

UNA REFLEXION SOBRE ARTE Y RESISTENCIA HOY [\[1\]](#)

Tonia Raquejo

Donde se invita al lector a meditar sobre el concepto de resistencia y sobre los modelos de resistencia en el arte actual, y donde, en especial, se le da aviso del peligro que entraña para la práctica artística una interpretación errónea de la dialéctica del poder; como sería el caso de aquellos que, sin tener noticia de la obra de Foucault, persisten en considerarlo como una fuerza coercitiva exterior que somete al sujeto, solo, y sólo, desde fuera.



En vista de la situación por la que atraviesa la “reordenación” política, social y económica mundial vinculada a los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001, resulta hoy particularmente importante reflexionar sobre la tradición “contestataria” de la resistencia como práctica artística, ya que dicho activismo parece estar ahora extendiéndose con especial rapidez. Por ello creo conveniente advertir que si bien su proliferación puede ser positiva, ya que puede ayudar a combatir tanto los efectos negativos de la globalización como los preocupantes recortes de derechos y libertades del ciudadano/a, justificados para salvaguardarnos de los posibles atentados terroristas; también es importante advertir que la proliferación de la práctica artística activista puede acabar siendo víctima precisamente de aquello a lo que critica y, por tanto, en vez de generar resistencia puede acabar erigiéndose como otro de los muchos *modelos* artísticos succionado por la Historia del Arte institucionalizada.

Una reflexión sobre la pertinencia de la resistencia en la práctica artística actual plantea de manera inmediata dos aspectos por los que me gustaría comenzar. El primero vendría a precisar a qué se resiste la práctica artística. El segundo indagaría sobre cómo se resiste, es decir, cuales son las estrategias que la práctica artística desarrolla para hacer posible esta resistencia.

En cuanto al qué resistir, quizás no esté de más empezar recordando que históricamente “la resistencia” fue un término difundido en la II Guerra mundial, particularmente en Francia, para designar el movimiento de los ciudadanos que de manera casi espontánea y al margen del ejercito oficial, luchaban contra la ocupación nazi. Su carácter está, pues, desde su origen, unido al activismo político y social de los ciudadanos, que se organizaron para frenar el avance del fascismo [\[2\]](#).

Esa resistencia histórica (la *resistance* francesa) que combatía la imposición autoritaria del poder fascista, de alguna manera sigue ahora todavía latente en el horizonte del arte crítico. Pero hay una importante diferencia entre aquella *resistance* y la resistencia de hoy día –tanto en la práctica artística como en el activismo social– pues ahora no sólo confronta las, por desgracia, emergentes tendencias xenófobas y fascistas, sino que, además, confronta los mecanismos mediante los que se ejerce el poder; y hablo de cualquier manifestación de poder desde el punto de vista foucaultiano: desde la imposición de un sistema de diferencias que permite clases jurídicas, hasta las formas de institucionalización (con su clásicas estructuras jerárquicas y sus reglamentos disciplinarios), pasando por los modos instrumentales (tales como desigualdades económicas, métodos de control, vigilancia, y castigo) que hacen posible el ejercicio del poder [\[3\]](#).

En este sentido, hace ya veinte años, en su ensayo sobre “El sujeto y el poder”, [\[4\]](#) Michel Foucault, advirtió que el ejercicio de poder no es un hecho bruto, ni siquiera una circunstancia institucional, ni tampoco una estructura que se mantiene o se derrumba: el poder se elabora, se transforma, se organiza, se dota de procedimientos; por eso el análisis del poder en una sociedad no puede reducirse al estudio de una serie de instituciones; las relaciones de poder no se aplican de arriba abajo, están arraigadas en el conjunto de la red social y funcionan como estrategias capaces de cuestionarse incluso a las propias formas de poder.

De manera que hoy en día, la resistencia al dominio del poder cubre una extensión de manifestaciones muy complejas que difícilmente pueden analizarse mediante una historia simplificada con dos tipos de personajes: por una parte, los que ejercen el poder, y por otra, los que se resisten a él o incluso lo transgreden. Pues conviene tener en cuenta que esta pretendida dicotomía entre el poder y los que lo resisten tan propia del modelo moderno de la vanguardia, arrastra en su seno una “cultura de transgresión” propia del binarismo que confronta lo institucional con la libertad del artista, rescatando, en algunos casos, la imagen más romantizada del genio artístico. No en vano, la revisión que la posmodernidad hizo de la modernidad, advirtió los rasgos decimonónicos que la vanguardia heredó de la incipiente marginalidad artístico-política derivada del romanticismo [\[5\]](#). Es más, la posmodernidad ha puesto en duda esta pretendida transgresión de la vanguardia, en tanto que sus manifiestos más que “transgredir” legislaban fórmulas “nuevas” de resistencia. En este sentido, el fotógrafo Jeff Wall, uno de los artistas más característicos de la posmodernidad, observa que lo que caracteriza y define lo artístico en la modernidad no es tanto la mítica transgresión, sino “su actividad legislativa, en tanto que la vanguardia se dedicó a escribir las leyes nuevas tan rápido como iba infringiendo las antiguas y, por tanto, emulando de esta forma al Estado constitucional” [\[6\]](#).

En esta fagocitación continua, la vanguardia y su espíritu transgresor se acaban legislando e institucionalizando, lo que explica fenómenos tan significativos y paradójicos como que existan transgresiones contra “la transgresión ya institucionalizada” (como pueden ser los “tradicionales” grupos de minorías de raza y género) y contra la institución de la transgresión (centro o lugares “especializados” en divulgar los valores y criterios codificados de las minorías). De ahí que los espacios alternativos hayan levantado ya sospechas de “colaboración” con el poder. Por ejemplo, para la artista colombiana María Galindo, del colectivo *Mujeres creando*, “La resistencia no está ya en los espacios alternativos” pues, no sólo se contaminan de los funcionamientos propios de las estructuras de poder, sino que refuerzan el sistema al aceptar el orden del binomio marginado/integrado, una división establecida desde el poder que en el fondo le permite perpetuarse. Lo marginal no es sino una recodificación subversiva, en tanto que se organiza de manera diferente pero mantiene las mismas relaciones de poder [\[7\]](#).

Por todo ello, no es de extrañar que frente a la propuesta de transgresión heredada de la vanguardia, la práctica artística crítica proponga ahora la resistencia como estrategia teniendo como objetivo no ya la destrucción del poder, sino la desestructuración de sus modelos. En otras palabras, la lección aprendida con respecto al proyecto moderno ha sido tajante, y hoy sabemos que en todo caso podemos desestructurar los modelos, pero no suprimir la existencia del poder.

Desde el punto de vista político se manejan hoy también objetivos menos “románticos-revolucionarios”, apostando por proyectos que, como el de la “democracia plural y radical” de Chantal Mouffe, nos invitan igualmente a que aceptemos que las relaciones de poder son parte constitutiva de lo social, ya que la principal cuestión de la política democrática no es cómo eliminar el poder sino cómo constituir formas de poder que sean compatibles con los valores democráticos [\[8\]](#). Lo que propugna Mouffe, en definitiva, es reconocer la existencia de relaciones de poder y la necesidad de transformarlas, a la vez que nos avisa de la necesidad de renunciar a la ilusión de liberarnos completamente del poder.

Pero además de aceptar la existencia del poder hemos de aceptar también su extensa dimensión. El reconocimiento de la existencia del poder no sólo nos libera de los espejismos en el ámbito de lo político, sino también, y lo que es más importante, en el ámbito del comportamiento del individuo que responde a estructuras psicológicas, culturales y biológicas. En otras palabras, el poder no sólo es una cuestión teórica, que bipolarice lo institucional y lo marginal, el

estado y la libertad del ciudadano, sino que forma parte de nuestra identidad y así lo experimentamos como sujetos cotidianamente. Conviene recordar que el sujeto como modelo de individuo de la especie humana se trazó culturalmente desde el proyecto moderno (y utópico) de la Ilustración y concluyó en sujeto freudiano. Este sujeto es una construcción que en sí encierra relaciones de poder entre el autoritarismo tiránico del *Superyo* (una fuerza psíquica que parece actuar conforme con lo reglado e institucionalizado) y la fuerza magmática, no reglada, del *Ello* que ordena al sujeto desde el inconsciente donde no hay normas establecidas [9]. Dominio y sumisión son dos estados constantes de las fuerzas psíquicas del sujeto. Por eso, Foucault habla del sujeto no como un sustantivo, sino como un adjetivo: de aquel que está *sujeto* o *atado* a algún otro mediante el control y la dependencia, o atado a su propia identidad por una conciencia o conocimiento de sí [10].

La tensión entre la franja marginada del *Ello* y la sociabilidad institucionalizada del *Yo* se refleja en el dualismo con el que el lenguaje ordena el mundo:

Yo– el otro

Nosotros–ellos

Amigos–enemigos

Identidad y diferencia...son otros de los binomios derivados de la estructura de poder con los que acostumbramos a enfrentarnos al mundo, transfiriendo a lo político y a lo social estados psíquicos moldeados según un sistema de poder que nos ha domesticado. Marcado con su propia individualidad, atado a su propia identidad, escribe Foucault, “el sujeto se impone una ley de verdad que debe reconocer y que los demás han de reconocer”. Así, desde que nacemos se nos va implantando una realidad dual mediante la que ejercemos la lectura de aquello que llamamos “lo otro” o “el otro”. Esta sólida estructura del pensamiento es difícilmente desestructurable en tanto que opera mas allá de la simplicidad del marco ideológico (siempre contenido en los límites de lo consciente y racional); la estructura de dicho pensamiento sobre la que se asienta nuestro imaginario social, ético y artístico opera a nivel inconsciente y es responsable, en parte, de las relaciones de poder y autoridad entre los individuos cuya naturaleza escapa a lo racional.

De ahí la imposibilidad de crear “modelos” de resistencia. Pues la resistencia *se resiste* a los modelos en un doble sentido. Por un lado, porque su propuesta consiste precisamente en combatir rígidos modelos de pensamiento que, de tan arraigados, circulan en profundidad y constantemente por nuestro entendimiento de manera latente e inconsciente. Por otro lado, la resistencia sólo tiene sentido desde lo contingente y es irreplicable como fórmula en tanto que se valida circunstancialmente, en el aquí y el ahora. El momento es su alma; tan pronto como se estructura, formaliza o simplemente se propaga como alternativa, deja de ser resistencia para convertirse en un instrumento que acaba por reforzar las formas del pensamiento dominante. Debido a las complejas relaciones que se entretienen entre lo real y lo virtual a través de los mass-media, la cultura como elemento crítico y liberador corre el peligro, a cada paso que dé, de transformarse en un producto listo para ser consumido; el activismo artístico puede acabar convirtiéndose en pura mercancía, algo que ya advirtió la *Internacional situacionista*, cuando su principal impulsor teórico Guy Debord, denunció, allá por 1967, la capacidad del poder de transformar la experiencia en puro espectáculo [11].

Esta última cuestión nos lleva lógicamente a plantearnos el segundo aspecto de esta reflexión todavía pendiente, esto es, hasta qué punto podemos desestructurar los modelos actuando dentro de las ineludibles estructuras de poder, en otras palabras, cómo ejercer la resistencia a la cultura desde la cultura.

Generalmente la resistencia se vincula con el activismo callejero y con estrategias propias de la propaganda, la publicidad y los mass-media; los “activistas” se apropian de imágenes que manipulan para desviar su mensaje alienante en favor de otro crítico, de ahí el uso frecuente de espacios como el de las vallas publicitarias y el uso de carteles, un material que, además, por su bajo coste de reproducción y rápida difusión resulta ideal. Pero no es mi intención entrar en un análisis de las formas estratégicas del activismo [12], sino destacar por un lado, los aspectos contingentes y decodificadores de la práctica artística de la resistencia (generalmente realizada mediante actos celebrados en espacios públicos como la calle) y, por otro, la compleja recepción que estos actos provocan en el espectador-participador. Para el primer aspecto analizaré los episodios ocurridos en *casasycalles* realizado por el grupo “artistas organizando”; para el segundo me centraré en la acción callejera de Sergio Ojeda titulada *Propaganda* y en la recepción actual de las intervenciones que Lars Vilks ha venido realizando desde 1980 en Nimis (Suecia).

Casasycalles se organizó en la primavera del 2002. El proyecto consistió en abrir cuatro casas (donde vivían habitualmente los artistas organizadores [13]) el día 30 de mayo, de 8 de la tarde a 4 de la madrugada, con dos objetivos: por una parte, mostrar la obra de todo aquel que hubiera querido participar y, por otra, ofrecer la posibilidad de experimentar un recorrido urbano intervenido que se prestaba a interacciones.



Casasycalles, Madrid, 2002

La importante afluencia de participación fue, en parte, debida a la difusión que se hizo a través de una página web [\[14\]](#) donde se informaba de los espacios y medios disponibles, así como de la filosofía *situacionista* del proyecto: resaltar la importancia del acontecimiento artístico en espacios cotidianos (públicos y/o privados) dando prioridad no al objeto artístico o performativo, sino a la *situación* y a las actitudes que de ella se derivaran para potenciar lo que Michele Certeau [\[15\]](#) llama ahora prácticas cotidianas de oposición.

En el espacio de la web se iban listando los nombres de los participantes que se iban apuntando y distribuyendo por las cuatro casas que se intervenían. Tres de ellas en el entorno de Lavapiés, un área metropolitana en el centro de Madrid cargada de connotaciones conflictivas y marginales debido a la elevada presencia de inmigración. Se trata pues, también de una propuesta de integración para conocer el barrio desde una perspectiva distinta a la construida en el imaginario social colectivo. El arte de *casasycalles* tiene lugar simultáneamente en dos ámbitos tradicionalmente contrapuestos: la casa, un espacio dedicado a la intimidad que ahora se abre a lo público, y la calle, un espacio público donde se interviene en la imagen social que muestra el individuo hacia afuera para alentar una relación distinta con el exterior, con lo otro. El valor, por tanto, de este proyecto estriba en haber creado situaciones dentro y fuera de las casas, y no tanto en haber abierto un espacio alternativo para que se espongan las obras de arte que no tienen dónde. Así, por ejemplo, en el recorrido de una casa a otra el visitante no sólo experimentaba una atmósfera cargada de electricidad debido a la presencia de gente deambulante, sino también por la sorpresa que producían escenas insólitas: desde acabar tomándose “una caña” con un magrebí que te acababa de entrevistar en una de las casas sobre tus conocimientos acerca de los problemas de los inmigrantes sin papeles, hasta encontrarte con un individuo que caminaba arrastrando una olla de cocinar anillada a su pie como si fuese un preso decimonónico, pasando por ver como las personas mayores del barrio hacían caso de los carteles colocados y se llevaban cuadros que apilados como montones de escombros, llenaban uno de esos contenedores de obras que el ayuntamiento facilita para las reformas.

Allí, obviamente estaban sucediendo cosas. Porque si el poder se traduce en la conducta, esto es, en la manera normalizada en la que nos relacionamos con las cosas, *casasycalles* logró alterar esos criterios establecidos por los que construimos los niveles de realidad, en tanto que la *situación* hace del espectador un vividor, y de la representación una experiencia. En este caso, la *situación* funciona de manera opuesta al espectáculo: donde en este hay sólo representación, control y sumisión del espectador, en la situación hay vivencia, experiencia y desjerarquización, y esto es lo que constituye su *site specific*: su contingencia, su abierta y espontánea relación en un determinado momento [\[16\]](#). El *site specific* de la obra no tiene sólo una idiosincrasia física, geográfica, sino también antropológica, cultural y subjetiva. Por todo ello, creo que no está de más pensar otra vez en acercar el arte a la vida, aunque esto obligaría a la obra de arte a abandonar más a menudo sus ámbitos de poder, esto es, sus lugares representacionales (galerías, museos) y su espacio ficticio, para efectuar su actividad no sólo en las representaciones simbólicas, sino dentro de lo real (por real entiendo aquí el espacio cotidiano, opuesto al espectacular), cosa que hasta ahora no ha llevado hasta sus últimas consecuencias. Quizás este sea un momento adecuado para destacar la impertinencia que encierran algunos discursos académicos en los que se aventuran a discutir sobre si determinadas actividades entran de hecho y derecho en el “canon institucional” de lo artístico o no, siendo estas discusiones un claro síntoma de las tensiones que se generan entre los discursos del poder cuando se ven fuera de juego. Me refiero, por ejemplo, al activismo callejero de María Galindo, que ha sido en ocasiones rechazada dentro del ámbito artístico (frente a esta “crítica” ella se define no como artista, sino como “activista social”) o a las actividades “contracumbre” realizadas con motivo del Fondo Internacional (Praga, 2000) por grupos que como “Monos Blancos” en Italia [\[17\]](#), usan estrategias de resistencia basadas en la contraimagen de las fuerzas del orden (policía) por citar tan solo dos ejemplos muy conocidos donde la dimensión simbólica del arte trabaja directamente en los espacios y en las actividades y acontecimientos de la vida real.

Soy consciente de que con esta propuesta se “desajustan” más las ya difíciles relaciones entre arte de la resistencia y el poder, poniendo en evidencia de manera tajante las flagrantes contradicciones que hoy tienen lugar entre su práctica artística y la función de las instituciones que la alberga y, que en algunos casos, incluso alienta. Al margen (pues no es este el momento ni el lugar para analizar los desajustes entre la práctica artística y los aparatos institucionales) quisiera al menos destacar las posibilidades que tiene el arte que emerge de la resistencia siempre y cuando se mantenga “vivo”, en el constante proceso de ser y en la incertidumbre, sin constituirse como modelo. La resistencia entonces, disuelve las formas y modos de la práctica artística simbólica en contenidos reales, de tal manera que lo que pierde en el ámbito del poder, lo gana en la extensión democrática y en el de la experiencia real al trabajar con la representación simbólica en la actividad de lo real. El objeto artístico queda entonces desmaterializado, y no porque desaparezca como elemento teleológico de la creación artística, como ocurría allá por los años sesenta del pasado siglo con el arte conceptual, sino porque se diluye en la vivencia, porque se consume, y no en el sentido de mercancía (como temían Adorno o Debord [\[18\]](#)), sino en el sentido vital: se termina. La obra de arte carece de “cuerpo” donde cosificarse (no es ni un objeto, ni una performance, ni un documento) y, por tanto, donde mercantilizarse. Es una experiencia contingente que tiene lugar en un espacio y un tiempo reales donde se cruzan situaciones no preestablecidas que desajustan la percepción “ordinaria” (prefijada).

Ello trastoca significativamente la estructura de poder imperante en la práctica y crítica artísticas, más que perpetuarla mediante lo que se ha llamado el “aura romántica de lo marginal” que corre el peligro de fetichizar el código de la diferencia bajo un sistema igualmente prefijado (modelo), que nos conduce a una lectura igualmente jerarquizada basada en idénticas relaciones de poder. Lo que se desjerarquiza son precisamente modelos de estructuración bipolares mediante los que dividimos la experiencia de la representación, el objeto del sujeto, la percepción de la acción, el artista del espectador, el espacio de lo real y de lo ficticio, en otras palabras lo simbólico de lo real, cuando en todos estos casos son las relaciones que se establecen entre estos “opuestos” las que entretejen nuestras parcelas de realidad.

Por eso considero que los sistemas de representación son también políticos (y aquí creo muy conveniente distinguir entre la iconografía de lo político y el arte político). Así también podríamos hablar de la subversión del signo, de su relación entre significante y significado, que establece relaciones unívocas que denotan un pensamiento lineal, cartesiano y ajustado a una lectura de contrarios irreconciliables [\[19\]](#). Hace ya mucho que tanto la ciencia como la filosofía han insistido en la imposibilidad de diferenciar al sujeto de la realidad que observa y estudia [\[20\]](#). Y así como la realidad sólo puede estudiarse a través de la representación del lenguaje, el poder lo hace a través de sus resistencias, que en el individuo se manifiestan en las relaciones que establece con el otro y con lo otro, es decir, en su dimensión cultural y antropológica. Allí detectamos la retícula con la que entendemos el mundo al mismo tiempo que creamos sus coordenadas de realidad. Por eso difícilmente hallamos el significado dentro de la obra de arte; el significado no está en esas imaginadas tripas de la obra a la que nos parece poder llegar como si fuéramos cirujanos, para desentrañar qué esconde, qué significado oculta. El significado se construye mediante las relaciones que se establecen en cada *site specific*, y este, me gustaría insistir otra vez, no sólo hemos de entenderlo como un lugar físico geográfico, es también cultural, antropológico, subjetivo en tanto que experiencial, y, aunque sea paradójico, también mediático, como creo que se detecta muy claramente en las dos obras que analizaré a continuación.

Propaganda es una acción realizada por Sergio Ojeda en Madrid, en el distrito de Malasaña en la primavera del 2002, grabada en vídeo [\[21\]](#), que consiste en pegar carteles en la calle, en paredes donde hay ya publicidad. En los carteles vemos imágenes de un personaje inventado llamado “perro ario” cuya actitud nazi se combina con su aspecto sadomasoquista. Los mensajes de los carteles están sacados de *Mein Kampf* de Hitler y de la novela de George Orwell *Mil novecientos ochenta y cuatro* (1949). El artista pega los carteles, atado a un poste con una cadena y con bozal como si fuera un perro. Tal y como escribe el artista, la obra “cuestiona y denuncia bajo el lenguaje de la ironía actitudes totalitarias, fascistas y de poder” [\[22\]](#). Apropiándose de la estética de los *skinheads* y de los símbolos de la propaganda nazi, subvierte los símbolos haciéndolos resistentes, opuestos, a aquello que significan. Los vínculos entre individuo, colectividad y líder (ya sea de carácter religioso, político, militar o similar) están aquí manifestados en una relación de poder extrema que no solemos experimentar en la vida cotidiana, y, por tanto, los podemos contemplar como distantes, pero sólo hasta cierto punto, pues esta obra habla también de las formas más sutiles de autoridad: esa que es invisible en la vida corriente, que está disfrazada de sentido común, de salud psíquica, de normalidad y opinión pública y que aquí, de manera extrema, se manifiesta en roles de dominio y sumisión, sugiriendo una relación entre poder y sadomasoquismo que trasciende los límites de lo político para adentrarse en lo psíquico y recordarnos la alianza inseparable que el *Yo* entreteje con el *Ello* forcejeando entre el poder y el deseo. Estas relaciones se provocan a nivel de micropoder en la recepción de la obra, cuya lectura depende de la proyección del sujeto sobre la realidad; como advirtió G. Debord en

un texto de la *Internacional Situacionista*: “Los hombres no pueden ver a su alrededor más que su rostro; todo les habla de sí mismos. Hasta su paisaje está animado”; palabras éstas que Debord toma textualmente de Carl Marx [23].



Sergio Ojeda *Propaganda*, 2002 (vídeo)



Sergio Ojeda *Propaganda*, 2002 (cartel)

Y aquí entramos en un fenómeno mucho más complejo, que es el de la recepción de la obra y su autonomía con respecto a las intenciones del autor, dos aspectos que afectan siempre al arte, pero más especialmente a las prácticas de la resistencia, al desjerarquizar y suprimir el discurso autoritario para dejar paso a la experiencia directa en lo real, momento en el que se hace patente el poder que el material simbólico tiene sobre el pensamiento del individuo. Desmantelado el código, alterados los modos, el individuo se queda con lo que tiene: el rostro del poder que se manifiesta, no obstante, con una multiplicidad casi jocosa, si no fuera porque, en algunos casos, se convierte en una imagen patética de su propio espejo. Así, la recepción de la acción *Propaganda* provocó distintas lecturas: desde la agresión de un antifascista que en un primer momento malinterpretó la acción como una apología del fascismo y amenazó al artista con avisar a su grupo para ajustarle cuentas, hasta el interés comercial de un representante de salas de fiestas que vio en la acción una manera muy original de anunciar discotecas. En verdad, “los hombres no pueden ver a su alrededor más que su propio rostro”.

Por tanto, así como el significado de la obra no se oculta en su interior, tampoco el artista manda un mensaje cerrado, pues el tejido que se construye entre el sujeto y el objeto muestra unas relaciones muy complejas que se escapan por completo al control del hacedor, en tanto que la obra se convierte en material simbólico cuya lectura depende de la complejidad con la que interactúen diferentes niveles, y esta complejidad se manifiesta especialmente con toda su crudeza cuando la obra de arte se difunde a través de los mass-media.

J. B. Thompson, en su libro *Los media y la modernidad*, ha señalado cómo el conocimiento local, el cara a cara, ha desaparecido en gran medida de la experiencia cognitiva del sujeto [24]. Su conocimiento abarca una globalización que no forma parte de su realidad cotidiana. Así, un occidental difícilmente encuentra a masas de gente muriéndose de hambre por las calles, y sin embargo es una escena que con frecuencia ve en TV. Ello produce lo que Thompson llama “la desubicación simbólica del individuo”, un fenómeno por el que la capacidad de experimentar ha quedado desvinculada de la actividad del encuentro, del cara a cara. El yo, que como ya hemos visto es un producto inacabado que se construye activamente día a día entre el poder y el deseo, se confecciona hoy, en gran medida, con materiales simbólicos cuyo alcance geográfico y cultural no están disponibles en la experiencia real. Esta desubicación del sujeto con respecto a su realidad local la sufre también la obra de arte, cuya difusión a través de los medios la hace totalmente autónoma, de tal manera que llega a tener una vida propia totalmente desvinculada de su mundo simbólico, lo que, en algunos casos, da lugar a una lectura totalmente imprevisible que trasciende lo artístico para incurrir, paradójicamente, otra vez en lo real. Tal es el caso de la intervención que Lars Vilks realizó en la naturaleza.

La obra de Lars Vilks no es ni nueva ni reciente, y sin embargo ha resistido heroicamente al poder institucional [25]. Comenzó hace unos veinte años, en 1980, cuando decidió intervenir el territorio de Nimis, una franja del litoral sueco, perteneciente a un parque natural. Allí comenzó a construir unas esculturas-arquitecturas levantadas con los troncos de los árboles que talaba del bosque. Hasta aquí, abordaríamos su obra como una manifestación más de arte en el territorio, Land Art. Pero lo que hace muy especial a la obra de este artista, es el proceso que mantuvo con las autoridades, quienes no tardaron en pedirle que retirara las estructuras —que ya alcanzaban dimensiones de 100 metros de largo por 15 de alto en sus puntos más elevados. Las autoridades denunciaron la actividad escultórica de Vilks alegando que estaba prohibido hacer esculturas en ese lugar. Pero Vilks se negaba a abandonar su proyecto y aduciendo que no había ningún cartel que notificara la prohibición de hacer esculturas en el lugar, decidió ir a juicio. La denuncia llegó, y la corte se trasladó al lugar de los hechos con todo el aparato mediático detrás. Vilks confiesa que gracias a ellos se hizo famoso. Tan pronto como salió en los medios, el lugar se convirtió en una especie de centro de peregrinación de turistas curiosos, y sus esculturas no tardaron en convertirse en escenario para obras teatrales alternativas donde también se convocaban conciertos de música folk, étnica o improvisada. En fin, su obra empezó a erigirse como un lugar representativo de la cultura alternativa. Tal era la afluencia que, a pesar de estar pendiente del litigio contra las autoridades, el propio parque señalizaba la ruta hacia el lugar. Cuando llegó el momento de celebrarse el juicio, Vilks vio la posibilidad de volver a retrasar todo el litigio vendiendo sus esculturas, pues con nuevo dueño las autoridades tendrían que iniciar todo el proceso desde sus inicios otra vez. Fue Joseph Beuys quien las compró inicialmente y, poco después, al fallecer en 1986, Christo, quien parece seguir siendo su dueño en la actualidad.



Lars Vilks. *Ladonia*. Nimis (Suecia).

Lars Vilks. Parte de los trabajos realizados en Nimis (Suecia), una zona convertida por el artista en un país imaginario llamado *Ladonia*

En cualquier caso, las esculturas siguen allí, pues las autoridades se han dado por vencidas, aunque, eso sí, han colocado un cartel de “se prohíbe hacer esculturas” en el lugar. Perdida la propiedad de las esculturas, Vilks decide en 1996 declarar los alrededores de Nimis, allí donde intervino, como un país independiente al que llama *Ladonia*. Para este nuevo país independiente hizo tarjetas postales que se venden en Nimis para propagar su fama. En una página web que todo el mundo puede consultar [26] Vilks desarrolló además toda la estructura virtual del país. Todo el que quisiera podía y puede todavía, escribir un currículum vitae y presentarse a ejercer cualquier trabajo o puesto que desee: unos ya han ocupado el puesto de ministro de la fiesta, otro de justicia, hay incluso aristocracia, maestros, etc. Todos conectados en la web, celebran sus días de fiesta, sus reuniones y votaciones. Hasta aquí, podemos leer todo este despliegue virtual como una fiebre de internautas. Pero las cosas dieron un giro inesperado tras los atentados del 11 de septiembre. La inestabilidad y el miedo se apoderaron de EEUU, pero también, y esto apenas se menciona, muchos profesionales –especialmente no musulmanes– de países del tercer mundo como Pakistán o India, por ejemplo, vieron su seguridad (sus estatus y vidas) amenazada por el conflicto que irradiaba cada vez más claramente un enfrentamiento bipolar entre el mundo cristiano y el árabe–musulmán. Este miedo condujo a muchos ciudadanos a buscar opciones que les permitieran salir de su país, y consultando con Internet se encontraron con que en Europa, desde 1996, existía un nuevo país independiente. No pudiendo diferenciar entre lo real y lo virtual, más de 43.000 solicitudes llegaron al gobierno pidiendo asilo político en este nuevo país. Las solicitudes incluían en muchos casos los currícula vitae para demostrar la profesionalidad del puesto de trabajo al que optaban. El gobierno desbordado, rápidamente hizo una campaña a través de los mass-media explicando en las televisiones la verdadera naturaleza del país: que era de mentira.

La desubicación simbólica del individuo de la que hablaba Thompson parece afectar de lleno también a las producciones artísticas, tanto a las tradicionales como a las más críticas que incluso surgen con voluntad de resistencia. Por ello, se hace todavía más difícil establecer, no ya modelos, sino incluso modos de resistencia, ya que el entramado determina más que nunca las múltiples lecturas que presenta tanto la obra de arte como del gesto activista. Con un horizonte tan indefinido, la responsabilidad de la recepción pesa cada vez más directamente sobre cada uno de los individuos, quienes desde luego son cada vez más libres de interpretar, pero también al mismo tiempo son cada vez más vulnerables a la hora de empaparse inconscientemente de unos valores y criterios que, de modo latente y subrepticamente, asimilan de las estructuras de poder sin ser conscientes de ello. Por eso, hoy quizás más que nunca necesitamos pensar en cómo hacer crítica desde la cultura (sin caer en modelos como los contra–culturales o subculturales) teniendo en cuenta el acceso al conocimiento de lo no–local a través de los media y las complejas relaciones que se establecen entre los distintos niveles de interacción entre autor, obra y receptor. La educación y formación (que no sólo información) son ahora vitales para el receptor, en tanto que le permiten recibir los acontecimientos reales con una capacidad crítica, consciente y autónoma capaz de poner en entredicho las lecturas más evidentes y superfluas que pueden ser manipuladas para estimular (generalmente valiéndose de aspectos emocionales) una relación antidemocrática ante situaciones. En este sentido, considero vital el papel que podrían jugar las instituciones, tanto las museísticas (no como “almacenadoras” de obras, sino como difusoras y generadoras de la cultura más allá de sus muros), así como los centros de enseñanza y similares, pues si bien de ellos se generan estructuras de poder, también es cierto que según sea su proyecto pueden contribuir a desestructurarlas albergando en su seno al menos una intención de resistencia a la jerarquía que ostentan y representan para ofrecer a la colectividad un marco mucho más complejo pero rico donde poder verter la responsabilidad consciente que cada individuo tiene para con el futuro. Esa podría ser una apuesta por la práctica artística desde la resistencia que escapase de los modelos recurrentes con los que a menudo la Historia del Arte y la crítica se justifican a sí mismas también como jerarquías de poder.

[1] Parte de este texto fue presentado como ponencia en la mesa redonda (compartida con Jesús Carrillo, Marcelo Expósito y Francesc Torres) «La práctica artística y los nuevos modelos de resistencia» dentro del curso *El discurso crítico y el arte contemporáneo: del paradigma histórico al giro etnográfico*, organizado por Anna Guasch (San Lorenzo de El Escorial, verano de 2002).

[2] Parece que la modernidad surgiera como una declaración de guerra pues, desde el punto de vista nominativo, es interesante señalar como ha tomado prestado de la jerga bélica no sólo el término de “resistencia”, sino también el de “vanguardia” (“avanzadilla”), sobre el que ha fijado las pautas de su idiosincrasia.

[3] Sin duda ha sido M. Foucault quien más ha explorado “las tecnologías del poder”; son muchos sus escritos sobre este aspecto; destaca aparte de su clásico *Vigilar y Castigar* (Madrid, Siglo XXI, 1998) y sus ensayos en *Estrategias del poder* (edición de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, Barcelona, Paidós, vol. II, 1999) su conferencia «Las mallas del poder» por contener una amplia mirada de sus pensamientos en torno a este tema, cfr. *Estética, ética y hermenéutica* (edición de A. Gabilondo, Barcelona, Paidós, vol. III, 1999, pp. 235 y ss.).

[4] «El sujeto y el Poder» se publicó por primera vez en 1982. La traducción española puede consultarse en: WALLIS, Brian [ed.]: *Arte después de la modernidad. Nuevos*

planteamientos en torno a la representación, Madrid: Akal, 2001. pp. 421–436.

[5] Véase por ejemplo el análisis ya clásico que Peter Bürger hace al respecto en su *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.

[6] Entrevista de A. Pelenc a J. Wall, en la monografía *Jeff Wall* de Phaidon (Londres, 1996, pp. 16–17); en español recogida en la documentación de la exposición *Antagonismos* del MACBA, comisariada por Manuel Borja-Videll y José Lebrero, donde se repasa la historia del arte activista desde los años sesenta (Barcelona, 25 de julio–14 de octubre de 2001).

[7] Sobre su activismo María Galindo advierte: “Lejos estamos del gesto militante, heroico, mesiánico, nosotras convocamos a fiestas callejeras que son motines y a motines que son fiestas callejeras. Son motines porque no pedimos permiso y porque no concebimos nuestro estar en la calle como un espectáculo con público, es un implicar, es un tejer complicidades insólitas y prohibidas. Nosotras... hemos comprendido que el mito de violencia redimidora que ha acompañado por décadas las luchas sociales de nuestro continente es un mito que forma parte de la lógica misma del sistema y que no ha hecho mas que fortalecerlo. Haber comprendido eso y hacer de la creatividad nuestra principal herramienta de lucha es lo nos constituye para nuestra sociedad en un proyecto de esperanza y vida...”. Conferencia «Dictaduras encubiertas, nada del otro mundo» en *Jornadas de Arte y Violencia*, organizadas por Rafael Doctor, Casa de las Américas, Madrid, mayo de 2002, p. 5.

Foucault también ha señalado en numerosas ocasiones la recodificación de las propuestas marginales y/o revolucionarias, cfr. por ejemplo «Truth and Power» en FAUBION, James D. [ed.]: *Power*, Nueva York: The New Press, 2000. Vol. III, p. 123 (la edición española de J. Varela y F. Álvarez Uría antes citada en nota contiene el mismo artículo pero en versión reducida, por lo que no se encuentra el párrafo relativo a la recodificación subversiva).

[8] Cfr. por ejemplo, de MOUFFE, Chantal: *Deconstruction and Pragmatism*, Londres: Routledge, 1996; y *The Democratic Paradox*, Londres: Verso Press, 2000.

[9] Sigmund Freud, *El yo y el Ello*, publicado originariamente en 1923. Hay varias ediciones en español, puede consultarse, por ejemplo, la de Alianza editorial (Madrid, 1984).

[10] FOUCAULT, Michel: «El sujeto y el poder», *op.cit.*, p. 424.

[11] Cfr. *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, publicada en francés por primera vez en 1967 precediendo las corrientes contra-culturales del Mayo del 68. Ahora en castellano en Valencia, Pre-textos, 1999 (introducción y traducción de J. L. Pardo); de G. Debord véase además, *Comentarios a la Sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama, 1990. Sobre G. Debord puede consultarse: JAPPE, Anselm: *Guy Debord*, Berkeley: University of California Press, 1999. Sobre situacionismo véanse los textos descritos mas abajo en nota además de la monografía SADLER, Simon: *The Situationist City*, Massachusetts: MIT Press, 2001.

Sobre la posible “prostitución” de la obra de arte como mercancía hay una extensa tradición dentro del pensamiento de la estética marxista que parte de Benjamin y Adorno para, en la posmodernidad, ser adaptado a lo que Baudrillard llama la cultura del simulacro. Para un análisis de este aspecto remito al artículo FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Visión y Modernidad: de Baudelaire a Warhol», en *ACTO*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2001, n° 0. Partiendo del espectáculo “estético” de la destrucción del mundo que Benjamin comenta a propósito del advenimiento militar fascista, Susan Buck-Morss mantiene una interesante conexión entre los efectos calmantes de la anestesia y la proliferación de las imágenes en la posmodernidad que nos dejan insensibles. Cfr. BUCK-MORSS, Susan: «Estética y anestésica, una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», en *La Balsa de la Medusa*, Madrid, 1993, n° 25, pp. 55–98.

[12] Para ello envío a Marcelo Expósito, Jesús Carrillo, Paloma Blanco y Jordi Claramonte, autores de un libro fundamental para estos temas, titulado *Modos de Hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2001) donde, precisamente se analizan las prácticas artísticas en relación a la esfera pública. El libro incluye además artículos clásicos como el de Hal Foster «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo», y Douglas Crimp «da redefinición de la especificidad espacial».

[13] El grupo *Artistas trabajando* está compuesto por Loreto Alonso, Luis Elorriaga, María Iñigo, Gema Pastor e Yves Sadurní. Las casas “intervenidas” se situaban una en calle del Olmo, otra en la calle del Oso, la tercera en Atocha y la cuarta en calle Mallorca.

[14] www.casasycalles.es, hoy todavía visitable e incluye una nueva convocatoria para la próxima primavera del 2003.

[15] M. Certau «De las prácticas cotidianas de oposición» en *VVAA: Modos de hacer*, pp. 391–426.

[16] En este sentido resalto las características que del *site specific* destacó Anna Guasch “como un espacio discursivo y como un camino de flujos”. Cfr. su conferencia «El artista como etnógrafo. La cuestión del *site specific*», en su curso *El discurso crítico y el arte contemporáneo: del paradigma histórico al giro etnográfico*, *op. cit.*

[17] La actividad artística de Monos Blancos fue ampliamente comentada y analizada por Marcelo Expósito en su conferencia «¡Ya basta de historias! (Dos o tres cosas que he hecho, visto y oído)» dentro del curso *El discurso crítico y el arte contemporáneo. Del paradigma histórico al giro etnográfico*, *op. cit.*

[18] Sobre la obra de arte como mercancía en Adorno y Debord remito al artículo de A. Fernández Polanco, *op.cit.*

[19] De ahí que exposiciones como la de *Antagonismos* (citada en nota mas arriba) se ocupen de la obra de artistas como Marcel Broodthaers.

[20] Cfr. a este respecto especialmente MATURANA, H.: *La realidad: ¿objetiva o construida? Fundamentos biológicos de la realidad*, Barcelona/México: Anthropos/Universidad Iberoamericana, 1997.

[21] El vídeo fue expuesto en *Centro de arte joven*, la Sala de Exposiciones de la Avenida de América de Madrid, en 2002, y la exposición, que comprendía además de la obra de Sergio Ojeda, la de Alberto Chinchón, fue comisariada por Rocío de la Villa.

[22] Citado en el dossier del artista. Para Sergio Ojeda, cfr. además el texto de Rocío de la Villa, «Revuelta», en el catálogo de la exposición del Centro de Arte Joven, 2002.

[23] Cfr. DEBORD, Guy: «Teoría de la deriva», en *Internacional Situacionista. Textos completos en castellanos (1958–1969)*, Madrid: Literatura Gris, 1999, vol.1, p. 51. Puede encontrarse un resumen de los textos situacionistas en ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier [ed.]: *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona: MACBA, 1997. Publicados con motivo de la exposición *Situacionistas. Arte, política, urbanismo* en el MACBA, 13 de noviembre de 1996 al 6 de enero de 1997.

[24] THOMPSON, John B.: *Los media y la modernidad*, Barcelona: Paidós, 1998. pp. 269 y ss. Cfr. especialmente el capítulo «El yo y la experiencia en un mundo mediático».

[25] Todos los datos aquí referidos a la obra de Vilks están tomados de una conferencia que impartió el artista en la Facultad de Bellas Artes de Madrid en primavera del 2002, y de una conversación personal que mantuve con él.

[26] www.ladonian.net