



HAL
open science

Sobre el Sistema del Arte y la(s) potencia(s)

Alberto Pacheco Benites

► **To cite this version:**

Alberto Pacheco Benites. Sobre el Sistema del Arte y la(s) potencia(s). Matar un Rey: Consideraciones para una práctica política-artística, 2023, 9798396162686. hal-04633628

HAL Id: hal-04633628

<https://hal.science/hal-04633628>

Submitted on 3 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOBRE EL SISTEMA DEL ARTE Y LA(S) POTENCIA(S). A MODO DE PRÓLOGO¹.

Por: Alberto Pacheco Benites

*«El Arte no deja morir al pasado
y sigue explotando a los cadáveres;
más que creación, hay necrofilia»*

FRANCISCO GONZÁLEZ CASTRO – ***Matar a un Rey***

*«¿No es absurdo que esperemos derrocar el poder
de la burguesía para sustituirlo por una estructura
que reproduce la forma de ese mismo poder?»*

FÉLIX GUATTARI – ***La revolución molecular***

COMENTARIO INICIAL EN TORNO A LA MODERNIDAD Y AL (SISTEMA DEL) ARTE

Ríos de tinta –y de sangre– han sido derramados en torno al orden económico, político-social y epistemológico de la Modernidad y a la forma en que ha delineado nuestro mundo. Una configuración que, levantada desde las postrimerías del Renacimiento, se anuncia en franca crisis desde hace décadas. Al respecto, valga aquí levantar algunos comentarios para, desde allí, abordar algunas cuestiones sobre este libro.

Entre los bien conocidos rasgos de la Modernidad, siempre se debe incidir sobre su culto a la razón, así como su «fe» en que dicha razón habrá de conducir hacia una visión (occidental, patriarcal, extractivista, desigual) del

¹ Este texto es el prólogo del libro: González Castro, F. (2023). *Matar un Rey: Consideraciones para una práctica política-artística*, Chile: Incipit Zarathustra / Independiente

progreso –concepto que a lo largo del S.XX será traslapado con el económico indicador del «desarrollo». Y es que, si bien la idea del cambio fue parte de la reflexión filosófica y del orden de lo social desde mucho antes (podría decirse que ya desde Heráclito), ésta no se correspondía con ese «espíritu» progresista que la Modernidad pretenderá colocar como cauce para enmarcar el devenir en una acepción del avance. El resultado: la historia dotada de *un sentido*, una «dirección hacia adelante». En buena cuenta, todo el proyecto que se inaugura con la Ilustración hacia el Siglo XVIII (y su posterior concreción decimonónica) hará suya esa deriva, tomando a la razón en el centro de su visión política, bajo la idea de una –supuesta y prometida– concreción de un mundo mejor². De allí también el cariz como proyecto teleológico y totalizante de la Modernidad, como norte «universal y necesario» de lo social, si se quiere; es decir, allí se asienta también su condición de metarrelato.

A ello debe agregarse la reconfiguración de la idea del *sujeto* que introduce el pensamiento moderno, algo que se inaugura con Descartes y la entrada de la subjetivación, «superando» el Humanismo del periodo renacentista. Pero, claro, ese «nacimiento» del sujeto (que se traducirá en el *individuo* para la razón y el derecho) es correlato de una objetivación –y posterior transformación, instrumentalización y explotación– de la naturaleza, que a su vez deviene *objeto* pero también *recurso natural* «pasivo» frente la acción transformadora de ese sujeto «activo», ávido de operar sobre ella.

En buena cuenta, la arquitectónica de la Modernidad está sustentada sobre estas bases (binarias, jerarquizantes, procesuales), que se traducen a las derivas institucionales y a los mecanismos de poder que estas enmarcan, delineando la

² Ya en plena Ilustración, será Rousseau quien –a contracorriente de sus contemporáneos franceses– desconfiará del progreso y del mundo social, viraje crítico que probablemente no hallará una posta tan marcada hasta el pensamiento de Nietzsche (de quien se nutre profundamente este libro, tanto en abordaje como en herramientas) y, muy posteriormente, las críticas que se cuecen al amparo de la crisis y el descrédito de la Modernidad en su conjunto, desde finales del S. XX.

sociedad de los últimos cientos de años, que se ha planteado a sí misma como única versión de orden posible a aspirar, como la gran forma hegemónica del mundo, en el mismo tenor totalizante. En tal sentido, podría decirse que la Modernidad traduce tales lógicas y dinámicas a tres sistemas que siguen siendo determinantes para el orden que nos circunscribe (esto, cuando no se proponen –se imponen– como única alternativa posible).

Se trata, de un lado, de la *Ciencia moderna* como base y referencia de lo que constituye el conocimiento asumido como legítimo. Es decir, la constitución de un régimen epistemológico, que delimita las formas «válidas» de conocimiento, relegando saberes que escapan a la deriva del método y de la razón occidental o que no están hipotecados a la producción y al «avance» técnico-económico de la sociedad. De otro lado está la *Democracia moderna*, como sistema de leyes que propone (siempre en la naif promesa del progreso) una gestión racional de la sociedad y define los criterios por los cuales se establecerá la verdad jurídica. Asimismo, circunscribe la noción de lo que ha de constituir un ciudadano y el régimen político, cuya estructura de gobierno por excelencia es propuesta como representativa. Finalmente, está el *Capitalismo*, que aparece no sólo como forma de producción también racional que echa mano de los saberes de la técnica (consolidando la idea de la ciencia al servicio de la producción), sino que será crucial para la consolidación de las economías nacionales que determinaron el nacimiento del Estado-Nación.

Pues bien, este libro se aproxima a lo que produce dicha tríada de la Modernidad con el afán de generar grietas y de horadar el muro que ésta levanta mediante sus dinámicas y mecanismos de poder. Para hacerlo, sin embargo, el texto pone foco en el Arte o, más precisamente, en el «sistema del Arte» («con mayúscula», precisa el texto), que adolece de los mismos vicios y está atravesado por los mismos vectores de la Modernidad. Y es que las vacuolas comunicantes, los flujos y las dinámicas compartidas –y mutuamente dependientes– que el poder despliega a partir (y entre) los tres sistemas que

componen su tríada (Ciencia-Democracia-Capitalismo) parecen evidentes y son siempre revisitados y analizados desde una orilla crítica. Sin embargo, este libro hace hincapié en la forma en que también el *sistema del Arte* va a componer el mismo engranaje moderno y constituir dichos flujos. Ello, no sólo participando de sus lógicas o compartiendo sus dinámicas, sino contribuyendo medularmente a consolidar su funcionamiento, reterritorializando todas las líneas de fuga que de ese territorio pudieran emerger. Por un lado, recapturando la creatividad para ponerla en el cauce de una normalización estandarizada; por otro lado, debilitando o suprimiendo la potencia política del efecto/afecto estético de la producción artística, hasta convertirla en un apaciguado producto simbólico del mercado. Ya sea que ésta se corresponda con una producción que levante pocas tensiones respecto al modo de vida consolidado por la Modernidad o ya sea que se posicione incluso con un carácter supuestamente contrario o «contestatorio», pero apelando (o poniéndose al servicio) de los códigos y criterios de ese mismo *sistema del Arte*. Finalmente, para tal tipo de expresión, éste reserva un «nicho» de mercado o un «público objetivo» anti-sistema.

Pero se trata de una relación enraizada en sus aspectos más generales y medulares, que puede rastrearse genealógicamente a los momentos tanto de su surgimiento simultáneo, como a lo largo de su desarrollo y consolidación. Así ocurre con el Renacimiento, que no sólo constituye la etapa de bisagra en la que se sientan las bases del orden moderno. Ello no sólo por la racionalización de la producción, del ritmo de la ciudad, de la división y gestión del tiempo y de la vida cotidiana en general que se atestigua en la época³. Además, por la

³ Fue central la invención del reloj que, junto con la imprenta, supusieron dos adelantos tecnológicos que supusieron la administración del tiempo como territorio productivo así como la transformación de las formas de producción y circulación de la información, inaugurando una lógica de reproducción que abriría las puertas a la producción serial y a la masividad, dejando las bases sentadas para lo que sería la configuración de la urbe industrial moderna.

reaparición de la idea de la Democracia (que será referencia para su posterior desarrollo moderno), así como por el posicionamiento hegemónico de Europa, correlato de su invasión y saqueo de América. Esto implicó no sólo un enriquecimiento sin precedentes gracias al extractivismo colonial, sino que reafirmó la concepción de un mundo eurocéntrico, respecto al «nuevo mundo» (la reflexión del humanismo va en esa línea).

Pues bien, además (o en correlación) de dichos cambios, este periodo también atestigua cómo se empiezan a entretrejer varios de los rasgos que resultarán centrales para la constitución del *sistema del Arte*. Algo que bien se podría ilustrar con el paralelo que traza el texto al señalar cómo durante el Renacimiento no sólo se consolida el protagonismo del creador individual sino —y principalmente— la relación establecida con el inicio del sistema capitalista. Y es que el dinero que empezaba a circular en los primeros bancos modernos, surgidos en las ciudades-estado renacentistas italianas (esas mismas ciudades que sirvieron de contexto a Maquiavelo para a delinear las bases de la idea del Estado) va a sostener —va a *financiar*— todo este periodo de deslumbrante producción artística que servirá como bisagra para abrir puertas a la consolidación de ese modelo del Arte, de esa forma —aún hegemónica— de su concepción.

Similar es lo que ocurre durante el S.XIX, que implica la consolidación el sistema moderno en occidente, así como el culmen de la revolución industrial y de la consolidación del modelo científico, tanto a nivel de conocimiento metodológico como a nivel de producción económica, con el desarrollo fabril. En dicho contexto, también aparecen las Ciencias sociales como régimen de saber-poder que busca consolidar y brindar herramientas conceptuales y diversas técnicas normalizantes (es decir, formas para «medir, controlar y corregir», por ponerlo en clave foucaultiana) para dotar un discurso científico —legitimado— con respecto a todo lo que constituye los espacios de desarrollo de la humanidad. Así ocurre, pues, con el mundo social (la Sociología como

cuestión científica aparece hacia finales de 1830), con el mundo de las sociedades no industrializadas, confrontadas por efecto de la colonización voraz (la Antropología aparece entre finales del S. XVIII y el S. XIX) y con el mundo intra-psíquico y «moral» con la creación del campo de la «salud mental» (la Psicología aparece en 1879).

Pues bien, es en dicho contexto (y en relación a las mismas lógicas) que se da también el surgimiento de la disciplina de la Historia del arte (en las primeras décadas del S. XIX, consolidando el estudio moderno de la estética que databa de mediados del S. XVIII), que va a concretar el carácter totalizante de este sistema, al propiciar y consolidar como hegemónica una lectura de todas las expresiones acorde con la línea de tiempo «evolutiva» del progreso que busca colocar –nuevamente– a la Modernidad occidental como la punta de lanza de una «evolución social». Asimismo, esta disciplina brinda un cariz adicional (el de la expresión/creación estética) para la normalización de las expresiones y dinámicas sociales.

Ambas disciplinas, pilares epistemológicos, discursivos (y claramente socio-políticos) del *sistema del Arte* han permitido levantar una lectura con relación a todas las manifestaciones y dimensiones estéticas del pasado o de un origen no-occidental, así como han sido determinantes a la hora de brindar un espacio (o no) a expresiones que podrían considerarse demasiado «al margen» de aquello que privilegia el *campo* o que busca reforzarse como criterio de lo que constituye la expresión artística. Así, han permitido totalizar su lectura y reterritorializar sus potencias, haciendo hegemónica una mirada producida en el contexto histórico social europeo de los últimos 300 años. En buena cuenta, el *sistema del Arte* moderno ha estado dotado también de este cariz normalizador y orden(d)ador para establecer una lectura de toda expresión o manifestación estética, ya sea que se trate del pasado de culturas que nada han tenido que ver con ese contexto histórico o de expresiones y manifestaciones

que escapan a lo consolidado (el texto lo ilustra muy bien cuando menciona lo fútil de categorías como «arte egipcio» o «arte precolombino», entre otras).

De modo que en el *sistema del Arte*, pues, van a quedar evidenciadas las licencias de la Modernidad. Desde la lógica capitalista de la mercantilización y el valor, hasta la dinámica totalizante de sus lecturas y posibles fugas. Asimismo, hay un aspecto central que la noción moderna de Arte ha consolidado y que se condice con un eje central en el funcionamiento de los otros sistemas de la modernidad: la representación.

Este aspecto ocupa un lugar central como forma privilegiada para las operaciones del sentido en la modernidad. Ya sea que se trate de la posibilidad de la representación a nivel de producción de conocimiento metodológico (la experimentación científica) o ya sea que se trate de vía política privilegiada por la Modernidad para canalizar la soberanía (los sistemas políticos representativos). Pues bien, levantar una crítica contra el *sistema del Arte* – objetivo principal de este libro en todos sus frentes–, implica levantar una crítica con respecto de la representación y su centralidad en esos funcionamientos. En general, lo que se consigue aquí (sobre todo en las dos primeras partes o «consideraciones» de este libro) es dar cuenta de cuánto el *sistema del Arte* bien constituye un cuarto elemento para adjuntar a la tríada mencionada desde un inicio como ejes centrales del orden moderno. Ello con el objetivo de brindar puntos de entrada y de crítica para plantear formas de actuar contra el régimen estético instituido por dicho sistema, lo que es también actuar contra el Capitalismo y contra la Modernidad eurocéntrica en su conjunto. En tal sentido, lo capital es dejar en claro que no se delinearán mecanismos del poder que son insulares, sino que responden al mismo engranaje de producción de sentido y de relaciones de poder que sirve de marco a la perpetuación de tal aparato levantado desde el post-renacimiento y de consolidación decimonónica. Así, por un lado, la primera consideración se concentra en retratar cuáles son las implicancias de que tanto el arte como la

política institucional y partidista (representativa) se constituyen a la sombra del sistema moderno. Por otro lado, en la segunda parte, se aborda el paralelo de la enfermedad mental y la idea de que fuerza creativa queda sometida (cuando no extirpada) por medio de una normalización lacerante. Ambas observaciones abriendo forados desde donde se plantea una forma de respuesta/resistencia.

COMENTARIO SOBRE LA(S) POTENCIA(S) Y EL PODER.

La genialidad siniestra del Capitalismo (y de la Modernidad) es su inacabable capacidad para incluir todo en su lógica. Su dinámica es «comprarlo» todo, incluso aquello que lo critica, aquello que quiere dañarlo, brindándole un *nicbo* del mercado o un territorio simbólico de-limitado a todo aquello que se presenta como «contestatario». Ello resulta –qué duda cabe– más eficiente o con más réditos para la voraz lógica de producción/consumo que el caer en las dialécticas ideológicas, programáticas, tácticas, estratégicas y todo ese largo etcétera. De modo que esa dinámica reterritorializante del Capitalismo, que consigue capturar toda expresión que se pretenda como «línea de fuga», se condice con ese afán totalizante de la Modernidad en su conjunto.

En buena cuenta es la forma en que funciona el Poder (también con mayúscula), que intenta opacar, aplacar o recapturar aquello que se fuga, aquello que cuestiona porque «pone en jaque» o porque desborda, perfora o supera sus lógicas, esto es: las *potencias*. Al poder, pues, no se opone un contrapoder, sino las *potencias* a las que aquel busca reterritorializar, (re)capturar, aplacar, precisamente para quitarles toda la fuerza (política, estética, epistemológica) que puedan presentar.

La cuestión, entonces, recae en cómo hallar formas de resistir o agrietar a lógica moderna desde las *potencias*; cómo escapar a caer en el juego de espejos en el cual las lógicas del poder se replican in dar pie a un cambio real. Y es que, finalmente, combatir las lógicas hegemónicas del poder utilizando (e imitando)

sus lógicas no es más que reforzar su existencia. Contribuir de cierto modo a su consolidación.

La representación, la oposición, la dialéctica, la dinámica estético-racional del par sujeto/objeto no supone realmente una superación o un quiebre (ni siquiera un cuestionamiento) de las lógicas del poder que se pretende combatir o superar —o de la forma en que este funciona. Pretender oponer las mismas relaciones de poder como suerte de anti-poder es abrir las puertas —desde la propia emergencia política— a su recaptura.

En ese sentido, pensar en por qué han fracasado muchas de las revoluciones o estallidos de los últimos años debería contemplar a modo de hipótesis el hecho de que, pese a su carácter de potencias (que buscan horadar, agrietar, desbordar el Poder), han pretendido en algún punto en convertirse en Poder. Todos estos impulsos políticos constituyen *emergencias* políticas (tanto porque emergen como por el sentido de urgencia que portan sus luchas). Es precisamente en esa característica donde residen las posibilidades que su potencia política puede concretar; es eso lo que constituye su más vital atributo y es precisamente ello lo que se pierde cuando buscan constituir más bien un Poder alternativo.

Se trata de una dinámica ya harto visitada en las aproximaciones críticas contemporáneas: potencia contra Poder. Potencias móviles contra poder inmóvil; potencias múltiples contra el Poder unitario y concentrado; potencias dúctiles y mutantes contra Poder monolítico. Pero, claro, precisamente por ello es que no se debe caer en el juego de una oposición binaria, dialéctica en el sentido más banal. Es ese binarismo ciego se corresponde con la lógica moderna del Poder. Es la forma que permite la recaptura de toda potencia.

Digamos, lo problemático de esta clase de manifestaciones políticas es que intentan una traducción institucional o procesual que transforme su lucha en agenda programática o en instancia procesual (política o institucional) que permita trocar aquello que motiva la lucha en estructuras o instancias que permitan desplegar a su vez lógicas totalizantes y prescriptivas. Es decir, en el

marco de una programática y con la inscripción en un proyecto, en una versión (sea cual sea) de progreso o de «norte», de «objetivo» que se presenta como programa partidario o institucional. De ese modo, estas emergencias –y sus potencias– quedan sometidas a lo que pueda estar determinado desde el relato en el quieren inscribirse.

Para decirlo más clara y brevemente: estas potencias pugnan por «tomar» el poder, potencias que pretenden construir una alternativa (de Poder) contra el Poder. Por ello, en algún momento de su lucha hipotecan la potencia para conducirla en el cauce proyectivo de un programa, de una institución o de un dictum ideológico-burocrático. Pero esa búsqueda de «tomar» el Poder implica una naif confianza en la lógica del poder plantea las condiciones. Finalmente, en esa pretensión se busca reemplazar protagonistas, pero sin cambiar las dinámicas (los sistemas o las estructuras institucionales) del Poder, que pueden permanecer prácticamente inalterables. Y es que, tal como se describe sobre todo en la primera parte (o «consideración») de este libro, todo progresismo – sea de izquierda o de derecha– va a ofrecer una finalidad, va a jugar el mismo juego de hacerse un lugar de encausamiento o conducción de las potencias, con lo cual las aplaca.

De allí que la búsqueda que se propone, en cambio, no se la de «tomar» esa estructura, sino más bien desbordarla, horadarla. «Potencia más que Poder, para poder con más potencia», para usar la frase de Julio Hevia. Y es que, la vía más recorrida para la recaptura de la potencia es su pretensión como Poder y ello no necesariamente por la acción externa y reaccionaria del Poder en curso, que se siente amenazado (claro que, la mayor de las veces, esto también ocurre de forma paralela con saldos trágicos y brutales), sino por la deriva que se instala en el corazón de estas emergencias y estallidos.

Quizá es en esa línea que se podría tratar de explicar (o siquiera entender) la deriva de los procesos de algunos movimientos sociales e intentos revolucionarios de las últimas décadas o algo como lo ocurrido con el proceso

Constituyente de 2022 y 2023 en Chile, que buscaba de alguna manera canalizar institucionalmente las luchas alumbradas en los descontentos de los estallidos de 2019. Y es que, si algo han tenido en común las explosiones sociales desde inicios del S. XXI es que su potencia ha descansado siempre del lado de su mutabilidad y de tener por constante el ser difícilmente asimilables a una cuestión partidaria o ideológica. En las diversas luchas contra la versión actual del Capitalismo (neoliberal-digital), no hay argamasa que funcione como programática compartida⁴. Es más bien el desborde del descontento lo que se comparte, más no hay una adhesión ideológica compartida. Todo aquello que Guattari identificó con el «corte leninista» en razón de la forma revolucionaria, con la constitución de una noción de clase y de una dialéctica que se alimenta de esa «toma de consciencia» que se traslada a la consolidación de una vanguardia revolucionaria y el establecimiento de la escalada programa-estrategia-táctica-acción, bajo el ala de un marco ideológico que justifica y legitima el despliegue. Asimismo, la posibilidad de la lucha se hace totalizante y pretende llevarse de modo general a otras situaciones y contextos, con lo que se vuelve a entrar en el juego de espejos del poder moderno⁵.

De modo que el dilema se agita en el hecho de conseguir luchar/resistir contra la Modernidad (la forma de Poder de la Modernidad) pero de hacerlo por fuera de sus propias lógicas, dado que en dicho caso la lucha —o la fuerza de las potencias— termina siendo recapturada.

⁴ Por mencionar sólo algunas: la lucha de los precarios del neo-extractivismo digital y cognitivo, la de las minorías discriminadas por cuestión de género, la de las víctimas de racismo y su eterna exclusión a nivel de la Ley y el Estado, la lucha feminista y contra-patriarcal, la lucha de los estudiantes, la de las poblaciones indígenas mordidas por el extractivismo de viejo-cuño y una desigualdad estructural, las luchas ecologistas, antifascistas, etc. En fin, se trata de una sintonía asentada en la indignación y en la exclusión devenida de las condiciones de vida y el orden socio-económico actual.

⁵ Al respecto, resultan evidentes cómo han estado instaladas en la base de estas ideologías y tendencias políticas la posibilidad de internacionalizarse, de exportar «su verdad» al mundo. Se trata de algo que está anclado al progresismo totalizante de la Modernidad y que ha sido parte tanto de la tradición liberal como socialista.

En ese sentido, este libro –en sintonía con la premisa deleuziana de que lo importante es buscar nuevas armas– consigue abrir una grieta, vislumbrando una forma de lucha/resistencia desde lo artístico y lo estético: *lo político-artístico*. Lo hace precisamente rompiendo con la vía –muchas veces exenta de potencia– de generar creaciones legitimadas (obras estéticas en cualquiera de sus formatos) que puedan jactarse de llevar una etiqueta de «anti-sistema». En lugar de ello, apuesta por una dinámica de producción; apuesta por el Arte no como contenido ni como obra, sino como máquina que actúa en (y desde) el acontecimiento; el Arte, no como institución o sistema, sino como *práctica artística* (o forma de hacer) para desembarazarse de la dialéctica de oposición que (con)sume a la mayoría de expresiones y emergencias políticas –y estéticas– de las resistencias actuales.

Se trata, justamente, de una manera de ir en contra de esa dinámica delineada antes aquí (la de una expresión que nace comprometida), para así tratar de contar con una emergencia que no sea recapturada debido a que su deriva ya está «encausada», adoptada o circunscrita por el sistema al que responde –o al que se debe– y que la aquieta, brindándole el beneplácito complaciente de la *aceptación*, casi a modo de epitafio⁶.

En este sentido, *lo político-artístico* y su práctica (que se delinearán a lo largo de la tercera consideración de este libro) no sólo implican una posición crítica, que cuestiona sin miramiento. Además, resquebraja, erosiona, desmorona las formas que dicho Poder considera válidas para la canalización de todas sus

⁶ Cabría pensar en esta última alusión a lo que implica «deberse» a algo, a lo que implica la dinámica de esta deuda. Puesto que funciona en dos sentidos. De un lado, tal como ocurre con una deuda económica, deja hipotecado el futuro, para ponerlo al servicio de la deuda en sí (algo que podría resonar con los trabajos de Maurizio Lazzarato o incluso de Mark Fisher). Pero, de otro lado, justamente funciona como una deuda financiera, sólo que en capital simbólico. Para ganar el capital simbólico del campo del arte, en la línea de Pierre Bourdieu, lo que se queda en deuda precisamente es aquello que no permite salir de los lugares asignados para reconocer determinada expresión dentro de lo que la institución (el «sistema del Arte») reconoce como parte de su camada.

contestaciones. En cierto sentido, *las prácticas político-artísticas* son las potencias que intentan de alguna manera hacerle frente al Poder constituido por el *sistema del Arte*. El texto antepone, pues, a la cuestión institucional, re-capturante y totalizante del Arte, la multiplicidad y movilidad de las prácticas político-artísticas.

Y es precisamente allí, en esta apuesta por la potencia, en esta búsqueda de no ser «anti-poder» (reflejo) sino «contra-poder» (superación), donde se encuentra la vena anarquista o anarquizante de esta aproximación. Y es que no se busca proponer –desde el lugar auto-asignado de la programática, del partido o de la línea revolucionaria– una forma de *poder alternativo* al Poder (reflejo del mismo, entiéndase). Por el contrario, se busca ir contra la forma del poder en sí. Se trata de poner en entredicho toda la forma –moderna– del poder. Algo vital, en el sentido de que está mucho más arrojado al lado de lo que vive. Y es que, mientras el Poder fomenta esa necrofilia que le despierta el objeto muerto (para llenar el museo-mausoleo del Arte que sólo quiere congraciarse), la palabra y el libro muerto (para llenar la biblioteca-monumento de la reflexión al vacío) y la creatividad y las ideas muertas (sin la posibilidad de generar fugas de la política de oposición o de la representación como única vía); es decir, mientras el Poder fomenta el amor por lo muerto, la potencia es vital. Ello, a su vez, implica que no se trate tampoco de una especulación vacua, ni de un regodeo conceptual que no llega a nada. Eso también es otra forma de muerte.

**CIERRE: ESTO NO ES «UN PARTIDO DE TENIS SIN PELOTA»
(NO ES OTRA FORMA DE MUERTE).**

Podría parecer que sí. Todo lo mencionado hasta aquí podría parecer palabra muerta, una pantomima en la que se habla de tensiones y de conflictos, de revoluciones, de combates, de prácticas, de Arte, de luchas y territorios. Todo, desde la seguridad y la distancia de lo que son los conceptos. Por momentos, incluso, podría parecer una obvedad o un enrevesado acto de onanismo

intelectual y conceptual de corte político-social. En otros términos, un partido de tenis sin pelota.

Pero precisamente es allí donde la potencia de la *performance* como forma artística puede abrir las posibilidades como forma política, como pliegue en el presente. Y allí también que este libro no sea un manual alumbrado desde las entrelíneas de un montón de tinta, sino que nazca de la reflexión y de la experiencia de haber realizado y de realizar constantemente prácticas político-artísticas desde la performance, apostando por sus *efectos* como forma de salida, de fuga, tal como se delinea principalmente en la tercera parte del libro.

En buena medida, si la apuesta es por la *performance* es porque ésta se encuentra atravesada por una dimensión práctica que implica poner el efecto/afecto como cuestión en el tiempo de forma sincrónica. Se trata, pues, de un acontecimiento en el tiempo, algo que ocurre y no deja objeto (o que no lo tiene como centralidad o como resultado necesario). Acontecimiento más que obra, como relación con el contexto, como posibilidad de transformación en el presente. Afecta, interpela, subjetividades que participan en el despliegue mismo de la *performance*.

En tal sentido, resuena nuevamente la mirada anarquista. Y es que, ante la hegemonía de la *representación*, se opta por la *presentación* en el tiempo. Así como el anarquismo ha decantado tradicionalmente más del lado de la representación directa como crítica a la forma democrática moderna de representación (la cuestión asamblearia, por ejemplo), a nivel del Arte se pasa aquí por poner en cuestión la representación en la obra como eje. La práctica, con la relación con el presente y el acontecimiento como lo central de lo que se considera expresión estética, tratando de poner en tensión la idea del Arte como producto que se despliega *a posteriori*.

Así, el texto enfatiza dos dinámicas que no sólo considera paralelas sino mutuamente implicadas: los efectos de la práctica político-artística (y su modo de crear) pueden implicar una salida, una fuga con respecto del *sistema del Arte*,

al tiempo que la crítica y resquebrajamiento del mismo demanda un *hacer* distinto que no recorra los pasillos de lo que se considera establecido y etiquetado como «contestatario». Es en esa cornisa que esta propuesta busca caminar. No sólo pretende, por un lado, constituir un «ataque» contra las formas que sostienen y que son sostenidas por el *sistema del Arte* y que son colocadas como hegemónicas en relación a lo que toda producción estética supone (ese «matar al rey»). Además, lanza una crítica más amplia (y desde la lectura aquí levantada, se diría que es la más importante) a la forma moderna de lo político, cuyas posibles o pretendidas expresiones de resistencia o de desborde suelen terminar sometidas (por la violencia explícita o por la negociación) o sujetas de recapturas (dentro del cauce de una programática institucional que las de-potencia). Para ello, la alternativa es el *efecto* político-artístico de la práctica de la *performance*.

Valga acotar, en este punto, que dicha posibilidad de constituir potencia política desde el acontecimiento ni constituye una garantía ni se corresponde a una suerte de aspecto inherente o forzosamente correlativo a dicho formato: abundan «*performance*» que no consiguen (o no pretenden siquiera) levantar un cuestionamiento en tal sentido. Por el contrario, cabalgan sobre las convenciones y expectativas del mercado, precisamente satisfaciendo los lugares comunes y constituyendo más bien una suerte de «evento artístico» comercializable, de perfil mediático o susceptible de serlo (terminando convertidas en anécdota de circulación *viral*).

Sin embargo, lo que se destaca es la posibilidad que la práctica político-artística ofrece para generar efectos políticos en relación al *performance*. Al respecto, quizá quepa recordar cómo ésta tiene presencia constante y constituyente de muchas de las expresiones de lucha contemporánea, algo de lo que dejan testimonio gran parte de los estallidos sociales de las últimas décadas, marcados también por manifestación de pulsión creativa y de la sintonía de aquello que para Guattari constituyen diversas *luchas del deseo*.

En tal sentido, si algo ha quedado claro de las luchas actuales es que ir contra una pieza del engranaje moderno implica poner en cuestión toda la mecánica, dado que se trata de una configuración de las formas de vida y de las subjetividades en todo su conjunto. Digamos, no hay lucha contra el patriarcado si no hay lucha contra el Capitalismo (y viceversa), del mismo modo en que no hay lucha por la descolonización del conocimiento sin poner en cuestión la legitimación del sistema de la academia actual y el régimen epistemológico de la cientificidad, del mismo modo en que luchar contra las diversas formas de discriminación (género, origen, etc.) implica también luchas contra la precariedad que se monta en el extractivismo de recursos naturales o el neo-extractivismo cognitivo y de datos⁷.

Pues bien, en el marco de este tipo de luchas que resuenan entre sí, esa dimensión de la creatividad como potencia ha sido un componente medular, presente en las diversas grandes manifestaciones y estallidos sociales que se han producido en este Siglo, desde el *Occupy Wall Street* hasta los estallidos sociales de América Latina que empezaron en 2019⁸. La dimensión de una lucha desde la creatividad y la producción estética (principalmente en la forma de *performance*) ha sido un vector –una línea de fuga– que las ha atravesado de forma constante.

En tal sentido, es importante resaltar el carácter contextual de la *performance*, algo que se condice con un aspecto resaltado en el texto al referir al hecho de que la *performance* apela a quienes participan (en el tiempo y en el contexto) de ella, generando una «transformación real del contexto intervenido». No se produce como algo que pretenda dejar objeto, vestigio, rastro y que sea

⁷ Esta consonancia de las luchas que se puede referir a la idea de la *interseccionalidad*, medular en la configuración de las resistencias contemporáneas, pero es rastreado de forma muy anterior en torno a la idea de la *transversalidad* propuesta por Félix Guattari.

⁸ El caso de las expresiones artísticas que acompañaron las manifestaciones en Colombia en 2021 o la apropiación aquello que podría sintonizar con el sentido de lo que aquí se propone como *político-artístico* en la lucha feminista a lo largo del continente dan cuenta clara de ello.

susceptible de (o que busque) la recaptura de una canonización por la vía de su inserción posterior en el circuito privilegiado por el *sistema del Arte*. Incluso cuando algo en esa línea pudiera producirse a partir de la *performance*, no es esa la búsqueda (ni como producto ni como *propiedad* de un creador), sino más bien apelar a quienes atestiguan ese *hacer*, ese *presentar* de la misma. Es en sintonía con ello que líneas arriba se decía que esto no supone una especulación al vacío, un ejercicio de pretensión únicamente teórica, sino que tiene una dimensión «más concreta» que, más allá de una discusión en el terreno del código y de la apreciación, puede llegar a interpelar directamente sobre lo que interviene (y sobre quienes interviene) y no requiere de insertarse en el circuito legitimador del *sistema del Arte* ni la llegada a las tribunas que éste detenta.

Pero más allá de esa dependencia del sistema, existe otra diferencia. En contraste con otros productos artísticos, que suponen una permanencia del artificio que interpela –por cumplimiento o por contestación– a un código, en la *performance*, el *artista deviene la obra* que, a su vez, es acontecimiento en el tiempo y apela al contexto de quienes participan en el proceso de su *presentación*. Se trata de esa «política del acontecimiento», que se presenta intempestiva sin la deuda de un progreso/proceso, siendo más bien intempestiva. De allí que el autor sea más bien función, cuando no la obra en sí misma. Y de allí también que se abre puertas a otra crítica de la lógica moderna: la idea de la unidad. Por un lado, ésta se condice con la concepción de la obra como producto terminado, como objeto, pero también se corresponde con la idea de la propiedad y con la idea del artista-individualidad, una figura que podría rastrearse incluso al Renacimiento (y que es correlato de la Estética separando la obra de un función social), a contracorriente de la práctica político-artística, en la que el artista deviene la obra misma.

Esto –claro está– no implica que todo otro formato quede invalidado en su potencia o que no sea susceptible de generar un efecto político-artístico. En cambio, de lo que se trata es describir aquello que, en esta propuesta, coloca a

la performance como *via regia* para la *práctica político-artística* y la generación de sus *efectos*. En buena cuenta, son tales rasgos los que permiten cierto terreno de concreción. Podría decirse que en ello radica la capacidad «concreta» de interpelar y transformar, por parte de los efectos de estas prácticas político-artísticas, de espaldas a los vicios de una especulación vacía.

CODA: SOBRE FRAGMENTOS O CÓMO ESTÁ ESCRITO ESTE LIBRO

Este es un libro coherente en el sentido de que, desde un inicio, se anuncia movido por la incomodidad y por el deseo de no pertenecer, de no depender; en cambio, señala que busca conectar y (re)conocer, lo que consigue a través de sus acápites, que funcionan casi a modo de fragmentos con registros muy variados. No es, pues, un libro que pretenda congraciarse con la academia, orilla desde la que podría haber voces que renieguen debido a su carácter y a su tono poco pretencioso, fragmentario y que por momentos opta por ser auto-referencial y estar en primera persona con la misma facilidad con la que discurre en abstracciones conceptuales, mezclando la teoría, el ensayo, la crónica y el comentario como (cosa que son) piezas de cara a producir herramientas que se ajustan a su operación.

De modo que, allí donde a este libro se le exigirían las rimbombancias, las fórmulas y todo el código escritural del vicio académico, éste responde arrojando nódulos desde los cuales articula sus críticas y sus propuestas. Ofrece así puntos de entrada, en la lógica de un despliegue de multiplicidades. Y es que, mientras una *obra* (en el sentido moderno) prodiga desde su carácter unitario (constituir una unidad), aquí se funciona rizomáticamente, a partir de puntos y cruces desde los cuales se despliegan las conexiones. Escribir, pues, como despliegue de las multiplicidades, algo coherente con la propia práctica político-artística que es propuesta.

Sobre esa base, el libro rescata las posibilidades que –a partir de un pensamiento anarquista y anarquizante– se pueden levantar para un

cuestionamiento de las lógicas del poder moderno, en el territorio del *sistema del Arte*. En tal sentido, es una manera de ir contra el dictum neoliberal de que «no hay alternativa»⁹, apelando a la práctica político-artística que, en el territorio del Arte, funcionaría como forma de un devenir-revolucionario que no queda hipotecado a la estructura o a la lógica programático-partidaria (o a los códigos del *sistema del Arte*) que por lo general se presenta como –supuestamente– inevitable para su puesta en marcha.

Así, los diversos acápites del libro funcionan como grietas que se van abriendo sobre un muro, de forma simultánea, en diversos espacios. Tal como se señala en un momento, no se trata de cambiar la fachada sino la estructura de todo el edificio, desde lo cual no se puede jugar con las reglas del mismo código que se pretende cuestionar, tensionar u horadar. Sólo queda resquebrajar el edificio, hacerlo caer.

Por eso consigue el tono de irrespeto necesario, sin las taras de una solemnidad académica o escritural, que resulta tan característico de los jóvenes, a quienes abiertamente quiere interpelar, tal como se señala al inicio del texto y también cuando, hacia el final, se dirige a esos «amigos imaginarios» a quienes se consagra varias páginas.

De modo que, sin otro ánimo que el de presentar un par de comentarios previos, ahora sólo (le) queda entrar en las grietas, cuyo carácter anti-académico permite echar mano de referencias que podrían no pensarse afines desde una mirada típica. Y es que en estas páginas, se podrá encontrar con variados personajes, autores, artistas y anónimos de la precariedad académica, desde Tom Bombadil hasta un gran bagaje de la teoría anarquista (en un espectro que cubre de Bakunin a Aragorn!), acompañados por los protagonistas de *True Detective*, dialogando todos en un esfuerzo que no sólo

⁹ Es una frase que deriva de un famoso discurso de Margaret Thatcher y que se utiliza de forma general para ilustrar la posición –compartida por la Primera ministra inglesa– de que cualquier alternativa (económica, política o social) diferente de la liberalización mundial de los mercados en la lógica capitalista neoliberal significaba un fracasado asegurado.

funciona cuando sale de la academia, sino que la interpela. Y es que, cuando decide quedarse en sus confines, también apuesta por una vía diferente desde la transdisciplinaredad. Se pasa así del post-estructuralismo francés a la biología y las neurociencias (Sapolsky es, por ejemplo, uno de los autores medulares de este trabajo) y se retorna (eterno retorno) a la confianza y complicidad con el maestro/amigo que le resulta Nietzsche. Se trata, pues, de una gran y variada caja de herramientas, con una apuesta clara y una posibilidad de articulación de potencias que se delata urgente.

De modo que sólo queda usarlas y tratar de matar al rey, pues –al final– todo objeto o herramienta puede constituirse en arma.

Rennes, mayo de 2023