

# PRÁCTICAS DE RE-TRAZAMIENTO: ARTE PIRATA, LO POLÍTICO Y OTRAS CIUDADES

**Carlos García Sánchez**

Investigador doctoral, Universidad de Granada

carlos.garcia1.sanchez@gmail.com

Recibido: 26/10/2017 | Aceptado: 16/03/2018

## RE-TRACEMENT PRACTICES: PIRATE ART, THE POLITICAL AND OTHER CITIES

**ABSTRACT:** The proposal that will be put forward under the term re-tracing practices will try to assume Jean-Luc Nancy's theses suggesting a departure from all traditional politics, that is, from the political understood as the ultimate foundation. This article will attempt to establish a relationship between Nancy's approach to the political realm, as well as his writings regarding the city, and the recognition of concrete practices that also accept what is political as something alive and not conditioned by fundamentals. In this way, art can be defined as a practice in which these two forms converge, and so it can be said that certain artistic approaches —those that are marginal, on the peripheries and which often occur in silence and parallel to the legitimating institutions— are concrete practices that interrupt, re-trace and produce *another city*.

**KEYWORDS:** re-tracement, politics, city, Jean-Luc Nancy

**RESUMEN:** La propuesta que aquí se seguirá bajo el término prácticas de re-trazamiento intentará asumir las tesis de Jean-Luc Nancy que sugieren una salida de toda política tradicional, de lo político entendido como fundamento último. Lo que se intentará hacer será integrar el planteamiento de Nancy sobre lo político, en tanto que retirada o re-trazamiento —el cual puede verse como una posición de carácter crítico-ontológico—, y sus escritos sobre la ciudad, con el reconocimiento de prácticas concretas que también asumen lo político como algo vivo y no condicionado por fundamentos últimos. De esta manera, el arte podrá acotarse un conjunto de prácticas en el que estas dos formas confluyen, y por lo cual se podrá decir que las prácticas artísticas —marginales, las de las periferias, que ocurren muchas veces en silencio y en paralelo a las instituciones legitimadoras— son prácticas concretas que interrumpen, re-trazan y producen otra ciudad.

**PALABRAS CLAVE:** re-trazamiento, política, ciudad, Jean-Luc Nancy



«Los animales urbanos en soberbias manadas levantan el polvo infinito de un nuevo comienzo del mundo».

Jean-Luc Nancy

## La ciudad como obra

La ciudad, en su sentido restringido, está determinada por su espacialidad física y social: se reduce a ser objeto de estudio y, también, objeto de un hacer o un poner en marcha. El urbanismo, surgido a finales del siglo XIX con el propósito de organizar la ciudad y hacerla más productiva, podría dar cuenta de su doble objetivación. Así, puede comprenderse que la ciudad sea el resultado de una política que ajusta su modo de ser a principios y razones, ya sean estéticas, sociales o económicas, y que al mismo tiempo se consigna a la perpetuidad de las grandes significaciones, las cuales le otorgan ese rasgo de ser inteligible. Por eso, la ciudad como obra –la *cité* o ciudad real (*royal*), como la llamará Nancy (2013), contraponiéndola con la *ville*– sea de un pensamiento, una mirada, un poder, pues se trata de una unidad de sentido que es organizada y que a su vez funciona para organizar el *sentido*.

Por un lado, la ciudad organizada, entendida como obra, significa que puede ser interpretada, proyectada y reducida a ciertos datos y valores y, por otro, que estos valores determinen su ser en tanto que una totalidad teleológica presumiblemente definida. Y quizás pueda decirse que esto último sólo sea una visión mecanicista que contemple la ciudad bajo la metáfora de ser un artefacto impulsado por la tecnología, como una unidad que opera a la perfección si se siguen ciertas leyes y ciertos patrones. Pero, a pesar de ser reemplazada por otros enfoques (García Vázquez, 2016) que la han considerado un ser viviente, una unidad orgánica, un ecosistema o una red de redes, la ciudad ha seguido siendo asumida como una entidad programable y, del mismo modo que la política, como un espacio representado que provee valores y ofrece una significación y destino, sólo que ahora se rige bajo otras leyes y principios, quizás, más sofisticados o abstractos. Sin embargo, sea cual fuere la forma de concebirla, lo que se sobreentiende en todas estas concepciones, como bien subrayó Rapoport (1977:27), es que necesariamente toda organización espacial se rige por normas y propósitos específicos que intentan dotar de coherencia y sentido tanto a las prácticas como a los usos de los espacios. Es por eso que, a pesar de que las megalópolis contemporáneas –en las que no se puede hallar un centro sino múltiples centros al igual que periferias– crezcan de forma azarosa, casi como manchas de aceite, y de que se piense en ellas como *collages* de diseños urbanos carentes de unidad, como una mezcla extraña entre ideas y fantasías que terminan rozando la realidad, construyéndola y organizándola, como lo entendía Colin Rowe (1981:9), y por más amorfas y descomunales, por más descentralizadas y fragmentadas que nos parezcan las grandes ciudades de nuestros días, siguen siendo obras: la obra del capital, de toda una lógica económica-política<sup>1</sup> en la que, de algún modo, como lo pretendió el barón Haussmann con el París de mitades del siglo XIX, continúa pensándose que el orden urbano expresa un orden cívico y ético.

Teniendo esto en cuenta, puede afirmarse que de hecho se da un condicionamiento de las formas de vida y de relación, y que las políticas económicas y sociales exigen convertir

o reducir los espacios públicos en espacios de consumo –o quizás el espacio público surgió como espacio de consumo–, y que estas prácticas atraviesan al ser humano y lo hacen ser de un mismo modo o al menos pretenden su unidimensionalidad disfrazándola dentro de un ambiente democratizante. De ser así, tal reduccionismo determinaría los modos de subjetivación del ser humano y a su vez de la ciudad, cuestiones que habría que «interrumpir», o al menos ese es el desafío de las prácticas artísticas marginales, como se intentará ver más adelante.

Pero si se hacen estas pequeñas acotaciones es con el propósito de poder ver una cuestión: la ciudad como obra. Y esta cuestión sólo plantea una visión de la ciudad en tanto que operación o cálculo, casi aritmético, pues la ciudad, desde el urbanismo, la historia o la sociología se traduce en consumación de un sentido restringido y previamente dado, pues toda organización espacial necesariamente es normativa y funciona para normalizar la vida, y como señalaría Lefebvre (2014), criticando la supuesta asepsia ideológica de los arquitectos y diseñadores urbanos, todo espacio social representa el orden de fines que lo ha concebido, produciendo ciertos tipos de prácticas espaciales. Con lo cual, se afirma que existe una correlación entre política y ciudad como obra: trazan el mismo movimiento. Pero ¿cómo?

Si para Nancy (2009) la democracia moderna y liberal no ha podido romper con el sesgo teológico y teocrático que la articula como el mandato de una voluntad unificadora bajo la cual se integra lo común –sólo es la expresión de una religión civil que ha humanizado lo divino–, la ciudad moderna puede significarse como templo de esa religión civil y por lo cual sólo se percibiría como un dominio más de la sociedad moderna en la que la «comunidad» es un fantasma. Ahora, que «la comunidad sea el fantasma ya “perdido” para siempre de la sociedad, que por definición es urbana y citadina» (Nancy, 2013:12), indica dos cuestiones: i) que la comunidad sigue tratándose como una esencia, un absoluto, y que dentro de la sociedad –*Gesellschaft*– esa común-unió se asume como la nostalgia de lo perdido o como lo que está por venir y consumarse; y, por tanto, ii) evidencia que en la sociedad citadina, atomizada e individualizada, la «comunidad» no se plantea como una cuestión del *nosotros*, sino que se construye como una operación que tiende a su consumación. En ese sentido, como Nancy apunta (2013:13), tanto la ciudad como su sociedad permanecen como mito: subsisten como representación, proyección, o como el espectáculo que la civilización intenta darse de sí misma o de su propia pérdida.

<sup>1</sup> Sólo por poner un ejemplo: desde hace casi veinte años ha cobrado fuerza la necesidad de construir «ciudades creativas» (Florida, 2009), lo cual se traduce en la planificación de las ciudades a partir de dos principios, fomentar la creatividad humana y la generación de riqueza, ya que se considera a la creatividad humana como el recurso económico definitivo. A partir de aquí lo que ha comenzado es la mercantilización de las ciudades, éstas empiezan a planificarse con el fin de competir y así poder atraer más capital humano, el cual se traduce en desarrollo. Por eso no es de extrañar que las apuestas de ciudades por el turismo, por la ecología o por profesionales de ciertas ramas sólo sea una cuestión de marketing, y que las ciudades se publiciten y se vendan del mismo modo que cualquier producto comercial. Aunque esto parezca un hecho anecdótico, no lo es. Este modelo de lo que debe ser una ciudad se ha instalado fuertemente en los últimos años. Se ha convertido en un modelo que muchos alcaldes y ayuntamientos de diferentes partes del mundo han tomado como bandera. A tal grado ha llegado esto que existe una fundación que funciona como *think tank*, que se encarga de llevar un ranking que determina qué ciudades cumplen con estos principios y que a la par ofrece asesoría para el desarrollo de las ciudades.

Sólo así puede concebirse que la ciudad moderna se entienda a través de reduccionismos morfológicos y cuantitativos; que se comprenda solamente como un conjunto de calles, avenidas, espacios comerciales, sociales y culturales, plazas públicas, monumentos, rasgos arquitectónicos específicos; que se la piense a través de una historia, de una idea de civilización. Pero también puede comprenderse como el reflejo de todo un sistema de pensamiento anclado en la unidad y la identidad, el cual se pone en marcha y se articula a la par de la política, asumiendo que todas esas formas y contenidos materiales y simbólicos que guarda la ciudad constituyen los rasgos (memoria, inconsciente colectivo, etc.) de lo común. Y así, como señalará Nancy, la ciudad se regularía bajo dos principios, uno de razón y otro de identidad, que exigirían «la voluntad de formar una razón común que sea al mismo tiempo razón en el sentido de fundamento, de principio primero y de legitimación, y de razón en el sentido matemático de ley y proporción y/o de progresión en un conjunto o en una serie de elementos discretos que esta ley ordena» (Nancy, 2013:56). Y estos principios determinarían el ser de la ciudad como una unidad orgánica, lo cual marca una relación: la ciudad se emparenta con una totalidad orgánica en la medida en que ambas son pensadas bajo «la ley general de instrumentación cuya co-operación produce y sostiene el todo en cuanto forma y razón» (Nancy, 2001:140).

Para Nancy, Le Corbusier será el testimonio de esta visión –la de una unidad orgánica– sobre la ciudad; la visión de la «aglomeración que se supone sublima en ella, por su propia operación, el simple reagrupamiento o el conglomerado, para hacer surgir de ella la comunidad» (Nancy, 2013:62). Se trataría, entonces, de una entidad absoluta que organiza y modela esa aglomeración de individuos que la componen. Con ello, toda ciudad moderna operaría como un conjunto de seres, individuos, que, en su interconexión, producirían una edificación física y espiritual, la cual se consideraría como la comunidad. Así, la ciudad en tanto que obra sería el recipiente de esa comunidad: ella sería el motor y su expresión; la ciudad y la comunidad se asumirían como un proyecto que efectúa su esencia por sí y en sí misma. De este modo, la ciudad se contempla como un ser teleológico que persigue su acabamiento, y en ese proceso también puede decirse que asume la comunidad y lo político del mismo modo: ambos se cristalizan en una política que organiza y hace funcionar como una totalidad al cuerpo social; la ciudad sería el espacio de comunión y su organización, disposición y ordenamiento constituirían su meta.

La obra de la ciudad sería la de la exaltación, la del homenaje; el emplazamiento donde se consuman y emergen los baluartes de una religión civil: sus símbolos institucionales. Así, la ciudad se convierte en la obra misma de toda una institución, en el monumento por excelencia tanto del pensamiento como de un poder político como económico, el cual intentaría, como bien apunta Manuel Delgado (2001:17), fetichizar el espacio para dar la espalda a las repeticiones y a las diferencias de la vida cotidiana y poder consumarse y exaltarse como símbolo triunfal de una historia, de una identidad colosal.

Sin embargo, como dejará ver Nancy, la ciudad vive en una tensión de ser al mismo tiempo obra y algo más: aquello que la *dis-loc*a y la transgrede, que la *re-traza* y la aleja de sí misma.

## La ciudad que se retira de la obra

«La ciudad no siempre fue, no siempre será, tal vez ya no sea» (Nancy, 2013:9). A lo mejor en estas palabras puede condensarse la otra cara de la ciudad, la inaprehensible, la *otra* ciudad, la extática, la que transita, la que se aleja de la obra; esa que ya no es ni su proyección ni su determinación, tampoco su narración o el conjunto de sus relatos; ella retirándose de su soberanía, de su monumentalidad. ¿Pero qué indica que se *retira*?

Para Nancy y Lacoue-Labarthe (2000:41), la *retirada* tiene una doble acepción. Por un lado, expresa una determinación ontológica, la cual intenta enfatizar, en el caso de su artículo, la forma propia de lo *político* en tanto que dinámica permanente que excede todo orden de fines y, por otro, se asume como un método teórico-deconstructivo que pretende sustraerse de todo pensamiento sobre lo político fundado en la unidad y lo absoluto. De esta manera, la ciudad que se retira apunta a una caracterización ontológica de ella como ser en tránsito, como un ser que se actualiza y fractura permanentemente sus límites, pues no se concibe como una unidad absoluta, y al mismo tiempo la *retirada* se entiende como una necesidad de «interrumpir» el conjunto complejo (eco-socio-técnico-cultural) que designa a la ciudad moderna, es decir, pensarla y entenderla fuera de la obra en la que tradicionalmente se ha consumado.

Para ver esto más claro habría que señalar que, para Nancy, toda obra, en el instante de su conclusión, ya estaría abandonada en su límite, el cual trazaría y *re-trazaría* constantemente. Ahora, *este estar sobre el límite*, así como su dinámica de *re-trazamiento*, no puede ser objeto de voluntad ni de una política ni de una comunidad, entendida ésta como comunión, ya que ese límite no es ningún lugar sino la *dis-locación* y partición (*partage*) de los lugares (Nancy, 2001:136-137). Con esto se apunta a que la obra no es solamente la operación de una totalidad como medio y fin, sino algo más, un todo de singularidades articuladas, mas no organizadas (Nancy, 2001:140).

Si trasladamos esto mismo a la ciudad, podemos ver la tensión implícita que marcará los escritos de Nancy. Por un lado, la ciudad como obra concluiría en la operación de sus fines, en este caso, en la voluntad de una política, de una historia, de una significación de ella misma, en fin, en todas esas condiciones que la reducen a un conjunto eco-socio-técnico-cultural. Pero, por otro lado, partiendo de una ontología de la *actualidad* y de la imposibilidad de lo absoluto, como piensa Nancy, dentro y fuera de ella crecería o se ensancharía ese límite –originario– donde la singularidad adviene y se *retira* y por lo cual se mantiene en suspenso su identidad. La ciudad así entendida también sería límite en la medida en que se la conciba como ese espacio, ese entre, de articulación de la «comunidad» o como la posibilidad de un *ser-juntos*<sup>2</sup>.

—

<sup>2</sup> Aquí se intenta aludir a dos cuestiones: la definición de «comunidad» como presencia de un *ser-juntos* cuya inmanencia es imposible (Nancy, 1986:147) y, seguido de esto, que la «comunidad», en tanto que *desobrada*, es «resistencia infinita» que rehúye de toda política que pretenda acabarla (*Ibid.*:148.). Estos mismos rasgos que se dicen de la «comunidad» pueden extenderse a la ciudad, entendida como la presencia o efectividad de un *ser-juntos*. En eso consistirá el arte de la ciudad según Nancy.

De este modo, la tensión entre ciudad moderna –imperial, santa, real– y la ciudad que se aleja de ella prevalecería como rasgo característico de las megalópolis contemporáneas. Por un lado, serían ciudades *de y en funciones*, donde la vida se organiza y ordena, y al mismo tiempo el espacio de la copresencia y la coexistencia (Nancy, 2013:12), donde emerge la infinitud de sentidos.

Para ver mejor esto pensemos en la guía de una ciudad, por ejemplo. Los datos, comentarios y recomendaciones ofrecen un panorama, una visión general de ella: constituyen la guía de la obra, de su civilidad y tradición. Comúnmente se piensa que al seguir sus instrucciones uno puede *conocer* lo que es la ciudad: hay que visitar museos, monumentos, recorrer las rutas históricas destacadas, etc. Sin embargo, si uno se enfrenta así a ella, olvida lo que queda fuera de la obra, de la historia, de su conservación, de su sentido y relato (se olvida de lo que verdaderamente la produce), pues no se arroja a su vorágine, a su delirio: no se *expone* a ella. Por eso, es difícil pensar en el turismo al margen de la obra, ya que éste pertenece a ella, vive de ella. Por eso, una ciudad sí puede ser ese territorio delimitado y cercado, eso que hay que visitar, pero al mismo tiempo es todo lo *otro* que existe y la desconfigura: la multiplicidad de sus sentidos, lo que «comunica» e «interrumpe», lo que la hace ser, de algún modo, una insurrección o «resistencia infinita».

Ante esto se puede considerar que la ciudad –esa que se produce y se extasía, la ciudad que no es sujeto determinado sino más bien escindido– sólo puede entenderse como un lugar de *dis-locación*, un lugar de «comunicación»; el sitio donde se anuncia, y ella misma sería testigo y acto, la imposibilidad de lo absoluto.

La ciudad concebida de este modo deja de ser un *en-sí misma* o *para-sí misma*; deja de ser una unidad histórico-cultural definida por sus instituciones, organismos gubernamentales, por su arquitectura, planos urbanísticos, por sus guías y tradiciones. A diferencia de esto, la ciudad, al igual que la «comunidad», que el *yo*, para Nancy, consistiría en un ser que nace y muere constantemente, el cual no es un organismo compuesto de partículas –de pequeñas entidades absolutas–, sino más bien se convierte en la articulación de la infinitud de sus posibilidades y ésta sería la verdad que *comunica*. Y esa verdad sería la ruptura o escisión del *yo*, de su identidad, de su obra, que es sólo posible en su exposición, en *ser-con*<sup>3</sup>. Por eso puede decirse que para Nancy la ciudad será entendida como un ser singular-plural: un ser siempre *fuera-de-sí*; un «lugar de comunicación» o de «partición», nunca de fusión o comunión.

Es esta dimensión ontológica –la de la relación, la del *ser-con*– la que lleva a Nancy a considerar que la ciudad está desconectada de su territorio, de la tierra en general, pues su producción, su formación y apertura no están marcadas

<sup>3</sup> Para Nancy, la preposición *con* señala la contigüidad, la proximidad que abre una co-existencia. Por eso se entiende que toda existencia es necesariamente co-existencia. Por lo cual, este *con* no tiene que ser entendido de modo categorial, sino más bien existencial, en el sentido de ser una cualidad constitutiva y originaria (Nancy, 2011b:21). El *con* señala una relación, una exposición que no se ordena según la lógica de lo uno, ni la lógica de la identidad, ni la lógica del vínculo-comunión del uno con el otro (Nancy, 2011b:14).

por sus planos urbanísticos ni por sus rasgos arquitectónicos, sino más bien por un desacoplamiento que crea nuevos espacios –en el sentido *heideggeriano* del término en el que el espacio no se representa, sino más bien se produce, pues la espacialidad del *Dasein* es la condición de posibilidad del espacio (Heidegger, 2007)–. Esta apertura, su espaciamiento, es su estado puro, por lo cual se entiende que jamás pueda desembocar en una significación, ya que «ella es verdaderamente la invención del modo infinito de circulación del sentido» (Nancy, 2013:113); precisamente ese sentido es el que «no concluye nuestras existencias, que no las subsume en una significación, sino que simplemente las abre a sí mismas, y por ende, también unas a otras» (Nancy, 2009:36).

A lo mejor a partir de aquí podríamos acercarnos más a una visión democrática de la ciudad o a la ciudad como democracia, esto si consideramos el término desde el punto de vista de Nancy: como renuncia a toda «identificación mayor», a un Padre, un Dios, una Nación, una Ciudad (*cité*), o como lo que depone «la asunción de figuración de un destino, de una verdad de lo común» (Nancy, 2009:49). Se dice entonces una *ciudad-democracia* justamente como punto de salida y de llegada, de repartición del sentido: «Tal es en efecto el *sentido* de la ciudad: un sentido en estado puro, es decir, según la pura remisión de uno al otro, sin desembocar en una significación» (Nancy, 2011a:113).

Al igual que la democracia no es política para Nancy (Nancy, 2009:51), en la medida en que no es un orden político ni régimen de sentido o figuración de un destino, la ciudad también sobrepasaría los términos y territorios de la política. Así, la ciudad sólo sería la cuestión de lo *político* en tanto que retirada: se trataría del mismo movimiento inconmensurable e infinito. La ciudad sería esa alteridad siempre transformable, siempre continuada y siempre renovada: la ciudad viviría en un movimiento de apertura y expansión (Nancy, 2013:80-97), en un exilio y asilo permanente, en un afuera infinito. Así, la ciudad que se retira de la obra es la que acontece.

Precisamente esto último nos permite subrayar una idea que se ha querido mostrar a lo largo de estas líneas: la producción de la ciudad no está determinada por su ensanchamiento urbanístico. Que una ciudad se extienda tanto hasta ir «comiéndose» pueblos y otros municipios no significa que se produzca; sólo enfatiza su expansión como obra (económico-política): el ir más allá de ciertos límites geográficos bajo la persecución de un orden de fines. En esto ha consistido la expansión de las ciudades contemporáneas, lo que las ha convertido en megalópolis; la consecuencia de un mismo proceso lógico: el de la política o lo *político* como absoluto –jerarquización, racionalización, organización de la existencia común, etc.– y la mercantilización de los espacios. Esta extralimitación geográfica, incluso su multifocalidad o pluralidad de centros, sólo describiría la expansión de su finalidad como obra. Con esto el espacio urbano se convierte en una ramificación de una política económica, de una ideología. Así, el problema de la expansión de las ciudades se traduciría en el problema de la *re-significación* o de la dialéctica que demanda sentido y requiere una y otra vez una refundación (política) con pretensiones absolutas. Aquí –y la ciudad como obra lo atestigua y ejemplifica– la

refundación puede entenderse como una reorientación de la *direccionalidad*: nuevamente se convierte en religión-civil y, en el caso de la ciudad, en su templo, con lo cual, ambas –ciudad y política– devienen en una gestión interesada del mundo.

La organización jerarquizada de las ciudades y sus espacios puede servir como un ejemplo del propio modelo de democracia representativa y liberal que aglutina la multiplicidad dentro de un orden de sentido. Pero mientras más fuerte y estructurada sea la obra, más digresión e insurgencia emerge como respuesta. Las contradicciones de las megalópolis, sus grandes injusticias y jerarquizaciones del espacio y de lo social, marcan de antemano la posibilidad de prácticas que asaltan los espacios en sí mismos representados y condicionados; prácticas que actúan en paralelo a las instituciones y que recrean o *re-trazan* la ciudad de otra manera porque se juegan en el límite de su obra, de su historia, de su unidad.

### Prácticas y re-trazamientos: espacio público y la producción de la ciudad

Henri Lefebvre (2014:83) describe muy bien cómo a partir de la segunda mitad del siglo XX, tras la consolidación de los Estados a escala mundial, se han impuesto medidas de organización «racional» y homogeneidad de los espacios urbanos. Para él, el Estado moderno (el cual necesariamente hay que pensarlo bajo un marco económico capitalista) se impone como centro estable, como fin y sentido de la historia, que se constituye como una superestructura codificada, la cual «fija el alfabeto y el lenguaje de la ciudad» (Lefebvre, 2014:106). De este modo se seguiría que esta superestructura (Estado-capitalismo) devenida en código, en ideología, es el marco que determina y constriñe los espacios y las prácticas de las ciudades. Aún así, reconoce agudamente la contraparte de este movimiento, pues esta planificación y programación racionalizadora suscita contestación: «la violencia subversiva responde a la violencia del poder» (Lefebvre, 2014:83). La tensión palpita entre la apariencia de la normalización y la ruptura e interrupción de estos espacios. Pero ¿cómo se articulan estas prácticas y qué sentidos tienen?

Nancy, a diferencia de Lefebvre, asume esta tensión en su dimensión ontológica-existencial, lo cual tiene una consecuencia a la hora de responder por dónde emprender una salida. Cree imprescindible una práctica teórica como forma de desmantelamiento y crítica de los sistemas hegemónicos, como lo será para él la propia tradición –institución– del pensamiento occidental. Esto plantearía que para sustraerse de la ciudad moderna (que aquí podría emparentarse con la superestructura que conforman el Estado y el capitalismo, según Lefebvre) lo primero sería *re-trazar*, deconstruyendo los principios que la hacen posible. Nancy entiende que lo que sostiene a la ciudad –su civilidad, soberanía, el ser templo de una religión civil– son fundamentos teológicos y metafísicos que la han presupuesto, al igual que al ser, lo político o la comunidad, como una unidad absoluta; y es justo ahí, en sus cimientos teórico-fundacionales, donde habría que empezar para poder pensar y crear otros mundos.

A diferencia de esta postura, Lefebvre asumirá la tensión y la crítica desde una dimensión material. Para él, el espacio (social) es un producto (social). Con esto lo que se afirma es que el espacio social –más allá de su abstracción o subjetivación–, a partir del crecimiento y expansión de las ciudades modernas, ha adquirido los rasgos del modo de producción actual (Lefebvre, 2014:86), y esto, como agudamente ha señalado Manuel Delgado (2011), ha supuesto que el espacio público se haya mercantilizado y efectuado como ideología. Pero entonces ¿dónde se articula una respuesta? ¿Dónde está la *praxis*?

Dentro del estudio de Lefebvre no hallaremos de forma explícita una. Su trabajo constituye un análisis crítico-descriptivo que, al igual que en Nancy, está guiado por una necesidad (que, a lo mejor, Mayo del 68 pudo haber agudizado) de sustraerse de la obra política, de su instrumentalización de lo social –de lo común– y de sus fines. Sin embargo, hay algo que sí puede plantearse como respuesta a partir de Lefebvre: si las prácticas sociales están determinadas, representadas y condicionadas espacialmente, entonces, necesariamente es desde ahí, desde el espacio (social) y sus prácticas, desde donde se articularían las respuestas; es decir, para cambiar los modos de vida habrá que producir nuevos espacios. Pero entonces ¿cómo incidir y transformar los espacios?, ¿cómo *re-trazar* el espacio dominado, monopolizado y jerarquizado más allá de la deconstrucción teórica?, ¿cómo imaginar nuevos espacios de representación?

Esto nos conduce a las prácticas que *re-trazan* los espacios de la ciudad en tanto que obra. Pues si la ciudad se desobra es gracias a estas prácticas que la interrumpen y la extralimitan. Llegados a este punto se podría hablar de un sinfín de prácticas que se mueven en el interior de las ciudades, que se articulan en paralelo y que surgen como respuesta a la normalización e institucionalización que restringe y produce los espacios mal llamados públicos. En gran medida, todas estas explosiones o irrupciones vecinales, sociales y artísticas pueden expresarse como prácticas que intentan *re-trazar* los propios modos de vida y relación impuestos por una finalidad política. Precisamente esta característica es la que permite entender a estas prácticas como una experimentación real y efectiva que se *retira* de las pretensiones absolutas sobre lo político.

Si pensamos en esas prácticas que Guattari (2006) denomina «micropolíticas», lo que se evidencia es el *re-trazo* y la *retirada*, en este caso, de la democracia teológica, representativa y jerarquizada. Aunque se sepa o no, lo que se intenta en todas estas explosiones –por decirlo con Nancy– es abrir la democracia a su sentido infinito y asumir lo político no como programa, sino como una tarea constante de la cual se participa, se está en contacto y no se mira desde la lejanía.

Pero aquí, al margen de los movimientos sociales, lo que se intenta es ver las prácticas artísticas que *re-producen* o *re-trazan* el espacio urbano y cómo lo hacen. Con esto no sólo se pretende enfatizar el situacionismo, el nuevo arte público surgido en los setenta y detonado en los noventa, o restringir estas prácticas a las actividades semióticas que han pretendido subvertir los discursos hegemónicos a

través del uso de herramientas publicitarias, como lo han hecho las *guerrilla girls* o Martha Rosler, o incluso hacer una apología de los principios de la ilegalidad del *street art*<sup>4</sup>. Aunque todas estas prácticas que proliferan en los márgenes sean impugnaciones de los espacios e interrupciones de las instituciones legitimadoras, la pregunta aquí no se restringe a ellas, sino al espacio (tanto ontológico como material) que abren y producen este tipo de prácticas concretas.

Al menos desde los años setenta se ha asumido, en mayor o menor medida, que las prácticas artísticas ligadas a la lucha política intentan responder a la pregunta de hasta qué punto nuestra experiencia contemporánea de la realidad está condicionada y conformada por los medios de comunicación y los discursos hegemónicos. Evidentemente, más allá de las respuestas y dispositivos artísticos que responden a esta cuestión, muchas de las prácticas de este llamaAquí, el término «subversión» pudiera alcanzar un sentido bastante amplio, pues en primera instancia podría acotarse en su registro más semiótico, identificando a las prácticas artísticas que asumen estos principios como subversiones de los códigos culturales o como contrapartidas y crítica de los discursos hegemónicos de representación de la realidad. Pero también, la «subversión» puede considerarse desde la propia praxis, emparentándose más con dinámicas de resistencia, con un conjunto de prácticas micropolíticas de redes, con dinámicas inacabadas y performativas que requieren de infinidad de actores. Así, a la pregunta anterior podría añadirse un factor relevante que la reformularía: hasta qué punto ya no sólo los discursos hegemónicos y los medios de comunicación, sino también las ciudades que habitamos son espacios creados y diseñados por una misma lógica que intenta perpetuarse condicionando y determinando nuestros modos de relación y de existencia. De este modo, se apreciaría que la ciudad y sus espacios constituyen prácticas determinadas para fines concretos y que, como señalaría Manuel Delgado (2011) o Henri Lefebvre (2014), el espacio público no es neutro, ya que está cargado ideológicamente. De este modo, las respuestas que surgen no sólo se asumirían desde un punto de vista simbólico, sino también como crítica de la representación y como transposición y dislocación de los espacios públicos.

Sin embargo, quedaría una cuestión pendiente: si el arte crítico, es decir, el arte como subversión de códigos culturales, –como Lucy Lippard (2001) señala, abogando por la necesidad de un nuevo arte público– ha sucumbido ante lo que se oponía y el propio mercado y sistema dominante lo ha engullido, pues la crítica de la representación se

ha vuelto una nueva presentación del sistema, entonces parecería necesario articular una nueva «revolución» que vaya más allá de los límites institucionales. La cuestión de esta nueva reformulación del arte como subversión, de esta «revolución», no sólo pasaría por una transgresión de las propias obras e instituciones o por una reforma interna que se replanteé la propia participación y acciones artísticas, sino lo que requeriría sería asumir la práctica artística desde nuevos presupuestos sobre lo político (presupuestos necesariamente ontológicos) que conciban la relevancia de la transformación, transgresión e impugnación del espacio y, por supuesto, de las subjetividades.

Digo esto por una simple razón: no se puede reducir el arte y lo político a la acción directa, a la protesta pública, pues todo pasa por la creación de nuevos modos de percepción y de relación. Es por eso que el vínculo entre el arte y lo político es más estrecho y transversal. Del mismo modo que se puede criticar la insuficiencia del arte del código por haber sido engullida por el mercado del arte, también se podría aplicar a la acción directa y a la protesta, ya que se asumen como proyectos o modelos donde la acción político-artística se concibe como un programa de fines que intentan contraponerse a otro orden de fines; con esto lo que se manifiesta es que esos programas se plantean como un ser teleológico que intenta consumarse por sí y para sí mismo, con lo cual, la acción artístico-política se piensa como un absoluto, como un ser delimitado. Es en este sentido en el que se señala que es necesario replantear las prácticas artísticas a partir de otros presupuestos ontológicos sobre lo político. Sin embargo, con esto no se niegan sus virtudes y sus hazañas, sino simplemente se intenta ir un poco más allá de hallar un *sentido* al arte político, ya sea como crítica, deconstrucción o protesta. Y este ir más allá implica no sólo centrarse en acciones propiamente «artísticas» llevadas a cabo por una intención concreta, sino más bien en la articulación de un sinfín de prácticas cotidianas, mayoritariamente marginales y desapercibidas, que en su conjunto alteran el orden y los límites de los espacios urbanos y, por tanto, *re-trazan* y *producen* la ciudad de otra manera. En eso consistiría la transversalidad de lo político, entendido como el verdadero espacio público: carece de orden y fines; siempre es la ruptura de un límite, al igual que el arte, se trata de una finalidad sin fin, de una insurrección infinita que necesariamente interrumpe las significaciones unidimensionales e identitarias.

### Arte, utopía y piratas

Hace más de una década que Yves Michaud (2007) supo ver que en una sociedad productora de experiencias estéticas, en la que «la belleza está por todas partes», el arte tenía que luchar con la producción industrial de bienes culturales. El panorama resultaba desolador, anunciaba nuevamente con otro cariz, mucho después de Danto, un nuevo apocalipsis del arte o, al menos, de su régimen como objeto. Porque ahora, decía Michaud, el arte tenía que ganar espacio en un terreno inmaterial, simbólico, en la raíz de las sociedades de consumo; terreno resbaladizo en el que fácilmente se podía confundir un producto vacío y servil a las necesidades del mercado con una obra de arte. ¡Vaya dilema!

<sup>4</sup> El artista urbano mexicano Argeo Mondragón, aka Sero, en una conversación que mantuvimos debajo de un puente en un puesto de tacos de la Ciudad de México, decía que una de las cuestiones más relevantes del *street art* era haber transgredido el paradigma del concepto o de lo conceptual en el arte y haber puesto como principio la ilegalidad. Defendía que en eso consistía la importancia de las acciones del *street art*: en la ruptura de las instituciones y de la propiedad privada e intelectual, en transgredir literalmente las normas. A carcajadas afirmaba que eso era lo que muchos teóricos y gente del mundo del arte no habían entendido, y por lo cual se podía hablar de Banksy como el nuevo Picasso (Mondragón: 2015). También es importante señalar los espacios secuenciales en los que en la actualidad este artista trabaja en la Ciudad de México y en otras partes del mundo, como podrían ser sus ilustraciones de *Los cantos de Maldoror*, en los muros de diferentes ciudades, o también sus intervenciones en el edificio de Radio UNAM y en el Centro Cultural España.

A lo mejor –puede ser planteado como hipótesis–, el arte ha desaparecido, se ha evaporado en el mercado o transmutado en la etérea unidad arte-mercancía. Si esto ha sucedido, realmente no importa. Lo que verdaderamente interesa son las utopías y heterotopías de las prácticas artísticas.

Desde el nacimiento de las vanguardias, independientemente de los caminos que cada una de ellas fue tomando –como por ejemplo, paradójicamente, ser engullidas por el mercado–, hubo una tendencia clara a ir en contra de la institución del arte como tal. Las prácticas artísticas se independizaron, se fueron consolidando como herramientas de autoexpresión movidas por una voluntad de emancipación, de subvertir la consciencia dominante y la experiencia normal. Como en la *Nueva Babilonia* de Constant, fue prevaleciendo la idea de explorar y crear nuevas islas estéticas, perceptivas, sociales... Las prácticas artísticas convencidas de remar a contracorriente sobre los márgenes de las sociedades, de las instituciones, de las ciudades, se convirtieron en hordas de piratas. Vida y arte comenzaron a rozarse, a solaparse, a actuar en paralelo, a ir por su cuenta. Y entre tanta descentralización y exploración, las prácticas artísticas comenzaron a socializarse y a situarse sobre el terreno; desde el constructivismo ruso, pasando por los grabados del Taller de Gráfica Popular de México, los *happenings*, hasta el arte subversivo y crítico de los 70 que explotó en las grandes ciudades norteamericanas se consideró verdaderamente la fuerza de las prácticas artísticas para construir nuevos mundos e incidir en la *experiencia pública*. Llegó el momento, como años más tarde el arte urbano demostraría, de asaltar los espacios. Aun así, en este proceso, no importa tanto la socialización, sino la expansión: el situarse sobre el núcleo de las ciudades y sus lugares.

Lucy Lippard es, quizás, una de las primeras personas que entendió la importancia del lugar como problema y soporte. Ella (Lippard, 2001) partió de la base de que la cultura apolítica y la ignorancia han dejado sin lugar a la gente; el terreno que se habita, en el que se anda, sólo aparece como vacío, sin memoria<sup>5</sup>. Abogaba por un nuevo arte público; una forma de situar las prácticas artísticas sobre los lugares y sus conflictos, al margen de las instituciones políticas y museísticas: llevar el arte a la vida cotidiana. Para romper con esta amnesia era imprescindible centrar la atención en el lugar y crear un *arte-sobre-el-lugar*, pues Lippard pensaba que el lugar es el recipiente de lo humano y, por lo tanto, sólo podríamos conocerlo cuando lo experimentamos y lo aprehendemos en su sentido histórico. El artista tenía que concebirse como «trabajador cultural», un trabajador que investiga visual y verbalmente el lugar: «como “visionarios”, los artistas deberían ser capaces de [...] hacernos conscientes de las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen el lugar» (Lippard, 2001:70).

La acción artística colectiva que proponía, quizás por su carácter inacabado, por su intención de mostrarnos lo oculto y contradictorio tanto de nosotros como de los lugares que habitamos, escaparía por completo a la dinámica hege-

mónica del arte institucional. Pero ¿es así realmente? Para Lippard evidentemente lo era por una razón muy sencilla: el arte dejaba de ser elitista y comercializable. Pero ahora ¿son solamente «trabajadores del arte» los que pueden mostrar las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen tanto al lugar como a nosotros? ¿Son sólo estos «trabajadores» los que pueden «interrumpir» o incluso pervertir los espacios mostrando sus tensiones y contradicciones, construyendo nuevos espacios y modos de relación? No necesariamente.

Las *free parties*, guiadas por los principios del TAZ (*Temporary Autonomous Zone*) sin pretenderlo, sin concebirse como una práctica de trabajadores del arte, se revelaban efectivamente como asentamientos y prácticas de «visionarios», en este caso visionarios *cyberpunks* experimentales, que al tomar y ocupar un lugar (una vieja fábrica, una iglesia, etc.) lo que hacían era poner en evidencia las contradicciones y construcciones ideológicas que atravesaban esos sitios. Puede debatirse que en este caso las *free parties* no se traten de prácticas artísticas; pero si se mencionan es sólo para intentar mostrar un trasfondo: que en las prácticas que *re-trazan* y producen la ciudad importa tanto su espacialidad, su ser en un espacio, como también su espaciamento, es decir, el espacio, el mundo que abren. Y este mundo no es otro más que una impugnación y *dis-locación* de todo sistema, una revocación del sentido, pues se trata de aventuras y apuestas por imaginar y construir un espacio radicalmente diferente al que se habita. O como diría Marcuse (1978:81) respecto a los poemas de Mallarmé: «hacen añicos la experiencia cotidiana y anticipan un principio de realidad diferente», expresan una «conciencia de crisis».

Evidentemente, como Lippard muy bien enfatiza, el lugar es un punto de partida importantísimo, ya que los modos de relación necesariamente están condicionados y determinados por el lugar. Sin embargo, el «artista» no tiene por qué reconvertirse en antropólogo o historiador, en un «trabajador cultural», ni tampoco su objetivo tiene que ser conocer y aprehender las construcciones históricas de los lugares, no. Puede ser todo o nada, en resumen: un experimentador. Lo que nos interesa resaltar son prácticas del subsuelo, prácticas que podrían ser catalogadas como *Merz*, es decir, prácticas que mutan, que se construyen con los retazos y desechos de las sociedades ciudadanas; prácticas del error que transforman y transponen los espacios urbanos y que, más allá del finalismo o porvenir que Lippard plantea para el arte, no distan mucho de lo que ella, e incluso Hal Foster (1985), apostando por la necesidad de reelaborar la relación entre arte y política –superando el problema del fetichismo del código de la visión posmoderna y recuperando la utopía como crítica de la cultura–, reivindicaban. No se pretende hacer un listado de estas prácticas, tan sólo mostrar su carácter, su huella –en ese sentido derridiano–; porque no se trata de una práctica, de una serie de patrones, sino de modos infinitos de hacerse, de llevarse a cabo, porque no operan, desarticulan, y es justo en ese extrañamiento sobre lo real en donde se encuentra su potencial político.

Hay una relación recíproca, según Ardenne (2006: 24), entre el interés de los artistas por el contexto y su alejamiento del mundo del arte, lo cual implica que la investigación del espacio urbano se efectúe como crítica y necesidad

<sup>5</sup> Precisamente, esta amnesia social podría verse como la otra cara de lo que constituye la «ilusión de transparencia» que Lefebvre (2014:87) critica de las ciudades contemporáneas.

de transformación, es decir, una práctica ético-política y, por supuesto, que la actividad artística se desplace hacia el «corazón del mundo», comprometiendo las prácticas con el reparto y la creación colectiva. Quizás, teniendo en cuenta la estética contextual que defiende Ardenne –en la que el artista se convierte en un explorador urbano–, puede señalarse como algo descabellado su similitud con las interpretaciones que Louis Aragon (2001) hace sobre los *collages* de Ernst, Hearhfield o Grozs, ya que parecerían dos cosas completamente distintas. Sin embargo, no lo es tanto.

Lo maravilloso, dice Aragon (2001:34), se opone a lo maquina, a lo que no se hace notar; cosa que hace creer que lo maravilloso es una negación de la realidad, un rechazo a ésta, la cual hace surgir una nueva relación. Sin embargo, lo relevante es que lo maravilloso toca lo real, lo acompaña y transforma. Para él (Aragon, 2001:40), y en eso consistirá la genealogía de John Hearhfield, trastocar lo real se trata de un acto maravilloso, de un acto que, como dirían los surrealistas, consiste en un «descentramiento», en «el milagro como desorden inesperado». Precisamente es este milagro, «este descentramiento», el que el artista urbano de Ardenne pretende; el artista interrumpe las representaciones hegemónicas tanto sociales como espaciales. A través de la intervención y la participación explora lo real y lo trastoca.

La ciudad entendida en tanto que obra de una racionalidad lógica que determina y constriñe los modos de vida (Lefebvre, 1978:27) puede ser descrita como lo que Aragon llama lo «maquina». La otra ciudad, la extática, ese *ser-en-transito*, sujeto escindido o dis-locado, como la llamará Nancy, puede ser visto como el lugar del acontecimiento, del *milagro*. ¿En qué medida –podría entonces preguntarse– las prácticas artísticas *re-trazan* y producen la ciudad? En primer lugar, porque surgen como dinámicas de interrupción de lo real o del conjunto de representaciones que lo constituyen, ya que se juegan en el límite de la obra y de su historia creando nuevos espacios, nuevas lógicas de relación: son los milagros que atraviesan la realidad cotidiana, que muestran el «corazón del mundo». Los órdenes jerárquicos se descomponen, como en el *collage* y como lo pretendieron Rodchenko y El Lissitzky al crear nuevas formas y estructuras espaciales, nuevas formas de vida, a través de la *fotopintura* (Leclanche-Boulé, 2003). Los talleres colectivos, las calles y la gráfica mexicana, hasta el día de hoy, siguen siendo un ejemplo de este tipo de prácticas que se mueven en los límites (históricos y sociales) de las ciudades y en las que, a diferencia de los «trabajadores del arte» de Lippard, no existe la figura del artista-visionario que enseña cómo es «verdaderamente» el mundo. La renuncia a la seriación y a la firma, como ya lo habían hecho los artistas del Taller de Gráfica Popular, hace que las ediciones de los grabados que surgen de estos talleres impregnen las calles de estampas que, al igual que los fanzines que se distribuyen por las sombras de forma anónima, dan voz a lo comúnmente silenciado. Las calles hablan, al contrario que instalaciones sonoras de Max Neuhaus que programan el espacio; muestran un contexto de disidencia que anticipa «un principio de realidad diferente», la posibilidad de otro mundo, articulándose como una serie infinita de procesos efímeros.

La ciudad es el espacio práctico por excelencia. Y estas prácticas se rebelan creando su propio espacio y lenguaje:

transforman las ciudades impugnando su historia. Como prácticas «maravillosas» asaltan lo real desacralizando los espacios (de consumo, de sentido, de ordenación); son contrapartidas que abren y se abren en el espacio público, entendido éste en su dimensión ontológica-existencial y, además, como territorio urbano. Pensemos que estas prácticas artísticas pertenecen al subsuelo de las ciudades, a esos márgenes, a esas contradicciones que intentan desconfigurar la opresión, racionalidad y homogeneidad que se impone. Por eso se trata de prácticas pirata, prácticas micropoliticas evidentemente no institucionalizadas y difíciles de catalogar (¿se podrá hablar de una historia callejera del arte?), las cuales *re-trazan* la ciudad y sus formas de vida.

## Bibliografía

- Aragon, L. (2001). *Los collages*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Ardenne, P. (2006): *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Arzabe. Murcia: Arzabe.
- Delgado, M. (2001). *Memoria y lugar. El espacio público como crisis de significado*. Valencia, España: Ediciones Generales de la Construcción.
- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid, España: La Catarata.
- Florida, R. (2009): *Las ciudades creativas. Por qué dónde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Barcelona, España: Paidós.
- Foster, H. (1985). *Recodings: Art, Espectacle, Cultural Politics*. Seattle, EE.UU.: Bay Press.
- García Vázquez, C. (2016). *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Guattari, F. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Lippard, L. (2001). «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar». En: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (Eds.): *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS: tipografías y fotomontaje*. Valencia: Campgrafic.
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Lefebvre, H. (2014). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Marcuse, H. (1978). *La dimensión estética*. Barcelona, España: Materiales.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Mondragón F, A. Entrevista por C. García Sánchez. México D.F., México, 15 de septiembre de 2015.
- Nancy, J.L.; Lacoue-Labarthe, P. (2000). «La retirada de lo político» en: *Nombres*, año X, no. 15. Octubre, pp. 33-46.
- Nancy, J.L. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, J.L. (2006). *Ser singular plural*. Madrid: Arena libros.
- Nancy, J.L. (2009). *La verdad de la democracia*. Buenos

Aires: Amorrortu.

Nancy, J.L. (2011). "Être-avec et démocratie" en: Revista Pléyade. Vol. IV, no.1. Enero-Junio.

Nancy, J.L. (2013). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.

Rapoport, A. (1977). *Aspectos humanos de la forma urbana*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Rowe, C. (1981). *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili.