

Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha.  
Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas  
antagonistas

## MARCELO EXPOSITO

### 1. "No podéis filmar nuestra lucha".

A comienzos de los 70, *Alexander Kluge* filmaba en la ciudad de Frankfurt una película que vendría a ser una suerte de transposición en imágenes de un libro de teoría política que había publicado en 1972 en colaboración con *Oskar Negt*. Una de las diversas capas de su film nos muestra un agitado escenario ciudadano donde conviven la celebración colectiva del carnaval y las cargas policiales en el desalojo de un edificio okupado. Tras haberse acercado originalmente al colectivo que okupaba el edificio y pedirles colaborar en los prolegómenos de la previsible acción policial, con el fin de documentar una lucha que sostiene la exigencia de legitimidad por restituir el valor de uso al espacio público en la ciudad frente a los intereses de explotación privada, la respuesta inicial que obtuvo fue tajante: no podemos permitirnos filmarnos, para ello habríais de ser parte de nuestra lucha. La respuesta de Kluge: *si exigís el control sobre la representación de vuestra lucha no podéis hacerlo en términos excluyentes de propiedad privada; por lo demás, es un error político negar toda posibilidad de transmisión de la experiencia, y pedirnos que renunciemos a nuestra posible función específica como cineastas en favor de la lucha inmediata, como si la acción política urgente fuese la única forma de oposición legítima y factible*. Sea como fuere, una negativa que tendría que resultar comprensible para quien había analizado con sistematicidad implacable, en el libro aludido, *la compleja trama de bloqueo, explotación y exclusión de las formas de vida y experiencia específicas de los grupos sociales subalternos, impuesta históricamente a través de los mecanismos de mediación política de la esfera pública burguesa tanto en su versión realmente existente como en su formulación idealizada*.

Se nos muestra finalmente el desalojo, bajo una premisa que, como en el resto del film, constituyen un *"un concentrado de transgresiones contra el presunto realismo de la visión usual"*, una negación explícita de la *transparencia* de la representación, a presentar como forma *inmediata* aquello que no es sino un constructo necesariamente diferente de la experiencia vivida, organizando dicha experiencia en una *mediación* que, no obstante, quiere evitar la *abstracción* neutralizadora del conflicto político, evitar la *explotación* del sujeto filmado, y qué afirma por el contrario la voluntad políticamente articulada de mantenerse vinculada a la experiencia y al desarrollo de las luchas sociales reales: es decir, que busca contribuir a su vez a la producción de nuevas experiencias, de lucha y oposición.

Páginas atrás, refiriéndose a la posición de los y las artistas cuyas prácticas se insertan en los conflictos en la esfera pública, *Martha Rosler* trataba explícitamente la polémica sobre la representación afirmando la posibilidad de una *"representación participativa"* frente a las formas de representación dominantes del humanismo liberal que enmascaran la explotación simbólica

y material de la miseria del sujeto subalterno. En breve, el lector o lectora observará que *Brian Holmes*, por la asociación *Ne pas plier*, habla de una suerte de paradójica "*representación directa*" para referirse al trabajo de realización de imágenes políticas mediante un modo de producción basado en principios colaborativos con quienes son protagonistas y parte interesada en los conflictos y también un modo de difusión que simultáneamente les dote de visibilidad pública en sus términos propios y de la posibilidad de producir una subjetividad autónoma (de ahí el énfasis en la idea de co-producción y en la diseminación del sentido en la distribución social de las imágenes). Más adelante, sobre la base de los "modos de hacer", se hablará de la crisis (y negación) de las "Prácticas representacionales", con vistas a atajar cualquier neutralización política de las situaciones reales de las luchas, de los conflictos, pero también en general de las prácticas cotidianas mediante su estetización o sometimiento a las constricciones del marco institucional del arte. Por diversas e incluso contradictorias que puedan ser estas formulaciones, subyace en todas ellas el reconocimiento de un planteamiento fundamental: *hablar de la representación en términos estéticos, no es ni más ni menos que encarar problemáticas de índole profundamente política*, asumir en cualquiera de los casos, parafraseando a *Ne pas plier*, que se trata de *un debate cuya urgencia se encuentra siempre en otro lugar*.

Esa urgencia se llama hoy, entre otros nombres, necesidad y deseo de restituir la autonomía social a partir de la experiencia real de los sujetos, impugnar y superar la institucionalización de regímenes políticos escleróticos, basados en formas jerarquizantes de representación de la "voluntad popular que operan abstrayendo y bloqueando las posibilidades de organización autónoma de la experiencia. En los textos de *Javier Ruiz* y *John Jordan* que nos hablan de su particular experiencia de participación en los distintos periodos del grupo de acción política extraparlamentaria *Reclaim the Streets*, desde la crítica y subversión del espacio llamado público hasta el movimiento de resistencia global en curso, lo que late es precisamente esa vieja voluntad emancipatoria, ahora articulada en un escenario nuevo: *el escenario de extrema heterogeneidad del espacio político contemporáneo*. Si hay algo que el ciclo de luchas sesentayochistas puso en evidencia de forma irreversible, es *la imposibilidad de volver a pensar las luchas sociales en los términos de un imaginario político plagado de sujetos universales y contradicciones principales y secundarias subsumiendo todas las luchas y antagonismos sociales en una concepción avejentada del antagonismo de clase, de organizaciones centralizadas y de eternos retrasos en la fecha prevista para el día de la revolución, con la esperanza puesta siempre en el día después*. Éste es el escenario social y político en el que hoy operan las prácticas de oposición y antagonistas que mantienen vigentes las aspiraciones emancipatorias.

El trabajo teórico de *Rosalyn Deutsche* ha constituido durante los años 80 una ejemplar crítica radical de las formas espaciales y urbanas producidas por el capitalismo avanzado, y señaladamente de la función de las instituciones artísticas y de cierto "arte público" en los procesos de *gentrificación*: procesos de especulación, explotación, exclusión articulados en la configuración del espacio llamado público. "Agorafobia" constituye una síntesis de este proyecto crítico, que en sus planteamientos más radicales

incluso lo desborda. Las consideraciones sobre lo que podríamos denominar "modo de producción espacial" del capitalismo en su estadio avanzado son aquí indisociables de *una interpretación del espacio político como irremediamente heterogéneo y pluricéntrico, de la esfera pública como una multiplicidad de espacios constitutivamente recorridos por la contradicción y el conflicto*. El fundamento feminista de la crítica de Deutsche le ha llevado consecuentemente a poner en solfa lo que ella interpreta como un latente deseo de restitución de la totalidad social, o la vuelta a una idealidad emancipatoria que corresponde a un imaginario político reductivo y excluyente, en formulaciones y metáforas espaciales del postmodernismo crítico, de la historia del arte, la geografía y el urbanismo críticos de izquierda en Estados Unidos. No es poco relevante en este orden de cosas que Deutsche busque atajar tales derivas mediante la afirmación en términos feministas de un modelo de crítica de la representación que a su vez es criticado en otros momentos de este libro, por superado, insuficiente o ineficaz en tanto que institucionalmente asimilado. Sea cual fuere la posición que se tome en tal debate, cabe advertir que una enseñanza ineludible de este y otros textos de Deutsche es la siguiente: con toda seguridad, no se trata tanto de considerar apriorísticamente algún tipo de *esencia* crítica del resultado del trabajo del arte, sino más bien de comprender toda obra y práctica estética en términos contingentes, necesariamente sometida a las condiciones específicas de los contextos donde su producción, difusión y recepción tienen lugar. Frente a diversas críticas sobre la pertinencia o eficacia política de tal o cual práctica, la premisa anterior serviría para afirmar dos aspectos. El primero, que una práctica artística crítica puede (y probablemente requiera) ser sometida a un proceso constante de resignificación, aunque por supuesto sea también cierto su contrario: puede ser en todo momento ahistorizada, descontextualizada, neutralizada, recuperada y puesta al servicio de la legitimidad política de las instituciones y sus funciones de reproducción social. En segundo lugar, la complejidad del mundo actual, la heterogeneidad del espacio político y la fragmentación de la esfera pública hacen muy difícil considerar que ninguna práctica artística crítica se dé en alguno de estos procesos en estado "puro" o que podamos movilizar criterios unidimensionales de eficacia o rentabilidad política: probablemente el único apriorismo aceptable en este orden de cosas sería el tomar en consideración que cualquier práctica artística crítica tiene hoy efectos complejos e incluso contradictorios en su intervención en la esfera pública. Valorarlos en sus justas dimensiones es, consecuentemente, otra tarea ineludible, explícitamente política.

Todo lo antedicho vincula inextricablemente en términos estrictamente políticos las cuestiones "estéticas" sobre inmediatez/ mediación a la configuración actual de la esfera pública.

Para acabar este primer breve *encuadre* introductorio, resta decir que a la luz de tales problemáticas podemos reenfocar un aspecto concreto de las reflexiones que en plena fase final del ciclo sesentayochista Negt y Kluge vertían a propósito de las formas de representación política de la esfera pública burguesa vs. los mecanismos de identificación y representación de la esfera pública antagónica que ellos llamaron *proletaria*, así como acerca de las formas de organización de experiencia inmediata y mediata. Sugerían que la representación política burguesa jerarquizante opera mediante una

abstracción de la experiencia real, haciéndola *ascender*, conectándola con una imagen mistificada de totalidad social, con el fin de reproducir la explotación y el bloqueo del contexto de vida de las clases subalternas. *Las formas de representación de una esfera pública autónoma y antagónica de las formas de esfera pública dominantes, deberían operar por tanto justo al contrario: en un sentido radical, es decir, hacia abajo, conectando en todo momento con las raíces de la experiencia real de las gentes.* ¿Formas de mediación y representación (política, estética) que *desciendan* reforzando la capacidad de la base social, para producir y organizar una experiencia real y propia? Puede que no se trate exactamente de inmediatez, pero si ese tipo de mediaciones y representaciones (que no sólo no bloquean o explotan, sino que conectan con la experiencia social y contribuyen a su reproducción) pudieran o tuvieran que darse, quizá no deberíamos limitarnos a adjetivarlas, sino que necesitaríamos llamarlas de un modo distinto que a las formas hasta hoy dominantes .

## 2. El arte en la era de la explotación industrializada de la vida.

Ya a comienzos de los 70, Negt y Kluge describían la consolidación de una nueva esfera pública originada en los modos de producción del capitalismo avanzado. Lo que llamaban *nuevas esferas públicas de producción industrializada* se diferenciarían de la esfera pública clásica de la burguesía (con la que convergerían en muchos aspectos, en otros se opondrían) fundamentalmente por su forma de procesar la experiencia social, *por su tendencia a explotar directamente el propio contexto de vida.* Toni Negri nos habla sustancialmente de lo mismo cuando explica que en su fase postfordista el capitalismo ha extendido la fábrica a todos los ámbitos de la vida social: ello significa *“la subsunción de toda la sociedad en el proceso de acumulación del capital y, por consiguiente, el fin de la posición central de la clase trabajadora obrera como sede de emergencia de la subjetividad revolucionaria”.* La insistencia de Kluge y Negt en el término *proletaria* para designar el tipo de experiencia ligada a la producción y para la esfera pública antagonista y autónoma cobra de esta forma una dimensión que nos permite eludir la posible fetichización y reificación del término. Si las nuevas esferas públicas asociadas al estadio avanzado del capitalismo *producen y explotan el contexto de vida, “el trabajo productivo [como hasta ahora lo conocíamos] pierde su centralidad en el proceso de producción, mientras el “obrero social” (es decir, el complejo de funciones de cooperación en los procesos de trabajo aportadas a las redes productivas sociales) asume una posición hegemónica”:* un nuevo estado de cosas donde el trabajo intelectual y las formas cooperativas en la producción del trabajo socialmente necesario cobran asimismo una especial relevancia.

Es en este escenario donde han de ser consideradas necesariamente las nuevas formas de arte "público", de intervención en el dominio social o de exhibición estetizada de la vida. Considerando el modelo de legitimación clásico de acuerdo con el cual la esfera cultural es un ámbito escudido de lo social y de lo político, las prácticas estéticas que operan en relación directa con el contexto de vida parecen aportar *a priori* una crítica y superación explícita del modelo clásico de autonomía del arte y de separación de

esferas. Ahora bien, es necesario tener en cuenta lo siguiente: a pesar de que las instituciones de la cultura sigan sostenidas por la fachada de legitimación que les otorga el modelo clásico burgués, de acuerdo con el cual la cultura se considera un bien social y sus instituciones un espacio pre-político (o ajeno a la política) de libertad abstracta, la realidad es que dichas instituciones hace tiempo que cumplieron su proceso de integración en los aparatos de las industrias de la conciencia: lo que se siguen presentando como espacios de educación y libertad, son también (parte de los) dispositivos sociales destinados a profundizar en la explotación de la vida mediante la producción del ocio industrializado. Una parte importante del arte actual implicado en la exhibición estetizada de modos de vida, de subjetividad, que trabajan en el ámbito de lo real, deberían considerar seriamente la posibilidad de estar asimismo cumpliendo un rol subsidiario en la extensión de la explotación de la vida cotidiana.

Un artista o grupo de artistas puede elegir rechazar de pleno su inserción en el marco institucional artístico y por el contrario trabajar directa y exclusivamente sobre el terreno, vinculado de forma estrecha a una comunidad que lucha contra procesos de explotación y especulación en su barrio; sin embargo, ello no evitará que una institución cultural o museo, dejado caer en la zona como punta de lanza del proceso de "revitalización", pueda estar ofreciendo actividades o programas que celebran e imponen una suerte de multiculturalismo y convivencialidad abstracta, paradójicamente insertos en un entorno fracturado por los conflictos migratorios y étnicos, mientras el diario conservador local contribuirá a imponer la comprensión de dichas fracturas como una mera cuestión de orden público; sobre todo dicho artista o artistas no evitarán que el discurso institucional de la cultura tenga una terrible fuerza de penetración social, incluso en su propio entorno extrainstitucional. Aquel o aquella otra artista, motivada por las nuevas formas de vida urbana y de subjetividad, vindicará su presencia crítica en el marco institucional clásico: pero lo que aparece como una celebración de la vida cotidiana y de las subjetividades "diferentes", podría contribuir asimismo al proceso de integración de las formas de vida más que a subvertir dispositivos representacionales y fetichizadores. Aquellos otros, empeñados en restituir las prácticas dialógicas en el seno institucional, con el fin de forzar la radicalización del marco institucional como un marco democrático, podrían olvidar que si relevante es atajar las formas de exclusión antidemocráticas en el seno institucional, más lo es la jerarquización tácita que el modelo institucional de cultura impone *hacia afuera*, sancionando qué se considera culturalmente relevante y qué tipos de debates sociales son aceptables, y en qué términos. Este paisaje esbozado nos sirve para remitirnos de nuevo a la cuestión de la complejidad social y del espacio político contemporáneo. Más que a soluciones basadas en el restablecimiento de un mapa reductivo de binarismos, en términos de oposición o complementariedad: dentro/fuera de la institución, teoría/práctica, acción directa/prácticas representacionales... lo que necesitamos es con toda probabilidad superar divisiones y exclusiones, no mediante la palabra o el voluntarismo, *sino mediante la acción política articulada, que coordine voluntades y también establezca vínculos entre aspiraciones emancipatorias en todos los órdenes, vínculos que en ningún modo aspiren a reproducir el consenso y la pacificación social, sino que, bien al contrario, contribuyan a la articulación del conflicto y del antagonismo, incluso en el seno de los*

*propios movimientos y proyectos emancipatorios*. Como no pocos han afirmado, la extensión de los nuevos modos de explotación conlleva asimismo nuevas contradicciones sociales y nuevas potencialidades de subversión emancipatoria.

El film de Alexander Kluge y *Edgar Reitz* que constituye una peculiar adaptación de las ideas expresadas en *Esfera pública y experiencia*, tiene un título: *En casos de extrema necesidad, el término medio conduce al desastre*.