reactuación ética, psicológica o psicoanalítica, y se puede leer como un intento de superar la parálisis e impotencia.

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 pobre 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 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 resistencia puede causar la destrucción del espacio mismo (Vesić, 2009). Lxs cuatro protagonistas oprimidxs en "Partisan Songspiel: A Belgrade Story" habitan estos barrios, una fábrica abandonada: un obrero, una gitana, una lesbiana, un veterano de guerra discapacitado. El "Museum Songspiel: The Netherlands 20XX" ha sido filmado en Van Abbemuseum en Eindhoven, 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 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, lxs migrantes 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 las personas migradas están aisladas de lxs demás personajes que se encuentran dentro del museo; el director del museo, el comisario, el artista, el reportero

de la TV y lxs visitantes del museo que hablan enfrente de un periódico de las Panteras Negras, 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”.¹⁵ El enfoque “tipicalista” nos permite pensar e incorporar la problemática de la sociedad contemporánea como un sistema integral saturado de contradicciones y con necesidad de transformación. 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 (Jameson, 1998). En esta relación, Chto delat? construyen lxs 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 antagonica general en cualquier sociedad. Al mismo tiempo, nos sugieren el análisis de los problemas complejos que constituyen los obstáculos y los límites de luchas individuales e identitarias. Además, lo que Brecht llamó *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 Songspiel como tipología de personajes característica en el tiempo de la Perestroika- el demócrata, el empresario, el nacionalista, el revolucionario y la feminista-, durante la Universiada de Belgrado- lxs opresores y lxs oprimidxs - el obrero, la gitana, la lesbiana, el veterano de guerra discapacitado-, y en Museum Songspiel -el director del museo, el comisario, el artista, el reportero de la TV, lxs visitantes del museo y lxs migrantes. Como Brecht, Chto delat? en sus conceptualizaciones sobre performance y trabajo de los actores tratan de demostrar a la audiencia que somos todxs actores, y que la actuación es una dimensión inescapable de la vida diaria y social.

Según lo dicho, tenemos que entender el *gestus* como el operador del efecto de extrañamiento. 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, en primer lugar, son las narrativas sobre la gente, sus actos e instituciones que

[15] 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)

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 limita prosaicamente a la superficie de la vida diaria. Brecht buscaba la alternativa de las relaciones sociales precapitalistas, pero para invocar lo social e histórico, lo que cambia radicalmente esta imagen. 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 lxs 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. El punto de vista teórico requerido por *gestus* es 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 (*ibid.*).

Los Songspiel 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", lxs actores citan los discursos de lxs 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 unx 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, dijo Me-ti." (Jameson, 1998: 99)

En consecuencia, la narrativa de los Songspiel no es empírica, sino que, siguiendo a Brecht, señala más bien e intenta provocar el cuestionamiento: “¿Lo ven? ¿Lo entienden ahora?”¹⁶ 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 ellxs mismxs y a lxs demás. En este sentido, siguiendo a Brecht, se puede decir que todxs siempre actuamos y contamos historias para explicarnos, dramatizamos nuestros puntos de vista de varias maneras. De esta manera, 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. Solo que aquí, en el trabajo de Brecht y en los Songspiel 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.

En esta línea, Chto delat? en referencia a Brecht, introducen también la figura del coro, que proviene de las obras del teatro de la Grecia antigua y ocupa en los tres Songspiel 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 lxs cinco protagonistas de Perestroika, la historia de las “esperanzas que no se realizaron”. También, refleja la realidad de las políticas durante este periodo, de la alianza entre la “democracia”, la religión y el capitalismo 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 lxs mismos coristas. Para interrumpir el flagrante ruido obsceno de estas voces, es necesario 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 aquellxs que aceptan la tarea de continuar luchando por la emancipación,

[16] VILENSKY, Dmitry, 2006, “Why Brecht”, en Chto Delat? Journal n.11, “Why Brecht?”, [<http://www.chtodelat.org/index.php?option=comcontent&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en>] (la traducción es mía)



-> "Museum Songspiel: The Netherlands 20XX" (2010), fotograma del vídeo, Chto delat?

la respuesta a estas preguntas es inequívoca: la clase oprimida en lucha.”¹⁷ 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 del trabajo constituyente. Es decir, todxs aquellxs 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 empoderado mutuo pueden lograr una auténtica libertad para todxs.”¹⁸

El coro de lxs partisanxs 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 aquellxs que lucharon y cayeron en la Guerra de Liberación Yugoslava. El escenario para el monumento de lxs partisanxs es el collage de dos monumentos existentes, uno en Serbia y otro en Croacia, hecho por los escultores Sreten Stojanović (1951) y Franjo Kršinić (1954). Lxs partisanxs presentes en el escenario en forma del monumento cantante actúan colectivamente como recordatorio desde una perspectiva histórica en la que podemos encontrar las claves para comprender la situación insatisfactoria del presente. El texto de coro de lxs partisanxs muertxs está articulado como las “densas forestas de nuestra conciencia, como los escrutes secretos del comunismo”. Aunque convertidxs en piedra, el espectro de lxs partisanxs nos recuerda la lucha unida histórica contra el fascismo, la solidaridad, la hermandad entre lxs oprimidxs y la lucha por la justicia. Apelan a no olvidarse la lucha de clases, a no tener miedo, a poner fin a la esclavitud, y 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!”¹⁹

Aunque había interpretaciones erróneas, leyendo a lxs partisanxs como una propuesta política vacía que viene desde el pasado remoto, “Partisan Songspiel: A Belgrade Story” no agita el deseo de repetir las viejas políticas, sino que busca un nuevo deseo y política que tiene 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 (Vilensky y Vesić, 2009). La referencia a lxs partisanxs, el comunismo y la Yugoslavia socialista, así como la

[17] 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)

[18] Ibid.

[19] Ver el vídeo “Partisan Songspiel, A Belgrade story” (2008), *Chto delat?* (la traducción es mía)

originalidad de sus soluciones, representa una "imposibilidad no existente" que puede proporcionar una alternativa radical a lo que sucedió 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 postsocialista 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 lxs partisanxs yugoslavxs (Grlja, 2009).

El coro en "Museum Songspiel: The Netherlands 20XX", representa la política de la "democracia nacional". Durante su presencia en el museo, lxs coristas comentan sobre la situación del refugio de lxs migrantes 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 bio-necropolíticos 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 lxs migrantes, se muestran satisfechos. Para ellxs resulta que "solo fue arte, completamente inofensivo, atemporal, bello y revolucionario!"²⁰, 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 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 Songspiel de Chto delat? hay la ausencia de una resolución catártica, que hace que elx espectadorx se sienta incómodx. 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 Songspiel 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. Como en el caso de estos tres vídeos, el trabajo de Chto delat? está principalmente relacionado con las situaciones de transición e inestabilidad, y esta

[20] Ver el vídeo "Museum Songspiel: The Netherlands 20XX", (2010), Chto delat? (la traducción es mía)

inestabilidad es multidimensional, mientras la podemos leer también en términos de atomización, de la precariedad de la resistencia, y la búsqueda de una nueva política de lo común.

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”, escrito por Vilensky(2010), bajo el lema, “Mixing different things”, con una buena dosis de humor pero libre de cinismo, y en una forma casi aforística, su tarea metodológica principal 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. Proponen una apertura flexible, posicionándose dentro de las condiciones específicas de cada situación. 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(Ilić, 2009).

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 (Vilensky y Vesić, 2009). El arte, según Vilensky, tiene un poder inmenso de informar pero tiene que realizarse de manera diferente, cuestionando a la vez al arte, 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. Para Chto delat?, usando el medio de songspiel y musical - donde todo es abiertamente construido y alienado, y donde toman una plena responsabilidad política para sus discursos y enunciados 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. De igual modo, 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?*. 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.

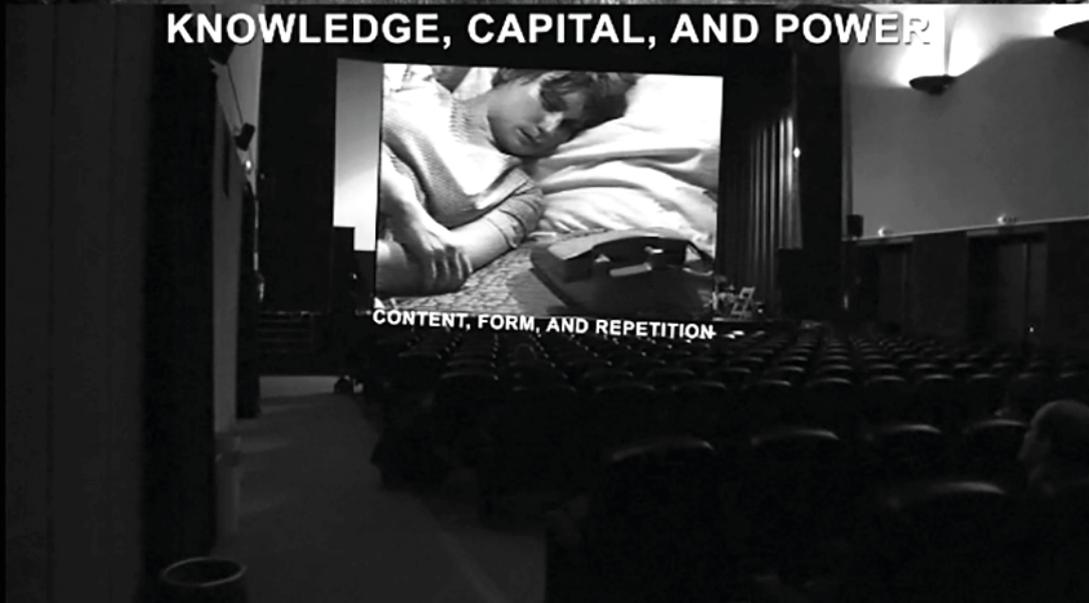
Lo que es importante para *Chto delat?* hoy, es llegar al método que les permita mezclar cosas diferentes: formas reaccionarias y contenidos radicales, espontaneidad anárquica y disciplina organizativa, hedonismo y ascetismo... La cuestión es encontrar las proporciones adecuadas. Esto es, "estamos una vez más obligadxs a resolver los viejos problemas de composición, mientras no olvidamos que las composiciones mas creíbles siempre se construyen en la superación simultánea y en la sobrealimentación de las contradicciones."²¹ 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.

[21] 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>] (la traducción es mía)

**MARINA GRŽINIĆ/AINA ŠMID:
POLÍTICA, DECOLONIALIDAD Y DESENGANCHE**



SOUTHEASTERN EUROPE AND THE QUESTION OF KNOWLEDGE, CAPITAL, AND POWER



Seizure

rewriting counter-histories

-> Incautación. Re-escribiendo contra-historias

fotograma del vídeo, 2015, Marina Gržinić

“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, así como de la influencia del sistema de poder global en la transformación de nuestras vidas y consecuentemente de las prácticas artísticas, son las videoartistas de la antigua Yugoslavia (Eslovenia) Marina Gržinić (1958) y Aina Šmid (1957). Aunque los primeros vídeos se realizaron en la antigua Yugoslavia ya en los años 1960, 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 1980, 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 (Gržinić, 1997a).

La necesidad de analizar 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 nuevos 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 decolonialidad del conocimiento, decolonialidad del poder, políticas lesbianas, queer y transfeministas.

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, filosofía y estudios culturales

[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, 2008: 14-20)(la traducción es mía)

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 abarca los últimos tres decenios, de manera que podemos delinear tres grandes líneas de desarrollo en su trabajo.

En los años 1980 se centraron en temas como la sexualidad, la historia y la política, para cuestionar la ideología del socialismo a través de su práctica artística (Gržinić, 2008c). 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 y el cuestionamiento crítico de la performance americana y europea, del cine *underground* occidental, con las referencias a la pornografía, homosexualidad, travestismo, etc. La sexualización del medio vídeo para reflexionar sobre la sexualidad oprimida en el socialismo implicaba también el proceso de alejamiento de la producción cinematográfica y televisiva (de los medios estatales oficiales). Frente a la situación psicótica en la época anterior a la guerra en Yugoslavia, y los intentos del poder, de enmascarar la historia, Gržinić/Šmid, desarrollaron nuevas maneras de ver, entender e interpretarla, reconstruyendo y recontextualizando los acontecimientos políticos, para articular una historia alternativa (Gržinić, 1997a).

En los años 1990, 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 (Gržinić, 2008c). 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+Retroavantgarde+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! 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

fundamentales. 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 (Gržinić, 1997a).

Después de los años 1990, 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 (Gržinić, 2008c). “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 ŠKUC LL”(2012) son los vídeos que pertenecen a este último período. En esta serie de trabajos son frecuentes las referencias a la opción decolonial, subrayando la colonialidad 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 desencanche de la colonialidad.

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 (Gržinić, 2008c). 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.²

Para entender la expansión del uso del vídeo en los años 1980 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. Como apunta Gržinić, es importante subrayar que la escena alternativa eslovena fue más que un estilo de vida, una

[2] Ver www.grzinic-smid.si

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 manera completamente independiente de las estructuras estatales oficiales y sus sistemas culturales de aquel momento del socialismo en crisis. La cultura alternativa ha hecho posible 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. Me refiero a una serie de procesos de socialización, de nuevas formas de funcionamiento y comportamiento social (la constitución de la red de los club *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 las mujeres (el grupo feminista Lilit), el grupo de lesbianas ŠKUC-LL, y de nuevos movimientos sociales (la sección por la cultura de la paz, 1985) (Gržinić, 1997a).

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 conceptual y políticamente, la institución de masculinidad y las relaciones lésbicas a través de la perspectiva queer. “Icons of Glamour, Echoes of Death” trata del mundo fantasmático de un modelo travesti (Marina Gržinić) y su amigo trans* (Aina Šmid), recurriendo a la estética de los autores de la vanguardia alemana y estadounidense, Fassbinder, Von Praunheim y Warhol, para escenificar una performance frente a 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 como la obscena apropiación de nuestros cuerpos por parte de la política socialista y de los mass media. En este vídeo Gržinić/Šmid introducen una doble presentación; las mujeres están hablando frente a la cámara (al estilo *cinema vérité*) sobre sus vidas sexuales y su lesbianismo, mientras al mismo tiempo actúan como las *stripper* en su espectáculo nocturno, acompañado de música punk, que se visualiza en la pantalla frente a los espectadorxs. 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 esta relacionada con el arresto de los punkis en Ljubljana (Gržinić, 2008c).

Estos vídeos se convirtieron en las piezas clave de la historia política del vídeo por el carácter de sus performance. A principios de los años 1980, la visibilización de las experiencias lésbicas, el lenguaje queer y el uso de la pornografía como crítica del arte socialista del formalismo modernista, que tenía el apoyo y aprobación de las autoridades, constituía un posicionamiento político radical. Luchando en contra de la estigmatización del lesbianismo y del trabajo sexual, Gržinić/ Šmid entraron en un territorio que estaba prohibido, el tabú bajo el socialismo, a la vez que cuestionaban las fronteras del *underground* Occidental, donde estos temas también estaban apartados del “arte serio”. Las artistas demandaban una reflexión radical sobre las condiciones de la política y del arte contemporáneo. El tema crucial fue también la creación de espacios que les permitirían deconstruir las regulaciones hegemónicas y el control policial del Estado socialista, extendido a los derechos sexuales, políticos y sociales. 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 (Gržinić, 2008c).

En comparación con las intervenciones críticas en otros países del Este, los movimientos soviéticos 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 planteaba las demandas para la formación de nuevas instituciones culturales, políticas y artísticas fuera y dentro de las propias instituciones del paradigma socialista de la autogestión. La escena alternativa 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. Además, estas prácticas (artísticas) políticas y análisis teóricos han revelado una visión crítica de la Institución del Arte, del conjunto de instituciones que operan con el dinero público, y sus efectos ideológicos en la propagación y preservación de valores de la cultura y política dominantes (Gržinić, 1997a).

Solo dentro de este contexto podemos entender las relaciones entre la cultura, política y tecnología en los 1980 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, así como la red de contactos e intercambios internacionales. En aquel momento, el vídeo 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 (Gržinić, 1997a).

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. En este contexto, desde mediados de los años 1980, Gržinić/Šmid produjeron una serie de vídeos también en el marco del programa contracultural y artístico de la Televisión Eslovena (TVS1). Asimismo, la Galería ŠKUC, y más tarde en los años 1990 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. Así 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 teóricxs, -vinculadxs al feminismo, teoría psicoanalítica, marxismo, *open source*, y teorías de los nuevos medios-, 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. (Gržinić, 1997a y 2006).

En los últimos años, el trabajo de Gržinić/Šmid ha sido producido por el instituto independiente, Zavod CCC (Institute CrossCommunityCreation) 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.³

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 violencias del capitalismo contemporáneo. Como apunta, Eslovenia en sus 22 años de independencia, es una historia de exclusiones y evacuaciones, que está, por

[3] Ver <http://www.zavod-ccc.org/>

un lado, directamente vinculada a la violación de derechos humanos de lxs borradoxs, migrantxs, refugiadx, gitanxs, musulmanxs, LGTBIQ+, etc., y por otro, a los procesos de “creatividad secuestrada” (Rolnik, 2006) por varias fuerzas del poder económicas, políticas, ideológicas e institucionales (los ejemplos más claros que expone son, Ljubljana- Cultural Capital of Europe (1997), Manifesta 3 (2003) y el plan de reorganización del centro social Metelkova para construir allí una serie de museos. En el caso de Eslovenia podemos ver el impacto del necro-capitalismo neoliberal en todos los sectores de la vida y de la producción con claridad casi gráfica (Gržinić, 2006a y 2008e).

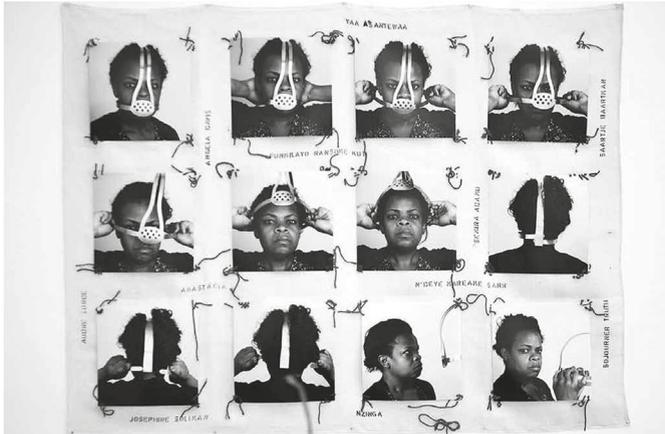
Actualmente, después de más de treinta años de existencia de la producción audiovisual en Eslovenia, ésta todavía oscila entre el margen y la institución. Los museos no se encargan de las colecciones de este tipo de trabajos, o como en caso de la “Moderna Galerija” (Galería de Arte Moderno) de Ljubljana, el museo principal de arte contemporáneo del país, pagan precios simbólicos o ¡nada!, para la adquisición de obras en su colección, reproduciendo la lógica de explotación y precarización de lxs trabajadores culturales. Además, “Moderna Galerija” está trabajando con instituciones paralelas que Gržinić llama “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 comisarixs, productorex culturales, artistas, etc., nuevas estructuras y genealogías del arte. Como resultado de estos procesos locales de la condición post-yugoslava que forman parte del sistema neoliberal global, 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. Cada vez más fácil acceso a las nuevas tecnologías y su democratización ha cambiado también las condiciones de producción de vídeo, lo que significa al mismo tiempo su mayor capitalización. En la situación presente, la anterior exclusividad de los medios audiovisuales ha sido reemplazada por las ofertas *boutique* de galerías, tendencias y marcas (Gržinić, 1997a y 2009b).

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 emplea la creatividad como una actividad que redefine el trabajo y trata de esconder la explotación capitalista. La colonialidad 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. En la genealogía de conexiones entre instituciones, dinero y poder, que Foucault define como procesos más importantes de la

REARTIKULACIJA

UMETNIŠKO-POLITIČNA, TEORETIŠKO-DISKURZIVNA PLATFORMA ARTISTIC-POLITICAL-THEORETICAL-DISCURSIVE PLATFORM
2010 WWW.REARTIKULACIJA.ORG REARTIKULACIJA@GMAIL.COM

10, 11, 12, 13



Iron Mask, White Torture, performance and installation, conceived by Marissa Lóbo, 2010. Iron Mask, White Torture was presented at the group exhibition "Where do we go from here?" at Secession, Vienna, 2010.

Performers: Agnes Achau, Aleksandra Klmpf, Betinda Kazem, Flavia Inoh, Grace Latigo, Sneaz, Sheri Awraham, Njideka Stephanie Iroh, Marissa Lóbo.
Photos/Performance installation: Ana Paula Franco. Photos from Secession: Mario Heuschöber.
Editing film: Annalisa Cannito. Photo Documentation: Susi Kraugartner. Coordination access photo material: Catherine Seifanz.

Iron Mask, White Torture, performance and installation, conceived by Marissa Lóbo, 2010

Short report from the performance Iron Mask, White Torture, conceived by Marissa Lóbo. Report by Collectif of Black Women Subjects in Art Space, written by Marissa Lóbo and Sheri Awraham. Date of the performance: July 2, 2010, time: 19.30, space: Secession, Vienna.

THE SPACE: A MUSEUM

A space of epistemological violence production. Appropriation of the history of the "other" a constant reproduction of the White Western desire of exposing and determining the otherness, the pure empire of Voyeurism.

INTRO Time 1 at 18:59

Nine black women and women of colour, with black outfits and bright blue eyes, are spread out in the exhibition space, observing the artwork amongst the spectators. Their presence and their homogeneous appearance cannot be ignored. The occupation has started. The nine women's costumes symbolize two important anchor points in the history of black resistance. Their black outfits give tribute to the Black Panther Party, expressing their importance as a significant resistance group in all of black history. The second aspect can be discovered through the bright blue contact lenses, as they relate to the blue eyes of Anastasia, who was enslaved, and because of her struggle for freedom, becomes a symbol for colonial resistance.

PRESENTATION Time 2 at 19:27

The curator presents the title of the exhibition, "Where do we go from here?". She makes reference to Martin Luther King, Jr., who originally proposed this question, "Where do we go from here, Vienna?" – isn't this such an ironic question to ask when your history is imprinted in every corner, and at the same time we evade openly and legally a deep-rooted racist structure, as for example, in the election campaign, or as it is defined by the legislature enforcing "Alien Laws": In the gallery space, the loud noise from the audience reduces the voice of the curator in her attempt to carry an opening speech. Some, more devoted to the ritual than others, surround her with the honest intention to hear. The rest wobble around, waiting for the bar to open its hatch, disregarding the curator's intention. This particular scenario is not different from any of the other Gallery / Museum / Art Space openings that take place in Vienna. The same artists, curators and mainstream media are here again in a celebration of the white territory. Putting their visual gaze regimes of exclusion of otherness. "Where do we go from here?" – is an exhibition where the other is invited as a guest to present his/her works and then is being asked: where do you go from here?

THE PERFORMANCE Time 3 at 19:34

One long, empty table slowly gets occupied with nine black women and women of colour. They sit next to each other and stare directly at the audience. Their blue eyes appear very clearly as an element that has been shoved into the black subject body. This physical illustration is meant to

evoke a certain dissonance within the viewer – a white middle- and upper-class – the typical guest of such an event. For a moment, he has been disturbed in his ritual and is compelled to witness such a gaze upon him. Nine different women with different backgrounds are telling the same story through their blue-eyed gaze. The story consists of a mask and its physical form that has been created and constantly revised in order to enforce the white male supremacist. They are re-telling the history, but now from a different body. Thus, the female black body tells the history of suppressions and mutations.

THE FINAL CUT Time 4 until 20:05

Sitting at the table the group has started to prepare a genealogical critique, they create a moment for ignoring the white canon that is legitimized by knowledge produced by Western or Eurocentric epistemologies. With this mask, the colonizer tried to silence the black subject. The group articulates and gives voice to all objects exhibited in art museums that have been an object of their violence, lies and silence. The reading starts with a repetition of the name Anastasia by each of the nine performers. Then each woman, one after the other, expresses firmly thoughts by black feminists. Thoughts that concern racism and sexism, Africa Diaspora, black identities and colonization are juxtaposed with critical migration politics and "rethinking black feminism as a social justice project. This develops a complex notion of empowerment, shifting the analysis toward investigating how the matrix of domination is structured along certain axes – race, gender, class, sexuality and nation" (as Patricia Hill Collins says in "Black Feminist Thought"). The mask of silence is broken with each of the quotations.

"There is a mask of which I heard many times during my childhood. [...] Formally the mask was used by white masters" – is the first sentence uttered by the performers. It is from Grada Kilomba. It is striking: it is like an echo (THERE IS A MASK, THERE IS A MASK, THERE IS A MASK). Quotes from important black women theoreticians that are read in the intervention performance are here to reinforce black feminist struggles that have taken place as a collective voice and for reconceptualizing the definition of knowledge.

In the last minute of the performance, they take the Blue Eyes out, they leave the space and some applause comes from the audience. This is a violent moment of contemplation on the art work, and the strong voice by Grace Latigo asks: "Is there something to be applauded here?"

Not to forget the question that doesn't want to be silent: "Where do we go from here?" Nowhere! – We are here to stay!

Texts quoted in the performance are by bell hooks, Grada Kilomba, Patricia Hill Collins, Arava Elyon, Johnston-Arthur, Betinda Kazem, Claudia Unterwieser, Njideka Stephanie Iroh and Grace Latigo.

-> Revista Reartikulacija #10-13 (2010), Grupo editorial: Marina Gržinić, Staš Kleindienst, Sebastjan Leban, Tanja Passoni. Autorxs: Marissa Lóbo, Marina Vishmidt, Tatjana Greif, Nataša Velikonja, Jovita Pristovšek, Hansel Sato, Staš Kleindienst, Marina Gržinić, Daniela Mayer, Muzaffer Hasaltay, Onur Serdar, Sandi Abram, Walter Mignolo, Catherine Walsh, Rubia Salgado, Alanna Lockward

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 y populismos que son vitales para su gobernanza del cuerpo social. Por estos motivos Gržinić insiste en vincular de nuevo la creatividad con el poder de la resistencia, para visibilizar los procesos antidemocráticos y racistas, de precarización, explotación, discriminación y marginalización en Eslovenia, en la Unión Europea y a nivel global. (Gržinić, 2007, 2009a y 2009b).

A lo largo de estos años Marina Gržinić ha participado también en varios proyectos de carácter independiente, con intervenciones críticas feministas, decoloniales y de resistencia de base. Contestando a la explotación del capitalismo global colonial, elaborando las pedagogías antirracistas y decoloniales, Gržinić junto con Walter Seidl en 2007 organizó la exposición “Toposcapes: Interventions into Socio-cultural and Political Spaces” para “Pavlova hiša” (Casa de Pavel), 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 lxs participantes invitadxs estaban “The Research Group for Black Austrian History and Presence” (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) (Gržinić, 2013b). 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 ciudadanxs negrxs de Austria y migrantxs en la lucha por sus derechos. La conexión entre 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 (Gržinić, 2013b).

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 y 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 (Gržinić y Božič, 2008f).

En este contexto, el grupo Reartikulacija impulsó el trabajo en red con otros sujetos políticos, activistas y artistas interesadxs 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 (una escuela para la teoría radical), basándose en la idea de una autoformación 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. 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.⁴

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 lo interseccional: entre la teoría de la sociedad (los estudios culturales, la crítica de la ideología, las teorías feministas, 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 arte (Šuvaković, 2008), para pensar mundos posibles descentrados y luchar decolonialmente. Así nunca parten de una contemplación estética, artística o de la autonomía institucional de la teorización filosófica sobre el

[4] Ver www.reartikulacija.org, [<http://grzinic-smid.si/?cat=383&paged=3>]

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.”⁵ 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, 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 igualmente 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. 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.⁶

Pero la crítica ya no es un resplandor de la revolución (herramienta del proyecto global de transformar el mundo), sino más bien es absorbida continuamente en la confrontación con el juego vacío del significante. 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 (Šuvaković, 2008).

[5] GRŽINIĆ, Marina, 2009, “Subjectivation, Biopolitics and Necropolitics: Where Do We Stand?”, [<http://www.reartikulacija.org/?p=59>] (la traducción es mía)

[6] Ver http://grzanic-smid.si/?page_id=200

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. 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 1970 y tempranos 1980 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 1980 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 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 (*ibid.*).

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 otro lado, la colonialidad. Asimismo, hace referencia a 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, frente al concepto de la realidad (*ibid.*).

Su pensamiento 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 Occidental. 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

(la antigua) Europa del Este. El dilema que permanece 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 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. La (antigua) Europa del Este en este sentido tiene que entenderse como síntoma del Occidente al que muestra sus propios límites (Šuvaković, 2008; Gržinić, 2008c).

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, cine militante 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 construyen complejas relaciones conceptuales a modo de anti-narrativa polisémica. Las situaciones fantasmáticas y críticas se conciben 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. Se trata de extrañas ficciones fragmentadas, que son interrumpidas constantemente para desenmascarar la realidad. (Gržinić, 2008c)

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 (Gržinić, 2008c). Como escribe Diane Aimel (2008) 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, las artistas demuestran que la construcción de cuerpos y género ha sido siempre tecnológica (Foucault, de Lauretis, Lugones).

De manera creciente, 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 nuevos medios, la televisión y el Internet llevan a la fragmentación y acción rápida, zapping 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. 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 que uno está simplemente inspirado por su estética, ritmo rápido, entretenimiento, poder de celebridades y cultura popular. 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 (Puncer, 2008; Gržinić, 2008c).

Para entender la relación entre las nuevas tecnologías y el capitalismo global, Gržinić en referencia a Johnatan Beller y su definición del modo de producción cinematográfico, propone pensar la digitalización como el modo de producción digital, que codifica, reproduce y forma la gramática, 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. 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 (Gržinić, 2011b). En esta relación, 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, al subrayar la potencialidad del arte de intervenir en estos procesos.

De manera parecida a cómo el grupo de artistas Irwin ha formulado en el “East Art Map” -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 pensar este movimiento de vanguardia, 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 (Seidl, 2008). 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 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, las políticas de memoria, una vez espacio compartido de Europa del Este, ahora postsocialista y transicional en relación con el “primer mundo” capitalista (Puncer, 2008).

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 un prisma discursivo, de las prácticas culturales, sociales y políticas. Sus vídeos reexaminan la presencia (mediática) de lxs “otro(s)”, - de refugiadx, personas con sida, borradx, mujeres, lesbianas, queer, trans*, etc.-, cuestionando el papel de estas representaciones. En sus trabajos introducen una perspectiva transfeminista y decolonial, empleando la táctica de reapropiación, mediante la cuál las imágenes son aisladas y recontextualizadas, revelando los mitos dominantes, codificados y promovidos por los media más influyentes. Sus vídeos cuestionan la hegemonía de la representación de la ideología dominante, tratando de desjerarquizar multidimensionalmente, lo que está codificado en la iconografía (post)moderna/colonial contemporánea.

Aquí, la noción del “corte” (cut) es vitalmente importante en su trabajo. 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 en la sociedad (Seidl, 2008). Como escribe Gržinić (2008c: 92): “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.”

Sus vídeos 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 (2008h), somos el producto del registro fotográfico, audiovisual, digital, 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. 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 buscan continuamente en su trabajo varias alternativas e intensidades en la identidad/desidentificación radical. De esta manera, la imagen en sus vídeos 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 (Puncer, 2008).

Como argumenta Gržinić (2006b) en referencia a 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 los cuerpos de migrantxs, cyborg y “monstruos”. Bajo las condiciones económico-tecnológicas y políticas existentes de la globalización del capital y la virtualización del mundo, son estas las personas que se mueven, viven y crean intersticios o zonas liminales (“in between”) entre lugares, prácticas, identidades y objetos.

En su último vídeo, “Relations: 25 Years of the Lesbian Group ŠKUC-LL”, realizado en 2012, Gržinić/Šmid repiensa precisamente este espacio fronterizo, a través de una perspectiva transfeminista y antirracista. Con la intención de construir una nueva genealogía en relación al territorio de la antigua Yugoslavia, las luchas del movimiento LGTBIQ+ y performance queer, analizan el contexto del movimiento y la comunidad LGTBIQ+ 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 1980, principios de los 1990, a través de la transición hasta nuestro presente de capitalismo neoliberal global. Como sostiene Grada Kilomba:

“El mito del hombre negro infantilizado y la mujer negra sexualizada, de la mujer musulmana oprimida y el hombre musulmán terrorista, así como, de la mujer blanca emancipada y el hombre blanco liberal, son todos los ejemplos de cómo las construcciones de género y raza interactúan.(...) 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 negrxs/de color a la invisibilidad.”⁷ En esta relación, 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, queer, trans* y migrante, con su potencial cultural y artístico, sus discursos críticos y política emancipatoria.⁸ Aquí, habitar la frontera, se presenta frente a la dinámica continua, de absorción, cooptación y neutralización capitalista, como el único lugar de resistencia y supervivencia.

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 Rolnik (2007), en la potencialidad de la repolitización del arte a través de la contaminación. 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 todxs y todo. Sólo unos pocos son nombrados, mientras que todo lo demás se recorta de la historia.”(Gržinić, 2008c: 140)

En sus vídeos las artistas 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. Su trabajo presenta 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

[7] KILOMBA, Grada, 2012, “Bodies Without Shame: Decolonial Feminism”, [<http://gradakilomba.com/projects/new-project-2>] (la traducción es mía)

[8] Ver el vídeo “Relations: 25 Years of the Lesbian Group ŠKUC -LL” (2012), Marina Gržinić/Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=276>]

teoría revolucionaria”,⁹ de manera que 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.

Política, decolonialidad y desenganche 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 otra vez el conflicto, las contradicciones sociales, en el trabajo artístico. Aquí las políticas de representación para Gržinić/Šmid siguen siendo una cuestión abierta en su planteamiento. Hablan de la representación participativa o de la mis-representación, tratando de (re)construir las representaciones, historias y gestos que incorporan nuestros sueños y hacen posible la transmisión de nuestras experiencias, memoria colectiva y conocimiento, al articular las narrativas pluriversales, de las que formamos parte. A continuación analizaré sus tres vídeos: “Obsession” (Obsesión) (2008), “Naked Freedom” (Libertad desnuda) (2010) e “Images of Struggle/Decoloniality” (Imágenes de lucha/Decolonialidad) (2011), que 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 con la construcción 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” que ha marcado un importante punto de inflexión para replantear las maneras en las que se puede todavía organizar un potente enunciado 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.”¹⁰ 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.

[9] GRŽINIĆ, Marina, 2009, “From Biopolitics to Necropolitics”, [<http://www.tkh-generator.net/en/openedsources/from-biopolitics-to-necropolitics-0>] (la traducción es mía)

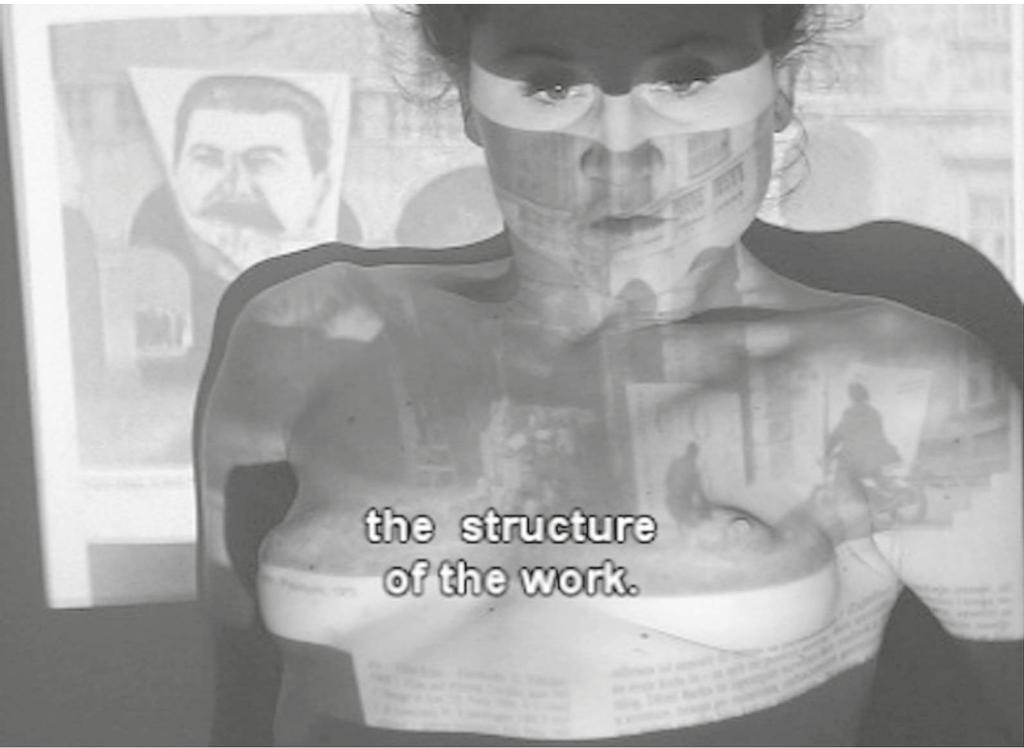
[10] GRŽINIĆ, Marina, 2011, “Images of Struggle, Politics and Decoloniality”, Entrevista con Marina Gržinić, por Tjaša Kancler, [kronotop.org](http://www.kronotop.org), [<http://www.kronotop.org/folders/naked-freedomdecoloniality-images-of-struggle>] (la traducción es mía).

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 aquellxs 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 afectivas ocupan un lugar central, y no solo proporcionan el significado de la vida, sino la vida misma (Gržinić, 2006c). En esta relación, empujando la actitud godardiana al extremo, en una forma vídeo-ensayista las artistas proponen una nueva fórmula para la teoría filmada; se trata de la simultánea ficcionalización de teoría y teorización de ficción, un método que se basa en la provocación intelectual continua (Klonaris y Thomadki, 2008).

“Obsession” se organiza en cuatro partes que siguen en la base conceptual algunos postulados de lxs teóricxs 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 provenientes del cine y mass media, es presentadora de la revista Reartikulacija en la TV Europa, Walter Mignolo, miss Ana Vujanović, Charlotte Rampling, la protagonista de la película “El portero de noche” (Liliana Cavani, 1974) y Tres Hermanas (Gržinić/Šmid, 1992), así como la voz de las propias artistas. En el primer capítulo, “Genealogía”, insisten en la necesidad de construir nuevas genealogías conceptuales, teniendo en cuenta la diferencia imperial/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 antisemitismo”, las artistas hacen referencia a dos filósofxs, Alain Badiou (y su crítica del aumento del antisemitismo 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.



-> "Obsession" (2008), fotograma del vídeo, Marina Gržinić /Aina Šmid

En el capítulo titulado “Historia”, se entrelazan sus teorías desarrolladas a lo largo de su propia producción artística 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 su película “*Pierrot le fou*” (1965), “No es la sangre, es el rojo”, apuntan al contrario: “Se trata de la sangre y no del rojo.” (Gržinić, 2008c: 92)

A continuación, “*Naked Freedom*” se divide en dos partes: la primera parte se desarrolla no-linealmente a través de varias secuencias, en el Centro de Juventud Medvode (Ljubljana), donde siete jóvenes activistas, músicxs, poetas y trabajadorxs, 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 lxs espectadorxs 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 trabajadorxs diseñado por el artista de la vanguardia rusa, Alexandr Rodchenko, que incorporaba la ideología revolucionaria, conceptualizando el ocio de lxs trabajadorxs, 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, Gržinić en diálogo con Nimako expone la situación de las personas migradas en Europa y el estatus de África en Europa. Esta parte ofrece un análisis histórico preciso tanto de mecanismos de inclusión y exclusión, así como del racismo diario y estructural 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, la cultura, el arte y el activismo.¹¹

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 D'Amico y Pedro Pablo Gómez organizaron el simposio sobre decolonialidad y arte, titulado “*Estéticas decoloniales*”. En esta relación se introduce la siguiente tesis: “Performar el pensamiento crítico hace visible aspectos políticos que de otro modo permanecerían

[11] Ver el vídeo “*Naked Freedom*” (2010), Marina Gržinić/Aina Šmid, (<http://grzinic-smid.si/?p=413>)

inadvertidos. ¿Quién recuerda el colonialismo?”¹² Las líneas argumentales que se presentan a lo largo del vídeo siguiendo el pensamiento de lxs teóricxs y 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 intervenir en lo afectivo y el intelecto, los procesos decoloniales del sentir y pensar 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) es uno de los gráficos que aparecen a modo de insertos durante el vídeo interrrelacionándose con los siguientes dos, en los que 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 lugar de simplemente crear los efectos de los media y afectos, a través de un proceso consciente prestan la atención al momento de su organización. En la teoría más general de la performatividad del lenguaje político, como

[12] Ver el vídeo “Images of Struggle/Decoloniality” (2011), Marina Gržinić /Aina Šmid, [<http://grzanic-smid.si/?p=420>] (intertítulo) (la traducción es mía)

argumenta Judith Butler (2006), 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. 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 (Vujanović y Gržinić, 2008). Estos registros se contraponen con los registros documentales, para transformar nuestra orientación habitual del espacio y tiempo, demistificar, 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. Apuntando a 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 genealogía de producciones que han sido completamente excluidas de la historia.

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 postfordista, que toma la materialidad de la ideología (de la época fordista de la década de los 1970), 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).”¹³ La externalización ideológica, según Gržinić y en referencia a Slavoj Žižek, se refleja hoy sobre sí misma; es la ideología “en sí misma”¹⁴

[13] GRŽINIĆ, Marina, 2009, “Capital, Repetition”, [http://www.reartikulacija.org/?p=695] (la traducción es mía).

[14] “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, 1997b, “The Retro-Avant Garde Movement in the ex-Yugoslav Territory or Mapping Post-Socialism”, [http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/53.htm] (la traducción es mía)

y “para sí misma”¹⁵; y aquí se da la desintegración de la conceptualización de ideología, la autolimitación y auto-dispersión de la noción de ideología. 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. Lo que aquí 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 que regulan la reproducción social, nos encontramos en pleno en la 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 se corresponde con el postsocialismo y con las sociedades post-ideológicas capitalistas (Gržinić, 1997b).

“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 procesos de diferenciación y efectos de diferencia o de “otredad”, producidos mediante operaciones ideológicas, desestabilizan su significado y muestran el potencial subversivo del medio. 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. Se trata del performance de contingencia, en la interrelación del medio vídeo con la política. Esto es lo que las artistas llaman una nueva lógica de performatividad (Vujanović y Gržinić, 2008).

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 nuevo y antiguo contexto colonial del capitalismo, así como a través de una nueva genealogía conceptual que construyen las artistas, en relación con la historia del vídeo experimental en (la antigua) 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

[15] 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, 1997b, “The Retro-Avant Garde Movement in the ex-Yugoslav Territory or Mapping Post-Socialism”, [http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/53.htm] (la traducción es mía)

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 las personas migradas y racializadas en la Unión Europea. Expone un espacio conceptual político de implicación, que permite repensar las comunidades locales: quién puede formar parte, quién está excluido, y cuáles son las consecuencias. En “Naked Freedom” el proceso colectivo de hacer el vídeo se relaciona con las prácticas sociales, políticas y performativas, 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 lxs performers somos todxs nosotrxs. En “Images of Struggle/Decoloniality”, la performatividad está relacionada con una lección compleja; lxs teóricxs de América Latina y de la antigua Europa del Este, toman una clara posición preformativa cuando hablan a la audiencia que viene a escucharles; la (nos) provocan, e introducen la necesidad de reconocer una posible situación política. En este vídeo exponen que el mundo es global, pero al mismo tiempo, como Europa, ¡sin memoria ni 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 mediatizados del tratamiento mediático del cuerpo, los pensamientos y los sentimientos. El cuerpo opera en estos vídeos contra la amnesia, en una manera que profundiza nuestra comprensión de las políticas de 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 de “inappropriate/d ‘Other’” (del ‘Otro’ inapropiado/ble). El “‘Otro’ inapropiado/ble” que 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 T. llama “otro lugar dentro de aquí” (Timeto, 2008).

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,- la relación decolonial. El potencial del “‘Otro’ inapropiado/ble” es que 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 (Timeto, 2008). Los problemas en relación a las diferencias se resolverían entonces refiriéndose a los límites y oposiciones. 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 libre movimiento de productos mientras se fuerza a la gran mayoría de personas a permanecer en una inmovilidad total (encarcelándolas en centros de internamiento y campamentos de tránsito). Ésta es la imagen monstruosa del modelo de producción europeo (chovinista, racista y fascista) para la protección de la democracia neoliberal capitalista”. (Gržinić, 2008c: 106)

En “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” las artistas hablan desde otro conocimiento, aquel que es 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. Al mismo tiempo analizan la construcción del género y las políticas de la tecnología a través de la lógica de de/colonialidad. Con “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, construyen espacios performativos para articular las acciones políticas en términos de desenganche de la colonialidad y muestran de qué manera la decolonialidad puede abrir nuevas posibilidades. Desengancharse significa implicarse en el proceso de pensamiento decolonial, lo que requiere también una desobediencia epistémica.

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 feminista disidente, 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. Gržinić (2006b) propone pensar la antigua Europa del Este a través de una realidad traumática que emerge en la superficie de su

trabajo (No es el rojo, es la sangre), y de esta manera volver a la política radical que demanda la pluriversalidad 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 tiene como elemento central la idea de clasificar la humanidad y justificar la violencia contra aquellxs marcados como no del todo humanos. Además, en este contexto, la posición del antiguo “segundo mundo” es aquella de un mundo borrado, del vacío en la colonialidad global. Entonces, surgen varias cuestiones: ¿Quién puede hablar sobre historia, cultura, arte y política, para articular e interpretar nuestra posición en esta constelación cambiada? “¿Qué espacios, sujetos y agentes atraviesan cuando comunican? ¿Cómo se llaman? ¿Son sujetos, cyborgs, monstruos, nómadas o simplemente hackers?”¹⁶ ¿Qué es Europa del Este después de más de dos décadas de la caída del Muro de Berlín?

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 las lógicas del sistema que produce esta realidad, también en relación con el arte y la cultura. Además, frente al cierre de posibilidad de pensar actualmente 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 lxs teóricxs africanxs y latinoamericanxs para volver a pensar, leer y articular juntxs una crítica radical del espacio europeo, desde la herida colonial/imperial.

El punto de partida para la realización de “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, fue la necesidad de 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 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

[16] 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)

**Kwame Nimako: "We are here
(in EU) because you were there
(in Africa!)"**

**Marina Gržinić:
"We are here (in EU)
because you want to go there
(in Eastern Europe!)"**

-> "Naked Freedom" (2010), fotograma del vídeo, Marina Gržinić / Aina Šmid

demasiada politización, el miedo frente a ella es la mayoría de las veces falso”¹⁷, 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 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.”¹⁸ La teoría es introducida como vehículo de la subjetivización: los tres vídeos se conceptualizan como una intervención o acción política, que se articula como una crítica radical de la colonialidad, inscrita en nuevos paradigmas de transformación del espacio social y político. Sus análisis forman diagramas conceptuales estableciendo una serie de relaciones entre geopolítica y corpo-política del conocimiento. 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 colonial neoliberal global.

El vídeo “Naked Freedom” presenta un análisis preciso de la globalización, basado en el libro “La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad” (López Petit, 2009). En esta relación las artistas afirman que la globalización no es un proceso de emancipación, del desarrollo del capital que traspasa 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, 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. A través de estos procesos, como señalan Gržinić/

[17] Ver el vídeo “Obsession” (2008), Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=396>] (la traducción es mía).

[18] Ibid.

Šmid en el vídeo, la antigua Europa del Este deviene un espacio vaciado del contenido, de conceptos, de la historia y de cualquier perspectiva.¹⁹

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.”²⁰ 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 basa en un punto esencial. Esto es, que su país esté “libre de ideologías”. Este enunciado 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.”²¹

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, lo que según 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, entienden esta situación desde el punto de vista de la geopolítica, y del arte de la guerra.²² Así como nos explica Restrepo en éste vídeo, 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 desnuda. Para Gržinić/Šmid, se trata del estado mental y de vida, especialmente presente en el “primer mundo” capitalista, que es vacío. Se entiende la libertad solo en el sentido de ser consumidor, parte de la

[19] Ver el vídeo “Naked Freedom” (2010), Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzanic-smid.si/?p=413>]

[20] José Alejandro Restrepo, vídeo “Images of Struggle/Decoloniality” (2011), Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzanic-smid.si/?p=420>] (la traducción es mía)

[21] Ibid.

[22] Ibid.

maquinaria mediática. Pero cuando hablamos de resistencia, la “libertad” demuestra su verdadera naturaleza, es decir, la libertad de aparatos represivos del Estado, de policía y del ejército que invaden el espacio público para reprimirnos.²³

Estos fragmentos exponen dos conceptos clave del dispositivo capitalista de producción del orden: Estado-guerra y el fascismo postmoderno. 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 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, 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 (López Petit, 2009).

El fascismo postmoderno consiste en la disolución del Estado democrático en una pluralidad de tecnologías sociales; es un régimen de gobierno para inducir comportamientos y se construye sobre la autonomía de los mismos individuos. Es decir, nos construye como sujetos “autónomos” que se adhieren “libremente” a sus creencias, que viven los estilos de vida que escogen, y que además creen disponer de su 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.”(López Petit, 2009: 84)

Pero en este análisis del cambio del Estado-nación al Estado-guerra (fecha simbólica es el 11S de 2001) falta un concepto al que apunta Gržinić(2013a), 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.

El régimen de la Unión Europea, con sus leyes, principios de negocio, fondos estructurales, asignación, distribución e inversión de capital, etc., impuestos sobre los países miembros, especialmente aquellos recientes, a través de un sistema meticuloso de falsa igualdad, no solo regula la movilidad de las personas migradas y la política hacia lxs solicitantes del asilo, sino también las estrategias de mercado del trabajo y las condiciones precarias, el desarrollo económico desigual. Además, 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. Como claramente exponen Gržinić/Šmid en “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality”, al contrario, condicionan con intensidad el ámbito del arte

[23] Ver el vídeo “Naked Freedom” (2010), Marina Gržinić /Aina Šmid, [<http://grzanic-smid.si/?p=413>]

y cultura, y las maneras en las que organizamos nuestras vidas, percibimos y escribimos la historia 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 Tatlić. La actriz lo cita frente a la cámara, en un escenario de rueda de prensa transmitida por la televisión TV-Europa (Live): “Las sociedades postsocialistas 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 regímenes 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.”²⁴

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 intenta reorganizar las relaciones sociales y transformar las subjetividades alrededor del mundo (Gržinić, 2009b). Como dice la actriz en “Naked Freedom”: “El capitalismo global primero 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.”²⁵

En “Images of Struggle/Decoloniality”, Marina Gržinić en su ponencia en la Universidad de Bogotá 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?”²⁶ 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 Occidental en lo que hoy se llama la antigua Europa del Este. Los ejemplos de vigilancia, control del territorio, establecimiento de fronteras que no serían solo físicas, sino también conceptuales o ideológicas son numerosos, pero en

[24] Ver el vídeo “Obsession” (2008), Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=396>] (la traducción es mía)

[25] Ver el vídeo “Naked Freedom” (2010), Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=413>] (la traducción es mía)

[26] Marina Gržinić en el vídeo “Images of Struggle/Decoloniality” (2011), Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=420>] (la traducción es mía)

este vídeo deciden exponer un caso en concreto. Durante su ponencia que graban las artistas, José Alejandro Rastrepo 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 1930 de la necesidad de abrir Colombia a la inmigración; pero se trataba de una inmigración selectiva, solo para lxs alemanxs. Éstos tendrían que asentarse en el país a lo largo de la diagonal de Guajira a Tumaco, para formar una barrera como defensa física para prevenir la mezcolanza; para impedir que lxs negrxs pasaran de la costa al interior y lxs indígenas de la Amazonía al Norte. Este proyecto, como apunta Rastrepo, fue absolutamente inspirado por el proyecto nazi.²⁷

En esta relación, podemos pensar la última parte del vídeo “Naked Freedom”, que introduce a modo de intertítulo dos tesis, planteadas 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), 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)”.”²⁸

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. 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 más espacio para el crecimiento de África desde el punto de vista de la agricultura. Así es como en tiempo de Guerra Fría las cosas estaban construidas. Ahora, cuando el Muro de Berlín ha caído, tenían Europa del Este adonde ir, y África dejó de ser relevante. Lxs africanxs empezaron a ser controlados en sus migraciones; esta es la mayor preocupación de Europa hoy en día: cómo prevenir la entrada de lxs africanos a Europa.(...) Desde

[27] Ver el vídeo “Images of Struggle/Decoloniality” (2011), Marina Gržinić /Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=420>]

[28] Kwame Nimako y Marina Gržinić en el vídeo “Naked Freedom” (2010), Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=413>] (la traducción es mía)

el punto de vista de las relaciones raciales significa la marginalización de la comunidad negra; porque mientras Europa se hace más grande, la comunidad negra se hace más pequeña.”²⁹

En este sentido, como apunta Philomena Essed en su ponencia “Racism in Europe: Humiliation and Homogenization”, tenemos que subrayar que “La unificación Europea ha sido principalmente un proyecto de blanquitud. (...) El cambio de siglo ha sido testigo de la aparición de lo que yo llamo “entitlement racism” (racismo autorizado): 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.”³⁰

Al rearticular la historia global del capitalismo y las fronteras, está claro, que aunque la llamada ideología multicultural del capitalismo global neoliberal de los años 1990 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 muerte (Gržinić, 2009c). 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 lxs 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. 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. (Gržinić, 2008e)

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 otros ámbitos, tales como la cultura y la educación, 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 (Gržinić, 2009a). Como sostiene Tlostanova

[29] Ibid.

[30] ESSED, Philomena, 2012, “Racism in Europe: Humiliation and Homogenization”, [http://www.arts.mq.edu.au/news_and_events/events/faculty_seminarslectures/racism_in_europe_humiliation_and_homogenization](la traducción es mía). Ver también GRŽINIĆ, Marina, 2013, “Europe’s Colonialism, Cecoloniality and Racism”, en BROECK, Sabine, JUNKER, Carsten (ed.) (2013), *Postcoloniality – Decoloniality – Black Critique: Joints and Fissures*, Frankfurt/M. – New York, Campus.

(2010b), 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.

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 LXS BORRADXS.”³¹ Es precisamente aquí donde las prácticas más prometedoras de la descolonización del ser y el conocimiento se forman, 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 lxs ciudadanxs borradx de Eslovenia. “Lxs borradx” son 28.000 personas, residentes en Eslovenia, procedentes de otras repúblicas de la ex Yugoslavia, -bosnios, musulmanes, romaníes, albaneses, serbios, croatas, etc.- que han perdido todos sus derechos el 26 de febrero de 1992, en el genocidio administrativo de la República Eslovenia, cuando se les confiscaron, invalidaron y destruyeron sus documentos de ciudadanía. Como resultado, existían entre dos muertes, física y simbólica, privadxs del derecho al trabajo, de la seguridad social, de la escolarización de sus hijxs,...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: ¡Lxs borradx todavía no han sido indemnizadx y la injusticia no ha sido reparada! Esta situación está asimismo relacionada con lxs trabajadorxs 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 (como en caso de familia Strojnovi) y de la comunidad LGTBIQ+. 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 (Gržinić, 2013b).

Refiriéndose al Achille Mbembe, quien en 2003 publicó el artículo “Necropolitics” (Necropolítica), 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

[31] Ver el vídeo “Obsession” (2008), Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=396>] (la traducción es mía)

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. En esta relación, 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.³² Citando 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. Vosotrxs vais a vivir, mientras yo tendría que morir”.³³

“Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” exponen lo que ahora está en el centro del sistema capitalista: 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 (Gržinić, 2009a). 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. Es decir, 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. 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 una re-lectura del (post)socialismo 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.

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

[32] Ver el vídeo “Images of Struggle/Decoloniality” (2011), Marina Gržinić /Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=420>]

[33] Marina Gržinić en el vídeo “Images of Struggle/Decoloniality” (2011), Marina Gržinić /Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=420>] (la traducción es mía)

son los procedimientos que Gržinić/Šmid continuamente visibilizan en su trabajo. 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 y sistemáticamente negado.

Aquí, en primer lugar, tenemos que apuntar que la producción del conocimiento está hoy directamente relacionada con las tecnologías digitales. Se puede hablar del modo digital de producción para entender los cambios introducidos por el capitalismo cognitivo en relación con el trabajo y la cultura digital (Gržinić, 2011b). Pero, en referencia a Dalida Benfield, “¿Cómo podemos en medio de múltiples órdenes de lo digital, entender la diferencia colonial?”³⁴; ¿De qué manera se relacionan la tecnología y el conocimiento? ¿De qué modo es posible proponer e impulsar, a través de los 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 sobre la construcción de las imágenes y el uso de tecnología digital? ¿y 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?

Muchxs teóricxs (James Weiner, Stanley Aronowitz, Teresa de Lauretis, Catherine Russel, etc.) argumentan que la tecnología nunca es neutral, por tanto 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 (Schiwy, 2009). 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 se convierte en otra producción de la subyugación de conocimientos y culturas. En muchas instancias, 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 (Benfield, 2009).

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 el vídeo, en Eslovenia?”³⁵ Como apuntan las artistas en referencia a 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

[34] 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).

[35] Ver el vídeo “Obsession” (2008), Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=396>] (la traducción es mía)



-> "Images of Struggle/Decoloniality" (2011), fotograma del vídeo, Marina Gržinić /Aina Šmid

siglo XX. 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 (Beller y Gržinić, 2009). En “Naked Freedom” siguiendo éste hilo argumental 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”.³⁶ 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 (Beller y Gržinić, 2009).

La actriz en el vídeo “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, 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 lxs 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 apretar al botón.(...) Hacer vídeo es divertido, todxs pueden ser videoartistas, solo pásenme la cámara.”³⁷

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) 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. En referencia a Beller, “Naked Freedom” visibiliza a lo que estamos enfrentados

[36] Ver el vídeo “Naked Freedom” (2010), Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=413>] (la traducción es mía)

[37] Ibid.

actualmente; no tanto a la abstracción de nuestros sentidos (siendo un fenómeno típicamente moderno), sino con la absoluta sensualización de abstracción (Gržinić, 2006c). El vídeo con su propio título expone 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.”³⁸

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. Refiriéndose 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 (Beller y Gržinić, 2009).

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. Lxs cineastas revolucionarixs trabajaban con lo visual no porque eran cineastas, sino porque eran revolucionarixs. Lo visual fue y sigue siendo el campo de batalla (*ibid.*). 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 geo-política y corpo-política del conocimiento y construir nuevas genealogías conceptuales en relación a la historia y el contexto actual de la antigua Europa del Este, así como 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 Stalin, 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

[38] *Ibid.*

en la construcción de nuevas genealogías conceptuales, como también en la reflexión sobre una historia del vídeo experimental diferente. Esta necesidad se articula 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 (2008: 162): “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 organiza no solo cuerpos en sociedades contemporáneas sino también, hasta un punto extremo, las condiciones de vida y política.”

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. Aquí 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,”³⁹ 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 cuanto a la representación de nuestros cuerpos que, como apunta María Ruido (2003), deviene una estrategia política, una tecnología de construcción de la subjetividad que necesita ser re-definida y contextualizada continuamente, Gržinić, en referencia a Jo Anna Isaak, anota como su objetivo la “mis-representación”. La mis-representación crea 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, rearticulación, reorganización, con los que desafían todas las oposiciones

[39] Ibid.

binarias, reorganizándolas dialécticamente, sin construir un tercer término (Derrida) (Gržinić, 2008c). En referencia a bell hooks (2000), se puede decir que las artistas 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.

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. 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 (Gržinić, 2008c).

Como expone “Obsession”, “la política neoliberal actualmente, busca la discreción, es decir, no se habla de las contradicciones sociales. Para ello, además desarrolla un conjunto de prácticas económicas, legislativas, judiciales y discursivas -los procedimientos de la gubernamentabilidad- que neutralizan los debates y normalizan la situación del poder, apropiación y explotación.”⁴⁰ 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. Como punta Timeto (2008), 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. Pero como muestran Gržinić/Šmid, esta reconceptualización tiene que pasar hoy 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.”⁴¹ De esta manera desarrollan una “nueva economía de mirar”, que se basa en lo que puede hacerse visible, más allá de lo que ya vemos.” (*ibid.*: 285)

[40] Ver el vídeo “Obsession” (2008), de Marina Gržinić / Aina Šmid, [<http://grzinic-smid.si/?p=396>] (la traducción es mía)

[41] *Ibid.*

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 historia en general, sus vidas y trabajo en esta historia (Vujanović y Gržinić, 2008). Aquí otra vez la teoría se interrelaciona con 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. 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 (Gržinić, 2008c).

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 de transformar no solo el uso y producto de la tecnología, sino también el contexto discursivo que define lo que es la tecnología epistémica. Creando una reflexión crítica que enfatiza la visualidad del medio, las artistas hacen explotar la idea de mediación, ya que cualquier tipo de acto semiótico implica también la producción de la realidad como definición discursiva de ella (Schiwy, 2009).

Los tres vídeos muestran la necesidad de repensar continuamente y reutilizar las herramientas de comunicación en las prácticas simbólicas guiadas por el compromiso y lucha. La digitalidad en “Obsession”, “Naked Freedom” e “Images of Struggle/Decoloniality” es también un lugar de “an/other thinking” (“otro” pensamiento). (Benfield, 2009) 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 geo-política y cuerpo-política del conocimiento, movilizan a la vez, diversas epistemologías que producen un conocimiento emancipatorio a través de localidades y globalidades. El antagonismo social que los atraviesa, vincula el medio a un estado social y político más amplio del capitalismo contemporáneo. En esta relación, Gržinić/Šmid, desde una posición decolonial, reorganizan el formato de videoframe para abrirlo a las intervenciones, al nuevo potencial político vinculado al arte y cultura. Con su trabajo intentan continuamente provocar las 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.

anexos

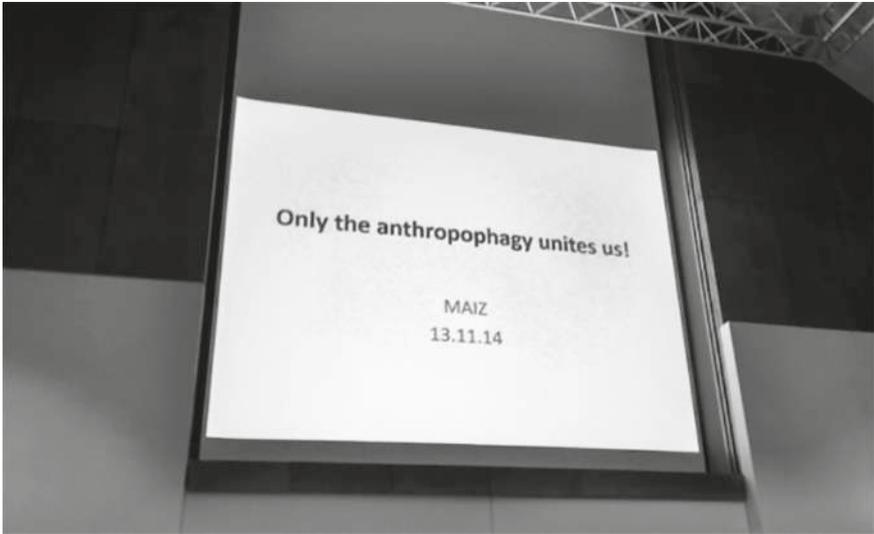


Hacia una “academia” No-eurocéntrica*

En su texto “Who Can Speak? Decolonizing Knowledge” (¿Quién puede hablar? Descolonizando el conocimiento), Grada Kilomba plantea una serie de preguntas en relación con las instituciones académicas existentes: “¿Qué conocimiento se reconoce como tal? ¿y qué conocimiento no? ¿Qué conocimiento se ha hecho parte de las agendas académicas? ¿y qué conocimiento no? ¿De quién es este conocimiento? ¿A quién se le reconoce tener el conocimiento? ¿y a quién no? ¿Quién puede enseñar el conocimiento? ¿y quién no? ¿Quién habita la academia? ¿Y quién permanece fuera en los márgenes? y, finalmente, ¿Quién puede hablar?” (Kilomba, 2013: 27)

En relación con mi experiencia como migrante trans*, de la antigua Europa del Este (de la ex Yugoslavia, Eslovenia), que todavía encarno este simbólico Este por la reproducción continua de las diferencias entre el Este y el Oeste de Europa (Kancler, 2017); y trabajando desde 2009 como profesorx asociado precario en la Universidad de Barcelona, con el así llamado “contrato basura”, las preguntas de Kilomba me hacen pensar que para articular una intervención o aún más necesario, un movimiento político por la descolonización de la academia, tenemos que empezar por la relación del capitalismo con el colonialismo, a través de lo que Aníbal Quijano en los años 90 definió como la matriz colonial del poder. ¿Por qué? Si el poder opera a través de cuatro dominios interrelacionados: el control de la economía, el control de la autoridad, el control del género y la sexualidad, y el control de la subjetividad y el conocimiento, se puede afirmar que todos ellos son constitutivos y activos dentro de la academia (instituciones académicas) histórica y actualmente. Entrelazados en el sistema occidental moderno/colonial, el eurocentrismo fue producido en los últimos cinco siglos, a partir de la conquista española del siglo XV y la colonización de América, a través de un conjunto de valores capitalistas coloniales y un sistema de conocimiento que fue universalizado, borrando, silenciando y descalificando todo lo demás y a todxs nosotrxs. Esto significa que la academia, como argumenta Kilomba, no es un espacio neutro donde aprendemos y adquirimos conocimiento. Es más bien un espacio blanco, una fábrica eurocéntrica de subjetivación, una institución disciplinaria y una institución de control, cuyo objetivo es reproducir y mantener el sistema capitalista colonial existente a través de las continuas exclusiones en términos de clase, raza, género, sexualidad, capacidad, idioma, espiritualidad, etc.

En el contexto de las reconfiguraciones políticas post – Guerra Fría, cuando se dice que Europa del Este ya no existe, mientras que Europa



“La ocupación feminista del concepto antropofágico por parte de maiz traslada conceptos - Se trata de desplazar fronteras, de una apropiación emancipadora del espacio, así como una resistencia contra la exotización del “otro”. Es importante no sólo preguntar sobre qué se habla sino también quién habla para quién... y qué es reconocido, cuándo y por qué como conocimiento legítimo.”

-> Fotografía: Ponencia de Luzenir Caixeta (maiz) durante la inauguración de la conferencia “Material Matters in Times of Crisis Capitalism: Transnational Feminist and Decolonial Approaches” (2014), Universidad Justus-Leibig, Giessen, Alemania.

del Oeste también se denomina “antigua”, el proceso de desaparición de ciertas fronteras no significa que estén desapareciendo, sino más bien al contrario: se fragmentan, despliegan y se multiplican simultáneamente, convirtiéndose en zonas, regiones o territorios fronterizos. De esta manera la antigua Europa del Este ha sido transformada en una zona que hoy opera como una (nueva) frontera a través de la relación de repetición. Como escribe Marina Gržinić, se trata de una repetición del modelo político y económico de Europa del Oeste, de sus estructuras de gobierno y gubernamentalidad, sus modos de vida y modos de muerte, el control institucional, el control migratorio, su sistema de conocimiento (teoría) y regímenes estéticos (arte), hasta el activismo, etc. Este proceso específico de colonialidad a través de la repetición se lleva a cabo también mediante la supresión de las historias locales, los conocimientos y las prácticas de resistencia. Después de la caída del Muro de Berlín en 1989, la movilidad de las fronteras que se corresponde con el proceso de ampliación de la Unión Europea y la expansión del capitalismo/colonialidad globalmente, significa la fabricación de un “nuevo” régimen de control, basado en la tecnología bio-necropolítica (Gržinić, 2009d y 2018).

Si hoy la migración/trabajo, el capital, el género, la sexualidad y la raza no están en ningún lugar más disputados e incómodos que en la frontera, como escribe Gloria Anzaldúa, “Para sobrevivir en la frontera/debes vivir sin fronteras/Ser un cruce de caminos.”(Anzaldúa, 1987: 217) Una herida abierta como forma de describir su dolorosa posición (marcada por la modernidad/colonialidad) es la de unx pensadorx fronterizx. Lo que esto significa lo explica Madina Tlostanova en nuestra entrevista de la siguiente manera: “Cuando eres la frontera, cuando la frontera te atraviesa, cuando no cruzas las fronteras con el fin de encontrarte en uno de sus lados, no discutes las fronteras desde una posición punto cero, sino en lugar de eso, habitas la frontera, en realidad no tienes muchas más opciones que ser unx pensadorx fronterizx”.¹ Esta afirmación pone en énfasis que no podemos hablar de la elección, sino es más bien la falta de ella, lo que hace que nos involucremos en el análisis desde los márgenes. Lo entiendo como un constante estado de transición desde el cual imaginar los potenciales para desengancharse del sistema capitalista colonial de poder. Cruzar, pasar o atravesar los confines de lo “normal”, situado en un espacio liminal, el pensamiento fronterizo implica desarrollar una analítica interseccional y transversal. Es un intento continuo de impulsar una desnaturalización conceptual, con la intención

[*] Este texto es una adaptación de mi ponencia durante el “Summer Institute: Toward a Non-Eurocentric Academia: Border Thinking and Decoloniality from Africa and Asia to Europe and the Americas”, organizado por UNC, Chapel Hill y Duke University, EEUU, 14-22 de mayo de 2016.

[1] TLOSTANOVA, Madina, 2013, “Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective,” Entrevista con Madina Tlostanova, por Tjaša Kancler, kronotop.org, [<http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginaryand-globalcoloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/>]

Towards A Transversal Pedagogy The Silent University Principles and Demands:

1. Everybody has the right to educate.
2. Immediate acknowledgement of academic backgrounds of asylum seekers and refugees.
3. Acting knowledge without language limitations.
4. Acting knowledge without legal limitations.
5. Participatory modes of usership.
6. Artistic pedagogical practices need to be emancipated from commonly used terminologies such as "projects" and "workshops".
7. Pedagogic practices must be based on long-term engagement, commitment and determination.
8. We act in solidarity with other refugee struggles and collectives around the world.
9. Extra-territorial, trans-local knowledge production and conflict urbanism must be priorities.
10. Decentralized, participatory, horizontal and autonomous modality of education, instead of centralized, authoritarian, oppressive, and compulsory education.
11. Acting beyond limitations of border politics.
12. Adhocracy instead of bureaucracy.
13. Action Knowledge can only be produced through assemblage methods.
14. Revolution of decolonising pedagogies.



-> Cartel: Principios y demandas de la Universidad Silenciosa
[<http://thesilentuniversity.org/>]

de desafiar las lógicas fundamentales de la modernidad y sus disciplinas, desde la necesidad de reivindicar los derechos (también epistémicos) de lxs condenadxs (Fanon, 1963). Siguiendo Tlostanova, “tenemos que cuestionar el monopolio occidental del conocimiento, y la aplicación de las mismas teorías itinerantes *ready-made*, creadas en Occidente, ya fuera por los colonizadores, los ex colonizadores o por aquellxs que optaron por usar esta máscara, sobre el resto del mundo con su multiplicidad de historias locales y trayectorias de relaciones.”²

Cuando alcanzar el límite, de acuerdo con el análisis marxista, era un potencial para superar el capitalismo, después del 2008 la idea de la crisis como un “pasaje hacia” tiene un significado diferente. La crisis que dejó de ser una excepción periódica se ha convertido más bien en la norma, la fábrica de la vida social, de nuestra existencia, aunque vivir bajo condiciones excepcionales no es ciertamente nada nuevo en el Sur global y el Este. Si la academia eurocéntrica, marcada por la creciente corporativización, privatización y reestructuración neoliberal global, es una fábrica de producción de conocimiento colonial capitalista con sus sistemas de producción de verdad y su mercantilización, el lugar de producción y explotación de la subjetividad; en relación a sus modelos establecidos, modos de pensar, percibir y actuar que son hoy en día globalmente reproducidos, tenemos que tener en cuenta todas estas dimensiones para introducir un condición crítica, que señale nuevas-viejas formas de conflicto y permita impulsar un cambio radical.

Aunque había y hay varias iniciativas indígenas, negras, feministas decoloniales, queer/trans*, de trabajadorxs sexuales, activistas migrantes, escuelas nocturnas³, el movimiento Rhodes Must Fall⁴ y otros movimientos estudiantiles por la descolonización de las universidades, que deberíamos tener en cuenta como parte de la ya existente confrontación con la academia eurocéntrica, voy a mencionar en esta relación las dos siguientes: la Universidad Silenciosa y la Universidad de lxs Ignorantes.

La Universidad Silenciosa comenzó inicialmente en Londres en 2012, impulsada por el artista Ahmet Ögüt y organizada como una plataforma solidaria de intercambio de conocimientos autónomos entre refugiadxs, solicitantes de asilo y migrantes, con sedes en Amman, Atenas, Hamburgo, Mülheim/Ruhr y Estocolmo. Un grupo de profesorxs, investigadorxs y consultorxs que la dirigen contribuyen de diferentes maneras al desarrollo de cursos, investigaciones específicas, así como reflexiones personales sobre lo que significa ser refugiadx o solicitante de asilo. La Universidad Silenciosa propone una nueva institución fuera de las normas restrictivas

[2] Ibid.

[3] Ver Marissa Lôbo, Catrine Seefranz, “Night School”, [<http://www.nightschool.at>]

[4] Ver “Rhodes Must Fall, Writing and Education subcommittees”, ed. Achile Mbembe, The Johannesburg Salon, Volume 9, [http://www.jwtc.org.za/the_salon/volume_9.htm]

de las universidades existentes, de las leyes migratorias y otros obstáculos burocráticos o jurídicos que enfrentan muchxs migrantes. Su objetivo es desafiar la idea del silencio como estado pasivo y explorar sus potencialidades a través de la escritura, performance y reflexión colectiva. La Universidad Silenciosa hace que el proceso de intercambio sea mutuamente beneficioso, al inventar también las monedas alternativas en lugar del dinero o servicio voluntario gratuito. Su trabajo se basa en una pedagogía transversal siguiendo una serie de principios y demandas, actuando en solidaridad y trabajando por la revolución de pedagogías decoloniales.⁵

La Universidad de lxs Ignorantes fue conceptualizada en 2014 por maíz, – una auto-organización de y para mujeres migrantes, como un espacio para producir conocimiento anti-hegemónico, así como discutir la noción de ignorancia, en el sentido de conocimiento que es socialmente ignorado. Su propuesta ha puesto en énfasis la necesidad de replantear las estrategias de los procesos políticos y educativos: las cuestiones de (des)-aprendizaje, del discurso, de escuchar y ser escuchado, así como el papel de las prácticas artísticas y activistas, y la agencia de los espacios pedagógicos. La Universidad de lxs Ignorantes inscribió su práctica en la historia de las luchas decoloniales, al abrir el debate sobre la división internacional del trabajo, el género, el racismo y su relación con la migración, la reconexión de la teoría y la práctica, y en referencia a los zapatistas: buscando las respuestas mientras caminamos.⁶

Ambas iniciativas demuestran que los movimientos por la descolonización continúan y se extienden a través de redes de acción translocales, desafiando y cambiando el sistema académico existente de producción de ficciones políticas, narrativas repetitivas y universalidad abstracta, imbricado en la historia de modernidad/colonialidad aún hoy presente. Al entender la dimensión global de la crisis desde la perspectiva de las epistemologías del Sur global y del Este, estos proyectos se insinúan como nodos críticos en las grietas de la totalidad heterogénea y atienden a su complejidad, refinando las tácticas de resistencia, así como multiplicando los sitios de intervención. Mientras insisten en el reconocimiento de los conocimientos "otros" como parte de los movimientos decoloniales, estas iniciativas son importantes porque señalan que el conocimiento socialmente ignorado y silenciado está relacionado con las maneras de entender cómo las divisiones de clase, la racialización, el capacitismo, el sexo-género binario y la heteronormatividad se construyen históricamente y operan en la actualidad a través de las instituciones académicas capitalistas coloniales. Al mismo tiempo configuran un espacio para la producción de prácticas,

[5] The Silent University. *Towards a Transversal Pedagogy*, ed. Florian Malzacher, Ahmet Ögüt, Pelin Tan (Berlin: Sternberg Press, 2016) y "The Silent University", [<http://thesilentuniversity.org/>]

[6] Ver maíz, "The University of Ignoramuses", [<http://transversal.at/blog/The-University-of-Ignoramuses>]

memorias y relaciones que hacen posible no sólo una resistencia negativa sino también una re-existencia.

Contra la corriente de lo políticamente correcto o las nuevas especializaciones académicas para el beneficio personal y el prestigio de investigadores, entiendo la opción decolonial de hacer, sentir y pensar como una intervención política, un intento radical por dismantelar el sistema capitalista colonial, sus estructuras institucionales (privatizadas) y fronteras. Esto significa, como escriben Yuderkys Espinosa, Diana Gómez, Karina Ochoa (2014), insistir en la historia, la memoria y la contribución de aquellas voces y experiencias, que han producido un cambio político, un cambio de perspectiva, y fracturas en el sistema existente, porque nuestra lucha actual se basa y nutre de los flujos anteriores de la resistencia a la hegemonía occidental de la producción del conocimiento. Además al enfatizar, como lo hacen Espinosa, Gómez y Ochoa, que muchxs de nosotrxs pasamos de ser un objeto de estudio a convertirnos en un sujeto de producción de conocimiento desde la diferencia colonial/imperial que es múltiple, nos advierten contra el silenciamiento de diferentes posiciones en nuestro trabajo político.

Todo esto nos dice que para imaginar e impulsar un cambio radical en el sistema de interpretación y producción de la realidad, es necesario evidenciar la otra parte constitutiva de la razón (post)moderna. La transformación se tiene que realizar rompiendo los muros académicos, desafiando la economía política existente de la academia eurocéntrica global, sus disciplinas, metodologías, conjuntos de referencias teóricas, conceptuales, vocabularios y órdenes visuales coloniales para cambiar la “geografía de la razón” a través de intervenciones disidentes, producción de contragenealogías de pensamiento, (des)aprendizaje, sentido y sensibilidad transfeminista decolonial. Lo que es crucial aquí es continuar abriendo, accediendo, pensando y actuando desde las múltiples ubicaciones, organizaciones alternativas de lo social, diferentes políticas y epistemologías que provienen del Sur global y del Este, interrelacionándose con el trabajo de sus diásporas críticas, confluyendo en un movimiento político de resistencia y por la descolonización.

Bibliografía

- ADLBI SIBAI, Sirin (2017), *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor, 1991a, "Cultural Industry Reconsidered", en BERNSTEIN, Jay (ed.), 1991, *Theodor W.Adorno. The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. London/ New York, Routledge.
- , 1991b, "The Schema of Mass Culture", en BERNSTEIN, Jay (ed.), 1991, *Theodor W. Adorno. The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. London/New York, Routledge.
- , 1998, *Aesthetic Theory*, London, The Athlone Press.
- , 2007, *Minima moralia. Refleksije iz poškodovanega življenja*, Ljubljana, Rdeča zbirka.
- , 2008, *La crítica 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.
- , 2006, "Notes on Gesture", en Revista Trafic, n.1.
- , 2009, *What is an apparatus? and other essays*, Stanford, Stanford University Press.
- AGUIRRE, Peio, 2009, "From Method to Change: Dialectics in contemporary Art", Revista Chto Delat?, n. 3-27, *The Great Method*, [http://www.chtdelat.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", Entrevista con Oliver Ressler por Anna Liv Ahlstrand, [<http://www.ressler.at/alternative-economics-alternative-societies-alternative-art-practices>].
- AIMEL, Diane, 2008, "Theory, De-documentig and Fiction", en GRŽINIČ, Marina, VELAGIĆ, Tanja (ed.), 2008, *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinič and Aina Šmid*, Viena, Löcker.
- 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, Rdeča zbirka.
- 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].
- ARENDET, Hannah, 1997, *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós.
- , 2004, *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza.
- ARRIGHI, Giovanni, HOPKINS, Terence, WALLERSTEIN, Immanuel, 1999, *Movimientos antisistémicos*, Madrid, Akal.
- ATANASOSKI, Neda, 2013, *Humanitarian violence. The U.S. Deployment of Diversity*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- BAHBA, Homi, 1994, *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BAL, Gulsen, 2008, "Mapping the Shifting Borders: Beyond "Point Zero"", en GRŽINIĆ, Marina, VELAGIĆ, Tanja (ed.), 2008, *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Viena, Löcker.
- 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>].
- , 2009, "Europe as Borderland", [<http://journals.sagepub.com/doi/10.1068/d13008>].
- , 2010, "Europe is a dead political project", [<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/may/25/eu-crisis-catastrophic-consequences>].
- BADIOU, Alain, 2005a, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford, Stanford University Press.
- , 2005b, *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", Entrevista con Oliver Ressler, por 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, 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>].
- 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/bensaïd/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.yps.site/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/>].
- , 2013, "Transformemos la catástrofe en subversión", Entrevista con Franco Berardi, por Tjaša Kancler y Anja Steidinger, [<http://www.kronotop.org/folders/transformemos-la-catastrofe-en-subversion/>].
- BERNSTEIN, Jay (ed.), 1991, *Theodor W. Adorno. The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, London/New York, Routledge.
- BOLOGNA, Sergio, 2006, *Crisis de la clase media y postfordismo*, Madrid, Akal.
- BOUTELDJA, Houria, 2017, *Los blancos, los judíos y nosotros. Hacia una política del amor revolucionario*, Madrid, Akal.
- 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://eicpc.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://eicpc.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/2011/11/14fiscal-crisis-or-the-neo-liberal-assault-on-democracy/].
- CASTRO GÓMEZ, Santiago, 2007, "The Missing Chapter of Empier. Postmodern reorganization of coloniality and post-Fordist capitalism", *Cultural Studies* Vol.21, n.2, [http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502380601162639#.U10iBCTAxMo].
- CARRILLO, Jesús, 2003, *Arte en la Red*, Madrid, Cátedra.
- 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.
- 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?, 2008a, "Chto delat? A declaration on Politics, Knowledge and Art", en *Revista Chto Delat?*, *When artists struggle together*, [http://chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&id=191&layout=blog&Itemid=450&lang=en]
- , 2008b, "Marina Gržinić's Answers on the Open Questionnaire", en *Revista Chto delat?*, *When Artists Struggle Together*, [http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=191&Itemid=450&lang=en].
- , 2008c, "Experience of Perestroika", *Revista Chto Delat?*, n.19, [http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=188&Itemid=446&lang=en].
- , 2011, *Chto delat? Survey of the Works of Russian Collective Chto Delat?*, Baden Baden, Staatliche Kunsthalle.
- , 2013, "“Artist-proletarians” are everywhere", Entrevista con Dmitry Vilensky, por Tjaša Kancler, *kronotop.org* [http://www.kronotop.org/folders/artist-proletarians-are-everywhere-dmitry-vilensky-cho-to-delat/].

- CHUBAROV, Igor, 2007, "From Labor to Creativity and Back. The Paradoxes of Productivism", en Revista Chto Delat?, 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].
- , 2009, "Productionism: Art of the Revolution or Design for the Proletariat?", en Revista Chto delat?, 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]
- , 2008, "We Can Still March in a Left Front of the Arts, Comrades!", en Revista Chto delat?, *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 filmica*, Valencia, Episteme.
- CORSANI, Antonella, 2007, "Beyond the Myth of Woman: The Becoming-Transfeminist of (Post-)Marxism", *A Review of Theory & Literary Criticism*, Vol. 36, n.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, 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].
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 2000, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- , 2010, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- DIETZE, Gabriele, 2012, "Analysis of Gender," en Revista De-articulaciya, parte II, [http://grznic-smid.si/?p=811].
- 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].
- ELSAESSER, Thomas (ed), 2004, *Harun Farocki, Working on the Sight-Lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys, 2015, "El futuro ya fue: una crítica a la idea del progreso en las narrativas de liberación sexo genéricas y queer identitarias en Abya Yala", en MOARQUECH FERRERA-BALANQUET, Raul (ed.), 2015, *Andar Erótico Decolonial*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- ESPINOSA M., Yuderkys, GÓMEZ, C., Diana, OCHOA, M., Karina (ed.), 2014, *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Popayán, Universidad del Cauca.
- EXPÓSITO, Marcelo, 2003, "Marcelo Expósito, un diálogo sobre arte, política y transformaciones sociales (1), Entrevista con Marcelo Expósito, por Marc Roma, [http://sacuesta.webs.upv.es/nonsite/num2/MarceloExpósito.htm].
- , 2004, "Arte: la imaginación política radical", [http://transform.eiccp.net/transversal/0106/brumaria/es/print].
- , 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, Frantz, 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, 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 VV.AA., 2001, *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.
- GOBELEZ, Selen, 2005, "Anti-capitalist Exhibition in Istanbul: Alternative Art with Oliver Ressler", Entrevista con Oliver Ressler por Selen Gobelez, [<http://www.ressler.at/anti-capitalist-exhibition-in-istanbul-alternative-art-with-oliver-ressler/>].
- GOLYNKO-VOLFSON, Dmitry, 2008, "Between Two Perestroikas", en Revista Chto Delat? 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*, 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?", en Revista Chto delat?, *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%3A001international&Itemid=319&lang].
- GROSFOGUEL, 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&id=211101547673327>].
- , 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, 1997a, *Rekonstruirana fikcija*, Ljubljana, KODA.
- , 1997b, "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/>].
- , 2003a, *Estetika kibersveta in učinki derealizacije*, Ljubljana, ZRC.
- , 2003b, "Capitalism, democracy and the genetic paradigm of culture", en E-tester, Bilbao, Arteleku.
- , 2003c, "Counter-globalization Manuals", Entrevista con Oliver Ressler, por Marina Gržinić, [<http://www.ressler.at/counter-globalization-manuals/>].
- , 2003d, "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/>]

- , 2006a, "Europe does not exist as relationship!", [http:// m1.antville.org].
- , 2006b, "Spectralization of History, Spectralization of the Image, Spectralization of Europe", [www.macba.cat/uploads/20060531/QP_01_Grzinic.pdf].
- , 2006c, "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].
- , 2008a, *Re-Politicizing Art, Theory, Presentation and New Media Technology*, Viena, Publications of the University of Fine Arts Vienna, Vol. 7.
- , 2008b, "WHAT IS TO BE DONE? – A Conversation with Dmitry Vilensky", en Revista Reartikulacija, n.3, [http://grzinic-smid.si/?p=870].
- , 2008c, "The Video, Film and Interactive Multimedia Art of Marina Gržinić and Aina Šmid, 1982-2008", en GRŽINIĆ, Marina, VELAGIĆ, Tanja (ed.), 2008, *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Viena, Löcker.
- , 2008d, "The State of Things", en Revista Reartikulacija, n.3, [http://grzinic-smid.si/?p=870].
- , 2008e, "Rearticulation of the State of Things or Euro-Slovenian Necrocapitalism", en Revista Reartikulacija, n.3, [http://grzinic-smid.si/?p=870].
- , 2008f, "Ljudje v svetu in Evropi so začeli brati", Entrevista con Marina Gržinić por Kristina Božič, [http://www.dnevnik.si/objektiv/vec-vsebin/1042222341].
- , 2008g, "Former Yugoslavia, Queer and Class Struggle", en GRŽINIĆ, Marina, REITSAMER, Rosa (ed.), 2008, *New Feminism*, Viena, Löcker.
- GRŽINIĆ, Marina, VELAGIĆ, Tanja (ed.), 2008h, *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Viena, Löcker.
- , 2009a, "Capital Repetition", en Revista Reartikulacija, n.8, [http://grzinic-smid.si/?p=907].
- , 2009b, "From Biopolitics to Necropolitics", [http://www.tkh-generator.net/en/opensource/from-biopolitics-to-necropolitics-0].
- , 2009c, "Drawing the Border (Reartikulacija, part 3 of 3)", [http://www.e-flux.com/journal/drawing-a-border-reartikulacija-part-3-of-3/].
- , 2009d, "Subjectivation, Biopolitics and Necropolitics: Where Do We Stand?", en Revista Reartikulacija, n.8, [http://grzinic-smid.si/?p=907].
- , 2011a, "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].
- , 2011b, "A Political Intervention in the Digital Realm", en RUSSEGGER, Georg, WLODKOWSKI, Michal, TARASIEVICZ, Matthias (ed.), 2011, *Coded Cultures: New Creative Practices out of Diversity*, New York/Viena, Springer.
- , 2011c, "Images of Struggle, Politics and Decoloniality", Entrevista con Marina Gržinić, por Tjaša Kancler, kronotop.org, [http://www.kronotop.org/folders/naked-freedomdecoloniality-images-of-struggle/].
- , 2012a, "Biopolitics and Necropolitics in relation to the Lacanian four discourses", [http://www.ub.edu/doctorat_eapa/?p=275].
- , 2012b, "Europe: Gender, Class, Race", [http://sfonline.barnard.edu/feminist-media-theory/europe-gender-class-race/].
- , 2013a, "The Emergence of Political Subject", [http://grzinic-smid.si/?p=1086].
- , 2013b, "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.
- , 2013c, "A Refugee Protest Camp in Vienna And the European Union's Processes of Racialization, Seclusion, and Discrimination", en Revista e-flux, n.43, [http://www.e-flux.com].

- comjournal/a-refugee-protest-camp-in-vienna-and-the-european-union%E2%80%99s-processes-of-racialization-seclusion-and-discrimination/].
- , 2013d, "Social curating and its public", [http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_1813_small.pdf].
- , 2014, "Dissident feminisms, anti-racist politics and artistic interventionist practices", [https://www.p-art-icipate.net/cms/dissident-feminisms-anti-racist-politics-and-artistic-interventionist-practices/].
- , 2015, "100 Years of Now", [http://www.deutscher-pavillon.org/2015/en/].
- GRŽINIĆ, Marina, REITSAMER, Rosa (ed.), 2008, *New Feminism*, Viena, Löcker.
- GRŽINIĆ, Marina, TATLIĆ, Šefik, 2012, "Global Capitalism's Racialization/s", en *Revista De-articulacija*, parte II, [http://grzinic-smid.si/?p=811].
- GRUMBERG, Amiel, 2004, "Interview on demonstrations, interview with Oliver Ressler", por 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 RODRÍGUEZ, Encarnación, 2010, *Valor afectivo. Colonialidad, feminización, migración*, [http://eipcp.net/transversal/0112/gutierrez-rodriguez/es]
- HALBERSTAM, Judith, 2008, *Masculinidad Femenina*, Barcelona, Egales.
- 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].
- , 2012, "Wounded Subjects: Sexual Exceptionalism and the Moral Panic on 'Migrant Homophobia' in Germany", en GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Encarnación, BOATCA, Manuela, COSTA, Sérgio (ed.), 2012, *Decolonizing European Sociology: Transdisciplinary approaches*, Surrey, Ashgate.
- 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://artilleriaainmanente.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].
- , 2004, "Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro", Entrevista con Brian Holmes, por

- Marcelo Expósito, en VV.AA., 2004, *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA artepensamiento.
- , 2005, "Utopia and Actuality – The Chances of an Alternative", [<http://www.ressler.at/utopia-and-actuality-the-chances-of-an-alternative/>].
- , 2007, "The Risk of the New Vanguards", en Revista Chto Delat?, 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].
- , 2008, "The Revenge of the Concept- Artistic Exchanges, Networked Resistance", en *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering*, New York, Autonomedia.
- 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.
- , 1994, *Outlaw Culture: Resisting Representations*, New York, Routledge.
- , 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>].
- HORKHEIMER, Max, 2002, *Critical Theory. Selected Essays*, New York, Continuum.
- ILIĆ, Nataša, 2011, "On Chto Delat?'s Songspiels", [<http://eipcp.net/transversal/0311/ilic/>].
- 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.
- JAMES, C.L.R., 2003, *Los jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Haití*, Madrid, Turner.
- JAMESON, Frederic, 1989, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor.
- , 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.
- , 2011, *Representing Capital. A Commentary on Volume One*, London, Verso.
- JEREMIĆ, Vladan, RÄDLE, 2009, "Antiziganism and Class Racism in Europe", en Revista Chto delat? 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", en Revista Chto Delat?, 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, 2017, "Corpo-política, imaginarios trans* y decolonialidad", en Revista Desde el margen, n.1, [<http://desde-elmargen.net/corpo-politica-imaginarios-trans-decolonialidad/>].
- KAUFMANN, Therese, 2011, "Art and Knowledge, Towards a Decolonial Perspective", [<http://eipcp.net/transversal/0311/kaufmann/en>].
- KELLER, Douglas, 2005, "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 en GRŽINIĆ, Marina, VELAGIĆ, Tanja (ed.), 2008, *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Viena, Löcker.
- KRISHNASWAMY, Revathi, HAWLEY, John, 2007, *The Post-Colonial and the Global*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KURNIK, Andrej, 2015, "Za politično branje evropske begunske krize", [http://www.komunal.org/teksti/258-za-politico-branje-evropske-begunske-krize].
- 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.
- 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.
- LESLIE, Esther, 2007, "Añadir valor a los contenidos: la valorización de la cultura hoy", [http://eipcp.net/transversal/0207/leslie/es].
- LÓBO, Marissa, 2013, "Decolonial Struggles and Performative Interventions into Western Politics", Entrevista con Marissa Lóbo, por Tjaša Kancler, kronotop.org, [http://www.kronotop.org/folders/decolonial-struggles-and-performative-interventions-into-western-politics/].
- 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, "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 MIGNOLO, Walter (ed.), 2008, *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Signo.
- , 2010, "Toward a Decolonial Feminism", *Hypatia*, Vol. 25, n.4, [http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/hypa.2010.25.issue-4/issuetoc].
- MAGUN, Artiom, 2006, "Take a Hold of Yourself", en Revista Chto delat?, *How Do Politics Begin*, Part II, n.10, [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)?", en Revista Chto Delat?, *Basta!*, n. 22, [http://www.chtodelat.org/index.php?option=comblog&id=185&Itemid=449&lang=en].
- MAGUN, Artiom, MAIZEL, Eugeny, SKIDAN Aleksandr, 2003, "Manifiesto 003", en Revista Chto Delat?, *Chto delat?*, n.1, [http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=1&Itemid=427&lang=en].

- MARAZZI, Christian, 2005, "Capitalismo digital e modelo antropogenético del trabajo. Lammortamento del corpo macchina", en VV.AA., 2000, *Reinventare il lavoro*, Roma, Sapere.
- (ed.), 2007, *Autonomia: Post-Political Politics*, New York, Semiotext(e).
- MARZO, J.Luis, 2011, "Neoliberal "Ómnibus": Culture Commons against Cultural Industries, Entrevista con Jorge Luis Marzo por Tjaša Kancler, Revista De-artikulacija, parte II, [<http://grzinic-smid.si/?p=811>].
- 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.
- , 2012, "Theory From the Antipodes. Notes on Jean & John Comaroffs' TFS", [http://jwtc.org.za/salon_volume_5/achille_mbembe.htm].
- McGUIGAN, Jim, 2004, *Rethinking Cultural Policy*, Maidenhead, Open University Press.
- MEZZADRA, Sandro, 2007, "Living in Transition. Toward a Heterolingual Theory of the Multitude", [<http://eipcp.net/transversal/1107/mezzadra/en>].
- MIGNOLO, 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, 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_esa_experiencia].
- MILEVSKA, Suzana, 2003, "Resistance That Cannot be Recognized as Such, Interview with Gayatri Chakravotry 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", Revista Reartikulacija, n.8, [<http://grzinic-smid.si/?p=907>].
- MOČNIK, Rastko, 2003, "Social change and the Balkans", <http://www.eurozine.com/articles/2003-03-20-mocnik-en.html>].
- , 2006a, "East!", en Irwin(ed.), 2006, *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London, Afterall Books.
- , 2006b, "On the Margins of Europe", Entrevista con Rastko Močnik, por Prelom kolektiv, en Revista Prelom, n.8, [<https://www.prelomkolektiv.org/pdf/prelom08.pdf>].
- , 2012, "Inside the Identity State. Two Types of Fascist Politics", [<http://www.eurozine.com/articles/2012-10-08-mocnik-en.html>].
- MOUFFE, Chantal, 1997, "Pluralismo artístico y Democracia radical", Un breve intercambio con Chantal Mouffe, por Marcelo Expósito, [<https://instituto25m.info/pluralismo-artistico/>].
- 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>].
- , 2005, "Talking Race and Cyberspace", Entrevista con Lisa Nakamura por Greet Lovnik, [<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0405/msg00057.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", en Revista Chto Delat?, *The Great Method*, n.3-27, [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.unalineaobreelmar.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"", en Revista Multitudes, n12, [<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338>].
- , 2008, *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa.
- PUAR, Jasbir, 2017, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham, Duke University Press.
- PUNCER, Mojca, 2008, "Moments of Decision: Rethinking Past Stories for the Future", en GRŽINIĆ, Marina, VELAGIĆ, Tanja (ed.), 2008, *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Grzinic and Aina Smid*, Viena, Löcker.
- 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.
- RANCIÈRE, Jacques y CHTO DELAT?, 2007, "You Can't Anticipate Explosions", en Revista Chto Delat?, *Debates on the Avant-garde*, n.17, [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", en Revista Chto Delat?, *The Great Method*, n. 3-27, [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>].
- , 2008a, *Art and Revolution, Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles, Semiotext(e).
- , 2008b, What Would It Mean to Win?, <http://eipcp.net/n/1224701190>
- , 2009a, "Inventing the Transversal Intellect. Crisis, Transition, Communism", [<http://eipcp.net/n/1252914972>].

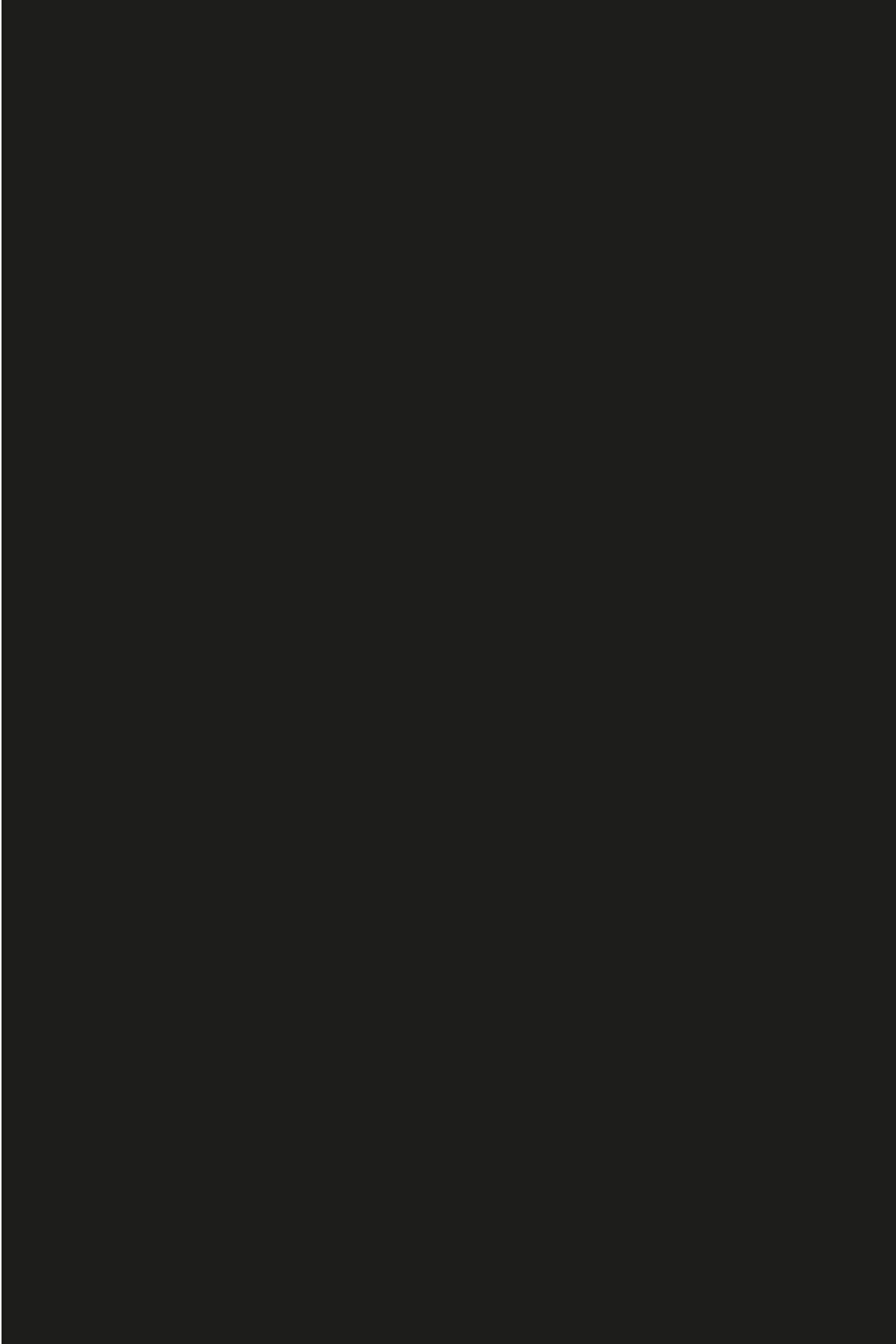
- , 2009b, "The Heterogenesis of Fleeing", [www.marceloexposito.net/geraldraunig_heterogenes].
- , 2010, "Intensifying Theory Production. The School of the Missing Teacher", [http://eipcp.net/transversal/1210/raunig/en]
- READ, Jason, 2003, *The Micro-politics of Capital, Marx and the Prehistory of the Present*, New York, State University of New York Press.
- RESSLER, Oliver, 2000, "Is art suitable for political argumentation?", Entrevista con Oliver Ressler, por Julia Lazarus, [http://www.ressler.at/is-art-suitable-for-political-argumentation/].
- , 2003, "On the Compatibility between the Languages of Art and Activism", Entrevista con Oliver Ressler, por H. Sachs & B. Drabble, [http://www.ressler.at/on-the-compatibility-between-the-languages-of-art-and-activism/].
- , 2004, "Protesting Capitalist Globalization on Video", [http://www.ressler.at/protesting-capitalist-globalization-on-video/].
- , 2005, "Appeal for non-hierarchic, self-determined, social and economic alternatives", Entrevista con Oliver Ressler, por kuda.org, [http://www.ressler.at/anti-capitalist-exhibition-in-istanbul-alternative-art-with-oliver-ressler/].
- , 2008, "From Reaching Heiligendamm", Entrevista con Oliver Ressler, por Marc James Léger, [http://www.disobediencearchive.com/texts/heiligendamm.html].
- , 2011, "Concatenations between Art and Activism", Entrevista con Oliver Ressler, por Tjaša Kancler, kronotop.org, [http://www.kronotop.org/folders/what-would-it-mean-to-win/].
- REXHEPI, Piro, 2016, "From Orientalism to Homonationalism: Queer Politics, Islamophobia and Europeanization in Kosovo", en BILIĆ, Bojan (ed.), 2016, *LGBT activism and Europeanisation in Post-Yugoslav space*, London, Palgrave Macmillan.
- 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", en Revista Chto Delat?, *Debates on the Avant-garde*, n.17, [http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=177&Itemid=444&lang=en].
- ROBINSON, Cedric J., 2000, *Black Marxism. The Making of the Black Radical Tradition*, University of North Carolina Press.
- ROLNIK, Suley, 2006, "Geopolítica del chuleo", [http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/].
- , 2007, "La memoria del cuerpo contamina el museo", [http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es].
- ROSLER, Martha, 2009, "If You Lived Here Still...", Entrevista con Martha Rosler, por Anja Stendinger, kronotop.org, [http://www.kronotop.org/folders/martha-rosler/].
- , 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 VV.AA., 2001, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- RULLANI, Enzo, 2006, "Arte y economía: la creación de valor en el capitalismo cognitivo", en *YP50*, Barcelona, YProductions.
- SASSEN, Saskia, 1997, "The Topoi of E-Space: Global Cities and Global Value Chains", en *Politics-Poetics*, Documenta X - The Book, Ostfildern - Ruit, Hatje Cantz.
- SCHIWY, Freya, 2007, "Decolonization and the Question of Subjectivity. Gender, race and binary thinking", [<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502380601162555#.U1014STAxMo>].
- , 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 GRŽINIĆ, Marina, VELAGIĆ, Tanja (ed.), 2008, *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Viena, Löcker.
- SHEIKH, Simon, 2012, "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]
- 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", en Revista Chto Delat? , *Why Brecht?*, n.11, [http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=tblog&id=135&Itemid=438&lang=en].
- SOMERVILLE, Siobhan, 2000, *Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*, Durham, Duke University Press.
- SPIVAK, C. Gayatri, 1988, "Can the Subaltern Speak?", en NESLON, Cary, GROSSBERG, Lawrence, 1988, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press.
- STEYERL, Hito, 2002a, "Can the Subaltern Speak German?", [<http://translate.eipcp.net/strands/03/steyerl-strands01en>].
- , 2002b, "The Articulation of Protest", [http://www.republicart.net/disc/mundial/steyerl02_en.htm].
- , 2004, "La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico", Catálogo de la exposición: Ficciones documentales, Barcelona, La Caixa.
- , 2006, "La institución de la crítica", [<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>].
- , 2009a, "La verdad desecha. Productivismo y factografía", [<http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>].
- , 2009b, "In Defense of the Poor Image", [<http://www.e-flux.com/journal/view/94>].
- , 2010a, "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/>].
- , 2010b, "A Thing Like You and Me", [<http://www.e-flux.comjournal/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 1*, New York: III CCS BARD.

- 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 GRŽINIĆ, Marina, VELAGIĆ, Tanja (ed.), 2008, *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art Marina Gržinić and Aina Šmid*, Viena, Löcker.
- TATLIĆ, Šefik, 2012, "Kolonijalizam kao kontekst organizacije eksploatacijskih hijerarhija u jugoistočnoj Europi", [<http://www.ultrainput.com/>].
- TERRANOVA, Tiziana, 2010, "New Economy, Financialization and Social Production in the Web 2.0", en FUMAGALLI, Andrea, MEZZADRA, Sandro, 2010, *The Crisis of Global Economy*, Los Angeles, Semiotext (e).
- TIMETO, Federica, 2008, "An Elsewhere within Here", en en GRŽINIĆ, Marina, VELAGIĆ, Tanja (ed.), 2008, *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Šmid*, Viena, Löcker.
- TLOSTANOVA, Madina, 2008a, "¿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 MIGNOLO, Walter(ed.), 2008, *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Signo.
- , 2008b, "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_].
- , 2010a, "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].
- , 2010b, "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/>].
- , 2012, "Postsocialist ≠ postcolonial? On post-Soviet imaginary and global coloniality", [http://www.academia.edu/1761214/Postsocialist_postcolonial_On_post-Soviet_imaginary_and_global_coloniality].
- , 2013, "Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective", Entrevista con Madina Tlostanova, por Tjaša Kancler, kronotop.org, [<http://www.kronotop.org/folders/post-soviet-imaginary-and-global-coloniality-a-gendered-perspective-madina-tlostanova/>].
- TLOSTANOVA, Madina, MIGNOLO, 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...", Conversación entre Elvira Vannini, Marko Stamenkovic, Marco Baravalle, Marco Scotini, Oliver Ressler, [<http://www.ressler.at/every-revolution-is-a-throw-of-dice/>].
- 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, 2006a, "About Brecht", en Revista Chto Delat?, *Why Brecht?*, n.11 [http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en].
- , 2006b, "Why Brecht", en Revista Chto Delat?, *Why Brecht?*, n.11 [http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=135&Itemid=438&lang=en].

- , 2006c, "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/>].
- , 2008a, "What Does it Mean to Make Films Politically?"; Desobedience Archive, [http://www.desobediencearchive.com/texts/films_politically.html].
- , 2008b, "What's Next after Next? Commentary to a film/discussion", en *Revista Chto, Experience of Perestroika*, n.19, [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-cto-delat-and-method/>].
- , 2013, "Artists-proletarians are everywhere", Entrevista con Dmitry Vilensky, por Tjaša Kancler, [kronotop.org](http://www.kronotop.org), [<http://www.kronotop.org/folders/artist-proletarians-are-everywhere-dmitry-vilensky-cto-delat/>]
- VILENSKY Dmitry, RIFF, David, 2013, "To negate negation", [<http://chtodelat.wordpress.com/2013/04/25/cto-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", en *Revista Reartikulacija*, n.10-13, [<http://grzinic-smid.si/?p=920>].
- VLAISAVLJEVIĆ, Ugo, 2009, "From Berlin to Sarajevo", en *Revista Zarez* n.267, Zagreb.
- VUJANOVIĆ, Ana, GRŽINIĆ, Marina, 2008, "It's Not Red, It's Blood!", en GRŽINIĆ, Marina, VELAGIĆ, Tanja (ed.), 2008, *New-Media Technology, Science and Politics. The Video Art of Marina Gržinić and Aina Smid*, Viena, Löcker.
- 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., 2005, *Arte: La imaginación política radical*, Brumaria 5, Madrid, Brumaria.
- VV.AA., 2006a, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Brumaria 7, Madrid, Brumaria.
- VV.AA., 2006b, *Manual de guerrilla de la comunicación*, Madrid, Virus.
- VV.AA., 2006c, *Mind the Map! History is Not Given*, Frankfurt, Revolver.
- VV.AA., 2007, *Aesthetics and Politics (Adorno, Benjamin, Bloch Lukacs)*, London, Verso.
- VV.AA., 2008a, *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de sueños.
- VV.AA., 2008b, *Con y contra el cine. En torno a Mayo 68*, UNIA artepensamiento, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Fundació Antoni Tàpies.
- VV.AA., 2008c, *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., 2010a, *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal.
- VV.AA., 2010b, *Političke prakse (post)jugoslovske umetnosti: Retrospektiva 01*, Beograd, Prelom Kolektiv.
- VV.AA., 2010c, *Los nuevos productivismos*, Barcelona, ContraTextos.
- VV.AA., 2011, *Critique of Creativity. Precarity, Subjectivity and Resistance in the "Creative Industries"*, London, MayFly.
- 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", en *Revista Chto Delat? Experience of Perestroika*, n.19, [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.
- , 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.
- 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/>].



Tjaša Kancler es activista, artista, investigador y profesor asociado en el Departamento de Artes Visuales y Diseño – Sección Arte y Cultura Visual, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Forma parte del colectivo t.i.c.t.a.c. – Taller de Intervenciones Críticas Transfeministas Antirracistas Combativas.

