



**Màster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i
Pensament: treballs de fi de màster**

Arte y desacuerdo

**Un estudio del proyecto *Megafone.net* de Antoni Abad a
partir de las tesis estético-políticas de Jacques Rancière**

Pablo La Parra Pérez

Director: Dr. Francisco Fernández Buey

Setembre 2011

INSTITUT UNIVERSITARI DE CULTURA

Universitat Pompeu Fabra

Barcelona

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 3 |
| Primera parte. Imaginación y política..... | 7 |
| Capítulo 1. <i>Hacia una comprensión ampliada de la imagen: la imaginación como práctica social</i> | 12 |
| Capítulo 2. <i>Capitalismo global, ideología neoliberal e imaginación post-política</i> | 19 |
| Capítulo 3. <i>Re-imaginar la política: el pensamiento estético-político de Jacques Rancière y las nuevas prácticas artísticas</i> | 26 |
| 3.1. <i>Policía, consenso y exclusión. Contractualización social neoliberal y reparto policial de lo sensible</i> | 27 |
| 3.2. <i>Política, desacuerdo y procesos de subjetivación. La reformulación del arte político</i> | 37 |
| Segunda parte. El proyecto <i>Megafone.net</i> de Antoni Abad como forma de arte político..... | 45 |
| Capítulo 4. <i>La colectivización de la voz artística: el artista como maestro ignorante</i> | 50 |
| 4.1. <i>Redes sociales post-digitales: entre el consejo asambleario y la folksonomía</i> | 53 |
| Capítulo 5. <i>Escenas de disenso: el arte como proceso de subjetivación política</i> | 59 |
| 5.1. <i>São Paulo: la revolución cultural de los motoboy</i> | 63 |
| Conclusiones | 73 |
| Bibliografía citada..... | 76 |

Introducción

Este trabajo tiene por objeto el estudio de *las relaciones entre arte y política en el contexto del capitalismo neoliberal*. Propone una lectura e interpretación de las tesis estético-políticas de Jacques Rancière incidiendo en dos ejes fundamentales de las mismas. De un lado, la elaboración de su concepto de *política*, planteado como un *desacuerdo* respecto a la hegemonía contemporánea del pensamiento neoliberal. Del otro, el modo en que su razonamiento se sostiene sobre una original reflexión estética, la cual desemboca en una redefinición de las prácticas artísticas como medios eficaces de intervención política en la realidad. Es importante subrayar que esta investigación no se limita a una simple paráfrasis del pensamiento del filósofo francés. Así, sus ideas serán puestas en diálogo con las aportaciones de otros autores y disciplinas y, sobre todo, se ensayará su pertinencia en el análisis de un caso concreto de estudio: el proyecto *Megafone.net* del artista catalán Antoni Abad, tomado como un ejemplo terminado del concepto de “arte político” elaborado por Rancière.

Tal vez llame la atención el hecho de que este trabajo aborde la cuestión de las prácticas artísticas sin adscribirse estrictamente a los usos convencionales de la disciplina histórico-artística. Tanto la comprensión específica de Rancière como su puesta en diálogo con otras aportaciones se moverá entre una pluralidad de campos, desde los estudios visuales hasta la sociología del derecho, pasando por consideraciones específicamente artísticas e históricas. Una primera razón que justifica esta deliberada *transdisciplinariedad*¹ remite a la propia naturaleza del pensamiento del filósofo francés. Como recuerda Gabriel Rockhill, citando a Alain Badiou, el trabajo de Rancière se resiste a ser circunscrito a los requerimientos de una disciplina en singular –parece pertinente, por tanto, que su comprensión también asuma este mismo carácter poliédrico e indisciplinado:

¹ Sobre la definición de este concepto me remito a Pollock (2007: 29-30).

Jacques Rancière's work does not belong to any particular academic community but rather inhabits unknown intervals between history and philosophy, between philosophy and politics, and between documentary and fiction. His unique methodology, eclectic research habits, and voracious propensity for assimilating European intellectual and cultural history are comparable perhaps only to the unclassifiable work of Michel Foucault (Rockhill, 2004: 1).

En segundo lugar, el empleo de una metodología transdisciplinar responde a la necesidad, ampliamente documentada, de superar las limitaciones que las definiciones disciplinares canónicas demuestran en la comprensión de procesos culturales estrictamente contemporáneos (Brea, 2006). El propio proyecto *Megafone.net* que aquí se analizará constituye un ejemplo claro en este sentido: como artista, Abad desafía frontalmente los presupuestos definitorios de la práctica artística convencional, exigiendo una profunda ampliación de los límites analíticos de la Historia del Arte al uso. Desde este punto de vista, tanto el aspecto teórico de este trabajo como su caso práctico de estudio obligaban a movilizar un corpus heterogéneo de ideas y conceptos.

Estructura

Este trabajo se estructura en dos partes fundamentales: una primera parte teórica, centrada en la interpretación y ampliación de las tesis estético-políticas de Rancière (capítulos 1-3) y una segunda parte centrada en el análisis práctico del proyecto *Megafone.net* de Antoni Abad (capítulos 4-5).

El primer capítulo propone una ampliación de los conceptos tradicionales de *imagen* e *imaginación*. Esta operación permitirá comprender posteriormente el alcance de algunos conceptos estéticos manejados por Rancière. Igualmente, servirá para sortear algunos lugares comunes del pensamiento crítico por lo que respecta a la comprensión de las relaciones entre imagen y capitalismo, una cuestión fundamental para la definición de modelos de práctica artística crítica.

Por su parte, el segundo capítulo propone una aproximación general a las bases ideológicas del capitalismo neoliberal. El objetivo principal de este tramo es situar en un

contexto histórico concreto algunos conceptos elaborados en el primer capítulo y, sobre todo, aclarar las bases del descrédito contemporáneo de lo político sobre las cuales Rancière construye su teoría.

El extenso capítulo tercero se centra específicamente en la interpretación de las tesis de Rancière: su reconsideración de lo político, su trabajo en el marco de una amplia teoría de la imaginación y la percepción y, sobre todo, su redefinición del papel crítico de las prácticas artísticas. Como se ha indicado, las aportaciones del autor francés serán puestas en diálogo con diversos autores, desde Boaventura de Sousa Santos hasta Brian Holmes pasando por Georges Didi-Huberman o Boris Groys.

Por último, los capítulos cuarto y quinto se centrarán en el estudio del proyecto *Megafone.net* de Antoni Abad. El objetivo principal de este análisis es ilustrar el concepto de “arte político” elaborado por Rancière a través de las experiencias asociadas a esta propuesta artística. El análisis del mismo no sólo recogerá el bagaje teórico asimilado durante la primera parte del trabajo sino que, igualmente, servirá para ampliar algunas consideraciones en torno a la incidencia de la ideología neoliberal en el campo artístico.

Agradecimientos

Este trabajo fue realizado durante el disfrute de una beca para estudios de máster en España concedida por la Obra Social La Caixa en la convocatoria de 2010.

Su realización no habría sido posible sin la impagable ayuda de los artistas Antoni Abad y Eugenio Tisselli, quienes desde el primer momento me abrieron de par en par las puertas del proyecto *Megafone*, atendiendo con gran amabilidad mis preguntas y poniendo a mi disposición material bibliográfico tan fundamental como recóndito. Igualmente, el Dr. Alberto López Cuenca, de la Universidad de las Américas (Puebla, México), respondió amablemente mis peticiones y me facilitó el acceso a su trabajo, el cual resultaría

determinante tanto para mi comprensión del proyecto de Abad como para mi lectura del pensamiento de Rancière.

Debido al amplio alcance de *Megafone*, durante la fase preparatoria del trabajo contacté con diversas personas que me ayudaron a comprender la diversidad de contextos en que ha trabajado Abad. Aunque por razones de espacio este trabajo no ha podido recoger la totalidad de sus aportaciones, éstas han sido igualmente estimulantes y, espero, recibirán su justa atención en desarrollos posteriores: es el caso del Dr. Felipe Londoño y el doctorando David Zapata Arias, quienes desde la Universidad de Caldas (Manizales, Colombia) me informaron sobre el transcurso y el contexto de *canal*TEMPORAL*; de Pauline Le Creurer, quien desde San José de Costa Rica me ayudó a comprender el fenómeno de la inmigración nicaragüense; de Eleonora Polano, quien me aportó valiosa información sobre las refugiadas saharauis en Argelia o de mi buen amigo Julio Souto Salom, quien desde Santa María do Sul nunca dejó pasar la oportunidad de expresarme su apoyo y hacerme llegar materiales sobre los motoboys paulistas.

De forma muy especial, querría agradecer el trabajo de mi director de investigación, el Dr. Francisco Fernández Buey, cuya dedicación y sugerencias han sido un gran estímulo para mi investigación, además de constituir un ejemplo imborrable de cercanía y profesionalidad.

Finalmente, no podría cerrar este apartado sin agradecer la confianza y el apoyo constante de mis padres y mi hermano Álvaro, a quienes les debo todo.

Primera parte. **Imaginación y política**

Dans notre *façon d'imaginer* gît fondamentalement une condition pour notre *façon de faire de la politique*. L'imagination est politique, voilà ce dont il faut prendre la mesure.

Georges Didi-Huberman (2009a : 51)

No tiene nada de sorprendente afirmar que vivimos en un mundo de imágenes. Basta con abrir los ojos en nuestra cotidianidad más inmediata para constatar la presencia de millones de estímulos visuales que, como un flujo aparentemente infinito, discurren por los canales de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Sin duda, tampoco resulta necesariamente escandaloso asumir que este campo tiene una importancia política central: como pormenorizadamente ha estudiado Manuel Castells (2009), no son pocos los esfuerzos y recursos que las instancias de poder invierten en el control de los medios de producción y difusión de imágenes.

No obstante, a la hora de formular un análisis crítico de estas circunstancias —y muy particularmente si se plantea cuál sería la relación precisa de la imagen con el sistema capitalista y qué efectos podría tener la misma en la concepción de las prácticas artísticas críticas— la cuestión gana en complejidad. Se puede observar, en concreto, que buena parte del pensamiento crítico contemporáneo insiste en reducir el problema al tópico de la *espectacularización de la sociedad*. A partir de una reelaboración de las tesis de Guy Debord —cuyo discurso conjugó de forma particularmente efectiva la tradición platónica de desconfianza ante las falsas apariencias de la imagen con la crítica marxista de la reificación y el fetichismo de la mercancía— este discurso describe la sociedad capitalista como un conjunto de individuos alienados por la dominación subrepticia de la imagen.² Sin embargo,

² Un examen completo de esta cuestión debería situar a Debord en una historia de las ideas más amplia. Como concienzudamente ha estudiado Martin Jay, una sorprendente cantidad de autores franceses del siglo XX (Bergson, Bataille, Sartre, Lacan, Althusser, Foucault, Barthes, Metz, Irigaray o el propio Debord, entre otros) habrían asentado un potente y heterogéneo corpus de argumentos críticos con la hegemonía de la visualidad en el pensamiento occidental. Sobre la formación de este discurso “antiocularcéntrico”, *vid.* Jay, 2006 (sobre el análisis concreto de Debord: 314-328). Sobre la recepción y debate de estas ideas en el ámbito

si la formulación original de Debord aspiraba a señalar el engaño de la maquinaria capitalista sobre aquellos a quien domina, este discurso habría evolucionado, las más de las veces, hacia una enrarecida forma de culpabilidad que, secretamente o no, señala al individuo contemporáneo –descrito en términos de alienación, consumismo, narcisismo y pasividad– no ya como *víctima* sino más bien como *cómplice* de la hegemonía capitalista. Puede citarse como un ejemplo particularmente claro de este tipo de razonamiento un controvertido pasaje de Fredric Jameson que describe “lo visual” en los siguientes términos:

The visual is *essentially* pornographic, which is to say it has its end in rapt, mindless fascination (...) The mysterious thing reading [becomes] some superstitious and adult power, which the lowlier arts imagine uncomprehendingly as animals might dream of the strangeness of human thinking (Jameson, 1993: 1-2).

Nicholas Mirzoeff ha examinado críticamente este pasaje, del cual extrae dos conclusiones. La primera hace notar que el desprecio de lo visual en Jameson se construye sobre una exaltación un tanto maniquea de la lectura –un razonamiento que, paradójicamente, termina recordando la centralidad de la literatura, y particularmente la novela, en la formación del sujeto individual burgués frente al carácter habitualmente colectivo de la práctica y la producción visual.³ La segunda subraya el desprecio jerárquico que Jameson sugiere ante el espectador visual, tachado de “animal inferior” frente al “rigor adulto” de la auténtica actividad intelectual. Este gesto mostraría claramente el riesgo de que la hostilidad crítica contra la cultura visual capitalista termine por recaer sobre las

anglosajón, *vid.* Jay (2003). Sobre la evolución y radicalización de la teoría del espectáculo en el último Debord –la cual probablemente allana el camino a la tergiversación de su discurso de partida aquí abordado: *vid.* Jappe (1995: 169-173).

³ Sin poder entrar en una discusión profunda de la cuestión, es cierto que la reflexión sobre el carácter *colectivo* de la producción y recepción del cine ya jugaba un papel central en el célebre ensayo sobre la reproductibilidad de la obra de arte del último Benjamin (2008), una noción rastreable en otros autores alemanes de entreguerras (p.ej. Krakauer, 1985). Este discurso es indisociable de la influencia de determinados modelos artístico-culturales colectivos desarrollados en la temprana Unión Soviética, los cuales irían desde el productivismo y el constructivismo hasta las heterogéneas tesis de Sergei Tretiakov –*vid.* Benjamin (2009) y Raunig (2010). Sobre la recepción de estos discursos colectivistas en prácticas de la segunda mitad del XX *vid.* Kravagna (1998). Resulta claro que Jameson obvia esta corriente, bebiendo de otra tradición que, en la línea de Christian Metz, define unilateralmente el cine como una poderosa herramienta de alienación.

personas que la consumen y la disfrutan, algo muy similar a lo que ocurriera en el siglo XVIII con el teatro popular, despreciado por la *elite* intelectual antes por la bajeza social de su público que por sus características artísticas (Mirzoeff, 2001: 10-11).⁴

Como recuerda Jacques Rancière, esta concepción paternal que no ve en el individuo contemporáneo sino un sujeto idiotizado por las falsas promesas de la imagen y el culto a la mercancía exige un reexamen atento. Este razonamiento no debería llevar a equívocos: no se está discutiendo aquí la existencia (evidente y documentada) de empleos deliberadamente mendaces de la imagen que se integran en la práctica cotidiana del poder y muy particularmente en el sustento de la sociedad de consumo. En ningún caso se está negando este hecho, sino que, con Rancière, se pretende marcar distancias respecto a unas enunciaciones críticas que, al tratar de formular alternativas a estas circunstancias, arrastran consigo aquella ansiedad típicamente burguesa y decimonónica que abominaba de la masa democrática en tanto que “sociedad donde hay demasiados individuos capaces de apropiarse de las palabras, imágenes y formas de experiencia para sí mismos” (Rancière, 2010a: 87).⁵ Como coincide en señalar Jorge Alemán, he aquí uno de los grandes retos para el pensamiento crítico contemporáneo: superar el reflejo, ya asentado, de despreciar con desdén la “masividad mediática desde una nostalgia pseudoaristocrática” (Žižek, Alemán y Rendueles, 2008: 54).

Más allá de los matices teóricos, lo cierto es que esta clase de diagnósticos críticos sobre la sociedad del espectáculo han tenido una clara repercusión en el terreno de las prácticas artísticas. Pese a simplificar la cuestión por razones de espacio, pueden referirse

⁴ Recientemente, la crítica de Mirzoeff a este pasaje de Jameson ha sido rebatida con dureza por Mieke Bal (2004: 43 n15) y de nuevo retomada por Mirzoeff (en Bryson, Elkins, Holly et al., 2004: 78). Aclaro que la breve cita de Jameson en esta introducción no pretende ser una enmienda a la totalidad de su pensamiento sino un simple ejemplo, particularmente claro, de las ansiedades de algunos teóricos críticos ante la cultura visual contemporánea.

⁵ Martín Jay sugiere un resquicio para una crítica similar como conclusión a su análisis del discurso anticulcarcéntrico del pensamiento francés contemporáneo (*vid. supra*: 7 n2): “cabría despachar a las figuras que han contribuido a su elaboración como mandarines intelectuales recelosos de los placeres visuales proporcionados por la moderna cultura de masas” (Jay, 2006: 442).

brevemente dos estrategias críticas particularmente recurrentes en este sentido. La primera propondría una producción de contra-imágenes centradas en la denuncia del imperio de la mercancía, en el desvelamiento de la maquinaria sistémica del espectáculo o en la parodia de los grandes iconos del poder. Sin embargo, como recuerda Rancière, esta retórica se basa en una confianza, como mínimo discutible, que presupone una relación de causa-efecto “entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política” (Rancière, 2010b: 70-72). Por decirlo en palabras de W.J.T. Mitchell:

Existe una desafortunada tendencia a caer en concepciones reduccionistas de las formas visuales, que son consideradas como fuerzas todopoderosas, frente a las cuales sólo cabe comprometerse en una suerte de crítica iconoclasta que imagina que la destrucción o desenmascaramiento de las falsas imágenes significará una victoria política (Mitchell, 2003: 34).

La segunda –reivindicada, entre otros, por el propio Jameson– se basa en una reelaboración del concepto adorniano de autonomía del arte. Según este punto de vista, el valor crítico de una obra de arte recae en su capacidad de resistencia a la mercantilización propia de las industrias culturales capitalistas.⁶ Sin, embargo, cabe preguntarse, como hiciera José Luis Brea, si esta definición del arte como entidad “supuestamente incólume como flor de loto en medio de la pecaminosidad extendida a las prácticas del espectáculo” tendría sentido más allá de las convenciones intelectuales de determinados sectores de la academia (Brea, 2006: 12).

Querría distanciarme de esta comprensión del problema partiendo de la convicción, brillantemente concretada por Didi-Huberman, de que las imágenes no son, *per se*, un engañoso reflejo del poder sino un *espacio de lucha* susceptible de ser empleado en torno a valores e intereses de signo diverso.⁷ Si se quiere dotar de un sentido más profundo esta afirmación, podría entenderse como una decantación hacia la definición aristotélica de la

⁶ Sobre la recepción de la ideas adornianas en el autor estadounidense, *vid.* Jameson (2010).

⁷ Esta definición de la imagen como “espacio de lucha” ha sido textualmente afirmada en una reciente entrevista realizada por Amador Fernández-Savater al autor (Didi-Huberman, 2010b). Con todo, esta idea ha sido el *leitmotiv* de algunos ensayos e intervenciones recientes del autor francés (Didi-Huberman 2009a, 2009b y 2010a).

imagen como condición del pensamiento en detrimento de su tajante condena propia de la tradición platónica.⁸

Así, de igual forma que puede reconocerse un empleo de la imagen al servicio de la legitimación y hegemonía del capitalismo global, pueden rastrearse y proponerse usos de la imagen contruidos en torno a valores e intereses alternativos, un terreno donde la cuestión de las prácticas artísticas críticas puede encontrar un amplio espacio de desarrollo.

Con todo, la comprensión crítica de estas circunstancias sólo puede llevarse a término a través de una profunda reconsideración de conceptos. Así, el capítulo que sigue plantea una pregunta básica pero crucial: *qué es una imagen*. Un abordaje consistente de la cuestión permite sugerir que la relación entre imagen y capitalismo no se reduce a la puesta en circulación de mensajes visuales alienantes. En todo caso ésta no sería sino la punta del iceberg: el punto crítico del problema se ubica en la construcción de significados, creencias y percepciones que fomentan, mantienen y legitiman formas de sociabilidad coherentes con el *statu quo*. Como se ha indicado, la indagación en este amplio terreno de análisis pretende sentar las bases sobre las que abordar posteriormente las tesis estético-políticas de Rancière.

⁸ Esta observación se basa en el pasaje de Aristóteles que vincula el pensamiento discursivo del alma con la imagen: “el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen” (*Acerca del alma*: III, 7, 431a14-17). Didi-Huberman ha citado frecuentemente este texto como base de sus argumentos (2009b: 8 y 2010b).

Capítulo 1. *Hacia una comprensión ampliada de la imagen: la imaginación como práctica social*

Si hubiera de destacarse una idea axial en el pensamiento de Arjun Appadurai ésta sería su aseveración, varias veces retomada, de que el mundo globalizado se define por una inédita centralidad de la *imaginación* en la vida social. Al teórico indio se debe, de hecho, una de las reflexiones más sólidas y originales sobre el papel de la imagen en la contemporaneidad. Y es que, según Appadurai, la trascendencia de la *imaginación* sólo puede ser aprehendida a través de una profunda ampliación de nuestro concepto tradicional de imagen. En un ya clásico pasaje, el autor concreta esta idea de la siguiente forma:

The world we live in today is characterized by a new role for the imagination in social life. To grasp this new role we need to bring together the old idea of images, especially mechanically produced images (in the Frankfurt School sense); the idea of the imagined community (in Anderson's sense); and the French idea of the imaginary (*imaginaire*) as a constructed landscape of collective aspirations (...) now mediated through the complex prism of modern media. The image, the imagined, the imaginary –these are all terms that direct us to something critical and new in global cultural processes: *the imagination as a social practice*. (Appadurai, 1996: 31).

Así, la imaginación según Appadurai interrelaciona en el campo de las prácticas sociales tres amplias categorías: las imágenes artísticas y mediáticas, la definición identitaria de las comunidades y las aspiraciones y convicciones subjetivas.⁹ Cabe destacar que este sugerente punto de vista no está aislado de otros debates humanísticos y sociales contemporáneos. Concretamente, a la hora de tomar en consideración la propuesta de Appadurai no pueden pasarse por alto algunas aportaciones de los así llamados *estudios visuales*.¹⁰

Nacida en el ámbito anglosajón y tímidamente implantada en nuestro contexto académico, la corriente analítica de los estudios visuales propone, en términos generales, un

⁹ Respecto al concepto de “comunidad imaginada” retomado por Appadurai cabe destacar que, si bien su formulación original en Benedict Anderson (2003) se refiere a la construcción histórica de las comunidades nacionales, en el teórico indio adquiere un carácter transnacional. Para una discusión en profundidad de las nuevas geografías identitarias en la globalización y su trascendencia de los límites del Estado-Nación, *vid.* Appadurai, 2003: 8 y ss.

¹⁰ De forma significativa, las tesis del autor indio son frecuentemente citadas como un referente indiscutible por no pocos autores inscritos en esta corriente: *vid.* p. ej. Mirzoeff (2001: 28) y Moxey (2005: 34).

análisis de la producción de significado cultural, social y político a través de la visualidad.¹¹ Abordar con el rigor pertinente las agudas controversias que ha suscitado esta propuesta – muy particularmente por lo que respecta a su relación con las disciplinas tradicionales de la Estética y la Historia del Arte– requeriría un amplísimo espacio que supera los límites de este trabajo.¹² Sin embargo, aun lamentando la simplificación de la cuestión, focalizaré la atención en las aportaciones de un autor concreto: W.J.T. Mitchell. La obra del profesor de Chicago se revela, al menos, como una de las aportaciones más lúcidas y autocríticas de cuantas han participado del proyecto de los estudios visuales. Igualmente, su reflexión sobre el concepto de imagen es un excelente contrapunto para explotar el razonamiento propuesto por Appadurai.

A Mitchell se debe la acuñación del célebre “giro visual” (*pictorial turn*) que instaba a las disciplinas humanísticas a reconsiderar la cuestión de la imagen en sus discursos (Mitchell, 1992).¹³ No puede obviarse que esta prescripción general se ha topado con toda clase de lecturas apresuradas. En fechas recientes, el propio Mitchell se ha visto obligado a refutar lo que denomina “falacia del giro visual”, esto es, el uso de su concepto como puerta de entrada para lecturas maniqueas –y por otra parte nada originales. Éstas irían desde la oposición tajante entre visualidad y textualidad (un debate que ha consumido

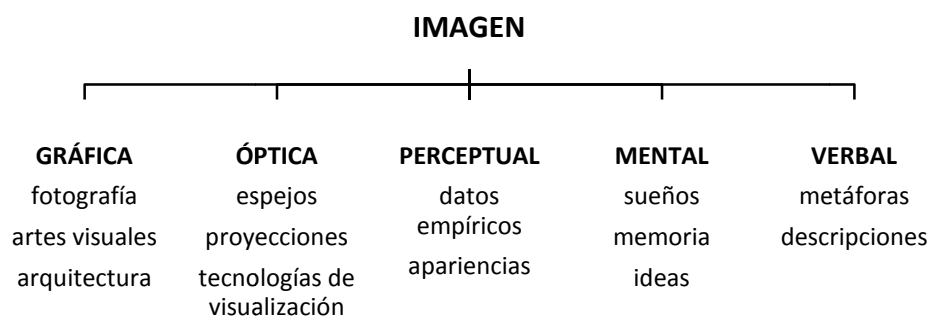
¹¹ Esta definición general se basa en Brea (2005: 7). Los “estudios visuales” (*visual studies*) han recibido diversas denominaciones que podrían inducir a confusión: p.ej. “cultura visual”, “estudios de cultura visual” o “estudios culturales visuales” (Smith, 2006: 179n2). Siguiendo a W.J.T. Mitchell (2003) puede resolverse la cuestión denominando *estudios visuales* al campo de estudio y *cultura visual* a su objeto. Para una aproximación general a los debates y potencialidades de los estudios visuales, *vid.* Mirzoeff (2002). Sería interesante poder profundizar en los fecundos contactos de esta corriente con la tradición europea de la antropología visual, particularmente a través de los trabajos de Didi-Huberman –*vid.* González de Ávila (2010: 215 y *ss.*).

¹² Una excelente genealogía de los estudios visuales, no exenta de una crítica pertinente, puede encontrarse en Marchán Fiz (2005: 75-90). El debate académico en torno a los *estudios visuales* –principalmente centrado en la acotación de su objeto de estudio, su posible definición disciplinaria y su conflictivo “intrusismo” en el terreno tradicional de la Historia del Arte y la Estética– ha conocido dos puntos álgidos: primero, el célebre “Visual Culture Questionnaire” de *October* que mostró las enormes reticencias que la academia tradicional mostraba frente a esta propuesta (Alpers, Apter, Armstrong et al., 1996). El segundo, mucho más específico y partiendo de un mayor asentamiento de sus métodos y objetivos, se generó en torno al *Journal of Visual Studies* y se centró en discutir si los estudios visuales podrían abordar un “objeto de estudio” sin verse marcados por un “esencialismo de la visión” –*vid.* Morra (2004); Bal (2004a y 2004b) y Bryson, Elkins, Holly et al. (2004).

¹³ Sobre el *pictorial turn*, que evidentemente se plantea como un enfoque postlingüístico que sucedería el *linguistic turn* propuesto por Richard Rorty *vid.* también Mitchell (1994: 16) y Hornyk (2005). El propio Mitchell reconoce que la fortuna de su término no debería oscurecer las aportaciones, en un mismo sentido, de otros autores coetáneos –como, por ejemplo, el “iconic turn” de Gottfried Boehm (Mitchell, 2011: 69).

buena parte de los esfuerzos de los estudios histórico-artísticos norteamericanos, por ejemplo en el enfrentamiento entre el conservadurismo greenbergiano y la impugnación postestructuralista de inspiración francesa) o la formulación de vagas aseveraciones sobre la supuesta hegemonía, sin matices, de *lo visual* en la contemporaneidad (Mitchell, 2003: 31 y s.). Los presupuestos de Mitchell son ciertamente más sutiles y contrastados. En su opinión no existiría ningún supuesto de “pureza visual” (siendo éste un tópico cultural circunscrito al pensamiento occidental tal y como se concreta, por ejemplo, en el esencialismo purovisibilista de Greenberg) sino que el gran reto analítico recae en examinar atentamente la compleja imbricación de registros, sinestesis y construcciones mentales que intervienen en el acto de percibir y producir imágenes (Mitchell, 2003: 32 y 2005: 17-25; Brea, 2006: 13 n4).

De este modo, Mitchell trabaja sobre una conceptualización plural y multidimensional de la imagen. Al respecto, este autor ha propuesto un esquema que reflejaría –de forma evidentemente sintética– la enorme variedad de acepciones que abarca el término “imagen” y, particularmente, su clasificación y separación operada por las diferentes disciplinas académicas:¹⁴



¹⁴ Reproduzco, con ligeras modificaciones, el diagrama propuesto por Mitchell (1986: 10, traducción mía).

Cada una de las ramas de este diagrama acoge un tipo de *imaginario* atendido específicamente por una disciplina universitaria: los *imaginarios gráficos* pertenecerían al terreno de la Historia del Arte, la Estética o la Arquitectura; los *imaginarios ópticos* serían responsabilidad compartida de la Física, la Neuropsicología y los estudios de tecnología audiovisual; los *imaginarios mentales* concernirían a la Psicología, la Epistemología, la Sociología o incluso a la Politología; los *imaginarios verbales* estarían a cargo de los estudios literarios y filológicos mientras que el interregno de los *imaginarios perceptuales* sería un terreno disputado tanto por psicólogos, filósofos o historiadores del arte como por los estudios de marketing y estilismo (Mitchell, 1986: 10). Resulta evidente que la teorización de Appadurai puede superponerse coherentemente al diagrama de Mitchell: lo que el autor indio califica de “imagen tradicional” bascularía entre los imaginarios gráficos y ópticos, mientras que los imaginarios mentales y verbales definidos por Mitchell cubrirían tanto la noción de “comunidad imaginada” andersoniana como el *imaginaire* de la tradición francesa.

Es relevante detenerse en algunos matices que Mitchell introduce en la comprensión de su esquema. De forma ciertamente hábil, el autor se anticipa a un razonamiento recurrente que leería su propuesta del siguiente modo. Los elementos de la parte izquierda del diagrama (imaginarios gráficos y ópticos) serían fácilmente asumidos como “imágenes propiamente dichas”: se convendría, sin mayor discusión, que son visualizadas sobre dispositivos estables, objetivos y contrastables. Sin embargo, según este hipotético razonamiento, los elementos de la parte derecha (imaginarios mentales y verbales) sólo serían admitidos en un dudoso sentido metafórico: aunque determinados procesos mentales o recursos literarios podrían, puntualmente, describirse como “imágenes” (representaciones sobre el ordenamiento social o la identidad nacional,

figuraciones de la narración historiográfica, convicciones ideológicas, figuras retóricas, etc.) se discutiría con vehemencia la subjetividad, inestabilidad y abstracción de estas nociones.¹⁵

Sin embargo, los argumentos de Mitchell se han centrado, precisamente, en discutir y problematizar estas categorizaciones inmediatas. Tómese la conflictiva categoría central de los imaginarios perceptuales, donde se incluiría, por ejemplo, un confuso empleo de “imagen” para designar la mediación entre un personaje público y su aceptación social. Ante esta clase de ejemplos híbridos parece complicado zanjar la cuestión con una distinción tajante entre imágenes “legítimas” e “ilegítimas”. Por ello, recuerda Mitchell, si se examinan detenidamente las cosas, aquellas que tomamos por imágenes “propriadamente dichas” ni serían tan estables, estáticas o permanentes como se las pretende, ni serían inmunes a las interpretaciones subjetivas tal y como lo es un sueño o cualquier otra representación mental, ni su percepción sería *esencialmente* visual sino que estaría siempre vinculada a una aprehensión e interpretación multisensorial (Mitchell, 1986: 14).¹⁶ Este complejo pero sugerente razonamiento tiene dos consecuencias fundamentales que querría tomar en consideración.

La primera advierte que sería tan frustrante pretender abordar todos estos imaginarios conjuntamente (arrogándose un improbable dominio de cuantas disciplinas se han citado) como reduccionista sería negar la existencia de zonas de contacto e intercambio entre los mismos. El discurso de Mitchell pretende situarse, precisamente, en estos espacios “fronterizos” de influencia mutua:

¹⁵ Mitchell (1986: 13 *nm*11-12) cita la insistencia de los estudios literarios tradicionales por distinguir entre los usos “legítimos” de la palabra *imagen* y sus usos “ilegítimamente metafóricos” (Furbank). En el terreno de la psicología, citando a Ned Block, Mitchell recuerda que, si bien el conductismo despreció la noción de “imagen mental”, el fin de la hegemonía de este paradigma habría traído consigo toda una serie de investigaciones rigurosas sobre la misma.

¹⁶ El argumento de Mitchell no está ni mucho menos aislado: autores como Hans Belting han insistido igualmente en la importancia de impugnar el dualismo radical entre *imágenes endógenas* e *imágenes exógenas* como una reminiscencia de la antítesis espíritu/materia. De hecho, el razonamiento de Mitchell no es ajeno a la propuesta de la antropología de la imagen que presupone la existencia de una suerte de *continuum* entre las imágenes “naturales”, “mentales” y “técnicas” (González de Ávila, 2010: 229).

It would seem useful, therefore, to attempt an overview of the image that scrutinizes the boundary line we draw between different kinds of images, and criticizes the assumptions which each of these disciplines makes about the nature of images in neighboring fields (Mitchell, 1986: 12).

La segunda conclusión se colige de la primera: si, efectivamente, las diferentes tipologías de imagen generan este complejo escenario de reciprocidad e intercambio, la cultura visual no puede considerarse un producto pasivo de la realidad social sino un agente activo en su construcción. En palabras de Mitchell (2003: 34), se trataría de estudiar tanto la *construcción social del campo visual* como la *construcción visual del campo social*.

Esta digresión a través de algunas aportaciones de los estudios visuales, provisionalmente identificadas en una rápida síntesis del pensamiento de Mitchell, permite aprehender en toda su amplitud la propuesta de Appadurai. Como se ha avanzado, su concepto de *imaginación* asume hasta las últimas consecuencias su inclusión activa en la práctica social. La argumentación del autor indio se sostiene en tres distinciones fundamentales que deben referirse brevemente para contribuir a su correcta comprensión.

Primera, Appadurai reconoce que, en el contexto de los medios de comunicación contemporáneos, donde la aceleración y diversificación de los imaginarios gráficos se ha visto cuantitativa y cualitativamente transformada, la imaginación habría sobrepasado con creces el ámbito convencional del arte, el mito o el ritual. El autor indio recuerda que en contextos religiosos y mesiánicos o en grandes revoluciones ideológicas la elaboración de mitografías o *visiones* proyectivas habría tenido una influencia decisiva en el comportamiento social. Para Appadurai, el nuevo estatus de la imaginación ha desplazado y desbordado el carácter extraordinario de estas mitografías: según indica este autor, nuevos imaginarios globales tendrían un papel central en la vida cotidiana y las formas de sociabilidad de “la gente corriente” (Appadurai, 1996: 5-6).

Segunda, Appadurai distingue su comprensión de la *imaginación* del concepto de *fantasía*. Con esta operación, el autor pretende desembarazarse de las connotaciones de

escapismo, pasividad, individualismo y ensoñación que sugiere el segundo término. Al contrario, Appadurai reconoce un sentido proyectivo en la imaginación, ya sea como preludio de una forma de expresión o de acciones propiamente dichas: “imagination, especially when collective, can become the fuel for action” (*Ibid.*: 7).¹⁷

Tercera, y en relación con la precedente, Appadurai diferencia el sentido individual de la imaginación de su sentido colectivo. De este modo, toma distancia del concepto de imaginación elaborado en la tradición romántica europea (la facultad creativa de un individuo dotado)¹⁸ para proponer su comprensión en tanto que fenómeno colectivo de las comunidades.

Tomando en conjunto estas observaciones resultan evidentes las razones que mueven a Appadurai a subrayar, con tanta intensidad como Mitchell, que la comprensión de los conceptos de *imagen* e *imaginación* deben trascender el registro simbólico-cultural para asumir, con toda intensidad, su relevancia sociopolítica. Por decirlo en sus propias palabras, “the transformation of everyday subjectivities through electronic mediation and the work of the imagination is not only a cultural fact. It is deeply connected to politics” (Appadurai, 1996: 10).¹⁹

Es de una importancia fundamental retener las observaciones trabajadas en este capítulo de cara al posterior análisis de la teoría estético-política de Rancière. El siguiente epígrafe abre el camino para dotar a las mismas de un sentido histórico concreto.

¹⁷ No cabe duda de que esta observación establece una clara polémica con la definición debordiana de la imagen como antítesis pasivo-contemplativa de la acción política (Debord, 2007: 41, § 12).

¹⁸ Para una discusión más profunda sobre la reelaboración del concepto de imaginación en el pensamiento postromántico: *vid.* Didi-Huberman, 2009b: 238 y *ss.* y, como ejemplo de fuente primaria: Baudelaire, 2005: 235-243. Para un estudio monográfico sobre las diferentes acepciones artístico-culturales del concepto de imaginación en la modernidad, *vid.* Baena (2010).

¹⁹ Cabe destacar que en su bibliografía más reciente Appadurai ha mantenido y ratificado sus argumentos de partida en torno a la imaginación como práctica social (Appadurai, 2003: 14).

Capítulo 2. *Capitalismo global, ideología neoliberal e imaginación post-política*

¿Podría proponerse la figura de una *imaginación*, en el amplio sentido que se acaba de proponer, vinculable al desarrollo e implantación del capitalismo global contemporáneo? Algunos puntos de vista se muestran reticentes a esta idea. Así puede entenderse, por ejemplo, la siguiente reflexión de Boris Groys:

The market operates by an “invisible hand”, it is merely a dark suspicion; it circulates images, but *it does not have its own image*. By contrast, the power of an ideology is always ultimately the power of a vision (...) That is why an artist can also challenge a regime based on an ideological vision in a much more effective way than he or she can challenge the art market. (Groys, 2008a: 8. Énfasis mío)

En estas breves líneas puede encontrarse, al mismo tiempo, un punto de entendimiento y una profunda discrepancia respecto a la línea argumental de este trabajo. Sobre el primero, no cabe duda de que la interpretación visual de la ideología con que trabaja Groys (llegando a afirmar que “an artist operates on the same territory as ideology”, *id.*) encuentra claros ecos con la definición de imagen previamente reconocida en Appadurai y Mitchell. La discrepancia recae en su poco cuidadosa comprensión del capitalismo como una suerte de ente lequía carente de “imagen propia” o “visión ideológica”. Es un hecho probable, al menos, que el capitalismo se ha sostenido sobre diversas *ideologías* a lo largo de su historia, siendo la constante transformación de las mismas un rasgo fundamental para la comprensión de este sistema de ordenación económico-social —ésta es la tesis central de extensos y sugerentes trabajos como el de Luc Boltanski y Ève Chiapello (2002), cuya advertencia sobre el empleo del término *ideología* este trabajo suscribe plenamente:

(...) no demos al término de ideología el sentido reductor —al que lo ha reducido frecuentemente la vulgata marxista— de un discurso moralizador que trataría de ocultar intereses materiales que quedarían, no obstante, continuamente puestos en evidencia por las prácticas. Preferimos acercarnos al sentido de ideología desarrollado, por ejemplo, en la obra de Louis Dumont, para quien la

ideología constituye un conjunto de creencias compartidas, inscritas en instituciones, comprometidas en acciones y, de esta forma, ancladas en lo real (*Ibid.*: 1).²⁰

A partir de esta observación general –y sin seguir estrictamente la argumentación desarrollada por Boltanski y Chiapello en su citado ensayo– querría apuntar unas breves pinceladas en torno a la naturaleza ideológica del capitalismo global, particularmente por lo que respecta a su relación con el descrédito contemporáneo de lo político. Al respecto, parece oportuno referir la tesis, varias veces repropuesta, del *fin de las ideologías* la cual sugeriría, *grosso modo*, el agotamiento de las grandes querellas ideológico-políticas de la modernidad.²¹ Basta un análisis histórico básico para convenir que la formulación del capitalismo contemporáneo remite a una reelaboración y radicalización de este postulado bajo el paraguas general de la hegemonía, presuntamente incontestable, del pensamiento neoliberal.²²

En sentido estricto, la irrupción del ideario neoliberal concierne a la transformación, particularmente patente a partir de la década de los ochenta, del sistema de producción postfordista. Su cristalización institucional más tangible se hallaría en el denominado *Consenso de Washington*, un modelo de desarrollo que, bajo la fórmula de austeridad fiscal, privatización y liberalización extrema del mercado, habría influido decisivamente en las políticas de los organismos financieros transnacionales.

Sin embargo, estimo que sería un error circunscribir la comprensión de la ideología neoliberal a sus rasgos estrictamente económicos. Parto del presupuesto de que, si bien el

²⁰ Soy plenamente consciente de que Rancière (cuyas tesis devendrán centrales en el desarrollo de este trabajo) ha manifestado su disconformidad con el grueso de las tesis de Boltanski, particularmente con su lectura del Mayo del 68 francés (*vid.* Rancière 2010a: 85-88, 2010b: 39-40 y Nordmann, 2010: 163). Sin entrar en lo acertado o no de sus reproches, lo cierto es que los mismos no afectan a la aclaración terminológica aquí referida. Sobre el empleo del término “ideología” *vid.* también Mitchell (1986: 3-4).

²¹ Una fuente primordial para localizar las raíces de este razonamiento puede hallarse en los años sesenta del siglo XX en la obra de autores como Daniel Bell (1988).

²² Insisto en emplear el término *neoliberal* pese a las reticencias señaladas por Martin Wolf, quien lo tacha de “espantapájaros (...) inventado por los adversarios del mercado moderno” prefiriendo “el término ‘liberal’ en su sentido tradicional” (George y Wolf, 2002: 20-21). Contradigo la opinión de Wolf en tanto en cuanto considero que el supuesto “liberalismo” desarrollado en Occidente en los últimos tramos del siglo XX cuenta con características específicas e históricamente documentables más que suficientes para justificar la adición del prefijo *-neo* distinguiéndolo, así, del modelo del liberalismo clásico. Sobre esta cuestión en concreto, *vid.* Hinkelammert, 2002: 275. *Vid.* también *infra* 31.

neoliberalismo *stricto sensu* se refiere a un determinado modelo de capitalismo articulado en torno a una concepción específica del mercado tal y como se acaba de describir, sus principios habrían desbordado este ámbito de enunciación original para devenir una suerte de cosmovisión mucho más amplia. Por expresarlo en los términos de Etienne Tassin, lo que fuera inicialmente *económico* (del griego οἶκος –casa, espacio privado) habría adoptado la hipertrófica dimensión de un *mundus* deviniendo, así, toda una concepción, en sentido amplio, del propio espacio en común (Tassin, 2001 y 2003). En este sentido, querría acercarme a los términos elaborados por Franz J. Hinkelammert, quien reconoce en la ideología neoliberal “toda una visión de la realidad” (2002: 163).

Como es sabido, el sentido histórico del pensamiento neoliberal debe entenderse sobre el trasfondo de la debacle soviética: el hundimiento del así llamado “socialismo realmente existente” no habría supuesto simplemente la hegemonía teóricamente indiscutida del capitalismo a escala global sino, sobre todo, el argumento último de su infalibilidad –de hecho, uno de los primeros síntomas de ofensiva ideológica neoliberal se dejó notar “en el paso de la apología indirecta del sistema capitalista a la glorificación abierta del mismo” (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 182). Este proceso se sostenía sobre una argumentación que definía el capitalismo como sistema anti-utópico, garante de eficacia y libertad por oposición a las irrealizables y represivas ensoñaciones utópicas del socialismo –se trataría, en este sentido, de una segunda proclamación del “fin de la utopía” en un sentido evidentemente contrario a la formulación original de Herbert Marcuse (Fernández Buey, 2007: 295-296). Sin embargo, como observa Hinkelammert, si se observan detenidamente las cosas, el propio pensamiento neoliberal no está exento de una forma de específica de visión proyectiva pudiéndose considerar, en este sentido, como una suerte de *utopía conservadora*.²³

²³ Tomo el término “utopía conservadora” de Santos (2008: 47). Un análisis histórico de la cuestión puede enriquecer notablemente este concepto: según argumenta Fernández Buey en un estudio monográfico sobre

Esta utopía anti-utópica no celebra únicamente lo que existe. Fundamenta un proceso de mercado total que tiene una dimensión infinita hacia el futuro, y al cual se le imputa una perspectiva (Hinkelammert, 2002: 279).

La paradoja subyacente al “utopismo anti-utópico” neoliberal puede complicarse notablemente dado que, aun proclamándose defensor a ultranza de la libertad de elección y superación de la servidumbre,²⁴ reproduciría, en última instancia, claras formas del “determinismo” que pretendía rebatir. Y es que, por decirlo con las palabras Hinkelammert, la utopía neoliberal se basa en una abierta “expropiación y manipulación de la utopía socialista tradicional” (*Ibid.*: 280). Este hecho ha sido también explorado por Rancière, quien califica al pensamiento neoliberal de auténtica “contrarrevolución intelectual” en tanto en cuanto se habría servido de figuras argumentales de la tradición marxista invirtiendo radicalmente sus fines y orientaciones –no está de más recordar, en este sentido, aquello que Slavoj Žižek afirmara con contundencia: “las ideas dominantes no son NUNCA directamente las ideas de la clase dominante” (2010: 21). Un claro ejemplo de esta operación se halla en lo que Rancière denomina “la ecuación entre necesidad económica y necesidad histórica”. Si el marxismo ortodoxo partía de una representación hegeliana de la historia como evolución progresiva hacia el socialismo, el giro neoliberal reformula esta visión teleológica en favor del establecimiento ineluctable del mercado global –la inevitabilidad del cual habría encontrado una claridad programática tanto en el conocido eslogan del thatcherismo *There Is No Alternative* como en los discursos utópico-triunfales de Reagan de los años 80.²⁵ Puesto que “no hay alternativa”, la necesidad

la materia (2007), desde el siglo XVI al XX habría sido una constante en el pensamiento utópico la coexistencia de rasgos *revolucionarios* en lo social con rasgos *conservadores* en lo cultural.

²⁴ Parfraseo intencionalmente los títulos de dos obras fundamentales para el ideario neoliberal: Friedman y Friedman (1987) y Hayek (1978).

²⁵ Hinkelammert analiza en concreto una intervención del presidente estadounidense en Hambach en 1985, en la que su discurso celebratorio del capitalismo se vale de paráfrasis de las nociones de utopía de Bebel o Trostky (Hinkelammert, 2002: 280-281).

histórica neoliberal habría reestructurado a su paso todas las relaciones laborales y sociales de acuerdo con el advenimiento triunfal del mercado libre global (Rancière, 2010a: 83).²⁶

La incontestabilidad de este proceso se halla íntimamente ligada a lo que Boaventura de Sousa Santos califica de *meta-consenso neoliberal*, esto es, la concepción según la cual nos hallaríamos en un momento histórico postideológico en el cual la discusión política carece de sentido en beneficio de la gestión técnica y objetiva de las sociedades (Santos, 2006a: 394). El punto clave que querría subrayar es que esta representación neoliberal de la política (o mejor dicho, de la *post-política*) cobra sentido a través de un complejo constructo simbólico fácilmente asimilable al concepto de imaginación previamente esbozado. Desde este punto de vista, la *imaginación neoliberal* abarcaría ampliamente los tres vértices observados por Appadurai: primero, una representación del cuerpo social y sus límites; segundo, un *imaginaire* que adecuaría las aspiraciones y los deseos de los sujetos a una determinada definición de lo posible y lo imposible y, tercero, toda una serie de imaginarios visuales y verbales volcados en la desproblematización y pacificación eufemística de los conflictos sociales o las resistencias posibles al *statu quo*.

No debe sorprender, en este sentido, que buena parte de los esfuerzos críticos de oposición al neoliberalismo hayan pasado por un intento de “re-imaginar” la política, de recuperar su sentido e importancia como medio de transformación colectiva de la realidad. De entre los muchos autores que han trabajado en esta dirección, y como ya se ha avanzado en la introducción, me centraré particularmente en las reflexiones de Jacques Rancière, cuya elaboración de los conceptos *policía* (“police”) y *política* (“politique”) bien puede entenderse como un afilado análisis de la imaginación neoliberal hegemónica y sus

²⁶ Se trataría de lo que Santos denomina *globalismo localizado*, es decir, el impacto de los procesos capitalistas globales en las condiciones locales: p.ej. la transformación de la agricultura de subsistencia en modelos de exportación masiva o los planes de ajuste estructural que fuerzan a una adaptación de las legislaciones laborales particulares en beneficio de los intereses de las compañías transnacionales (Santos, 2006a: 397 y 2006c: 81).

impugnaciones posibles. Querría sostener esta observación sobre tres razones fundamentales.

Primera, la teoría política de Rancière está expresada en términos estéticos y enlaza coherentemente con los presupuestos en torno a la definición de la imagen y la imaginación previamente esbozados. Hay que aclarar que la definición de *estética* en el autor francés sorteja el tópico dieciochesco que reduce este término al estudio de la belleza artística y recupera su sentido etimológico –del griego αἰσθητικός, “lo sensible”: el autor francés entiende la estética como la reflexión sobre la “articulación de lo sensible, de aquello que aparece, de la vida social, del ámbito de lo común” (López Cuenca, 2009a).²⁷ Como se verá, Rancière define la política como una reconfiguración de lo sensible, esto es, como un ejercicio extremo de re-imaginación de la realidad, de manifestación de un *desacuerdo* con el estado de las cosas. Como es evidente, esta definición expandida de lo estético entra en clara sincronía con el proyecto general de los estudios visuales y con muchas de las ideas que se vienen elaborando en este texto –de hecho, el propio Mitchell ha admitido en diversas ocasiones los sugerentes puntos de contacto que existen entre su propia reflexión sobre la imagen y las tesis de Rancière (Mitchell, 2003: 20; 2009: 133-34).

Segunda, Rancière plantea su teoría política como una respuesta específica a la hegemonía del pensamiento neoliberal, rápidamente identificado en su afloramiento en la década de los ochenta del siglo XX. Según describe el autor francés, el discurso académico y político de este período se definía, de un lado, por la reducción de *lo político* a su sentido inmediato de *gestión* técnica de los intereses colectivos y, del otro, a la elaboración constante de la noción de finitud (fin de la política, fin de las ideologías, fin de la Historia). Como señala Rancière, este ideario iba acompañado de silencios notorios –como, por ejemplo, la

²⁷ Por supuesto, Rancière se afana en distinguir su definición de “estética de la política” del concepto benjaminiano de “estetización de la política” entendido como la escenificación del poder y la movilización fascista de la masas (Benjamin, 2008). Sobre la explicitación de este matiz, *vid.* Rancière (2000: 13 y 2005a: 19). Para un análisis profundo de la “estética” definida como “ciencia de lo sensible” con una atención particular por las formulaciones alternativas a la tradición kantiana y hegeliana, *vid.* Buck-Morss (2005: 152-154).

desvinculación absoluta entre la actividad política y las referencias a la emancipación social bajo el pretexto, ya citado, de abandonar los grandes relatos teleológico-utópicos del pasado. Con todo, Rancière hallaba su principal motivo de inquietud en un proceso coetáneo a estos argumentos: el “desplazamiento gestor” de lo político discurría en paralelo a un repunte e intensificación de las formas de racismo, xenofobia y exclusión (Rancière, 1998: 9-10). En este sentido, la reflexión del autor francés aporta un incisivo análisis en torno a las nuevas formas de segregación social, un rasgo que se pondrá en relación con algunas reflexiones de sociología del derecho de Boaventura de Sousa Santos.

Y, tercera, el pensamiento de Rancière, en tanto en cuanto se construye sobre un estrecho vínculo entre estética y política, ha desembocado recientemente en una reconsideración de las prácticas artísticas y las condiciones de posibilidad de lo que podría denominarse un “arte político”. Atendiendo a su recepción en autores como Brian Holmes o Alberto López Cuenca se abordarán algunos ejemplos concretos que ilustran en la práctica la teorización del autor francés prestando una atención particular, a lo largo de toda la segunda parte de este trabajo, al proyecto *Megafone.net* del artista catalán Antoni Abad.

Capítulo 3. *Re-imaginar la política: el pensamiento estético-político de Jacques Rancière y las nuevas prácticas artísticas*

Ya se han avanzado algunas pistas que permiten entender en su contexto las tesis de Rancière y su incidencia en las formas de imaginación política. Con todo, antes de profundizar en la materia, es pertinente introducir una breve nota sobre los reproches, no siempre justificados, que su pensamiento ha recibido desde algunas voces del pensamiento crítico contemporáneo. Tómese, por ejemplo, la siguiente observación de Alain Badiou –la cual forma parte de una larga refutación de los argumentos de Rancière:

[Rancière] has the tendency to pit phantom masses against an unnamed State (Badiou, 2006: 121).

Esta concisa sentencia contiene muchos de los prejuicios en torno al concepto de imaginación que se han citado en el primer capítulo –particularmente su menosprecio como fantasmagoría inasible o sustitutivo de la acción política concreta. Ciertamente, la lectura de Rancière puede resultar frustrante para un lector que busque en la reflexión política un manual de instrucciones del militante.²⁸ Al respecto, cabe observar que Rancière se ubica en un nivel discursivo mucho más sutil y, sobre todo, que huye deliberadamente de cualquier rasgo que reavive la imagen del intelectual como vanguardia teórica de la acción.²⁹ Rancière parte de un presupuesto mucho más delicado y, sin duda, menos pretencioso: ¿cómo puede reformularse un concepto de *política* cuando la visión neoliberal hegemónica se construye sobre la negación misma de esta noción?

²⁸ Para una crítica en profundidad de la “estrechez de miras” asociada a la definición convencional de *lo político* en las Humanidades y las Ciencias Sociales tradicionales es muy interesante referir el concepto de *infrapolitics* elaborado por James C. Scott (1990: 183-201).

²⁹ Ésta es una preocupación que atraviesa de forma tangencial toda la producción de Rancière. Ésta se concreta en una figura clave de su pensamiento: el pedagogo revolucionario Joseph Jacotot. La insólita actividad pedagógica de Jacotot en los años posteriores a la Revolución Francesa ejemplifica el abandono del paternalismo didáctico del intelectual ilustrado clásico (Rancière, 1987). Tendré ocasión de retomar esta figura en la segunda parte del trabajo. Sería muy interesante explorar, sin que tenga constancia de un estudio de estas características, la relación de esta posición de Rancière con la defendida por el último Benjamin, quien se mostró muy crítico con la actitud de intelectuales coetáneos como Kurt Hiller, autoproclamados “guías de la clase obrera” (*vid.* Palmier, 2006: 580.s.).

Como ha observado Mieke Bal, el punto de partida de Rancière, así como su posterior desarrollo, guarda una clara cercanía con los planteamientos de Chantal Mouffe (Bal, 2010: 43). Al igual que Rancière, Mouffe plantea su reflexión política como un desafío explícito a la hegemonía del pensamiento neoliberal. De hecho, la sintomatología que observa la teórica belga es del todo similar a la evocada por Rancière: Mouffe señala que el ascenso de partidos de extrema derecha xenófoba se ha dado en países donde los partidos tradicionales han difuminado sus diferencias asumiendo una serie de “consensos universales” en cuestiones supuestamente “indiscutibles” –algo que Mouffe califica, como Rancière, de “gestión técnica” de la política (Mouffe, 2005).³⁰ Significativamente, ambos autores proponen reflexiones que, pese a valerse de términos distintos, son esencialmente coincidentes –lo que Rancière denomina *policía* sería la *política* (“politics”) en Mouffe, mientras que la *política* del francés toma el nombre de *lo político* en la segunda (“the political”). Más allá de este poco clarificador trabalenguas conceptual, cabe señalar, con Bal (2010: 43), que ambos autores coinciden en argumentar “en favor de la naturaleza conflictiva de la vida social y la necesidad del desacuerdo”.

Con todo, como se ha indicado, la reflexión de Rancière va un paso más allá a través de su original imbricación entre política y estética. A continuación se explora en detalle su argumentación en este sentido.

3.1. *Policía, consenso y exclusión. Contractualización social neoliberal y reparto policial de lo sensible.*

Para poder emplear con soltura el término “policía” en la acepción propuesta por Rancière se ha de salir al paso de posibles equívocos en su comprensión. La controversia es tal que, en un contexto muy cercano al de esta investigación (una reformulación de las

³⁰ Sería interesante poder desarrollar en profundidad un análisis comparado de la teoría de ambos autores, pues los puntos de contacto son recurrentes. P.ej., Mouffe insiste en su trabajo en el concepto de *moralization of the political* mediante el cual pretende señalar que el tradicional antagonismo entre izquierda y derecha se ha visto socialmente sustituido por juicios morales (buenos/malos) que impiden el desarrollo de un diálogo político contrastado (Mouffe, 2005: 75-78). Esta noción resuena claramente en el concepto de “viraje ético de la política” de Rancière (2007).

relaciones entre arte y política), Bal resuelve su ya citada comparación entre Rancière y Mouffe abandonando las tesis del autor francés debido, en gran parte, a las reticencias que le suscita este concepto (Bal, 2010: 65 *n*3). No se comparte aquí el razonamiento de Bal habida cuenta de que sus dos principales objeciones son aclaradas por el propio autor francés en diversas ocasiones. En primer lugar, Bal critica el conflicto semántico que existe entre el concepto de Rancière y la acepción cotidiana de “policía” –sin embargo, el autor francés especifica en varias ocasiones que su teoría no se refiere a los cuerpos de seguridad estatales y sus mecanismos físicos de represión y control.³¹ En segundo lugar, donde Bal ve “una sugerencia un poco paranoica acerca de lo que Althusser llamó *aparatos ideológicos del estado*”, Rancière nunca ha dejado de marcar una profunda distancia respecto al que fuera su maestro.³²

Por policía Rancière no entiende una función social sino una *constitución simbólica de lo social*, lo que el autor denomina un *reparto de lo sensible*.³³

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives (2000: 12).³⁴

Se trata, pues, de un modo abstracto de representación del cuerpo social, de un *imaginario sociopolítico*. En concreto, la imaginación policial tiene un carácter doblemente

³¹ Éstos, que Rancière denomina “basse police”, serían en todo caso una manifestación particular y contingente de la *policía* en el sentido amplio y abstracto con que él trabaja (1995: 51; 1998: 211).

³² Althusser (1988) distinguía netamente la fría rigidez de la maquinaria estatal de la “inocente” vida social violentada por la dominación de los aparatos de Estado. Rancière, por el contrario, identifica los “mecanismos policiales” tanto en la supuesta espontaneidad de las relaciones sociales como en los propios dispositivos de gobierno institucional. La distinción respecto a Althusser es claramente especificada en la teoría política de Rancière (1995: 51-52; 1998: 242) sin olvidar que la sonada ruptura entre ambos autores quedó sobradamente expuesta en Rancière (1974). Esta cuestión será retomada en páginas posteriores.

³³ En francés, “partage du sensible”. Se trata de un concepto fundamental en Rancière. Sobre su traducción castellana, me remito a una nota del traductor Allan Dillon (*vid.* Rancière, 2010b: 18*n*4). Aunque se priorizará el empleo de “*reparto de lo sensible*”, otros términos cercanos –como “división” o “partición” serán puntualmente evocados en el mismo sentido.

³⁴ Nótese la cercanía del concepto de Rancière con la siguiente reflexión de Mitchell que propone entender “la cultura visual, en general, y las formas visuales que la conforman como ‘enlaces’ entre las diferentes transacciones sociales, como un repertorio de tamicos y plantillas que estructuran nuestros encuentros con otros seres humanos” (Mitchell, 2003: 34). Sobre esta cercanía querría seguir construyendo la equiparación del término de Rancière con la definición de *imaginación* previamente expuesta.

jerárquico. De un lado, sus divisiones distribuyen a los sujetos en grupos, posiciones sociales y funciones. Del otro, esta compartimentación determina quién toma partido en los asuntos de la comunidad y quién es excluido. Merece la pena examinar ambas cuestiones detalladamente.

Rancière parte de la constatación de que el reparto de lo sensible, en su acepción policial, prescribe una adecuación de las funciones, los espacios y los comportamientos: cada sujeto es situado y fijado en función de sus *modos de hacer* específicos, los *lugares* donde esas ocupaciones se llevan a cabo y los *modos de ser* acordes a dichas actividades y espacios (Rancière, 1998: 241). Rancière reconoce las raíces de este razonamiento en el modelo comunitario de Platón y, muy concretamente, en la *sophrosýne* (σωφροσύνη), esto es, la virtud según la cual cada ciudadano permanece en su espacio, inmiscuido en el oficio correspondiente a su naturaleza, no haciendo sino *lo que debe hacer* (Rancière, 1995: 147). De este modo, la argumentación del filósofo clásico podía *excluir* lógicamente a determinadas categorías del espacio político común: un artesano, por ejemplo, estaría por su propia naturaleza incapacitado para el ejercicio político pero, además, los propios requerimientos espacio-temporales de su oficio le impedirían dedicarse a la *res publica* por una simple “ausencia de tiempo” (Rancière: 2000: 67-68). Esta digresión por el pensamiento platónico no es, en ningún caso, un ejercicio hueco de erudición. Rancière recuerda su pertinencia para entender uno de las principales figuras de la imaginación post-política neoliberal: la representación estadística de la sociedad que imagina al sujeto como un objeto de conocimiento sociométrico (generalmente basado en patrones de consumo) y al gobernante como un gestor y previsor de necesidades, lo que sería, en definitiva, “la communauté gouvernée par la science [statistique] qui met chacun à sa place, avec l’opinion qui convient à cette place” (Rancière, 1995: 146-147).³⁵

³⁵ Se ha de referir que Rancière ha empleado su discurso “antiplatónico” para impugnar determinados usos de la sociología que, incluso en sus versiones más críticas, terminarían “encasillando” a los sujetos en una

Estas partes sociales, estadísticamente delimitadas e *imaginariamente* distribuidas, sumarían el conjunto de la comunidad a ojos de la policía. En este sentido debe entenderse la insistencia de Rancière al afirmar que el reparto policial de lo sensible se caracteriza por “l’absence de vide et de supplément” (Rancière, 1998: 241).³⁶ Esta comunidad, autopercebida como una unidad indisoluble, se construye en torno a una noción fundamental: el *consenso*. Si bien este término suele emplearse para designar la resolución de conflictos en términos razonables y no violentos, Rancière lo entiende desde una acepción del todo distinta: su comprensión del consenso pretende poner de relieve el reverso de exclusión que oculta la representación armónica de la comunidad policial. De este modo, en Rancière, “l’exclusion n’est que l’autre nom du consensus” (1995: 158).

El razonamiento de Rancière no tiene nada de sorprendente en tanto en cuanto su definición de policía, entendida como una imaginación abstracta de la comunidad, tiene mucho en común con el concepto de contrato social.³⁷ Es de ayuda acudir a los estudios de sociología del derecho de Santos para señalar que, significativamente, todos los contratos sociales de la modernidad occidental se han basado en la lógica de que “la inclusión siempre tiene como límite lo que excluye” (Santos, 2006b: 248). Éste es el principio axial de lo que el sociólogo portugués denomina “pensamiento abismal”:

definición estanca de roles, lugares y acciones. En esta dirección, Rancière ha criticado con dureza la obra Pierre Bourdieu (*vid.* Nordmann, 2010 –particularmente: 124-125). Se requeriría un amplio espacio para entrar en los detalles de este intrincado debate. Valga como ejemplo de su complejidad el hecho de que, de un lado, Rancière acuse convincentemente a Bourdieu de reeditar las categorías sociales platónicas (Rancière, 1983) mientras que, del otro, el sociólogo afirmara en varias ocasiones su distancia de las mismas (*vid.* p. ej., Bourdieu y Passeron, 1970: 252). Con todo, cabe avanzar, con Nordmann (2010: 128 *ss.*), que la crítica de Rancière a Bourdieu es, en ocasiones, excesivamente frontal y poco matizada, un rasgo que me atrevería a hacer extensivo a los reproches que el filósofo plantea contra las tesis de Boltanski (*vid. supra* 20 *n*20).

³⁶ Cabe observar que Badiou recrimina a Rancière la apropiación de algunos de sus conceptos en este razonamiento. Este autor ve en la policía de Rancière ecos de su concepto de “estado de la situación”, el cual relacionaba el poder del Estado con su “poder de recuento” sobre las partes del todo social (Badiou, 2006: 119). Sobre la citada “ausencia de vacío y suplemento” como rasgo definitorio de la policía, Badiou ve claros préstamos de su ontología (Badiou, 1988).

³⁷ De hecho, no es casual que el término “policía” fuera empleado en la filosofía política europea premoderna para designar el conjunto de medidas o costumbres sociales y urbanas adoptadas para organizar una sociedad. Este apunte no es indiferente para la correcta comprensión del empleo de este término en Rancière así como para sostener su vínculo con las teorías del contrato social desarrollado a continuación.

[El pensamiento abismal] consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, las invisibles constituyen el fundamento de las visibles. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo de “este lado de la línea” y el universo del “otro lado de la línea”. La división es tal que “el otro lado de la línea” desaparece como realidad, se convierte en no existente (Santos, 2009: 160).

En relación con el concepto de policía en Rancière, el razonamiento de Santos es ciertamente pertinente, y no sólo por su reveladora insistencia en el sentido estético (visible/invisible) de las exclusiones operadas por la comunidad imaginada en el contrato social. De forma muy significativa, Santos concluye que el pensamiento abismal se habría radicalizado bajo la hegemonía del ideario neoliberal.³⁸ Este autor argumenta que los nuevos modelos de contractualización social neoliberal radicalizan, hasta deformarlos, los principios contractuales de la tradición liberal. En primer lugar, en tanto en cuanto el contrato social neoliberal habría dejado de ser una agregación colectiva de intereses para devenir un modelo íntegramente individualista, basado “en la idea del contrato de derecho civil celebrado entre individuos”.³⁹ En segundo lugar, porque sus manifestaciones contemporáneas demuestran un “predominio estructural de los procesos de exclusión sobre los de inclusión” (Santos, 2006b: 252-3).

En términos generales, Santos define la nueva contractualización neoliberal como un “falso contrato” ya que se basa en *consensos* (y aquí el concepto de Rancière cobra toda su potencia) cuyas condiciones son “impuestas sin discusión a la parte más débil, unas condiciones tan onerosas como ineludibles” (Santos, 2006b: 253). Puede entenderse, en este sentido, por qué Rancière entiende el modelo neoliberal como un neto ejemplo de policía y, particularmente, como una negación frontal de la deliberación política. Esta

³⁸ Cabe destacar que el estudio de los contratos sociales de los siglos XVII-XVIII emprendido por Santos subraya el carácter colonial de los mismos, recordando el lugar común –p.ej. presente tanto en Hobbes como en Locke– que asimila el territorio colonizado con el “estado de naturaleza” frente a la metrópolis definida en términos de “sociedad civil” (Santos, 2009: 165). Es crucial recordar que Santos entiende la globalización neoliberal como un proceso *a la par capitalista y colonial* que no habría hecho sino profundizar este tipo de razonamientos (*Ibid.* 163n7). El carácter neocolonial del capitalismo contemporáneo es ampliamente aceptado por otros autores: *vid.* p. ej. Quijano (2000). Sobre el estudio detallado de los contratos sociales de la modernidad occidental en Santos, *vid.* Santos (1995: 63-71).

³⁹ Para una discusión en profundidad en torno a la imaginación social liberal como agregación infinita de individualidades, *vid.* Appadurai (2007: 80 y *ss.*).

dinámica hallaría un ejemplo terminado en la ya citada imposición de un modelo único e incontestable de mercado global, asumido como una situación dada ante cual cada colectividad nacional, aun si su aceptación supone dramáticas consecuencias para sus intereses, se ve obligada a tomar parte sin capacidad alguna de influencia (Rancière, 2010b: 71).

Con todo, si se desciende de este nivel macroanalítico hacia realidades más inmediatas, se convendrá que la reproducción de esta lógica está más que presente en la *gestión* de las sociedades contemporáneas: como indica Rancière, incluso en los ejemplos más avanzados de sistemas formalmente democráticos, pueden identificarse mecanismos específicos de exclusión policial.⁴⁰ Así, más allá de los márgenes consensuados resta un *afuera*, un espacio de substracción, silencio e invisibilidad poblado por sujetos inexpresables si no es en forma de estadística negativa –*sin* papeles, *sin* techo, *sin* trabajo:

Au-delà d'une ligne invisible, non subjectivable, on est sorti du champ, comptable désormais dans le seul agrégat des assistés: agrégat de ceux qui ne sont pas simplement en manque de travail, de ressource ou de logement, mais en manque d'« identité » et de « lien social », incapables d'être ces individus inventifs et contractants qui doivent intérioriser et réfléchir la grande performance collective (Rancière, 1995 : 159-160).

Como se ha dicho, esta imaginación de la comunidad (y su *afuera*) se sostiene, primordialmente, sobre una división *estética*: una distinción sensible entre lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible, lo decible y lo indecible, lo pensable y lo impensable. Éste es el sentido preciso en que se ha propuesto entender la imaginación neoliberal como un intrincado campo de interacción entre diversos tipos de imaginarios. Por supuesto, una exploración exhaustiva de esta cuestión sobrepasa las posibilidades de esta investigación.

⁴⁰ Una situación que, como aclara Santos y se desarrollará posteriormente, alcanza cotas alarmantes en los países periféricos y semiperiféricos, donde más de la mitad de la población vive en un total estado de excepción y exclusión de los derechos fundamentales (Santos, 2006b: 258-9). Sobre la comprensión de las sociedades contemporáneas a partir de su concepto de policía, Rancière aclara que no pretende aportar un comodín conceptual omnicomprendivo y homogeneizador: “Il y a de la moins bonne et de la meilleure police (...) Une police peut être infiniment préférable à une autre” (Rancière, 1995: 54).

Pueden referirse, sin embargo, unos breves ejemplos con la condición de asumir que no se está aportando sino un esbozo de una situación mucho más compleja.

¿Qué entiende Rancière por *audible e inaudible*? Se trata de una representación de la capacidad de participación política. Su sentido se basa en una recuperación de dos términos acuñados por Aristóteles en el libro primero de la *Política*: *λόγος* (*logos* –la palabra política, esto es, la capacidad de manifestar un juicio ponderado sobre lo justo y lo injusto en la comunidad) y *φωνή* (*foné* –el ruido animalesco, desarticulado y apolítico, expresión de un sentimiento básico de placer o sufrimiento).⁴¹ Como claramente explora el autor francés, la exclusión policial de determinados colectivos se basaría en una privación de sus signos de politicidad, esto es, en su imaginación *más allá* de la comunidad poseedora del *logos*. Tómese como ejemplo el caso histórico de la exclusión política de las mujeres: al ser confinadas a un espacio doméstico (no público), su naturaleza misma se presupone ajena a la comunidad de seres parlantes –de este modo, la voz femenina sería socialmente percibida como *foné*, esto es, “des gémissements ou des cris exprimant souffrance, faim ou colère, mais pas de discours manifestant une *aisthesis* commune” (Rancière, 1998: 243). No se trata, en este sentido, de que los excluidos carezcan de voz propia, sino de la imposibilidad de que sea oída como tal, y sobre todo, de que sea reconocida (imaginada) como legítima interlocutora política. Esta concepción de la exclusión policial como una denigración hacia una suerte de “estado de naturaleza” subhumano no es, ni mucho menos, materia de arqueología histórica. Al respecto, cabe señalar situaciones totalmente normalizadas en las sociedades contemporáneas que inciden en la magnitud de este problema. Piénsese, por ejemplo, en la situación de los llamados *sin papeles*, sujetos totalmente privados de cualquier derecho civil o

⁴¹ En la traducción castellana de Aristóteles estos términos corresponden a *palabra* y *voz*: “la voz es signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales (...) Pero la *palabra* es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer, él sólo, el sentido del bien y del mal” (*Política*: I, 1523a11 ss. Énfasis mío).

político, confinados en dependencias carcelarias ilegales donde, en el mejor de los casos, se cubren sus necesidades vitales básicas atendiendo el murmullo de su *foné*.⁴²

Por lo que respecta la cuestión de la invisibilización de los excluidos, propongo acotar la cuestión, muy brevemente, en dos ámbitos concretos: la imagen mediática y los nuevos diseños urbanos y arquitectónicos.

Respecto al primer aspecto, querría tomar en consideración algunas ideas planteadas por Georges Didi-Huberman.⁴³ Este autor se vale del vocabulario fotográfico para, metafóricamente, ilustrar los dos principales modos de exclusión policial operados por la imagen mediática: la *sobreexposición* y la *subexposición*. El segundo término no alberga complejidad alguna en su comprensión: se refiere a la invisibilización por la ausencia misma de imágenes, esto es, a la censura representativa de determinadas situaciones, colectivos o sujetos. Sin embargo, rara vez este mecanismo es autosuficiente –y máxime en la época de la imagen electrónica, cuya ingobernable difusión escapa a cualquier pretensión de control en este sentido.⁴⁴ Por ello, es fundamental tomar en consideración la noción de sobreexposición, esto es, “la ceguera por exceso de luz”. Didi-Huberman observa que, paradójicamente, el principal mecanismo de invisibilización en la contemporaneidad consiste en la sobreabundancia de imágenes estereotípicas o denigratorias proyectadas

⁴² El caso de los “sin papeles” ilustra a la perfección lo que Santos denomina “fascismo del estado paralelo” es decir, el comportamiento de los Estados que distingue entre zonas civilizadas (donde adopta un comportamiento protector, respetuoso con una definición más o menos democrática de contrato social para con los ciudadanos) y zonas salvajes o estados de naturaleza (espacios donde ejerce un comportamiento predador y ilegal, sin respeto alguno por el derecho positivo). *Vid.* Santos (2006b: 260-1). Los Centros de Internamiento de Extranjeros (CIE), instituciones amparadas por la legislación comunitaria europea, no serían sino un ejemplo extremo de esta situación.

⁴³ Me remito primordialmente a Didi-Huberman (2010b). Si bien su ponencia toma como eje la figura de Walter Benjamin, es también cierto que el filósofo francés ha trazado en varias ocasiones sugerentes paralelos entre determinados conceptos benjaminianos y el trabajo de Rancière (Didi-Huberman, 2009a: 51-52).

⁴⁴ Una magistral reflexión sobre esta cuestión la aporta Mitchell en su análisis de la “guerra de las imágenes” en el contexto de la *War on Terror* declarada por la administración Bush. Como indica este autor, el gobierno estadounidense se esforzó en difundir sus propias imágenes oficiales de victoria y triunfo de la democracia en Irak (la fotografía de “misión cumplida” del presidente en un portaviones, la demolición de esculturas de Hussein, la detención y humillación del dictador). Sin embargo, la memoria visual de este periodo se basa en fotografías ilegalmente difundidas vía Internet cuya censura oficial fue frustrante e infructuosa: las imágenes de torturas de Abu Ghraib (Mitchell, 2011 –particularmente: 134 ss).

sobre determinados colectivos (Didi-Huberman, 2009a: 99 y ss).⁴⁵ Es pertinente retener estos conceptos dado que serán recuperados en el desarrollo posterior de este trabajo.

Respecto al segundo aspecto, puede reconocerse en las cartografías urbanas basadas en la segregación socioespacial un potente mecanismo policial de prescripción de lo visible y lo invisible. La radicalización contemporánea de los procesos de *gentrificación* es un hecho ampliamente documentado: como argumenta Arlene Davila en un estudio del Harlem latino en Nueva York (“El Barrio”), “the current neoliberal moment is only but a new, arguably more aggressive, chapter in a long history of policies and development leading to El Barrio’s marginalization” (Davila, 2004: 208).⁴⁶ Al fin y al cabo, como indica Santos (2009: 174-5), la segregación socioespacial de las grandes ciudades contemporáneas desemboca en un auténtico “apartheid social” que en las megalópolis del Sur global alcanzaría expresiones extremas. Un ejemplo claro en este sentido lo constituye la proliferación, en países periféricos y semiperiféricos, de comunidades cerradas (*gated communities*), auténticas fortalezas de las clases pudientes cuidadosamente diseñadas para aislar visualmente el espacio privado del entorno exterior.⁴⁷ En este mismo sentido, el activista indio Shuddhabrata Sengupta define las nuevas tácticas urbanísticas en términos de una literal “frontierization of all urban spaces”. Gerald Raunig recoge esta afirmación para subrayar en ella otra de las aporías del ideario neoliberal el cual, pese a sostener en la teoría

⁴⁵ Por recuperar el hilo de la nota precedente, Mitchell argumenta que los esfuerzos gubernamentales tras la filtración de las fotografías de Abu Ghraib se habría centrado en construir, por *sobreexposición*, una imagen del “enemigo terrorista” en tanto que amenaza literalmente inhumana merecedora de un combate drástico que incluiría la tortura.

⁴⁶ Como otros muchos mecanismos policiales, la gentrificación no es, ni mucho menos, una novedad absoluta del momento actual. Sin embargo, junto a la citada constatación de su radicalización bajo la hegemonía del pensamiento neoliberal, puede sugerirse la pertinencia de reconstruir su relato histórico en estricto paralelo con las ya citadas evoluciones internas de la ideología capitalista. Es relevante, al menos, que el antecedente más evidente de esta táctica urbanística en su versión moderna se halle en la reforma del París decimonónico a cargo del barón Haussmann, la cual está íntimamente vinculada con los intereses no sólo represivos sino también especulativos del capitalismo industrial bajo el gobierno de Napoleón III –lo que Benevolo calificaría de “urbanística neoconservadora” (*vid.* Gracia, 2000: 121-124).

⁴⁷ Sobre el fenómeno de las “gated communities”, *vid.* Amendola (2000), Atkinson y Blandy (2005) y Rodrigues Levy (2010). En la segunda parte del trabajo se retomará y concretará esta cuestión.

un discurso de globalidad y disolución de fronteras, terminaría segmentando el espacio común según patrones sociales de consumo:

[In neoliberal fantasy] external borders may be becoming increasingly invisible or they may seem to be dissolving –but only to simultaneously engender a whole landscape full of internal borders (...) The phenomenon of internal borders has partly developed extreme forms in the restructuring of urban centers due to economic and “security policy” considerations (...) The rigidity of these segmented spaces and thus also of the social condition within these spaces corresponds to the crystallization of clearly delimited special interest groups of consumers (Raunig, 2007: 245-6).

En último lugar, y dando sentido a la comprensión multidimensional de la imagen de la que se ha partido, puede citarse la cuestión de los imaginarios verbales. En este sentido, puede resultar de gran ayuda el trabajo de Éric Hazan. Este autor ha analizado las profundas transformaciones del empleo de la lengua francesa por parte de instituciones y medios de comunicación en paralelo al asentamiento del *ethos* neoliberal. Hazan destaca toda una serie de tropos que irían desde el empleo constante de terminología técnica para designar situaciones de exclusión social extrema –p.ej. el acrónimo *S.D.F.* (“sans domicile fixe”) para referirse a la indigencia– hasta el empleo sistemático de neologismos y eufemismos que amortiguarían posibles escenarios de litigio político o confrontación social –p.ej. *flexibilidad* (“flexibilité”) para referirse a la precarización laboral del trabajador; *motín* o *acto vandálico* (“émeute”) para definir contextos de sublevación o revuelta social o la sustitución de palabras clave en la tradición crítica como *patrón* o *propietario* por términos como *emprendedor* (“entrepreneur”) –Hazan (2006).⁴⁸

Aun lamentando la apresurada referencia de ejemplos concretos, el análisis propuesto en torno al concepto de policía según Rancière ha permitido esbozar las interacciones básicas que confluyen en la imaginación hegemónica neoliberal. Sin embargo, ¿debe la crítica limitarse simplemente a constatar la existencia de estos mecanismos

⁴⁸ El trabajo de Hazan toma como modelo las investigaciones de Victor Klemperer en el III Reich (Klemperer, 2004). Si el filólogo alemán empleó el término de *Lingua Tertii Imperii* para referirse a los profundos cambios lingüísticos operados bajo el régimen nacionalsocialista, Hazan se refiere a una *Lingua Quintae Respublicae* para designar su estudio de la lengua francesa dominante desde los años 90. Sobre la cita explícita del concepto de policía de Rancière en este estudio, *vid.* Hazan (2006: 108n4). Una interesante relectura de Hazan en el ámbito específico de la crítica de arte puede leerse en Charbau (2006 y 2008).

dominantes o puede atender y producir espacios de contestación a los mismos? En este sentido, Rancière ha trabajado su concepto de *política*, el cual desemboca en una profunda reconsideración de las prácticas artísticas. Su explícita voluntad de salir del círculo de la impotencia y la reproducción melancólica de la crítica de lo existente bien podría ilustrar una sugerente reflexión de Santos: “merely to criticize the dominant paradigm, though crucial, is not enough. We must also define the emergent paradigm, this being the really important and difficult task” (Santos, 1995: 479).

3.2. *Política, desacuerdo y procesos de subjetivación. La reformulación del arte político*

Rancière define la política como un *desacuerdo* (“*mésentente*”)⁴⁹ con el reparto policial de lo sensible: una interrupción, al menos provisional, de su lógica y sus particiones. En otras palabras, serían políticas aquellas actividades colectivas que desplazan las fronteras policiales, cuestionando su asignación de capacidades, reinventando sus definiciones y reconfigurando sus modos de ver y organizar el espacio comunitario (Rancière, 1995: 53). Un conflicto, en definitiva, entre la imaginación hegemónica y aquello que resta más allá de sus límites (Rockhill, 2004: 4).

Desde este punto de vista, Rancière habla de la política como una *manifestación sensible* de “la part des sans-part” esto es, de aquellos que en las coordenadas perceptuales del reparto policial son substraídos de la partición comunitaria (Rancière, 1998: 239). Por decirlo en las certeras y precisas palabras de Amador Fernández-Savater:

Quienes bajo la gestión policial han caído del lado de la incapacidad, el ruido o la invisibilidad, entran disruptivamente en escena, exponiendo su capacidad para decir, ver (y mostrar), fabricar un mundo común (Fernández-Savater, 2011).

El proceso mediante el cual estos sujetos anónimos, invisibles e inaudibles desarreglan el reparto policial de lo sensible, se manifiestan y toman la palabra política

⁴⁹ Aunque emplearé como traducción prioritaria “desacuerdo” o “disenso”, es interesante el matiz recordado por Mieke Bal: “[*mésentente*] es una palabra intraducible que combina el malentendido con desencuentro” (Bal, 2010: 43). Para una aclaración de la confusión frecuente de este término con el “différend” de François Lyotard, *vid.* Rancière (1995: 14) y Rockhill (2004: 3-4).

(*logos*) recibe, en Rancière, el nombre de *subjetivación política*. Ésta consiste, en primer término, en una *desidentificación* respecto a las categorías y capacidades previamente asignadas en el reparto policial. En consecuencia, al impugnar las jerarquías y las categorías establecidas, la subjetivación política desemboca en una proclamación radical de igualdad, una reafirmación del poder de cualquiera para hablar y decidir, esto es “l’*égalité de n’importe quel être parlant avec n’importe quel autre être parlant*” (Rancière, 1995: 53).⁵⁰ A diferencia de las particiones policiales, basadas en una identidad estanca y excluyente, la acción de la política abre un espacio no-identitario en el que cualquiera puede incluirse.⁵¹

Atendiendo a este razonamiento, según el cual la manifestación de los *outcast* desarregla la imaginación policial en nombre de una igualdad radical, Badiou sugiere que el concepto de política en Rancière puede entenderse como una compleja exégesis del “*nous ne sommes rien, soyons tout*” de *L’Internationale* (Badiou, 2006: 115). Ciertamente, la referencia no está desencaminada, sobre todo si se observa que buena parte de los trabajos que preceden la formulación de la teoría política general de Rancière se centraron en una meticulosa labor histórica y documental en torno a la toma de posición política del movimiento obrero decimonónico. Rancière se interesó por los medios mediante los cuales los trabajadores crearon sus propios órganos de expresión y “tomaron la palabra”, esto es, salieron de su confinamiento como mera fuerza productiva y manifestaron su discernimiento político, su *logos* (Fauré y Rancière, 1976; Rancière, 1981).⁵²

Con todo, el referente del movimiento obrero no debería conducir a una lectura apresurada: el planteamiento de Rancière se opone al marxismo ortodoxo en dos puntos

⁵⁰ Como observa Žižek (2010: 26), el razonamiento de Rancière puede vincularse netamente con el concepto de *égaliberté* desarrollado por Étienne Balibar, basado en el principio de que todos los hombres son iguales en cuanto seres dotados de palabra. Por supuesto esta *palabra* remite a la ya citada noción de *logos* (*vid. supra*. 33).

⁵¹ Como admite Rancière (1998: 120), tras esta definición bate el recuerdo de la identificación de toda una generación de la izquierda francesa tanto con los manifestantes argelinos acribillados por la policía en el 61 como con el “*nous sommes tous des juifs allemands*” de mayo del 68.

⁵² Los estudios de Rancière se centran en las imprentas obreras que produjeron prensa, pasquines y diferentes materiales textuales. A este corpus habría que añadir —incidiendo directamente en la centralidad analítica concedida a la *imagen* en este trabajo— el caso de la fotografía, no menos relevante para la subjetivación política del movimiento obrero: *vid.* Albertini, Bool, Cuevas-Wolf et al. (2011).

sensibles. Un breve examen de los mismos es relevante no sólo para situar correctamente al autor francés frente a sus críticos sino, sobre todo, para sugerir, aun entre líneas, la pertinencia de su argumentación como medio de comprensión de muchos movimientos sociales contemporáneos.⁵³

En primer lugar, Rancière no presupone el protagonismo de un sujeto histórico preconstituido. Afirma, en cambio, que la propia práctica política define al sujeto (Rancière, 1998: 244).⁵⁴ Éste es uno de los muchos matices que se le escapan a Bal al equiparar a Rancière con Althusser: mientras que el sujeto althusseriano está constituido ontológicamente, el sujeto político de Rancière es esencialmente epistemológico, es decir, se define antes por su práctica y su conocimiento que por su *Ser* (Mirzoeff, 2005: 165). De este modo, el *demos* político según Rancière no corresponde con un grupo social objetivamente definido, es decir, no existirían unas partes preexistentes puestas en diálogo político tal y como sugiere Habermas, sino que, como se ha dicho, la toma de la palabra política sería, al mismo tiempo, confrontación con lo existente, proclamación de igualdad y proceso de emancipación.⁵⁵ Al fin y al cabo, como aclara Žižek en su lectura de Rancière, el principio axial de la política según el autor francés es “conseguir hacer oír la propia voz y que sea reconocida como la voz de un interlocutor legítimo” (Žižek, 2010: 27).

En segundo lugar, la política en Rancière no es un sinónimo de toma del poder institucional.⁵⁶ Bien al contrario, Rancière considera que la deriva del marxismo ortodoxo

⁵³ Querría destacar, en este sentido, que el citado artículo de Amador Fernández-Savater (2011) recupera la teoría estético-política de Rancière para explorar los movimientos sociales críticos surgidos tras la Transición en el estado español. En relación a los mismos, como admitiera el propio autor, los hechos acaecidos a partir de mayo de 2011 (el denominado “movimiento 15M”) encuentran en el modelo de Rancière un punto privilegiado para su comprensión.

⁵⁴ Los estudios sobre los movimientos sociales alterglobalizadores han subrayado, igualmente, que sus planteamientos prescinden de la figura de un sujeto histórico preconstituido, *vid.* p. ej. Santos (2006a: 398).

⁵⁵ Sobre la distancia de Rancière respecto a Habermas, *vid.* Holmes (2003), Nordmann (2010: 150#35) y Žižek (2010: 27).

⁵⁶ Cabe observar, en este sentido, que Rancière participa de una corriente de oposición al modelo hegemónico neoliberal que redefine la acepción de la “contrahegemonía” propia de la tradición marxista ortodoxa. Antes que defender una “nueva hegemonía”, muchos autores prescinden de esta noción proponiendo otras formas de entender la acción política. Un ejemplo pertinente en este sentido es John Holloway (2002). Para una

hacia esta lógica habría terminado entremezclando policía y política. Al menos, así lo reconoce el autor en los discursos que, aun admitiendo al proletariado como “parte sin parte” disruptiva, terminan proponiendo una reedición de comunidades policiales –una sociedad idealmente desproblematizada y post-política, basada en una división calculada de sus partes que no dejaría espacio para el disenso (Rancière, 1995: 55).⁵⁷ No es indiferente, en este punto, la ya referida apropiación neoliberal de determinados razonamientos de la tradición marxista clásica (*vid. supra*: 22).

La suma de ambas observaciones resume la ruptura de Rancière con el marxismo ortodoxo en los setenta –al cual reprochara, precisamente, “l’identification sociologique de la classe et l’identification bureaucratique de son parti”.⁵⁸ A su juicio, estos rasgos habrían oscurecido el necesario redescubrimiento de la subjetivación política emprendida por el movimiento obrero (no por sus exégetas)⁵⁹ y su potencial asimilación en experiencias de emancipación contemporáneas (Rancière, 1998: 215).

No obstante, si algo hay que retener de la definición de los procesos de subjetivación política según Rancière esto es, sin duda, la base estética que los sostiene, su sentido primero de reformulación del imaginario colectivo y manifestación en la esfera pública. Sobre esta observación fundamental debe entenderse la reformulación de las relaciones entre arte y política que propone el autor:

Arte y política se sostienen recíprocamente como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de

discusión en profundidad de las acepciones de contrahegemonía en la teoría y la práctica crítica de los movimientos de oposición al neoliberalismo, *vid.* García Agustín (2005: 11-24).

⁵⁷ El análisis de Rancière es, por supuesto, mucho más refinado. El autor reconoce y analiza diferentes matices de imbricación entre policía y política (*archipolítica*, *parapolítica* y *metapolítica*). El abordaje de estos conceptos escapa a los límites de este trabajo –sobre esta cuestión, *vid.* Rancière (1995: 93-132).

⁵⁸ Para una discusión más profunda y en primera persona sobre la relación exacta del autor con el ideario y la comprensión del comunismo a día de hoy, *vid.* Rancière (2009).

⁵⁹ En el prólogo a su demoledora crítica contra Althusser, Rancière recrimina al marxismo ortodoxo académico haber invertido la decimoprimer tesis contra Feuerbach, generando un *ethos* intelectual que vendría a decir: “on a essayé de transformer le monde de diverses manières. Il s’agit maintenant de l’interpréter” (Rancière, 1978: 14).

circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas (Rancière, 2010b: 67).

De este modo, Rancière entiende las prácticas artísticas como un “modo de hacer” que interviene directamente en el rediseño del paisaje de lo imaginable y lo visible, pudiendo generar *escenas de disenso*, esto es, manifestaciones políticas (Rancière, 2000: 14). En definitiva, esta observación no hace sino insistir en la comprensión del arte como un *imaginario* integrado en el complejo campo de interacción de la imaginación, tal y como se propusiera en las consideraciones de partida.

Al respecto, cabe subrayar que la argumentación de Rancière se sostiene sobre lo que denomina “régimen estético” del arte:

Le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. Mais il le fait en faisant voler en éclats la barrière mimétique qui distinguait les manières de faire de l'art des autres manières de faire et séparait ses règles de l'ordre des occupations sociales (Rancière, 2000 : 32-33).⁶⁰

Esta observación halla en el concepto de “política de igualdad de derechos estéticos” propuesto por Groys una concreción precisa. Este autor reconoce que el desarrollo del arte contemporáneo políticamente comprometido habría disuelto toda jerarquización estética, rechazando cualquier principio de pureza o juicio *superior*.⁶¹ Como Rancière, Groys estima que esta “política de igualdad” en el nivel estético es una precondition necesaria para cualquier compromiso político:

The struggle for inclusion is possible only if the forms in which the desires of the excluded minorities manifests themselves are not rejected and suppressed from the beginning by any kind of aesthetic censorship operating in the name of higher aesthetic values (Groys, 2008a: 15).

⁶⁰ La definición del “régimen estético del arte” se construye por oposición a dos modelos asentados de comprensión artística actuando, en cierto modo, como un contrapeso entre ambos: de un lado, el *régimen pedagógico* (paradigmáticamente representado por el didactismo de las teorías estéticas de la Ilustración) y, del otro, *régimen archi-ético* (la obra de arte total propuesta por las vanguardias más radicales) –para una discusión completa de esta cuestión, *vid.* Rancière (2010b: 57-60).

⁶¹ No dispongo del espacio necesario para reconstruir con la profundidad que merecería la genealogía de esta noción, particularmente en su relación con los modelos híbridos de arte y activismo de los años sesenta y setenta del siglo XX. Para una clara reflexión al respecto, *vid.* Felshin (2001).

En base a esta lógica radical de igualdad, Rancière (2010b: 79) defiende que “hay lugar para la multiplicidad de formas de un arte crítico, entendido de otra manera”, esto es, una noción de arte político que vaya más allá de las formas de “parodia desencantada” de la sociedad del espectáculo o del confinamiento en la torre de marfil de las esencias artístico-literarias previamente citadas (*vid. supra*: 9-10). Sin embargo –es importante subrayarlo– Rancière insiste en que las consecuencias políticas del arte no son ni deben ser previsibles ni calculables (López Cuenca, 2009a). Este matiz le permite marcar distancias respecto a la concatenación excesivamente mecánica entre práctica cultural y política que, con resultados frustrantes cuando no profundamente antidemocráticos, habría caracterizado en demasiadas ocasiones la retórica vanguardista occidental.⁶²

A la hora de concretar el punto de vista estético-político de Rancière, puede verse en su recepción en Brian Holmes un interesante punto de apoyo. Como observa este autor, la teoría política del filósofo francés estaba sincronizada con los conflictos sociales vividos en Francia a mediados de la década de los noventa como consecuencia de la reforma neoliberal del Estado del Bienestar. Sin duda, Rancière captó con gran sagacidad la dinámica y aspiraciones del llamado *movimiento de los sin* (sin papeles, sin hogar, sin empleo) “que se levantó para exigir una nueva división y una nueva partición social, más allá de los sistemas de cálculo del Estado industrial” (Holmes, 2003).

Tomando al pie de la letra su definición del pensamiento de Rancière como “una llave para volver a abrir los compartimentos estancos que separan lo estético de lo político”, Holmes ha participado y estudiado las prácticas artísticas que formaron parte activa de estos movimientos sociales. Destaca, en este sentido, la experiencia del grupo *Ne*

⁶² Para una crítica de este rasgo que habría predominado el pensamiento vanguardista occidental, *vid.* Raunig (2007: 9-18). Este autor identifica dos corrientes fundamentales en este sentido: la wagneriana-romántica (en la que el arte abre el camino de la revolución) y la soviética institucional (basada en las tesis de Lunacharsky, en la que la revolución abre el camino a un nuevo arte al servicio del poder). Raunig rechaza estos modelos y propone una relación *transversal* entre arte y activismo político que, pese a basarse en Deleuze y Guattari, bien podría vincularse con las tesis de Rancière o con el ya citado texto de Felshin (2001). Para un sugerente reexamen del trasfondo antidemocrático de las vanguardias históricas *vid.* Groys (2008b).

pas plier fundado en 1991 en la *banlieue* parisina de Ivry-sur-Seine. Fruto de la colaboración del fotógrafo Marc Pataut, el diseñador gráfico Gérard Paris-Clavel y el vecindario de esta barriada particularmente castigada por la marginación y el desempleo, este grupo se volcó en “ayudar a esta gente en su lucha por conseguir visibilidad pública, un rostro entre la multitud, una subjetividad que hable por sí misma” (Holmes, 2001: 277). Toda una serie de acciones colectivas se pusieron en marcha con este propósito: intervenciones de apropiación del espacio público, elaboración colectiva de mensajes, eslóganes y material visual o diversas actividades sociales para redescubrir y rediseñar el entorno urbano e histórico del barrio. Una de las consignas que un grupo de desempleados y trabajadores precarios elaboró en este contexto ilustra, con toda lucidez, la distinción entre política y policía propuesta Rancièrre: *Nous ne sommes pas en trop, nous sommes en plus*.⁶³

Al caso de *Ne Pas Plier* podría añadirse multitud de ejemplos complementarios. El propio Rancièrre alude al proyecto *Je & Nous* emprendido por el colectivo *Campement Urbain* en el Quartier des Beaudottes de Sevran, también en la periferia de París. Frente al discurso dominante que explica la “crisis de la *banlieue*” como la “pérdida del vínculo social causada por el individualismo de masa”, este proyecto propone el establecimiento *colectivo* de espacios físicos de reflexión *individual* —esto es, “le recueillement d’un JE possible dans le NOUS: un nouvel espace public”.⁶⁴ Como explica Rancièrre, este espacio paradójico afirma la capacidad de los miembros de la comunidad de ser un Yo juicioso, una subjetividad que se resiste a ser *imaginada* en los términos de masa inarticulada constantemente evocados tanto por los medios de comunicación dominantes como por determinados sectores de la

⁶³ Una explicación más amplia de los objetivos, actividades e influencia de Rancièrre en el movimiento *Ne pas plier* puede rastrearse en Holmes (2001, 2003 y 2005). Sobre el desarrollo posterior del activismo político por parte de los desempleados franceses, *vid.* Notes From Nowhere (2003: 90-96).

⁶⁴ Cita extraída de la formulación del proyecto *Je & Nous* en <<http://campementurbain.org>>

intelligentsia. Como expresaba, con otro revelador eslogan, una de las vecinas participantes en el proyecto: *Je veux un mot vide que je puisse remplir* (Rancière, 2010b: 66-67).⁶⁵

En el contexto del estado español, e ilustrando aquello que Rancière define como una de las principales formas disensuales del arte político –“hacer ver lo que, en el pretendido torrente de las imágenes, permanece invisible” (2010b: 79)– podrían citarse sugerentes trabajos como el proyecto *Salitre*. Ideado por el fotógrafo Juan Valbuena, este proyecto abre un pequeño espacio de expresión para los migrantes “sin papeles” afincados en el barrio madrileño de Lavapiés. A través de recortes, dibujos, documentos o fotografías, los cuadernos colectivos de *Salitre* arrojan luz sobre ámbitos totalmente invisibles para el resto de habitantes del barrio –desde la realidad de la vida doméstica en los denominados “pisos patera” hasta las aspiraciones y subjetividades de aquellos que, en palabras de Valbuena “antes, para los vecinos, eran sólo los negros del bajo”.⁶⁶

Pese al indudable interés de éstas y otras propuestas,⁶⁷ querría centrar mi discurso en el análisis de un caso de estudio que ilustra, de forma ciertamente coherente, las tesis estético-políticas de Rancière y los objetivos de partida de esta investigación: el proyecto *Megafone* del artista catalán Antoni Abad. La vinculación entre la práctica artística de Abad, el pensamiento de Rancière y una concepción de sociabilidad alternativa a los principios neoliberales no es una observación original por mi parte sino que ha sido lúcidamente sugerida por Alberto López Cuenca, cuyos estudios, en gran medida, han inspirado mis argumentos. Con todo, querría extender y profundizar el análisis de esta relación teniendo muy presente el aparato teórico elaborado a lo largo de esta primera parte.

⁶⁵ Rancière cita esta frase a partir de un vídeo de la artista Sylvie Blocher elaborado en 2003 en torno a *Je & Nous*.

⁶⁶ En paralelo a este proyecto cabe destacar la iniciativa *Fronteras Invisibles* llevada a cabo por los fotógrafos Olmo Calvo y Edu León. Ambos han documentado las redadas policiales en el barrio de Lavapiés contra migrantes así como varios contextos “invisibles” de las migraciones internacionales –los centros de retención y los pasos fronterizos de Calais, Malta o Turquía (vid. <<http://www.fronterasinvisible.org>>). Para una reseña conjunta de esta iniciativa y el proyecto *Salitre* de Valbuena, vid. García Jaén (2011).

⁶⁷ Para un sugerente compendio de prácticas artísticas comunitarias llevadas a cabo en diferentes puntos de los Estados Unidos que bien podrían ilustrar la perspectiva propuesta, vid. Hofmann-Pinilla y Coffey (2005).

Segunda parte. El proyecto *Megafone.net* de Antoni Abad como forma de arte político

Para los dominados, la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino crearse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación.

Jacques Rancière (2010b: 65)

Míre, me paso doce horas al día en este taxi, en medio de este tráfico infernal, pero este proyecto me ha recordado que la imaginación todavía existe.

Don Facundo, emisor de sitio*TAXI, *Megafone.net* ⁶⁸

El trayecto que separa los primeros trabajos del artista catalán Antoni Abad de *Megafone.net*, su inclasificable y más reciente proyecto, puede parecer insólito en un primer vistazo. Al fin y al cabo, Abad *era* un artista *normal*. Formado en Historia del Arte, se inició en la práctica artística en el ámbito de la pintura.⁶⁹ De esta disciplina pasaría a un trabajo escultórico que, cercano al minimalismo norteamericano en su aspecto formal, se acompañaba de secuencias de documentación cronofotográfica (Abad, 1991: 10). Estos intereses de partida se diversificaron progresivamente con otros trabajos en fotografía y vídeo, desembocando en una exploración de los nuevos medios asociados al *net art*.⁷⁰ Todos estos trabajos circularían, con un notable reconocimiento, por los circuitos “convencionales” del arte contemporáneo. Sin embargo, su constante indagación en el ámbito de los medios digitales desembocaría en una reformulación de su práctica artística a partir de unos presupuestos ciertamente heterodoxos.

En este sentido, es interesante detenerse brevemente en *Z*, un proyecto de *net art* desarrollado por Abad entre 2001 y 2003 junto a los programadores Daniel Julià y Eugenio

⁶⁸ *Cit.* en Tisselli (2010: 17) y Abad (2011).

⁶⁹ Sobre los primeros trabajos pictóricos de Abad, *vid.* Ratés Brufau (1982) o Alba, Aguirre, Abad et al. (1984).

⁷⁰ Para un ejemplo de trabajo fotográfico relacionado con el mecalux, uno de sus materiales de trabajo en escultura, *vid.* Abad y Sampietro (1994). Sobre sus trabajos en vídeo, *vid.* Abad (1995). Como ejemplos de sus primeros trabajos en *net art*, *vid.* *Sisif* (1996) <<http://www.hangar.org/sisif>> o *1.000.000* (1999) <<http://aleph-arts.org/1.000.000>>.

Tisselli –quien, a partir de este momento, devendría estrecho colaborador del artista. Z proponía la creación de una comunidad de usuarios en Internet, una suerte de red social virtual *avant la lettre*. Mediante la descarga de un programa que adoptaba la forma de una mosca en el ordenador del usuario, podía establecerse comunicación con otras terminales que hubieran instalado este *software*.⁷¹ Tras este aspecto más o menos lúdico, lo cierto es que el sistema de comunicación desarrollado en Z se basaba en un chat P2P que contradecía los modelos corporativos centralizados.⁷²

La estructura no era piramidal: no había una entidad de control, nadie por encima que pudiera regular o intervenir las comunicaciones a través del chat. No se podía penetrar en esa red y saber de qué estaban hablando sus usuarios. Lo que construimos fue un sistema de red distribuida donde la comunicación pudiera servir para conspirar, para comunicarse en libertad sin ser detectado (Abad, 2010: 104).

De esta breve referencia a Z deben retenerse dos rasgos que, como se verá, *Megafone* lleva mucho más lejos. Primero, la actitud de Abad en relación a los medios digitales y su pasado como escultor: tomando Internet como “materia prima”, su trabajo se propone “modelar” este medio para ponerlo a disposición de una comunidad de usuarios.⁷³ Segundo, que el resultado de este “modelado digital” genera unos dispositivos que contradicen frontalmente los usos comerciales hegemónicos de los medios electrónicos.

* * *

Antes de entrar en los detalles del proyecto *Megafone* es necesario abordar dos factores fundamentales que explican su planteamiento.

⁷¹ Z se encuentra actualmente alojado en <<http://Megafone.net/z>>. Cabe destacar que la difusión de este proyecto se valió de lo que Abad denomina “estrategias de distribución analógicas”. Cuando Abad recibía un encargo museístico, “parasitaba” el entorno del museo y sus colecciones con pequeñas moscas adhesivas con la dirección web de Z –así lo hizo hasta en tres ocasiones: en el MACBA y en el centro Le Fresnoy de Lille en 2002 y en el P.S.1-MoMA de Nueva York en 2003. Sobre este proyecto, *vid.* Parés (2001 y 2004).

⁷² Como afirma Abad (2010: 103), este modelo era inédito en la época, al menos a nivel de usuario.

⁷³ Esta relación entre su primera etapa artística y sus posteriores trabajos con redes sociales ha sido constantemente subrayada por Abad. En una reciente entrevista a propósito de *Megafone*, éste declaraba: “as an artist, my materials were iron, wood, photography and video. Since this project began, my ‘materials’ of choice have become the Internet and mobile networks” (Abad, 2011).

El primero hace referencia al interés que, en 2003, despertó en Abad la comercialización de los primeros teléfonos móviles con cámara incorporada. El artista captó rápidamente que estos aparatos reunían, en un dispositivo portátil y de reducidas dimensiones, características totalmente inéditas hasta el momento: la capacidad de registro (y combinación) de fotografía, sonido, vídeo y texto y, sobre todo, la posibilidad de publicación prácticamente inmediata de esos contenidos en Internet. Si bien ésta es una tecnología totalmente normalizada en la actualidad, lo cierto es que en aquel momento el paso de contenidos del dispositivo móvil a la red suponía una auténtica proeza técnica —es significativo, en este sentido, que Abad y Tisselli fueran los segundos, con una distancia de tres días, en conseguir publicar en Internet imágenes tomadas por un teléfono móvil sin pasar por una interfaz intermedia (Tisselli, 2008: 42; Abad, 2010: 105). Querría retener una observación al respecto: con su temprano interés por la rapidísima concatenación que ofrece la imagen digital entre su captación y su percepción colectiva, Abad estaba anticipando en la práctica un rasgo clave para comprender la formación de imaginarios contemporáneos. Como indica Mitchell:

We have to think of the digital camera, not only as an extension of the eyes and memory of an individual, but as linked very intimately to a global network of collective perception, memory, and imagining, via e-mail and postings on the Internet (Mitchell, 2011: 124).

El segundo aspecto que querría destacar obliga a ir mucho más allá de la simple ubicación de Abad en la genealogía de artistas que se han valido, de una forma u otra, de teléfonos móviles como medio de expresión o experimentación artística.⁷⁴ No puede pasar desapercibido, al menos, que *Megafone* contiene una profunda revisión (auto)crítica de la posición social convencionalmente concedida al artista contemporáneo:

One factor that influenced my decision [llevar a cabo el proyecto *Megafone*] was my growing disillusionment with the contemporary art environment that was placing artist in the role as sole interpreter of their society. This privilege is often taken for granted by many artists who boldly

⁷⁴ Para un extenso análisis de proyectos artísticos que emplean dispositivos tecnológicos de comunicación, *vid.* Wilson (2002).

claimed that their experiences grandly impact the perception of life and thought in society (Abad, 2011).

La relación de ambas observaciones, aparentemente distantes, cobraría sentido durante una visita de Abad a São Paulo en 2003. En esta ocasión, el artista tuvo noticia del linchamiento mediático al que se sometía al colectivo de los *motoboy*s: mensajeros urbanos en moto constantemente vinculados por los medios de comunicación con el aumento de la inseguridad ciudadana y vial (Abad, 2010: 106). Abad intuyó que el citado potencial tecnológico de los teléfonos móviles podía ser empleado para intervenir en esta clase de situaciones. Nació, así, la idea de *Megafone*: crear un sistema de publicación audiovisual instantánea en Internet a través de teléfonos móviles que se pondría al servicio no ya de la voluntad expresiva del artista sino de aquellas comunidades que, como los motoboy

Si bien el proyecto junto a los motoboy paulistas habría de esperar hasta 2007 para hacerse realidad por razones que se abordarán posteriormente, lo cierto es que el planteamiento de *Megafone* no tardaría en concretarse en toda un serie de proyectos protagonizados por diversos colectivos: taxistas en México D.F. (2004), jóvenes gitanos en Lleida y León (2005), prostitutas en Madrid (2005), personas con movilidad reducida en Barcelona (2006) y Ginebra (2008), inmigrantes nicaragüenses en Costa Rica (2006), campesinos desplazados y paramilitares desmovilizados en Colombia (2009), refugiadas saharauis en Argelia (2009) e invidentes en Barcelona (2010-2011).

A continuación se analiza la puesta en práctica de estos proyectos bajo la consideración general de *Megafone* como un ejemplo terminado de arte político en los términos previamente reconocidos en Rancière. Querría explorar esta afirmación siguiendo dos líneas fundamentales de análisis. En el capítulo 4 se estudiará la posición del artista en el marco de este proyecto así como los rasgos fundamentales del planteamiento técnico y organizativo del mismo para señalar cómo *Megafone* constituye no sólo un medio de

expresión colectiva de la comunidad sino también una respuesta frontal a la influencia del ideario neoliberal en la institución artística. En el capítulo 5 se profundizará en las repercusiones sociales y políticas que el desarrollo de este proyecto ha generado en las propias comunidades de emisores y sus respectivos entornos, una cuestión que se concretará particularmente en el estudio del proyecto emprendido por Abad en São Paulo.⁷⁵

⁷⁵ Aprovecho para aclarar que en el análisis de este último rasgo prescindiré de cualquier referencia al manido paradigma de la “estética relacional” de Nicolas Bourriaud (1998 y 2009a). Es necesario subrayar esta toma de posición dado que algunos análisis han vinculado directamente el trabajo de Abad con esta corriente (p.ej. Bashiron Mendolicchio, 2009). Si bien es cierto que el *canal*GITANO* de León fue expuesto por el MUSAC en un momento en que el museo castellanoleonés promovía abiertamente esta tendencia, el vínculo entre las tesis de Bourriaud y el trabajo de Abad sólo puede sostenerse en un nivel muy superficial –en tanto en cuanto Bourriaud habla de la práctica artística como “invención de relaciones entre sujetos”. Por lo demás, un examen atento de las cosas demuestra la insostenibilidad de llevar más allá esta afirmación. Al fin y al cabo, el supuesto carácter “político” del modelo de Bourriaud no deja de ser un elaborado rodeo teórico que desemboca en la formulación de ofertas de ocio cultural que incluyen una *participación* lúdica del visitante del museo, un rasgo ciertamente rentable y atractivo para las programaciones de grandes instituciones museísticas y macro-exposiciones como las dirigidas y comisariadas por el propio Bourriaud (este hecho es ampliamente analizado por diversos autores con los que coincido plenamente: Kravagna, 1998: 1; Claramonte i Arrufat, 2001: 386-88; Bishop, 2004; Svetlichnaja, 2005; Downey, 2007 y, sobre todo, Albarrán, 2010 –en tanto en cuanto este autor aborda expresamente la excepción que supuso el trabajo de Abad dentro de la citada programación del MUSAC). Como López Cuenca (2009c) ha subrayado, el hecho de que Abad trabaje junto a comunidades de excluidos en contextos extra-artísticos es de por sí incompatible con la circunscripción a los circuitos hegemónicos del arte contemporáneo en que Bourriaud encuadra su teoría. Más allá, el mero hecho de estudiar a Abad a través de Rancière es toda una declaración de intenciones: la querrela entre ambos autores es tan explícita como irreconciliable –*vid.* Rancière (2005a: 15 *ss* y 2010b: 73 *ss*) y Bourriaud (2009b).

Capítulo 4. *La colectivización de la voz artística: el artista como maestro ignorante*

Si bien sólo se ha sugerido tangencialmente (*vid. supra*: 26 n29), las tesis estético-políticas de Rancière están profundamente influenciadas por sus estudios sobre la pedagogía del revolucionario francés Joseph Jacotot (1770-1840). En un conocido ensayo sobre su figura, Rancière (1987) definía a este singular personaje como “maestro ignorante”. En su labor docente, Jacotot abandonó la jerarquía divisoria entre el conocimiento del maestro y la ignorancia del alumno, esto es, la distinción entre quienes poseen una capacidad y quienes que no la poseen. Partiendo del presupuesto de la *igualdad de las inteligencias* (cuyo eco en la exigencia de igualdad radical que sostiene el concepto de política en Rancière es fácilmente identificable), Jacotot desarrolló una enseñanza basada en la *lógica de la emancipación* –así, antes que “aleccionar” a sus alumnos, centró sus esfuerzos en proporcionarles los *medios* para que generaran sus *propias* formas de conocimiento:

Son problème à lui [Jacotot] était l'*émancipation*: que tout homme du peuple puisse concevoir sa dignité d'homme, prendre la mesure de sa capacité intellectuelle et décider de son usage (...) Qui émancipe n'a pas à se préoccuper de ce que l'émancipé doit apprendre (*Ibid.* 33).

Este rechazo de la función “aleccionadora” del maestro sirvió a Rancière para construir su ya citada crítica a la arrogancia de los intelectuales autoproclamados ventrílocuos de los desposeídos (*vid. supra*: 40). De forma significativa, el autor ha revisitado la figura de Jacotot en sus recientes reflexiones sobre las relaciones entre estética y política. Al fin y al cabo, con su concepto de arte político, Rancière cuestiona el esquema que presupone al artista como un sujeto extraordinario que “redime” al espectador mediante la transmisión de un mensaje políticamente revelador. El gran reto que plantea este autor es, en cambio, cómo las prácticas artísticas pueden desencadenar “una afirmación y un acrecentamiento de la capacidad de alguien” esto es, su *emancipación* (Rancière, 2010b: 77).

Si se observa con detenimiento el planteamiento de *Megafone*, esta reflexión es ciertamente pertinente. Como “maestro ignorante”, Abad no se arroga la potestad de hablar por las comunidades, ni el hipotético derecho (a menudo evocado por determinadas

prácticas de “arte público”) de capacitarlas o dignificarlas.⁷⁶ En todo caso, como Jacotot, éstos no serían sino sus puntos de partida: asumidas la capacidad y la dignidad del colectivo, el artista se limita a proporcionar un *medio* para que los emisores se expresen por sí mismos. Esta actitud enlaza claramente con la citada decepción de Abad ante la portavocía social convencionalmente concedida al artista contemporáneo: *Megafone* no sería sino la confirmación radical de su voluntad de renunciar a la misma en beneficio de un modelo de producción colectiva de significado.

Sería interesante inscribir esta “colectivización de la voz artística” en un análisis evolutivo de la figura artista en la modernidad cuyos detalles, por supuesto, escapan a los límites de este trabajo.⁷⁷ Con todo, si se circunscribe la cuestión al ámbito que nos ocupa, no está de más recordar que el individualismo característico del imaginario neoliberal habría encontrado una neta traducción en la exaltación contemporánea del autor/artista tomado como un individuo excepcional. Es un lugar común citar las tesis de Hal Foster para explicar el sentido de rentabilidad comercial que subyace a esta noción.⁷⁸ No obstante, querría atender, por su pertinencia, algunas observaciones de Bojana Cvejčić.

En un conciso artículo, esta autora reflexiona sobre la hostilidad que suscitó su propuesta de desarrollar, junto a Emil Hrvatin, un proyecto de *performance* construido en torno a la noción de “colectividad” (*collectivity*). Diferentes críticos, teóricos y comisarios rechazaron su planteamiento con vehemencia, tachándolo de “ideologizado” y “desfasado”.

⁷⁶ Como señala Christian Kravagna (1998: 3-5), muchas prácticas artísticas participativas asociadas al llamado *New Genre Public Art* habrían perpetuado una concepción mesiánica/chamánica del artista que se habría concretado en una interacción paternalista con las comunidades –por ejemplo, a través de escenificaciones colectivas imbuidas de un esencialismo moralizante ciertamente discutible.

⁷⁷ Ya se ha sugerido una línea de análisis que podría converger en este debate (*vid. supra*: 8 n3). Una segunda y no menos relevante línea de estudio sobre esta cuestión habría de atender la puesta en entredicho de la figura del *autor* a partir del postestructuralismo francés (*Vid.* p. ej. Foucault, 1994 [1969]; Barthes, 1976; Deleuze y Guattari, 1976).

⁷⁸ En una reflexión ya clásica Foster analiza la figura del artista en el Nueva York “reaganómico” de los ochenta. Centrándose en artistas como Jeff Koons o Haim Steinbach, Foster analiza la simbiosis entre autoría artística y marca comercial (Foster, 2001). Sin duda las observaciones apuntadas en su ensayo pueden extenderse a prácticas artísticas recientes íntimamente vinculadas con el *ethos* neoliberal. Probablemente, el ejemplo más patente se halla en los *Young British Artists* encabezados por Damien Hirst. Para un análisis crítico de esta corriente con una atención particular a su vínculo con el desarrollo del neoliberalismo en Gran Bretaña, *vid.* Stallabrass (2010).

La autora vincula estas reacciones con los análisis de Jean-Luc Nancy en torno a la animadversión que la noción misma del “being-in-common” despierta en la ideología post-política hegemónica. Cvejić concluye, al respecto, que en el actual contexto artístico-cultural, fuertemente influido por el ideario neoliberal, las prácticas colectivas son “abandoned, or even repressed and repulsive in its very idea” (Cvejić, 2005: 1-2).

Como indica López Cuenca (2009c), el trabajo de Abad responde frontalmente a estos “modos políticos y económicos del neoliberalismo que debilitaron en los años noventa el sentido político del arte en colectividad”. Ciertamente, con *Megafone*, el artista de Lleida propone un quiebro imprevisto: en lugar de valerse del capital simbólico acumulado por su trayectoria de artista individual, lo emplea como *catalizador* de una inédita práctica colectiva:

O que estou fazendo é desviar fundos que estão destinados à arte e a cultura para outro território, mais social, no qual certos coletivos possam auto-representar-se. Eu tenho a possibilidade de fazer isso porque tenho uma trajetória como artista. Então, quando recebo convites para fazer projetos, proponho esses experimentos. O meu papel é esse: de um lado desviar esse financiamento que era dedicada à arte para um território que eu acho bem mais social e do outro lado a minha função nesses projetos é ser um facilitador. Ensinar esse coletivo como usar as ferramentas, modelar o dispositivo (Abad, 2007: 46-47).⁷⁹

Esta operación cobra pleno sentido en la ya citada impostura disciplinaria propia del “régimen estético de las artes” (*vid. supra*: 41). Y es que, como recuerda López en su lectura de Rancière, es precisamente en esta ruptura con el preconcepto social de la labor del artista (lo que podríamos considerar su adscripción policial) donde se desencadena el potencial político de las prácticas artísticas:

El arte genera tensiones y alternativas en la medida en que deja de serlo, en la medida en que deja de ser algo singular, en tanto que se indisciplina y deviene una práctica heterogénea. Es decir, en tanto que es, en la acepción de Rancière, política (...) No basta con hacer una crítica simbólica mordaz o teorizar sobre los poderes del arte si no hay un replanteamiento de la función del artista y de las instituciones en las que opera (López Cuenca, 2009b).

⁷⁹ Sobre la reformulación de las relaciones entre las prácticas artísticas críticas y el aprovechamiento creativo de los intersticios institucionales: *vid.* Felshin (2001: 93), Holmes (2001: 281), Groys (2008: 7) y, muy particularmente, Mouffe (2010).

En función de lo expuesto, es pertinente profundizar en el “replanteamiento” de su propia función desarrollado por Abad en el marco de *Megafone*. En este sentido, a continuación se analiza la organización de los colectivos de emisores y algunas características fundamentales del dispositivo tecnológico *modelado* por el artista y puesto a disposición de las comunidades.

4.1. *Redes sociales post-digitales: entre el consejo asambleario y la folksonomía*

Todos los proyectos de *Megafone* han seguido un proceso muy similar en su desarrollo, combinando el trabajo de publicación en la web con reuniones presenciales del grupo de emisores. Estos “consejos de redacción” (en los que la participación puntual del artista se reduce al asesoramiento en cuestiones técnicas) constituyen la dinámica fundamental del proyecto. Como explica el propio Abad:

El consejo asambleario es el lugar y la ocasión donde los participantes proponen, debaten y deciden los temas a tratar. No hay jefe de redacción ni jerarquías de ningún tipo (...) Tras la celebración del primer consejo de redacción asambleario en México, lo primero que pude observar es que, cuando un colectivo que no ha tenido nunca o raramente la oportunidad de expresarse y de golpe adquiere la posibilidad de hacerlo, no sabe qué decir. Las primeras asambleas con los taxistas fueron muy interesantes, porque el colectivo tuvo que articularse, autointerrogarse: ¿Cuáles son mis problemáticas? ¿Cuáles son mis expectativas? ¿Qué es lo que necesito? ¿Cuáles son mis alegrías? ¿Cuáles son mis penas? (Abad, 2010: 106-107).

La articulación entre las decisiones de la asamblea y las publicaciones de los emisores está lógicamente mediada por el dispositivo de *Megafone*. Cabe subrayar, al respecto, que la exigencia de que los emisores pudieran publicar sus contenidos sin ningún tipo de filtro o edición externa ha sido una constante desde la formulación misma del proyecto.⁸⁰ Sin embargo, el funcionamiento del dispositivo ha estado sujeto a algunos cambios sustanciales en la gestión y clasificación de la información, pudiéndose identificar dos modelos que se abordan a continuación. Su análisis revela la manifiesta preocupación

⁸⁰ Durante un taller experimental desarrollado en Madrid en 2003 junto a un grupo de estudiantes de bellas artes (*ensayo*GENERAL*), Abad y Tisselli ensayaron y programaron los dispositivos en torno a este objetivo de partida (Bosco y Caldana, 2003; Abad, 2008: 26 y 2010: 106).

de Abad y Tisselli por respetar lo que, citando transversalmente a Pierre Lévy (1994), podría denominarse la *inteligencia colectiva* de las comunidades, esto es, su expresión autónoma y descentralizada:

1º) Los proyectos emprendidos entre 2004 y 2007 se basaron en un doble sistema de clasificación. Por una parte, las asambleas de emisores pactaban la creación de “canales temáticos”. Este modelo podía abarcar, hasta cierto punto, la diversidad de intereses del colectivo. Por ejemplo, la asamblea de taxistas mexicanos convino la creación de canales tan heterogéneos como, entre otros, *sitio*TARJETON* (que documenta el proceso de obtención de una licencia oficial de taxi y la corrupción burocrática que rodea la misma),⁸¹ *sitio*ULISES* (donde relatan en imágenes sus largas jornadas laborales al volante),⁸² *sitio*ESTRELLA* (centrado en las ceremonias religiosas celebradas en Itzapalapa)⁸³ o *sitio*CHAMBA* (donde los propios taxistas entrevistan a los habitantes de su entorno comparando su ocupación laboral real con su profesión soñada).⁸⁴ Por otra parte, junto esta clasificación temática de partida, se hacía necesario desarrollar un sistema de organización complementario que facilitara la consulta de los contenidos por parte de los visitantes de la web, esto es, una herramienta adecuada para navegar entre el enorme conjunto de envíos subido por los colectivos. Tomando como modelo criterios de clasificación utilizados en investigaciones en antropología, Abad y Tisselli definieron cuatro categorías básicas pretendidamente objetivas: *actividades, espacios, objetos y seres vivos*. A partir de estos descriptores se dedujeron toda una serie de subcategorías mediante las cuales un equipo de documentalistas clasificó externamente los contenidos audiovisuales publicados por los emisores.⁸⁵

⁸¹ <http://www.megafone.net/MEXICODEF/taxi.php?qt=7.6&can_actual=18>

⁸² <http://www.megafone.net/MEXICODEF/taxi.php?qt=7.6&can_actual=19>

⁸³ <http://www.megafone.net/MEXICODEF/taxi.php?qt=7.6&can_actual=50>

⁸⁴ <http://www.megafone.net/MEXICODEF/taxi.php?qt=7.6&can_actual=38>

⁸⁵ Se definieron un total de 44 subcategorías (p.ej., “hogar”, “edificio”, “calle”, “parque”, etc. a partir de la categoría *espacios*). Este sistema se empezó a aplicar entre 2005 y 2006 tanto a los nuevos contenidos como,

2º) Sin embargo, desde 2007, se introdujo una profunda modificación en este funcionamiento. Como indica Tisselli (2008: 42-44 y 2010: 14-15), el doble sistema inicial estaba lejos de satisfacer la radical perspectiva de auto-expresión y subjetividad a la que aspiraba el proyecto. En primer lugar, si bien los canales temáticos eran definidos por las asambleas de emisores, lo cierto es que el sistema requería la intervención de un administrador para abrir y hacer operativos los mismos. Es más, la sujeción a temas pactados previamente impedía la emergencia de temas menores durante la práctica cotidiana de publicación. En segundo lugar, el sistema de descriptores introducido externamente por los documentalistas reveló las limitaciones de imponer un vocabulario “de arriba a abajo”: muchos de los contenidos audiovisuales subidos por los emisores escapaban a la rigidez pretendidamente objetiva de las categorías predefinidas. Por ello, se planteó la posibilidad de modificar el dispositivo para gestionar los temas de forma más dinámica. Se desarrolló, así, un sistema de ordenación de la información “de abajo a arriba”, definido por los propios emisores de forma mucho más flexible. Un medio, en definitiva, que permitiera a los temas emerger durante el propio proceso de emisión.

De este modo, a partir del proyecto emprendido por los motoboys paulistas en 2007 se propuso a los emisores que incorporaran a sus envíos audiovisuales una serie de palabras clave (*tags*) que no estaban sujetas a un vocabulario o taxonomía predefinida.⁸⁶ Este acto de *etiquetado* individual converge con la actividad del resto de compañeros,

retrospectivamente, a las publicaciones anteriores. Para una descripción detallada del transcurso de este proceso de documentación *vid.* Cuesta y Tisselli (2007). Para acceder a los resultado de esta clasificación, *vid.* <http://www.megafone.net/MEXICODF/taxi.php?qt=7.6&can_actual=10> para *sitio*TAXI*; <http://www.megafone.net/LLEIDA/lleida.php?qt=7.6&can_actual=57> para *canal*GITANO* en Lleida; <http://www.megafone.net/LEON/leon.php?qt=7.6&can_actual=1> para *canal*GITANO* en León; <http://www.megafone.net/MADRID/madrid.php?qt=7.6&can_actual=41> para *canal*INVISIBLE* y <http://www.megafone.net/SANJOSE/central.php?qt=7.6&can_actual=172> para *canal*CENTRAL*.

⁸⁶ Esta manipulación de la información textual adjunta a las imágenes y vídeos publicados en *Megafone* incide en el segundo aspecto subrayado por Mitchell al abordar los rasgos definitorios de la imagen digital (el primero sería la ya citada reducción de tiempos entre su captación y su percepción –*vid. supra*: 47): según Mitchell (2011: 124) la imagen digital es intrínsecamente híbrida en tanto su soporte (el archivo) incorpora *metadatos* textuales que complementan su información visual. Es muy significativo que el proyecto de Abad trabaje sobre ambos rasgos, pudiéndose considerar un caso muy temprano de proyecto artístico que incide sobre la especificidad misma de la imagen electrónica.

generando un vocabulario colectivo o, como más precisamente lo calificara Thomas Vander Wal (2007), una “folksonomía” (*folksonomy*).⁸⁷ El conjunto de palabras que constituye una folksonomía toma la forma de una “nube de *tags*” en la que destacan los términos abordados con mayor frecuencia (Tisselli, 2008: 44-45). Así, en un vistazo a la “nube” de cada colectivo, un visitante de *Megafone.net* puede detectar rápidamente los temas sobre los cuales está incidiendo cada grupo con sus emisiones. Por ejemplo, un canal particularmente prolífico en publicaciones como *canal*MOTOBOY* ha llegado a generar una folksonomía de más de 1000 *tags* diferentes, entre los que destacan claramente palabras como ‘amigos’, ‘reunião’, ‘trabalho’, ‘estacionamento’ o, la que es probablemente la principal preocupación del colectivo como tendré ocasión de exponer, ‘acidente’.⁸⁸ Es importante subrayar que el sistema de folksonomía no resta importancia a los encuentros asamblearios semanales. Bien al contrario, los consejos de redacción siguen siendo centrales. En ellos el grupo analiza la evolución de su propia nube de *tags*, decidiendo incidir en uno u otro tema para dar visibilidad a cuestiones concretas. Por ejemplo, los emisores colombianos de *canal*TEMPORAL* pactarían palabras concretas para precisar su punto de vista: en sus publicaciones distinguieron, así, entre el *tag* ‘conflicto armado’ (para etiquetar las publicaciones que abordaban la cuestión específica de la violencia cruzada entre el Ejército Nacional, las guerrillas insurgentes y los comandos paramilitares) y el *tag* ‘conflicto’ (que deliberadamente denota el “conflicto tras el conflicto”, aquél que sufren estos colectivos en su intento de reintegración en un nuevo medio social) –Zapata Arias (2010).⁸⁹ En cierto modo, como afirma el propio Abad, la folksonomía termina construyendo, palabra a palabra, la voz colectiva del grupo: sus preocupaciones, intereses y

⁸⁷ Este elemento está absolutamente normalizado en la “web 2.0” (el cambio de paradigma en Internet, crecientemente generalizado desde finales de 2004, que supone el abandono del modelo de páginas estáticas de contenidos en pro de modelos más o menos abiertos, dinámicos y participativos). Cabe destacar que *Megafone*, desde su formulación misma en 2003, habría anticipado muchos de estos rasgos antes de la popularización de este modelo (Tisselli, 2008: 41-42). Este hecho, de nuevo, demuestra que el valor de innovación tecnológica de este proyecto no es un asunto menor.

⁸⁸ *Vid.* <<http://www.Megafone.net/SAOPAULO/tags.php?qt=7.6&mt=1>>

⁸⁹ *Vid.* <<http://www.Megafone.net/TEMPORAL/tags.php>>.

subjetividades definidos con su propio léxico, algo así como una agregación de “unités sémantiques qui donnent forme à la poésie finale” (Abad, 2008: 28).

De esta reflexión pueden extraerse dos conclusiones fundamentales. La primera muestra el claro interés de Abad por crear un medio de expresión completamente descentralizado que respete la autonomía expresiva de la comunidad. Este rasgo insiste en el absoluto desplazamiento de la centralidad autoral del artista y diferencia su trabajo de otras propuestas por lo demás muy cercanas. Puede citarse, por ejemplo, el trabajo emprendido por Alfredo Jaar en 1996 junto a las comunidades del barrio de Catia, en la periferia de Caracas (Venezuela). El artista chileno proporcionó cámaras desechables a sus habitantes para que ellos mismos fotografiaran su entorno. Sin embargo, el montaje expositivo posterior (*Camera lucida*) se reconducía a través del nodo central del artista, quien procedía a la selección y reubicación de las imágenes captadas (Valdés, 2008: 12). En el proyecto de Abad, sin embargo, el modelo de red descentralizada prevalece hasta las últimas consecuencias: todo el esfuerzo del artista se vuelca en proporcionar a los emisores un medio de publicación directo, sin capacidad de injerencia posible por su parte –“sin intermediarios, sin necesidad de que nadie esté comisariando lo que estás haciendo, sin necesidad de exponerlo en ningún museo” (Abad, 2010: 105).

La segunda conclusión hace referencia a la interacción entre los encuentros assemblearios de las comunidades y la apropiación de los medios electrónicos de comunicación. En este sentido, Tisselli define este proyecto como un ejemplo de “red social post-digital” (*post-digital social network*). Con este término, el autor especifica su diferencia sustancial respecto a los modelos corporativos de *redes sociales* que operan en Internet. A su juicio, estas plataformas comerciales generarían vínculos de sociabilidad muy débiles entre sus usuarios –en ocasiones, incluso, tras una apariencia bastante discutible de democratización y participación:

Behind the participative appearance of the new Web applications, it is possible to see a group of practices which encourage extreme individualism and the creation of weak social ties precisely through the illusion of collectivism. In this light, they can be considered as a set of disciplining technologies for the disengaged stance needed by contemporary capitalism (Tisselli, 2010: 2).

Sin embargo, el planteamiento de *Megafone* (en que un pequeño grupo hace suya una red de comunicación con fines específicos definidos colectivamente en asamblea) puede entenderse como una apropiación creativa de las redes de comunicación que, al articular lo digital y lo presencial, lo global y lo local, sería capaz de generar lazos fuertes y comprometidos entre los miembros de la comunidad –convirtiéndose, así, en una potente herramienta para desencadenar formas duraderas de activismo y organización (Tisselli, 2010: 18-19).⁹⁰ Esta reflexión de Tisselli, que insiste en el valor de construcción y articulación comunitaria de *Megafone*, es un excelente enlace para abordar el siguiente epígrafe, en el que se abordan específicamente las consecuencias socializadoras y, en la acepción de Rancière, *políticas* que el trabajo de Abad ha desencadenado entre los propios emisores y su entorno.⁹¹

⁹⁰ Parece imposible hacer referencia a este rasgo sin referir transversalmente el papel de las redes de telecomunicación en la llamada “primavera árabe” de 2011. Sin pretender abordar en profundidad la cuestión, es significativo que los primeros análisis al respecto incidan en una conclusión cercana al punto de vista de Tisselli: la eficacia movilizadora de las redes en casos como las revueltas populares de Túnez y Egipto habría estado en directa relación con el “mix médiatique”, es decir, con la interacción de los medios digitales con otras plataformas de sociabilidad y comunicación (Hamelle, 2011). No menos importante resulta el caso de la apropiación tecnológica del movimiento 15M, con el interesante caso de estudio que supone la construcción, por parte de los propios activistas, de una red desvinculada de los modelos comerciales empleada como herramienta de comunicación e intercambio de materiales entre las diferentes asambleas activas en todo el estado español (la red *n-1*: <<https://n-1.cc/>>).

⁹¹ A modo de paréntesis, querría subrayar que soy consciente de que esta reflexión no agota el valor de *Megafone* desde el punto de vista de los usos sociales de la tecnología. Existen algunos trabajos que abordan el proyecto de Abad desde este punto de vista: *vid.* p.ej su lectura en el marco de un estudio sociológico sobre formas móviles de comunicación en Lemos y Josgrillberg (2009: 51-67) o su desarrollo en López Cuenca (2007-8 y 2008) a partir de una relectura del segundo Wittgenstein como base para una reflexión sobre las comunidades digitales. Por otra parte, es evidente la cercanía de este proyecto con los modelos de *apropiación* tecnológica analizados en Bar, Pisani y Weber (2007) tal y como sugiere Tisselli (2010: 9).

Capítulo 5. *Escenas de disenso: el arte como proceso de subjetivación política*

La primera reflexión que López Cuenca publicó sobre *Megafone* insistía en su valor de “contraesfera de la representación”, es decir, entendía el trabajo de Abad como un medio para contrarrestar, mediante la auto-expresión de las comunidades, los estereotipos vertidos por los medios de comunicación dominantes sobre las mismas (López Cuenca, 2004). Sin embargo, el propio autor ha matizado su punto de vista en análisis posteriores:

Tomar fotos y subirlas a la red no agota el alcance de estos proyectos, porque no apuntan meramente a hacer posible otras representaciones de la vida (...) sino a generar la vida misma en la interacción con el entorno (...). En su práctica abren espacio para relaciones sociales inesperadas y reconfiguradas. Ésta es una cuestión central en la medida en que “el tema” de estos proyectos no es la elaboración de la representación del grupo sino la activación de la agencia y la producción de relaciones sociales (López Cuenca, 2007: 69-70).

Si bien López desarrolla esta observación trazando un sugerente vínculo entre *Megafone* y la desmaterialización productiva del capitalismo contemporáneo, querría continuar explorando este rasgo en relación con el pensamiento estético-político de Rancière.⁹²

Desde este punto de vista, quizá, podría reducirse la distancia que la cita de López parece sugerir entre la elaboración colectiva de la representación del grupo y su irrupción en la esfera pública. Al fin y al cabo, como se ha argumentado con Rancière, la política empieza allí donde una comunidad “sin parte” cuestiona el reparto de capacidades, lugares y actividades prescrito por la policía. Es muy significativo, al respecto, que los grupos de emisores que han participado en *Megafone* provengan, por diferentes razones, del *afuera* de la comunidad consensuada: son sujetos socialmente invisibilizados y silenciados, colectivos

⁹² Aunque López Cuenca (2009c) no descarta el vínculo entre el trabajo de Abad y la teoría de Rancière, centra su discurso en una recuperación del concepto de “economía política del afecto” de Hardt y Negri. Entiende *Megafone*, así, en el marco de la producción de deseos, subjetividades y afectos característica de la desmaterialización del capitalismo contemporáneo (López Cuenca, 2007: 70-71; Hardt y Negri, 2002: 261 y ss y particularmente 272-3). Sobre el trasfondo conceptual de esta cuestión, *Vid.* Lazzarato (1996) y Blondeau et al. (2004). Con todo, la compatibilidad del discurso de Rancière con la teoría política de Hardt y Negri (la cual tiene, por cierto, un desarrollo específico en el campo de la estética y la teoría del arte –*vid.* Negri, 2009) plantea problemas notables que exigirían una amplia discusión. En diversos puntos, el autor francés ha expresado discrepancias con estos autores (Rancière, 2005b) y una clara distancia respecto a algunas lecturas derivadas de las tesis de la desmaterialización del capitalismo (Rancière, 2010a: 83-84 y 2010b: 36-42).

que rara vez han hallado espacios de expresión más allá de su sobreexposición o subexposición mediática. En este sentido, el hecho de que estos colectivos se reúnan en asamblea para elaborar colectivamente un discurso supone, en sí mismo, la irrupción de un *logos* (discernimiento, subjetividad, conciencia) donde no se esperaba sino *foné* (incapacidad, pasividad, desarticulación). Tal y como exigiera Rancière a su concepto de arte político, *Megafone* comienza oponiéndose al orden policial hegemónico en un aspecto muy concreto: “manifestando las capacidades de hablar y de juzgar que pertenecen a aquéllos y aquéllas que una sociedad expulsa hacia sus márgenes *pasivos*” (Rancière, 2010b: 79).

No obstante, aquello que López Cuenca pretende poner de relieve (y que aquí se suscribe plenamente) es que el receptor principal de esta operación no es la “sociedad en su conjunto” –asumiendo que sería ciertamente ingenuo pretender que un proyecto artístico como *Megafone*, pese a su notable audiencia,⁹³ pudiera combatir en pie de igualdad con la omnipresente maquinaria mediática. El receptor primero de la impugnación del imaginario hegemónico que genera este proyecto sería *la propia comunidad*, los mismos emisores convertidos en una *comunidad de narradores* en interacción con su entorno. Y es que, como indica Rancière, la emancipación empieza allí donde el sujeto excluido se desembaraza de la interiorización de las jerarquías imperantes, cuando rompe con el “círculo de la impotencia” según el cual “les exclus du monde de l’intelligence souscrivent eux-mêmes au verdict de leur exclusion” (Rancière, 1987: 30).

Así las cosas, la producción de imaginarios audiovisuales por parte de las comunidades de emisores de *Megafone* habría incidido, ante todo, en la reelaboración de la propia imaginación del colectivo, en un refuerzo de su subjetividad, sus reivindicaciones y capacidades. Al fin y al cabo, como se reconocía con Appadurai, “imagination, especially when collective, can become the fuel for action” (*vid. supra*: 18). Al incidir en el proceso

⁹³ La web de *Megafone* ha registrado estadísticas notables, con picos de 120.000 visitantes diarios durante el desarrollo de determinados proyectos como *sitio*TAXI* y una media reciente de 34.000 visitantes mensuales (Abad, 2010: 108; Tisselli, 2010: 16).

mismo de la elaboración colectiva de la imaginación no es de extrañar, por tanto, que *Megafone* hubiera desembocado en todo tipo de *escenas de disenso*: acciones y relaciones *políticas* en tanto en cuanto manifiestan un *desacuerdo* con la prescripción de lugares, capacidades y actividades prevista por la policía.

Dada la diversidad de colectivos con los que ha trabajado Abad, esta observación podría concretarse en multitud de casos de estudio. Por ejemplo, el desarrollo de *canal*GITANO* en Lleida desencadenó un cuestionamiento de jerarquías sociales que raramente eran objeto de discusión pública en el colectivo: de un lado, el proyecto planteaba dar voz a los jóvenes cuando en principio sólo los patriarcas están autorizados a hablar en nombre de la comunidad y, del otro, proponía consejos de redacción mixtos que contradecían los preceptos de segregación sexual imperantes.⁹⁴ En otras ocasiones, el propio establecimiento de la red de comunicación habría abierto lo que López Cuenca denomina “espacios de acción transitoriamente desregularizados” (2007: 69) –tal es el caso de *canal*CENTRAL* o *canal*SAHARAUI*, donde, por diferentes razones, la puesta en funcionamiento del dispositivo generó una negociación de los medios y modos de comunicación posibles.⁹⁵ Por su parte, los proyectos emprendidos por discapacitados físicos en Barcelona o Ginebra ejemplifican una apropiación del dispositivo centrada en la elaboración de cartografías críticas que cuestionan los modelos hegemónicos de desarrollo

⁹⁴ Las publicaciones de los emisores darían cuenta de ambos conflictos: de un lado, los jóvenes entrevistaron a sus patriarcas (que finalmente accedieron a apoyar el proyecto) con preguntas sobre el significado y origen de su status social, mientras que, del otro, se entrevistó a mujeres gitanas cuestionando la repartición de roles entre géneros o la voluntariedad u obligatoriedad de los casamientos. *Vid.* respectivamente:

*canal*PATRIARCA*: <http://www.Megafone.net/LLEIDA/leida.php?qt=7.6&can_actual=83> y *canal*ROMÍ*: <http://www.Megafone.net/LLEIDA/leida.php?qt=7.6&can_actual=91&desde=10>.

⁹⁵ En el caso de Costa Rica, el monopolio estatal de las telecomunicaciones impedía a los inmigrantes sin papeles darse de alta para hacer uso de los terminales telefónicos. Se recurrió a costarricenses que, con sus identidades, intercedieron entre los nicaragüenses y la compañía para hacer posible el proyecto. En el caso del proyecto emprendido por refugiadas saharauis, se hubo de negociar el acceso a la precaria red *wifi* operativa en los campamentos (normalmente muy restringida por las autoridades del frente Polisario al reducirse a un único punto de enlace satelital con un limitado ancho de banda). El término propuesto por López para definir esta apertura momentánea de medios y modos de comunicación inéditos recuerda –de forma nada casual– al concepto de *zona autónoma temporal* de Hakim Bey (1991), esto es, la apertura de espacios desregularizados que desafían los mecanismos de control social. Las tesis de Bey tendrían un claro eco en las propuestas tecnopolíticas del movimiento *hacker* y *cyberpunk*, cuyas propuestas de apropiación tecnológica no son, desde mi punto de vista, del todo ajenas al planteamiento general de *Megafone*.

urbano –estos emisores emplearon sus cámaras para denunciar la multitud de barreras arquitectónicas con que se topaban en su día a día.⁹⁶ Podrían referirse, igualmente, casos excepcionales como el generado en Manizales (Colombia) en torno a *canal*TEMPORAL*, donde la interacción digital y presencial de dos comunidades antagónicas –*desplazados* (campesinos que a causa del conflicto armado han abandonado sus tierras y comunidades indígenas) y *desvinculados* (ex-guerrilleros que, tras abandonar las armas, intentan reintegrarse en la vida civil)– desembocó en la apertura de espacios inéditos de diálogo y colaboración entre las mismas.⁹⁷ Es significativo, por otra parte, que los emisores de algunos proyectos de *Megafone* hayan promovido autónomamente formas de organización para llevar un paso más allá la reivindicación y defensa de sus derechos –como ejemplifican los integrantes de *sitio*TAXI*, quienes trataron de impulsar una “Fundación Latinoamericana del Servicio del Taxi” que unificara las reivindicaciones del sector a nivel panamericano, llegando a establecer contactos con compañeros de Ecuador y Colombia (Abad, 2008: 28) o el caso de los emisores de *canal*ACCESSIBLE* quienes, tras el éxito de sus reivindicaciones expresadas a través de *Megafone*, se agruparían en torno a la “Asociación Accesible”.⁹⁸

Con todo, pese al indudable interés de estas experiencias, querría centrar mi atención en el proyecto emprendido por Abad junto a los motoboys de São Paulo. Diversas

⁹⁶ Los envíos se ubicaban automáticamente en un mapa de la ciudad aprovechando la incorporación de GPS en los terminales móviles (la programación de *Megafone* se adaptó a esta prestación con la colaboración de Lluís Gómez de Hangar Barcelona) –*vid.* Tisselli, 2008: 45-46; Steels, 2002: 11-12. La geo-localización de los envíos ha sido aprovechada en posteriores proyectos de *Megafone* –p.ej. el planteamiento del canal Blindview adapta el dispositivo para que personas ciegas o con visibilidad reducida elaboren sus propias cartografías de la accesibilidad de Barcelona. Este proyecto se ha ensayado entre 2010 y 2011 con un grupo de emisores estando a la espera de un desarrollo más continuado (*vid.* <<http://www.Megafone/blindview>>).

⁹⁷ Si bien estaba previsto que los dos colectivos se reunieran por separado por motivos de seguridad, ambos accedieron a reunirse conjuntamente con regularidad para debatir los temas de publicación –como los diferentes problemas de integración que una y otra comunidad hallaban en sus nuevos entornos sociales, la reflexión sobre las condiciones de vida en la periferia de Manizales o la preocupación ante el reclutamiento forzoso de niños en el conflicto armado. Una consecuencia imprevista del proyecto se halla en la generación de lazos de solidaridad entre ambos grupos –p. ej. los *desplazados* terminaron compartiendo sus conocimientos agropecuarios con los *desvinculados* que, al haber sido reclutados en edades tempranas, carecían de experiencia en las tareas agrícolas (Zapata Arias, 2010; Abad, 2010: 109-110).

⁹⁸ La publicación de la cartografía crítica elaborada por los emisores de *canal*ACCESSIBLE* fue rápidamente contestada por el ayuntamiento de Barcelona con un mapa oficial de la accesibilidad de la ciudad –si bien el consistorio se vería obligado a subsanar muchas de las carencias señaladas por los emisores de *Megafone* (López Cuenca, 2007: 69).

razones invitan a considerar particularmente este caso concreto en el marco de este trabajo. En primer lugar, este colectivo profesional ilustra con particular crudeza las formas de exclusión social radical que se han descrito al abordar la definición de *policía* según Rancière. En segundo lugar, confirmando el vínculo que se ha propuesto entre este concepto del autor francés y el imaginario neoliberal, resulta bastante claro que la realidad social del motoboy está íntimamente vinculada con las transformaciones que ha arrastrado consigo la hegemonía del capitalismo neoliberal en Brasil y, muy concretamente, en la capital paulista. Y, en tercer lugar, la implicación de este colectivo en el proyecto de Abad ha sido particularmente intensa y continuada, siendo una de las comunidades más activa a nivel de publicación y, sin duda, la que ha llevado más lejos su articulación reivindicativa o, por decirlo en palabras de Rancière, su propia *subjetivación política*.

5.1. São Paulo: la revolución cultural de los motoboys

Según datos recientes, en São Paulo circulan a diario casi 700.000 motocicletas, de entre las cuales se calcula que cerca de 250.000 son conducidas por mensajeros urbanos, más conocidos como *motoboys*.⁹⁹

La aparición de la categoría profesional del motoboy debe comprenderse en el marco de la implantación de la lógica del capitalismo neoliberal en la década de los ochenta. Al igual que otras grandes megalópolis industriales del Sur global, São Paulo se vio inmersa en un agresivo proceso de reconversión laboral y urbana para devenir un centro financiero y de servicios (Caldeira, 2003: 249 *ss*). Para amplias capas de la población, esta circunstancia se tradujo en una escasa o nula posibilidad de acceder a un mercado laboral a la vez

⁹⁹ Me baso en los datos manejados por Barbosa da Silva (2010). Es difícil aportar cifras exactas debido a la reciente y precaria regularización del sector y, sobre todo, a su constante crecimiento. Por ejemplo, la tesis doctoral de Alessandra Olivato publicada por la Universidad de São Paulo en 2000 (“Percepção e avaliação da conduta dos motoristas e pedestres no trânsito: um estudo sobre espaço público e civilidade na metrópole paulista”) calculaba que había 160.000 motoboys entre los 374.588 motociclistas de la ciudad (*cit.* Stiel, 2007: 32). Sin embargo, Barbosa afirma que sólo en 2008 la cifra total de motociclistas habría aumentado un 90%, hasta 658.973 unidades. En términos más generales, puede convenirse que la cifra de motoboys se ha cuadruplicado en la primera década del siglo XXI (Fujita, 2009). No es menos significativo que las ventas de motos en Brasil aumentarían, entre 1995 y 2005, un 1000% (Stiel, 2007: 33).

transformado y precario, castigado tanto por la recesión económica del país como por el crecimiento imparable de las desigualdades sociales.¹⁰⁰ Para miles de personas sumidas en este contexto de exclusión y precarización, el reparto de pequeñas mercancías en motocicleta (desde documentación entre bancos y empresas hasta todo tipo de encargos particulares) devino un medio factible de subsistencia:

A expansão do desemprego estrutural acabou produzindo uma estrutura social *sui generis* em que o precário, antes exceção, vira a regra. E é no estabelecimento de territórios da precarização no coração da metrópole, entre os que vivem ou foram submetidos a essa estrutura *sobranante* na cidade, que perderam seu emprego ou não conseguiram entrar mais no mercado formal, onde se dá o *start* fundamental que põe à baila a atividade profissional dos motoboys como uma opção recorrente a milhares de trabalhadores (Barbosa da Silva, 2010).

Así, desde la aparición en los años ochenta de pequeñas empresas que operaban con media docena de repartidores motorizados (los entonces llamados *office-boys*) hasta las masivas cifras de la actualidad, la categoría de los motoboys no ha hecho más que crecer en la ciudad de São Paulo (Stiel, 2007: 33-34; CC*M, 2010: 22-23).

Sin embargo, el ejercicio de esta profesión estaba lejos de resolver la radical situación de marginalidad social de la que provenían la mayor parte de sus integrantes. Inscrito en el círculo de la precariedad característico de la contractualización social neoliberal, diversas formas de explotación y segregación perpetuarían la condición de *outsider* del motoboy, su pertenencia a lo que Barbosa denomina la “estructura sobranante da cidade”. En concreto, querría prestar atención a tres mecanismos de exclusión (los cuales ilustran, en gran medida, el concepto de “policía” previamente analizado con Rancière) que pesan sobre este colectivo: primero, sus condiciones laborales; segundo, su sobreexposición mediática y, tercero, su situación en el marco de la agresiva segregación socioespacial de la ciudad de São Paulo.

¹⁰⁰ Como indica Caldeira, el rasgo definitorio de este proceso de reconversión neoliberal de las “cidades globais” es que “tanto o pólo mais dinâmico quanto o pólo mais precário da economia se expandam simultaneamente, provocando formas agudas de desigualdade social” (Caldeira, 2003: 250-251). Este proceso no es ajeno al concepto de “globalismo localizado” previamente reconocido en Santos (*vid. supra*: 23 n26).

1º) La profesión de motoboy ha tenido que esperar a un reciente decreto presidencial aprobado por Lula da Silva (junio de 2009) para resolver su situación de total desregularización. Anteriormente, la ciudad de São Paulo había intentado infructuosamente aprobar diversos decretos, los cuales, por otra parte, jamás contaron con el reconocimiento de los propios trabajadores.¹⁰¹ De esta tradicional precariedad y desregularización se desprenden dos rasgos fundamentales que definen la realidad laboral del motoboy: siniestralidad y explotación. Respecto al primer aspecto, debe recordarse que el trazado urbano de la capital paulista no está preparado para acoger tal densidad de motocicletas: “as ruas não foram feitas para as motos: o pavimento não é adequado, o gabarito das ruas não é adequado, a altura e o padrão da sinalização também não são adequados” (Stiel, 2007: 33).¹⁰² Sólo en 2008 fallecieron 478 motoristas en accidentes de tráfico. Junto a esta trágica cifra, debe observarse que la inmensa mayoría de motoboys que sobreviven a los habituales choques y caídas en su trabajo sufren graves complicaciones y secuelas al no poder costearse tratamientos sanitarios apropiados (Fujita, 2009). La explotación laboral de estos trabajadores no es indiferente en la comprensión de esta elevada siniestralidad. Amparadas por la desregularización de las subcontratas, diversas empresas ponen abiertamente en peligro la integridad del repartidor al exigir tiempos imposibles en la entrega de las mercancías o la atención diaria de enormes cantidades de trabajo.¹⁰³ Se calcula que un motoboy puede recorrer más de 200 kilómetros en jornadas laborales de hasta 16 horas (Barbosa da Silva, 2010).

2º) La sobreexposición mediática de los motoboys ha arraigado en el imaginario colectivo diversos estereotipos en torno a esta profesión. De un lado, se ha alimentado la

¹⁰¹ Destacan, en este sentido, los intentos de regulación de los alcaldes Pitta, Suplicy y Serra entre 1999 y 2006, fuertemente contestados por los motoboys en tanto en cuanto se limitaban a transcribir la regulación del servicio de taxi sin atender las demandas específicas de este sector. No menos polémico fue el “Decreto do motofrete” propuesto por el alcalde Kassab en 2007 (CC*M, 2010: 23).

¹⁰² A este hecho tiene que añadirse que las políticas de tráfico han obviado constantemente la solución del problema, tomando, incluso, medidas que incrementaban la inseguridad de los motoboys –como reducir el ancho de los carriles (Fujita, 2009).

¹⁰³ Un caso particularmente conocido es el de la macroempresa de motoboys *Habib's* que llegó a ofertar una garantía de entrega de la mercancía en 28 minutos o le devolvía el dinero al cliente (*Íbid*).

imagen de que los motoboys, con su conducción temeraria, serían una causa fundamental del aumento de la inseguridad vial –si bien, observadas las cosas detenidamente, antes cabría considerarlos como las principales víctimas de la misma. Sobre la supuesta temeridad de sus hábitos viales (inducida, como se ha dicho, por las exigencias de su explotación laboral) no deja de ser paradójico, como afirman los propios motoboys, que “o mesmo cidadão, que pede ali o serviço urgente, pode às vezes, num piscar de olhos, te dá uma fechada no trânsito” (CC*M, 2010: 16). Del otro, se ha insistido recurrentemente en vincular esta categoría profesional con el aumento de la criminalidad en la capital paulista. De hecho, si Abad no pudo emprender hasta 2007 su idea original de trabajar junto a los motoboys se debe a que ninguna institución en São Paulo estaba dispuesta a asociar su nombre con este colectivo. El arraigamiento de esta imagen de delincuencia habría desembocado, como indica Barbosa da Silva (2010), en un constante abordaje del “problema de los motoboys” desde el campo jurídico y represivo –“na ânsia de varrê-las ruas e avenidas como seres indesejáveis, insiste em trata esse assunto estritamente pelo viés jurídico, quando não fundo as questões que orbitam o universo motoboy são, antes de tudo, sociais”.¹⁰⁴ La magnitud de esta sobreexposición mediático-social llega a tales extremos que, como relata el ex-motoboy Eliezer Muniz, termina por poner en entredicho su subjetividad misma, sus aspiraciones más allá del ejercicio mecánico del trabajo de repartidor y su retrato hegemónico como criminal e infractor anónimo:

Aparecêsemos na mídia sob esta máscara de marginal - sem *rosto*. Nem mesmo nos perguntaram se tínhamos nomes e qual eram nossos sonhos sob o capacete (CC*M, 2010: 281).

3º) El efecto acumulado de la precariedad socioeconómica y la criminalización social del motoboy desemboca en su encasillamiento en lo que Teresa Pires do Rio Caldeira denomina la “fala do crime”. La inclusión del colectivo en este imaginario de la criminalidad (fuertemente nutrido, como describe la autora, por todo tipo de prejuicios

¹⁰⁴ La observación de Barbosa encaja claramente con la reflexión aportada por Rancière (1998: 184) en torno al uso de las instancias judiciales como mecanismos al servicio de la exclusión policial y la identificación de la alteridad inadmisibile en la comunidad consensuada.

raciales, étnicos y clasistas contra pobres y marginados) supone, en una sociedad como la paulista, un contundente mecanismo de segregación social:

O medo e a fala do crime não apenas produzem certos tipos de interpretações e explicações habitualmente simplistas e estereotipadas, como também organizam a paisagem urbana e o espaço público, moldando o cenário para as interações sociais que adquirem novo sentido numa cidade que progressivamente vai se cercando de muros (Caldeira, 2003: 27).

Caldeira define São Paulo como una “cidade de muros”. Ciertamente, la megalópolis brasileña se revela como un ejemplo extremo de reparto policial de lo sensible, de fronterización estética del espacio en común. Según explica Caldeira, el mismo capitalismo de cuño neoliberal que transformó socialmente el mercado laboral paulista desde los ochenta habría arrastrado consigo un nuevo patrón de desarrollo urbano que, a diferencia de la división territorial centro/periferia característica del período 1940-1980, habría generado espacios de convivencia muy cercanos entre comunidades muy desiguales en términos socioeconómicos. El rasgo clave de este modelo reside en la radical segregación de las mismas mediante todo tipo de barreras físicas y simbólicas (*Ibid.*: 211 ss). En este contexto habrían proliferado las ya citadas *comunidades cerradas* (“enclaves fortificados”), analizadas por Caldeira en términos de una insólita “estética da segurança” que combinaría la disuasión securitaria con la ostentación social:¹⁰⁵

Todos os elementos associados à segurança tornaram-se parte de um novo código para a expressão da distinção, um código que chamo de “estética da segurança”. Esse é um código que incorpora a segurança um discurso sobre gosto, transformando-a em símbolo de status (*Ibid.*: 294).

En su estudio, la autora define la sociedad paulista de los ochenta y los noventa como “uma população obcecada por segurança e discriminação social” (*Ibid.*: 231). En este contexto, la propia cotidianeidad del motoboy se habría convertido en un recordatorio constante de los prejuicios colectivos que pesan sobre su figura:

¹⁰⁵ Un reciente trabajo en vídeo de Antoni Muntadas (*Alphaville e outros*, 2011) aborda críticamente la cuestión de las *gated communities*. El artista catalán propone un montaje que entremezcla imágenes grabadas en el complejo urbanístico *Alphaville* (uno de los enclaves fortificados más conocidos de São Paulo) con escenas de la película homónima de Jean-Luc Godard (*Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) la cual retrata, curiosamente, una sociedad distópica pseudofascista.

Para muitas pessoas o dia-a-dia na cidade está se transformando numa negociação constante de barreiras e suspeita, e é marcado por uma sucessão de pequenos rituais de identificação e humilhação. Eles incluem forçar office-boys [sinónimo de “motoboy”], freqüentemente barrados pelos detectores de metal dos bancos, a abrir suas mochilas na frente da fila de pessoas esperando para entrar (*Ibid.*: 319-320).

Este breve resumen que, esquemáticamente, ha abordado la realidad social y profesional del colectivo de motoboys paulista y muy particularmente los mecanismos de exclusión policial que pesan sobre el mismo permite valorar, con una mínima base, el proyecto emprendido por Abad. Como se ha dicho, hicieron falta cuatro años de infructuosas negociaciones hasta conseguir los apoyos necesarios para poder poner en marcha el proyecto.¹⁰⁶ Finalmente, en 2007, y contando con la colaboración de Eliezer Muniz (un ex-motoboy que, tras haberse licenciado en filosofía, jugaba un papel activo en la movilización política del colectivo) Abad conseguía a reunir a los primeros grupos de emisores que iniciarían sus asambleas semanales en el Centro Cultural São Paulo (CCSP). El hecho de que los propios motoboys admitieran su extrañeza al poder acceder regularmente a este centro público no es un dato anecdótico sino un claro ejemplo de hasta qué punto alcanza la segregación socioespacial de los espacios urbanos –como declaraba uno de los emisores, “em lugares como o CCSP eu nunca tinha entrado, então pra mim foi uma experiência legal” (Muniz, Sadocco, Djalma et al., 2007: 58).¹⁰⁷

Desde el arranque mismo de la actividad del grupo, los emisores de *canal*MOTOBOY* fueron plenamente conscientes del potencial de la herramienta que tenían entre manos para construir colectivamente una voz propia y autónoma:

Ficou claro durante as reuniões que os motoboys tinham uma poderosa ferramenta de comunicação em mãos. E que deveriam se apropriar dela, como forma de suscitar uma mudança na opinião

¹⁰⁶ Concretamente, Abad consiguió el apoyo del Centro Cultural da Espanha, de SEACEX (la extinta Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior) y el CCSP (Centro Cultural São Paulo, dependiente del ayuntamiento de la ciudad, donde se llevarían a cabo las reuniones de los consejos de redacción y se instalaría un montaje expositivo efímero relacionado con el proyecto).

¹⁰⁷ Como relata el propio Abad, los taxistas mexicanos reaccionaron de un modo muy similar en el transcurso de su proyecto: “Cuando presentamos el proyecto en el Centro Cultural de España, los taxistas preguntaron ‘¿Pero nosotros podemos entrar aquí?’ Fue muy curioso porque ése es un centro abierto a toda la ciudadanía, pero ellos creían que en determinados lugares no podían entrar” (Abad, 2010: 108).

pública acerca da categoria (...). Todo aquilo que estávamos desenvolvendo dentro do canal*MOTOBOY não tinha parâmetro em lugar algum, nem em associações ou sindicatos de motoboys: era totalmente inusitado e permitia mostrar uma nova face destes cidadãos (CC*M, 2010: 63-67).¹⁰⁸

La movilidad constante de los emisores durante sus jornadas laborales y su fuerte implicación en el proyecto se tradujeron en una frenética actividad de publicación. A través de imágenes, pequeños extractos de vídeo y entrevistas, los motoboys empezaron a construir su propia crónica de la capital paulista.¹⁰⁹ Como ya se ha sugerido en el análisis del sistema de folksonomía (*vid. supra*: 55) los temas potenciados por el grupo se centrarían, en primer término, en la denuncia de las condiciones laborales del colectivo –además del tristemente habitual *tag* ‘accidente’, existe una amplia documentación en torno a la falta de mantenimiento de las calzadas, las asfixiantes condiciones del tráfico paulistano o las empresas que promueven prácticas de explotación de los trabajadores. Del mismo modo, la asamblea decidiría potenciar *tags* específicos como ‘fala’ que, como indica el emisor Ronaldo Simão, “criamos para ouvirmos a voz do próprio motoboy” mediante entrevistas a otros compañeros o pequeños extractos de voz grabados por los propios emisores (CC*M, 2010: 96). Igualmente, mediante *tags* como ‘amigo’ o ‘familia’, los emisores pondrían en primer plano las redes de sociabilidad y solidaridad que sostienen al colectivo. Como recuerda Augusto Stiel, este aspecto es crucial para una comunidad como la de los motoboys –en el contexto de desatención de la periferia característico de la urbe neoliberal, es la propia autoorganización vecinal la que asume el cuidado de los muchos espacios de la vida social que se ven abandonados a la más absoluta desatención y precariedad:

¹⁰⁸ La referencia a los sindicatos no es en absoluto gratuita. Existen diversas organizaciones como el *Sindicato dos Mensageiros* (SIMMESP) cuya actividad, pese haberse proclamado en diversas ocasiones como única voz legítima del colectivo, ha estado sujeta a un amplio rechazo por parte de los propios trabajadores (*vid.* CC*M, 2010: 296 y 308 ss). Cabe destacar que ha habido diversas tentativas por parte de asociaciones y sindicatos para hacerse con el control de *canal*MOTOBOY*, si bien sus integrantes han defendido siempre la autonomía del mismo.

¹⁰⁹ Existe un trabajo de investigación monográfico sobre el *canal*MOTOBOY* en el cual puede consultarse un análisis detallado de las narrativas urbanas publicadas por el colectivo yendo más allá de los breves ejemplos aquí referidos –*Vid.* Carvalho, 2009.

Muitos [motoboy] dependem de redes de solidariedade criadas pelas famílias ou pelos vizinhos para se manterem. A exemplo do que acontece nas eternas periferias paulistanas, é a solidariedade comunal que constrói casa, amplia cômodos, faz “gatos” [conexiones] para ligar energia clandestinamente, cuida da criança do vizinho que precisa trabalhar e não obteve vaga na única creche próxima, ou colabora na refeição de um vizinho desempregado (Stiel, 2007: 37).

Previamente se ha insistido en que el potencial de *Megafone* no concluye en la elaboración de una “contraimagen” mediática de los colectivos. Sin embargo, tampoco se puede negar que, como señalara Simão tras tres años de actividad del proyecto, “agora os meios de comunicação tinham bastante cuidado ao falar do motoboy” (CC*M, 2010: 93). Tal es así que a los pocos meses de actividad en el CCSP, la repercusión de *canal*MOTOBOY* atraería la atención de diversas asociaciones y organizaciones activas en la ciudad de São Paulo. Es el caso de la asociación Ação Educativa, que cedió sus locales para que el colectivo pudiera seguir celebrando sus consejos de redacción una vez el proyecto en el CCSP llegara a su fin. En otras ocasiones, se han establecido colaboraciones insólitas: es el caso de la ONG ecologista Instituto Sociambiental, que propuso al colectivo reflexionar sobre el tratamiento del aceite usado de sus motores –un motoboy desecha una media de tres litros de aceite por mes los cuales, por falta de información, suelen verterse al sistema de alcantarillado público contaminando millones de litros de agua. Los emisores del colectivo se mostraron receptivos a abordar el problema y acordaron crear su *canal*AMBIENTAL*, un apartado de su web donde cartografían y denuncian diversos casos de polución y mala gestión de residuos como medio de concienciación para esta comunidad (Leite, 2008; CC*M, 2010: 58-59).¹¹⁰

Sin embargo, como ya se ha dicho, la principal consecuencia que puede observarse en el desarrollo de los proyectos de *Megafone* apunta directamente a la articulación misma del grupo. Como afirman los propios protagonistas de *canal*MOTOBOY*:

¹¹⁰ *canal*AMBIENTAL* (<http://www.Megafone/SAOPAULO/motoboy.php?qt=7.6&can_actual=229>) se vale del sistema de geo-localización desarrollado en los canales de Barcelona y Ginebra (*vid. supra*: 61-62).

Vemos surgir a força de seu imaginário (...) um grupo de profissionais motociclistas, reunidos em torno de um projeto cultural como o *canal*MOTOBOY*, percebe que suas vivências nada mais são do que a própria história do surgimento de sua categoria profissional (CC*M, 2010: 17).

Así, convencidos de la importancia crucial que la construcción de un imaginario propio conllevaba para cohesionar al colectivo en la defensa de sus derechos, el grupo de emisores de este canal promovió la organización de una *Semana de Cultura Motoboy*, finalmente celebrada en São Paulo en mayo de 2008. Durante aquellos días, la edición brasileña de *Le Monde Diplomatique* se hacía eco de este inusitado evento con un llamativo titular: “A revolução cultural dos motoboys” (Leite, 2008). Ciertamente, estas jornadas sirvieron para extender el debate generado en el seno de la pequeña comunidad de emisores al resto de la categoría: durante cinco días se sucedieron las proyecciones de películas y cortometrajes sobre el colectivo, debates en torno a los temas tratados en las asambleas y publicaciones del canal de *Megafone*, así como conciertos y muestras de arte urbano (CC*M, 2010: 66-68). En estas mismas fechas, el proyecto *canal*MOTOBOY* recibía el premio Orilaxé, concedido a la iniciativa social y artística más relevante del año en Brasil. Con ello, sus emisores no sólo recibían un inesperado reconocimiento por su trabajo sino también los fondos suficientes para, en lo sucesivo, autogestionar el proyecto y mantener su actividad de publicación (CC*M, 2010: 96; Tisselli, 2010: 17). Cuando Eleison Leite daba cuenta en su artículo de todo este movimiento de organización autónoma del colectivo, no podía sino concluir que “há um movimento em torno de um pequeno grupo de motoboys que pode produzir uma grande revolução na categoria” (Leite, 2008).

Con todo, la contribución de este pequeño grupo a la defensa de los derechos de la categoría no se ha limitado a mantener la regularidad de sus asambleas y un constante ritmo de publicación hasta día de hoy. Los propios integrantes del “coletivo canal*MOTOBOY” (ya constituido formalmente como asociación estable y autogestionada) conseguían publicar recientemente un extenso libro. El principal objetivo de esta publicación es relatar la historia social y laboral de la categoría a través de las propias experiencias de sus

miembros.¹¹¹ En cierta ocasión, John Berger escribía que “una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia” (Berger, 2006: 42). Esta reflexión encuentra una concreción significativa cuando los autores de esta obra declaran abiertamente su intención de que

este livro possa chegar às mãos dos motoboys, para saberem que eles também têm história, que ha meios de resistir à exploração. Apesar de toda a violência da vida e do transito de São Paulo, criamos uma lógica própria de sobrevivência e resistência (...). É justamente desta visão que podemos buscar construir uma ponte para o futuro. Buscamos juntos um contraponto a tudo o que está aí. E não é porque acredito apenas, é pela experiência que podemos encontrar os argumentos necessários que possam criticar esta realidade, e que não há outro modo de conhecê-la, senão por meio da história de nossa vida e de nosso vive coletivo, então podemos empreender um sentido para nossa história (CC*M, 2010: 168-169).

La construcción de este *contrapunto a lo existente* en la realidad del motoboy sintetiza el potencial político de *Megafone*. Se ha visto cómo el desarrollo de este proyecto artístico desencadena una autoconstrucción de la comunidad, una elaboración de la propia imaginación colectiva que desemboca en escenas de disenso. Si Rancière veía en las imprentas de los obreros decimonónicos la expresión autónoma del *logos* de unos sujetos confinados en el mundo invisible del trabajo, la apropiación de *Megafone* por los motoboys paulistas ilustra la toma de la palabra política por parte de una nueva clase de excluidos que desafían la invisibilidad, la segregación y el silencio impuesto por la ciudad neoliberal. A fin de cuentas, “en eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a hendir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para dibujar una nueva topografía de lo posible” (Rancière, 2010b: 52).

¹¹¹ La publicación de esta obra se enmarca en el proyecto “Tramas Urbanas” de la editorial fluminense Aeroplano. Dirigido por la ensayista, escritora y editora Heloisa Buarque de Hollanda se plantea “como resposta editorial, política e afetiva ao direito da periferia de contar sua própria história” (CC*M, 2010: 7).

Conclusiones

La exposición precedente ha movilizado un corpus de autores, ideas y cuestiones de gran amplitud. Con todo, este trabajo ha tratado de ceñirse a una línea de argumentación concreta, construida en torno a las tesis estético-políticas de Jacques Rancière, sin pretender, en ningún caso, agotar la inabarcable complejidad de todos los problemas expuestos.

Se ha comenzado cuestionando el concepto tradicional de imagen para sugerir el valor directamente político de los modos de representar, percibir e imaginar la realidad. A continuación se ha situado esta cuestión en el contexto del capitalismo contemporáneo, analizando lo que se ha convenido en llamar *imaginación neoliberal*. Ambos puntos de partida (tan sólo esbozados de un modo introductorio) se han desarrollado con mayor profundidad a través de la exploración de las tesis estético-políticas de Jacques Rancière. Su concepto de *policía* ha servido para ilustrar cómo la hegemonía del pensamiento neoliberal arrastra consigo no sólo un descrédito de lo político y las posibilidades mismas de transformación de la realidad sino, muy particularmente, un aumento de los procesos de exclusión y segregación social. Se ha insistido en la argumentación estética que sostiene esta observación: al fin y al cabo, la policía constituiría un *reparto de lo sensible* esto es, un modo abstracto de imaginación social que prescribe y delimita lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible, lo incluido y lo excluido. Sin embargo, se ha explorado cómo Rancière sugiere la posibilidad de interrumpir estas prescripciones hegemónicas. En este sentido, se ha explorado su concepto de *política*, entendida como una impugnación y reconfiguración del reparto de lo sensible imperante, atendiendo especialmente a cómo este razonamiento desemboca en una sugerente redefinición del valor crítico de las prácticas artísticas.

A la hora de concretar estas observaciones, se ha hallado en el trabajo de Antoni Abad un valioso caso de estudio. El análisis del proyecto *Megafone.net* ha mostrado, al

menos, cómo las prácticas artísticas pueden intervenir *políticamente* en contextos de radical exclusión *policial*. Se ha explorado cómo el artista catalán impugna los modelos autorales hegemónicos (los cuales, como se ha visto, no serían ajenos a la influencia específica del pensamiento neoliberal en la propia institución artística) desencadenando un inédito modelo de producción colectiva de significado. El alcance del mismo ha encontrado en la terminología elaborada por Rancière un espacio de interpretación privilegiado. Al fin y al cabo, parafraseando unas palabras de Brian Holmes referidas a otra experiencia artística pero enteramente pertinentes al respecto, podría concluirse que el trabajo de Abad habría desencadenado “lo que Rancière describe como *la* secuencia política: que un actor sin nombre lo reclame para aparecer en el escenario político y ser representado, para ser admitido dentro de los cálculos y de la distribución de los bienes comunes de la sociedad” (Holmes, 2005: 228).

Con todo, pese a la pertinencia e interés de este caso de estudio concreto, y como se admitía en el inicio de estas conclusiones, es probable que esta breve investigación haya dejado abiertas más preguntas que las que ha sido capaz de responder. Un desarrollo coherente del análisis aquí presentado podría profundizar en la búsqueda de ejemplos que ilustren la pareja conceptual de policía y política tal y como la plantea Rancière. Respecto al primer término se han sugerido algunas líneas susceptibles de ser desarrolladas con mayor detalle: tal es el caso de las consideraciones en torno a los usos de la imagen mediática, los modelos urbanos de división socioespacial o las transformaciones contemporáneas en los empleos del lenguaje. Del mismo modo, sería de gran interés ampliar el repertorio de ejemplos de prácticas artísticas *políticas*, esto es, volcadas en la impugnación del reparto de lo sensible hegemónico. Esta ampliación podría comprender un análisis más detallado del propio proyecto de Abad –pues, como se ha indicado, este trabajo sólo ha atendido con una mínima profundidad uno de los múltiples contextos de exclusión en que el artista catalán ha desarrollado su trabajo. Con todo, otras muchas experiencias artísticas y creativas

podrían traerse a colación a este respecto. De hecho, siguiendo la línea interpretativa propuesta por Brian Holmes a partir de las tesis de Rancière, esta tarea podría concretarse en una exploración sistemática de los múltiples puntos de contacto entre movimientos sociales contemporáneos y prácticas estéticas —una reflexión que, como se ha sugerido tangencialmente en diversos tramos del trabajo (*vid. supra*: 39 n53), podría encontrar un fecundo desarrollo en el estudio del reciente movimiento 15M desarrollado en el estado español desde la primavera de 2011.

La amplitud de concreciones posibles que el pensamiento de Rancière ofrece para la comprensión de la realidad contemporánea es sintomática de la vigencia del contexto en que el filósofo francés formuló sus tesis. Parece un hecho probable, al menos, que la hegemonía del pensamiento neoliberal no sólo se ha mantenido hasta hoy sino que el momento presente podría leerse como un segundo paso en la reafirmación de la misma. En un momento en que la supuesta despolitización de la realidad se traduce en la incertidumbre (cuando no el más absoluto descrédito) de las alternativas posibles, no está de más recordar la capacidad política, perteneciente a *todos*, de impugnar los límites de lo existente, de participar, de forma colectiva, en la reconfiguración del espacio en común. Y, como recuerda Rancière, quizá haya que buscar el recuerdo de esta capacidad de *desacuerdo* con el estado de las cosas no ya en las grandes teorizaciones sociopolíticas sino en los esfuerzos de aquellos sujetos *sin nombre* que, día a día, luchan por hacer oír su palabra, manifestando su dignidad política.

Face au nihilisme de la sagesse officielle, il faut à nouveau s'instruire à la sagesse plus subtile de ceux dont la pensée n'était pas le métier et qui pourtant, en dérégulant le cycle du jour et de la nuit, nous ont appris à remettre en question l'évidence des rapports entre les mots et les choses, l'avant et l'après, le possible et l'impossible, le consentement et le refus (Rancière, 1981: 12).

Bibliografía citada

- ABAD, Antoni (entrevistado por Glòria PICAZO) en ABAD, Antoni. *Medalla Morera 1990*, Lleida: Museu Morera, 1991. [Catálogo].
- . *De fuerza mayor*. Teruel: Museo de Teruel-Diputación Provincial de Teruel, 1995. [Catálogo].
- . (entrevistado por Vinícius SPRICIGO) “canal*MOTOBOY. Motoboys transmetem de celulares” en ABAD, Antoni. *Canal*MOTOBOY*: São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo-Agencia Española de Cooperación Internacional, 2007. Págs. 45-54. [Catálogo].
- . (entrevistado por Laura GYÖRIK COSTAS). “Tag, mode d’emploi” en ABAD, Antoni. *Zexe.net, une cartographie numérique du monde*. Ginebra: Centre d’Art Contemporain Genève, 2008. Págs. 23-28. [Catálogo].
- . “Cuando los públicos son los protagonistas” en *Arte contemporáneo y público ¿una relación imposible? Primeras Jornadas de Investigación 5 y 6 de noviembre de 2009*, Valencia: Universitat de València, 2010. Págs. 101-110.
- . (entrevistado por Romina OLIVERIO). “Megafone –Amplifying Voices via a Communal Mobile Phone”, *Rising Voices*, 16 febrero 2011. Disponible en: <<http://rising.globalvoicesonline.cccbc.org/blog/2011/02/16/case-study-megafone-net-%E2%80%93-amplifying-voices-via-a-communal-mobile-phone/>> (Acceso: 18/2/11).
- ABAD, Antoni (fotografía) y SAMPIETRO, Montse (textos). *Rastres*, Barcelona: Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona, 1994.
- ALBA, Flor; AGUIRRE, Marta; ABAD, Antoni et al. *V Biennial de Barcelona. Jove Pintura Contemporània*. Barcelona: Caixa de Barcelona, 1984. [Catálogo].
- ALBARRÁN, Juan. “Esplendor y ruina de un paradigma: lo relacional, París-Madrid, Madrid-León”, conferencia leída en las *Toda práctica es local. III Jornadas sobre arte contemporáneo en Castilla y León*, León: MUSAC, 16 de abril de 2010. Disponible en: <<http://brumaria.wordpress.com/2011/02/25/esplendor-y-ruina-de-un-paradigma-lo-relacional-paris-madrid-madrid-leon/>> (Acceso: 8/3/11).
- ALBERTINI, Béla; BOOL, Flip; CUEVAS-WOLF, Cristina et al. *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, Madrid: TF/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- ALPERS, Svetlana; APTER, Emily; AMSTRONG, Carol et al. “Visual Culture Questionnaire”, *October*, vol. 77, verano 1996, pp. 25-70.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

- AMENDOLA, Giandomenico. *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid: Celeste, 2000.
- ANDERSON, Benedict Richard O’Gorman. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Nueva York-Londres, Verso, 2003.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large. Cultural dimension of Globalization*, Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 1996.
- (ed.). *Globalization*, Durham: Duke University Press, 2003.
- . *El rechazo de las minorías: ensayo sobre la geografía de la furia*, Barcelona: Tusquets, 2007.
- ARISTÓTELES. *Acerca del alma* (introducción, traducción y notas de Tomás CALVO MARTÍNEZ), Madrid: Gredos, 2000.
- . *Política* (traducción y notas de Manuela GARCÍA VALDÉS), Madrid: Gredos, 2000.
- ATKINSON, Rowland y BLANDY, Sarah. “Introduction: International Perspectives on The New Enclavism and the Rise of Gated Communities”, *Housing Studies*, 20, 2, marzo 2005. Págs. 177-186.
- BADIOU, Alain. *L’Être et l’Événement*, París: Éditions du Seuil, 1988.
- . *Metapolitics*, Londres-Nueva York: Verso, 2006.
- BAENA, Enrique. *Umbrales del imaginario*, Rubí: Anthropos, 2010.
- BAL, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, 2, 2004(a). Págs. 11-49.
- . “Arte para lo político”, *Estudios Visuales*, 7, 2010. Págs. 40-65
- . “Respuesta a las respuestas”, *Estudios Visuales*, 2, 2004(b). Págs. 98-108.
- BAR, François; PISANI, Francis; WEBER, Matthew. “Mobile technology appropriation in a distant mirror: baroque infiltration, creolization and cannibalism”, ponencia expuesta en el *Seminario sobre Desarrollo Económico, Desarrollo Social y Comunicaciones Móviles en América Latina*, Buenos Aires: 2007. Disponible en: <http://arnic.info/Papers/Bar_Pisani_Weber_appropriation-April07.pdf> (Acceso: 4/1/11).
- BARBOSA DA SILVA, Ricardo. “Os motoboys no globo da morte”, *Le Monde Diplomatique Brasil*, 5 de marzo de 2010.
- BARTHES, Roland. *S/Z*, París: Éditions du Seuil, 1976.
- BASHIRON MENDOLICCHIO, Herman. “Megafone.net. El GPS de la periferia”, *Interartive*, septiembre 2009. Disponible en: <<http://interartive.org/index.php/2009/09/megafonenet/>> (Acceso: 25/12/10).
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*, Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros, 2005.

- BELL, Daniel. *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Cambridge, Massachusetts-Londres, Harvard University Press, 1988.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras*, I. 2, Madrid: Abada, 2008. Págs. 48-85.
- . “El autor como productor. Discurso en el Instituto para el Estudio del Fascismo en París, el 27 de abril de 1934” en *Obras*, II. 2, Madrid, Abada, 2009. Págs. 297-315.
- BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- BEY, Hakim. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Nueva York: Autonomedia, 1991. Disponible en: <http://hermetic.com/bey/taz_cont.html> (Acceso: 15/7/11).
- BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics” en *October*, 110, otoño 2004. Págs. 51-79.
- BLONDEAU, Olivier et al. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève. *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid: Akal, 2002.
- BOSCO, R. y CALDANA, S. “‘Ensayo General’ une el móvil y la comunicación distribuida”, *Ciberpaís (El País)*, 3 julio 2003.
- BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean-Claude. *La Reproduction*, París: Éditions du Seuil, 1970.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*, París: Les Presses du Réel, 1998.
- . *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*, París: Denoël, 2009(a).
- . “Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics”, SKOR: Foundation for Art and Public Domain, 2009(b). Disponible en: <<http://classic.skor.nl/article-1527-en.html>> (Acceso: 19/4/11).
- BREA, José Luis. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad” en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. Págs. 5-14.
- . “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, 3, 2006. Págs. 8-25.
- BRYSON, Norman; ELKINS, James; HOLLY, Michael Ann et al. “Respuestas a Mieke Bal”, *Estudios Visuales*, 2, 2004. Págs. 51-96.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estudios visuales e imaginación global” en BREA J.L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. Págs. 145-159.
- . “Le langage de la critique”, *Mouvement. L’indisciplinaire des arts vivants*, n°49, octubre-diciembre 2008. Págs. 66-67.

- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*, São Paulo: editora da Universidade de São Paulo – editora 34, 2003.
- CARVALHO, Raquel Salomão Utsch de. *Relatos de experiências urbanas no canal Motoboy: um estudo sobre as mediações sociotécnicas do coletivo brasileiro da rede Megafone.net*, Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2009. [Tesis predoctoral]
- CASTELLS, Manuel. *Comunicación y poder*, Madrid: Alianza, 2009.
- CC*M (COLETIVO CANAL*MOTOBÓY). “Coletivo canal*MOTOBÓY: o nascimento de uma categoria”, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- CHARBAU, Gaël. “Actualité du Novlangue”, *Particules*, nº 15, junio-agosto, 2006.
- CLARAMONTE I ARRUFAT, Jordi. “Modos de hacer” en en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Págs. 383-390.
- CUESTA, Mery y TISELLI, Eugenio. *Zexe.net: 44 tags per a descriure el món*, Girona: Sala d’Exposicions de la Rambla de Girona, 2007.
- CVEJÍC, Bojana. “Collectivity? You mean collaboration”, *Republicart*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), enero 2005. Disponible en: <http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.pdf> (Acceso: 4/12/10).
- DAVILA, Arlene M. *Barrio Dreams: Puerto Ricans, Latinos, and the Neoliberal City*, Berkeley: University of California Press, 2004.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos, 2007.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Rhizome*, París: Minuit, 1976.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*, París: Minuit, 2009(a).
- . *Quand les images prennent position. L’œil de l’histoire 1*, París: Minuit, 2009(b).
- . “Exponer a los sin nombre” ponencia en el *Congreso Pasajes y constelaciones. En torno a Walter Benjamin*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 24 de noviembre de 2010(a).
- . (entrevistado por Amador FERNÁNDEZ-SAVATER) “Las imágenes son un espacio de lucha”, *Público*, 18 de diciembre de 2010(b). Disponible en: <<http://blogs.publico.es/fueradelugar/category/georges-didi-huberman>> (Acceso: 10/1/11).
- DOWNEY, Anthony. “Towards a Politics of (Relational) Aesthetics”, *Third Text*, Vol. 21-3, Mayo 2007. Págs. 267-275.
- FAURÉ, Alain y RANCIÈRE, Jacques. *La parole ouvrière 1830/1851*, París: Union Générale d’Éditions, 1976.

- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco. *Utopías e ilusiones naturales*, Barcelona: El Viejo Topo, 2007.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. “El arte de esfumarse. Crisis e implosión de la cultura consensual en España”, *El Estado Mental*, 1, enero 2011.
- FELSHIN, Nina. “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo” en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Págs. 73-93.
- FOSTER, Hal. “El arte de la razón cínica” en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Barcelona: Akal, 2001. Págs. 101-126.
- FOUCAULT, Michel. “Qu’est-ce qu’un auteur?” en *Dits et écrits: 1954-1988*, París: Gallimard, 1994.
- FRIEDMAN, Milton y FRIEDMAN, Rose. *Libertad de elegir. hacia un nuevo liberalismo económico*, Barcelona: Grijalbo, 1987.
- FUJITA, Fábio. “Vidas paralisadas”, *Piani*, 38, 2009. Disponible en: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-38/questoes-urbanas/vidas-paralisadas> (Acceso: 4/2/11).
- GARCÍA AGUSTÍN, Óscar. “Contrahegemonías y desacuerdos” en CARRILLO, Jesús; ESTELLA NORIEGA, Ignacio y GARCÍA MERAS, Lidia (eds.). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona: Arteleku, Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía, 2005. Págs. 11-27.
- GARCÍA JAÉN, Braulio. “Imágenes arrancadas a la invisibilidad”, *Público*, 17 de abril 2011.
- GEORGE, Susan y WOLF, Martin. *La globalización liberal. A favor y en contra*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel. *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*, Rubí: Anthropos, 2010.
- GRACIA, Carmen. *Història de l’art del segle XIX*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2000.
- GROYS, Boris. *Art Power*, Cambridge, Massachussets-Londres: The MIT Press, 2008 (a).
- . *Obra de Arte Total Stalin*, Valencia: Pre-textos, 2008 (b).
- HAMELLE, Anthony. “Médias & Révolutions (II): le mix médiatique” en *NetPolitique*, 2 de marzo 2011. Disponible en: http://netpolitique.net/2011/03/medias_et_revolutions2_le_mix_mediatique/ (Acceso: 23/4/11).
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio. *Imperio*, Barcelona: Paidós, 2002.

- HAYEK, Friedrich August von. *Camino de servidumbre*, Madrid: Alianza, 1978.
- HAZAN, Éric. *LQR, La propagande du quotidien*, París: Raisons d'Agir, 2006.
- HINKELAMMERT, Franz J. *Crítica de la razón utópica (edición ampliada y revisada)*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 2002.
- HOFMANN-PINILLA, Amparo y COFFEY, Colleen (dirs.). *¿Puede el arte cambiar el mundo? El poder transformador del arte para fomentar y mantener el cambio social: una investigación cooperativa de Leadership for a Changing World*, Nueva York: Robert F. Wagner Graduate School of Public Service-New York University, 2005.
- HOLLOWAY, John. *Cambiar el mundo sin tomar el poder: el significado de la revolución hoy*, Barcelona: El Viejo Topo, 2002.
- HOLMES, Brian. “Ne pas plier” en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Págs. 273-281.
- . “Jeroglíficos del futuro. Jacques Rancière y la estética de la igualdad” en *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, 1, 2003.
- . (entrevistado por Marcelo EXPÓSITO). “Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro” en CARRILLO, Jesús; ESTELLA NORIEGA, Ignacio y GARCÍA MERAS, Lidia (eds.). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona: Arteleku, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía, 2005. Págs. 225-241.
- HORNYK, Sandor. “On the Pictorial Turn”, *Exindex* 25, 2, febrero, 2005.
- JAMESON, Fredric. *Signatures of the visible*, Londres: Routledge, 1993.
- . *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*, Marsella: Via Valeriano, 1995.
- JAY, Martin. “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, *Estudios Visuales*, 1, 2003. Págs. 61-82.
- . *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2006.
- KLEMPERER, Victor von. *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes un filólogo*, Barcelona: Minúscula, 2004.
- KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós, 1985.

- KRAVAGNA, Christian. "Working on the Community. Models of Participatory Practice" en *Republicart*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), 1998. Disponible en: <http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.pdf> (Acceso: 4/12/10).
- LAZZARATO, Maurizio. "Immaterial Labor" en HARDT, Michael y VIRNO, Paolo (eds.). *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Págs. 133-150.
- LEITE, Eleilson. "A revolução cultural dos motoboys", *Le Monde Diplomatique Brasil*, 17 de mayo 2008.
- LEMOS, André y JOSGRILBERG, Fábio (eds.). *Comunicação e mobilidade. Aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009.
- LÉVY, Pierre. *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, París: La Découverte, 1994.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto. "El taxista como etnógrafo", *ABC Cultural*, nº 642, Madrid: 15 mayo 2004.
- . "La ruta está siendo recalculada. El motoboy y la economía política del afecto" en ABAD, Antoni. *Canal*MOTOBOY: São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo-Agencia Española de Cooperación Internacional*, 2007. Págs. 67-72. [Catálogo].
- . "Digital communities of representation: from Wittgenstein to brazilian motoboys", *Glimpse. Publication of the Society for the Phenomenology and Media*, vol. 9-10, 2007-8, pp. 45-52.
- . "De Wittgenstein a las comunidades electrónicas", *A Parte Rei*, 56, marzo 2008. Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/cuenca56.pdf>> (Acceso: 30/4/11).
- . "La condición estética: el carácter político de las prácticas artísticas", ponencia en el *I Congreso de la Asociación Mexicana de Estudios en Estética*, México D.F.: Universidad Autónoma de México, 5 de noviembre de 2009(a).
- . "Políticas de lo visible: acerca de la gráfica del movimiento estudiantil mexicano de 1968", conferencia en la Maestría en Estética y Arte, Puebla de los Ángeles: Universidad Autónoma de Puebla, 21 noviembre 2009(b).
- . "sitio*TAXI: colectivos, subjetividad y trabajo no capitalizado en México D.F." en *La construcción de lo propio en un mundo globalizado*. México, D.F: Proceedings 53th International Congress of Americanists, 2009(c).
- MARCHÁN FIZ, Simón. "Las artes ante la Cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra" en BREA J.L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. Págs. 75-90.

- MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*, Nueva York-Londres: Routledge, 2001.
- (ed.). *The Visual Culture Reader*, Londres: Routledge, 2002.
- . “Libertad y cultura visual: plantando cara a la globalización” en BREA J.L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. Págs. 161-172.
- MITCHELL, William John Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: Chicago University Press, 1986.
- . “The Pictorial Turn”, *Artforum*, (marzo), 1992. Págs. 89ss
- . *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- . “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios Visuales*, 1, 2003. Págs. 17-40.
- . “No existen medios visuales” en BREA J.L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. Págs. 17-25.
- . “The Future of the Image: Rancière’s Road Not Taken”, *Culture, Theory & Critique*, 2009, 50 (2-3), 2009. Págs. 133-144
- . *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- MORRA, Joanne. “La polémica sobre el objeto de los Estudios Visuales. Notas introductorias”, *Estudios Visuales*, 2, 2004. Págs. 7-10.
- MOUFFE, Chantal. *On the political*, Londres-Nueva York: Routledge, 2005.
- . “The Museum Revisited” en *Artforum*, verano 2010.
- MOXEY, Keith. “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización” en BREA J.L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. Págs. 27-37.
- MUNIZ, Eliezer; SADOCCO, Andrea; DJALMA, Francisco et al. “Entrevistas com diversos participantes e colaboradores do canal*MOTOBOY, no Centro Cultural São Paulo” en ABAD, Antoni. *Canal*MOTOBOY: São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo-Agencia Española de Cooperación Internacional*, 2007. Págs. 55-62. [Catálogo].
- NEGRI, Antonio. *Art et multitude. Neuf lettres sur l’art suivies de Métamorphoses: art et travail immatériel*, París: Mille et une nuits, 2009.

- NORDMANN, Charlotte. *Bourdieu/Rancière. La política entre sociología y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- NOTES FROM NOWHERE (ed.). *We are everywhere: the irresistible rise of global anticapitalism*, Londres: Verso, 2003.
- PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, París: Klincksieck, 2006.
- PARÉS, Roc. *Etología de Z*, Barcelona: 2001. Disponible en: <<http://www.megafone.net/Z/>> (Acceso: 13/1/11).
- . "Antoni Abad" en *El real viaje Real/El retorno*, Valladolid: Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español, 2004. Pág. 38 ss. [Catálogo].
- QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social", *Journal of World-Systems research*, VI, 2, verano-otoño, 2000. Págs. 342-386.
- RANCIÈRE, Jacques. *La leçon d'Althusser*, París: Gallimard, 1974.
- . *La nuit des prolétaires*, París: Fayard, 1981.
- . *Le Philosophe et ses pauvres*, París: Fayard, 1983.
- . *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, París: Fayard, 1987.
- . *La Méésentente. Politique et Philosophie*, París: Galilée, 1995.
- . *Aux bords du politique*, París: Gallimard, 1998.
- . *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París: La Fabrique, 2000.
- . *Sobre políticas estéticas*, Barcelona-Bellaterra: Museu d'Art Contemporani de Barcelona-Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 2005(a).
- . *La haine de la démocratie*, París: La Fabrique, 2005(b).
- . *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile: Palinodia, 2007.
- . "¿Comunistas sin comunismo?", ponencia en el coloquio *On the idea of communism*, Londres: Birbeck Institute for the Humanities, marzo 2009. Disponible en: <<http://brumaria.wordpress.com/2010/08/05/%C2%BFcomunistas-sin-comunismo/>> (Acceso: 14/6/11).
- . "Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales", *Estudios Visuales*, 7, pp. 82-89, 2010(a)
- . *El espectador emancipado*, Madrid: Ellago, 2010(b)
- RATÉS BRUFAU, Esther (ed.). *Pintura Contemporània a Lleida: 1930-1980*; Barcelona: Obra Social Caixa de Barcelona, 1982. [Catálogo].

- RAUNIG, Gerald. *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles: Semiotexte, 2007.
- . “Transformar el aparato de producción. La concepción de una intelectualidad antiuniversalista en la temprana Unión Soviética”, *Transversal: New Productivisms*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), septiembre 2010. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0910/raunig/es>> (Acceso: 23/3/11).
- RIECHMANN, Jorge y FERNÁNDEZ BUEY, Francisco. *Redes que dan libertad: introducción a los nuevos movimientos sociales*, Barcelona: Paidós, 1994.
- ROCKHILL, Gabriel. “Jacques Rancière’s Politics of Perception” en RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Londres-Nueva York: Continuum, 2004.
- RODRIGUES LEVY, Dan. “Os condomínios residenciais fechados e a reconceitualização do exercício da cidadania nos espaços urbanos”, *Ponto-e-vírgula*, 7, 2010. Págs. 95-108.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Towards a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*, Nueva York: Routledge, 1995.
- . “Globalizations” en *Theory, Culture, Society*, 23, 2006(a). Págs. 393-399.
- . “Reinventar la democracia” en *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*, Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, 2006(b). Págs. 243-280.
- . “Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias” en *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*, Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, 2006(c). Págs. 65-114.
- . “El Foro Social Mundial y la Izquierda Global”, *El Viejo Topo*, enero 2008. Págs. 39-62.
- . “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes” en *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*, México D.F.: Siglo XXI-Clacso, 2009. Págs. 160-207.
- SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, New Haven-Londres: Yale University Press, 1990.
- SMITH, Maquard (2006). “Los Estudios Visuales como estudios de *modos de hacer*”, *Estudios Visuales*, 3, pp. 154-183.
- STALLABRASS, Julian. *High Art Lite. Esplendor y ruina del Young British Art*, Madrid: Brumaria, 2010.
- STEELS, Luc. “Community Memories for Sustainable Societies”, París: Sony Computer Science Lab, noviembre 2007.

- STIEL, Augusto. “No espelho retrovisor” en ABAD, Antoni. *Canal*MOTOBOY*: São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo-Agencia Española de Cooperación Internacional, 2007. Págs. 31-43. [Catálogo].
- SVETLICHNAJA, Julia. “Relational Paradise as a Delusional Democracy –a Critical Response to a Temporary Contemporary Relational Aesthetics”, *BISA Conference (Art and Politics panel)*, St. Andrews: University of St. Andrews, 19-21 diciembre, 2005.
- TASSIN, Étienne. “Globalisation ou mondialisation?”, *Libération*: febrero 2001.
- . “Contre la mondialisation, une politique du monde”, *L'Humanité*: 21 noviembre 2003.
- TISSELLI, Eugenio. “Tags et cartes: miroirs fragmentés” en ABAD, Antoni. *Zexe.net, une cartographie numérique du monde*, Ginebra: Centre d'Art Contemporain Genève, 2008. Págs. 41-46.
- . “Digital Networks and Social Innovation: Strategies of the Imagination” en ANHEIER, Helmut y RAJ ISAR, Yudhishtir (eds.). *The cultures and Globalization Series*, vol. III, Londres: SAGE, 2010. Disponible en: <http://www.megafone.net/INFO/index.php?/english/2010-eugenio-tisselli/> (Acceso: 6/12/10).
- VALDÉS, Adriana. “Alfredo Jaar: ‘Soy un arquitecto que hace arte’”, *ARQ (Santiago)*, núm. 70, diciembre 2008. Págs. 12-15. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962008000300002&lng=es&nrm=iso (Acceso: 11/8/11).
- VANDER WAL, Thomas. “Folksonomy”, febrero 2007. Disponible en: <http://www.vanderwal.net/folksonomy.html> (Acceso: 12/12/10).
- WILSON, Stephen. *Information Arts: intersections of art, science, and technology*, Cambridge-Massachusetts: MIT, 2002.
- ZAPATA ARIAS, David Andrés. “Canal*Temporal. La imagen multimedia y el nuevo significado de las redes sociales”, Manizales: Universidad de Caldas, 2010. [Artículo no publicado].
- ŽIŽEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*, Madrid: Público-Biblioteca de Pensamiento Crítico, 2010.
- ŽIŽEK, Slavoj; ALEMÁN, Jorge y RENDUELES, César. *Arte, ideología y capitalismo*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.