

Contribuciones a un glosario de cultura visual resistente

Nato Thompson

Aparentemente el lenguaje actual de la historia del arte está colapsando bastante rápido. A raíz de esto, espero que la Revista de Estética & Protesta pueda ser un vehículo para el desarrollo de un juego de términos más resistente, útil. No simplemente porque la creación de algo nuevo siempre es divertida, sino porque, para ser franco, dado el actual clima político, es importante que pongamos toda nuestra porquería junta, para hacer nuestras acciones más efectivas.

A sugerencia de los maravillosos editores, quisiera decir unas pocas cosas acerca de porque razón en este mundo debería importar un glosario de cultura visual resistente. Inicialmente consideré que tal cosa era obvia, pero al empezar a pensar en ello, no resultó obvio en absoluto. La cultura visual resistente no trata de arte o activismo en un sentido tradicional. Es un método para construir una cultura viva, real. Opuesto a una vocación o búsqueda sentimental, pienso que este campo puede ser una forma de comunicarse productivamente entre aquellos que están dedicados al cambio social. No se trata de avanzar en la investigación de la historia del arte ni acerca de tácticas para acceder a galerías. Si esto puede sonar

inocentemente impreciso, esa es la intención. No pienso que sea necesario ser específico y creo que incluso un simple análisis sobre capital y control debería ser suficiente para reunir mucha gente dispersa. Estos términos son métodos para encontrar formas más efectivas de hacer precisamente eso.

Lo que sigue son una serie de términos que he encontrado en uso por muchos "radicales"¹. Los introduzco en la esperanza que puedan conducir a discusiones más productivas.

- A. Cultura Visual
- B. Criticalidad (Ambigüedad)
- C. Resistencia/Tácticas/Estrategias
- D. Infraestructuras de Resonancia
- E. Consecuencias Materiales
- F. Legitimación

Cultura Visual/vízhoel•kúlcher

Cultura visual es el estudio de la hipervisualidad de la vida cotidiana contemporánea y sus genealogías. Dada la "armamentización" de lo visual durante la reciente guerra de Irak y el iconoclasmo actual -y televisado- de ciertos grupos terroristas, no creo que haya ningún peligro de que se convierta en un campo complaciente en el futuro cercano!

-Nicholas Mirzoeff

Cada vez más seguido escucho el término cultura visual usado para describir el paisaje visual. Como opuesto al término "arte" (el cual tiene la connotación de ser un campo estático de estudios), el término cultura visual sugiere implícitamente que la visión es un fenómeno socialmente construido. Este pequeño desplazamiento es una importante maniobra semiótica, porque nos permite considerar el extenso y creciente

¹ N. de la T: el término "radicales" se usa para referirse a aquellas personas involucradas en alguna actividad que pretende una transformación social, tales como activistas o aquellos afiliados con algún de tipo de sensibilidad revolucionaria.

espectro de visualidad que incluye televisión, películas, publicidad, moda, urbanidad, afinidades culturales varias, etc. como material de origen para estrategias visuales. Desde esta mirada, la estética debe ser posicionada dentro de un campo de género, raza, clase, y sexualidad. En lugar de discutir si la estética es “buena” o “mala”, podemos evaluar proyectos basados en su posición y recepción. ¿Que tipo de efectos transformadores tienen estos proyectos? La pregunta no es “¿es arte?”, sino más bien, “¿que produce?”

Criticalidad/krítikelitee

Lo que significa preguntar, ¿Qué hace un proyecto? Esto es decir, ¿qué efectos estamos interesados en producir? Hay multitud de respuestas a esto, pero sospecho que desde la posición de la protesta o la política, deberíamos pedir que el proyecto repositone la relación del espectador con el poder. Debería producir “criticalidad”. Para usar el lenguaje de Bertold Brecht, “necesitamos un tipo de teatro que no solo libere sentimientos, visiones e impulsos posibles dentro de un particular campo histórico de relaciones humanas en el cual la acción tiene lugar, sino que emplee y aliente aquellos pensamientos y sentimientos que ayudarán a transformar el campo en sí mismo.” Naturalmente, los métodos para lograr esto varían ampliamente y su efectividad no está en absoluto probada. No quiero dar la errónea impresión de que la cuestión acerca de lo que un proyecto hace es una cuestión fácil de responder. De hecho, es la total falta de utilidad definida clásicamente la que tiende a ser el indicador de la mayoría de las cosas “artísticas”. Debemos ser cuidadosos sobre los métodos que usamos para responder esta cuestión. La ambigüedad puede todavía conservar utilidad, pero debe conseguir el soporte de la imaginación, la pedagogía y el deseo. Sin embargo, preguntarse que hace un proyecto es un buen lugar para empezar una discusión de estética, y un debate sobre esos terrenos puede ser aclaratorio.

Lo que inevitablemente acompaña este desplazamiento hacia el énfasis en la

transformación del espectador es el desplazamiento hacia la educación radical. Esto es decir, una vez que comenzamos a discutir el rol de la estética en relación a la pedagogía, entonces tiene sentido mirar en los fundamentos teóricos de las escuelas de pensamiento que han estado investigando esto por mucho tiempo. La educación radical tiene antecedentes en los escritos del educador brasileiro Paulo Freire y los escritos más recientes de Henry Giroux. No sé realmente tanto de este material, pero sospecho que considerando si un proyecto produce “criticalidad” esta línea de recorrido podría resultar instructiva.

Estrategias/tácticas/strátijeez•táktiks

estrategias/strátijeez/: n. pl. 1. el cálculo (o la manipulación) de relaciones de poder que se vuelven posibles tan pronto como un sujeto con voluntad y poder (un negocio, un ejército, una ciudad, una institución científica) puede ser considerado aisladamente.

tácticas/táktiks/: n. pl. 1. opera en acciones aisladas, golpe a golpe. Toma ventaja de “oportunidades y depende de ellas, existiendo sin ninguna base donde pueda acumular sus logros, construir su propia posición y planear incursiones.” “En resumen, la táctica es el arte del débil.”

Los términos de arriba son prestados de los escritos de Michel de Certeau y tienden a aparecer frecuentemente. Con un género entero llamado ahora “medios tácticos” y muchos *radicales* usando este lenguaje, es instructivo observarlos un poco más cuidadosamente. Las tácticas, como la definición establece arriba, son una especie de trasgresión, y en la teoría de De Certeau son formas para que la gente desarrolle significado frente a una abrumadora situación dada. Estrategias son las ocupaciones de aquellos que están en el poder. Para los *radicales*, no debería ser una sorpresa reparar en que están constantemente considerando su trabajo a la luz de las tácticas. Siempre están transgrediendo y usando el paisaje dominante como una necesaria “pareja de

baile". Sin embargo para aquellos que disfrutaron a De Certeau y muchos anarquistas inspirados en Gilles Deleuze, las tácticas parecen suficientes. El problema de aceptar esta sensibilidad es que puede conducir a formas de resistencia bastante privilegiadas, como poder "vaguear" en el trabajo, o tomar un camino largo y poco lógico de vuelta a casa. Yo soy entusiasta de estas tácticas más benignas, pero no estoy convencido que conduzcan a algo más que terapia personal.

Las estrategias son, naturalmente, raramente discutidas; y si lo son, puedes garantizar que alguien acusará a la persona que lo haga tanto de soberbia como de producir ideologías peligrosas. La idea de una agenda revolucionaria o un intento de ganar una parte del escenario dominante nunca aparece como viable o prometedora. Y entonces, las tácticas quedan como el recurso único de hecho. Sin embargo, para poner un ejemplo de alguien operando en el campo de las estrategias, el cineasta Michael Moore ha superado con seguridad la categoría de las tácticas. Sus películas ganan premios de la Academia, sus libros están en la lista de los best-sellers del New York Times. Lo mismo vale para Noam Chomsky. Los menciono porque creo que su deseo y habilidad para operar en el campo de las estrategias ha sido efectiva e instructiva.

Naturalmente, no todos pueden operar en el campo de las estrategias. El punto de esta sección acerca de tácticas y estrategias es demostrar que la dependencia de estos dos términos parece crear un árido pero necesario terreno intermedio. En lugar de una dicotomía polarizante, quizás podría ser más útil considerar estos términos como los dos polos de la estética resistente. Es decir que un proyecto vacila en su relación con el poder desde tácticas hacia estrategias. Mientras que apropiarse del sistema dominante puede parecer imposible, se siente menos patético que depender de la derrota del otro.

Infraestructura de resonancia / infrestrukcherz•ov•rézenens

Infraestructura: n. 1. el marco básico de funciones subyacentes de un sistema u organización. 2. los servicios fundamentales que posee un país, ciudad o área, como transporte o sistemas de comunicación, plantas de energía, y caminos. 3. las instalaciones militares de un país.

Acotando cuestiones de estética y política, es importante que consideremos la red interconectada en la cual están operando. Es decir, no podemos desvincular la posición de poder que un proyecto particular posee. Ningún proyecto, en y por sí mismo, poseerá todos los atributos necesarios para hacer un concepto y/o acción política que lo abarque todo. La efectividad requiere un tipo de priorización de contenido, el cual tomado aisladamente, puede entrañar algún grado de incompletud o falla.

Tomemos por ejemplo a Mathew Barney, cuyo trabajo realmente disfruto. Es bizarro, sensual, imaginativo, y surreal. Sin embargo, el hecho de que el Guggenheim ubica la serie *Cremaster* de Barney en un pedestal como su obra magna y los comentaristas del New York Times elogian a Barney como el más grande artista de su generación, repercute en mí como "demasiado conveniente". Es en este punto donde yo huelo mal: obviamente, por material evasivo de poco contenido y final abierto que puede ser tan fácilmente consumido por aquellos en el poder. La falta de habilidad de la obra para resistir y su complicidad con las tendencias conservadoras que la apoyan, la hacen indigerible.

Mientras que la comodidad que acompaña a artistas que buscan evitar contenidos directos debe ser considerada, esto no debería implicar su destitución. Porque entonces caemos en esa vieja trampa política de demandar formas puramente utilitarias de representación visual. Deberíamos tener el derecho a una belleza cualificada sin caer necesariamente presos de los buitres en el poder que hacen dinero

y prestigio de ello.

Este problema reaparece continuamente. Es particularmente agudo para una generación que creció durante el surgimiento de la industria cultural donde abundan imágenes seductoras al tiempo que no poseemos herramientas adecuadas para separar el trigo de la paja. Esta crisis de seducción es aguda en otros medios también: cine, televisión y música. Como una generación paranoica estamos continuamente preguntándonos: ¿quién se está beneficiando de mi placer?

Para los lectores de la Revista de Estética y Protesta, esta conspiración-teoría del placer encontrará sus más penosos y dañinos problemas en las cuestiones de “radicalismo comercializado”. Todos estamos demasiado enterados que hay una potencial guerra de conveniencia, celos, ego, y furiosa eficacia entre aquellos quienes utilizan la estética de la radicalidad para ganar para sí mismos. Como ejemplo, quisiera sacar a colación la obra de Gregory Green. Green produce bombas, y estaciones de radio piratas. Un auto-declarado anarquista, comenzó a tener fama en los 90s como un hacedor de aparatos radicales. Obviamente, nadie cree que su política vaya más lejos que la producción de objetos para su galería y para exhibiciones en museos. Finalmente y citando a un amigo, Josh MacPhee:

Estoy empezando a sentirme enfermo y cansado de ver “artistas radicales” volver a ensamblar materiales tácticos de la vieja escuela, destriparlos de toda utilidad, y entonces presentarnoslos como un regalo de Dios para los activistas. Un buen ejemplo de esto es la continua reformulación de la radio pirata como un objeto de arte radical. No me jodan. Estoy enfermo y cansado de ver equipo de transmisión valioso ubicado en una linda, brillante y nueva caja o mochila en una galería, mientras gente como la del Proyecto Radio Campesino en Chicago han pasado los últimos 3 o 4 años contrabandeando transmisores en una media docena de áreas en conflicto en Latinoamérica (Chiapas, Perú, comunidades indígenas en el Ecuador, etc.) e instalando estaciones de radio que la gente realmente usa cuando está en problemas para construir autonomía y justicia para su vida diaria.

Estas supuestas intenciones pueden encontrar su última fuente de antagonismo en aquellos más cercanos a nosotros, cuando vemos su capital social incrementarse a través de “nuestras más atesoradas y radicales formas de resistencia”. Tales antagonismos han destruido muchos colectivos (como Group Material) y han roto lazos dentro de redes. Esto, de hecho, es meritorio de un ensayo separado en sí mismo, pero para los propósitos de este ensayo, yo quisiera cerrar el círculo y sugerir que consideremos estos problemas a la luz de una infraestructura de resonancia.

La infraestructura de resonancia es nuestra audiencia. Esto es, si uno pudiera medir una cosa tal como la red de resonancia y afiliaciones que un proyecto tiene. Es algo que naturalmente hacemos, si bien muchas veces somos más paranoicos que analíticos. Naturalmente incluimos la relación con el poder cuando miramos un proyecto. Por ejemplo, cuando vemos un proyecto en el Museo Guggenheim, muchos de nosotros inmediatamente sospechamos de las alianzas y afiliaciones del proyecto. O cuando miramos un programa de televisión, somos proclives a sospechar de los poderes corporativos y de los dólares de publicidad que recogen en sus arcas gracias a nuestro momentáneo placer. Percibimos una infraestructura en el lugar que legitima y perpetúa el poder. Sin embargo, si fuimos a ver un proyecto en un espacio comunitario anarquista, posicionamos ese proyecto dentro de una infraestructura de resonancia muy diferente. Podemos disculpar su falta o debilidad de contenido porque, obviamente, estamos seguros que hay un compromiso con el cambio radical donde sea que miremos en esa infraestructura. El significado viene a ser compensado a través de su conexión con una infraestructura. La infraestructura provee un coro de intenciones que facilitan un modelo interpretativo más robusto. Para tomar nota del sociólogo Pierre Bourdieu, debemos entender los variados regímenes discursivos que determinan un proyecto particular.

La percepción de una infraestructura de resonancia depende de la posición en la que uno mismo se ubica. Para volver al

ejemplo de Gregory Green y sus elegantes bombas radicales, para el espectador de arte promedio, esta ausencia de radicalidad se lee en la misma infraestructura que un proyecto que realiza Indymedia. El receptor de arte promedio en un museo no diferencia el compromiso radical de los productores de un proyecto porque, naturalmente, ¿como se suponen que podrían saber de este tipo de “chusmeríos” internos? Cuando los artistas radicales se quejan conmigo que tal y tal artista no está realmente comprometido y sólo está haciendo dinero de su radical elegancia (como Gregory Green), yo me pregunto que tipo de tácticas son estas quejas. En un nivel pedagógico, la efectividad de los proyectos de Green es casi igual que la mayoría de los otros proyectos de arte radical en un museo. En otro nivel, hay quienes desestiman todo proyecto que entre en un museo porque, obviamente, sospechan que está confabulado con el poder. Sospecho que esta es la razón por la que la gente prefiere “contenido” en el arte, porque entonces estas conexiones están reveladas en la obra misma. Pero nosotros sospechamos incluso de eso.

Parece que el problema es más con los modelos de visualización que no revelan estas infraestructuras. Es un modelo que intenta bloquear proyectos respecto de sus relaciones a redes de significado, y es uno importante de considerar. Propongo la noción de infraestructuras de resonancia como un lente para pensar acerca de las estrategias de visualización y las lecturas críticas. La interpretación de una obra debería incluir su relación con el poder.

Como una última nota sobre este tema, quisiera proponer que los artistas radicales en la escena (si estás leyendo esto, entonces probablemente te involucra) desarrollen una infraestructura radical más cohesiva. La Revista A&P es un buen agregado a esta red emergente. Lo que una infraestructura real podría hacer es proveer un sistema cohesivo realista para asistir proyectos radicales. Podría permitir alguna autonomía desde el común problema de siempre al interpretar obra en el campo mezclado del poder. Esto podría ser tan simple como reunir exhibiciones itinerantes, escritores aportando análisis críticos de

estética radical contemporánea y comunidades participantes de políticas radicales para la justicia social. Es algo desesperadamente necesario y debería tener consecuencias materiales reales.

Consecuencias

materiales / *metete'ereel•kónsikwens*

Es una palabra que uso en contextos específicos. La uso cuando estoy pensando en proyectos más abiertamente agit-prop². La cuestión es, ¿cómo ubico este proyecto en una situación productiva, una situación política y una situación discursiva? O, más tácticamente, ¿Cómo puedo posicionar este proyecto tan cercanamente a un lugar de inestabilidad en el poder como sea posible, de modo tal que el proyecto tenga efectos reales?

Trevor Paglen

Estamos tratando de hacer pie después de tambalear con las herramientas del posmodernismo. Mientras que la deconstrucción de la mayor parte de las narrativas-monstruo ha sido crítica, las estrategias de largo plazo se están revelando como necesarias (para refritar la discusión sobre tácticas y estrategias). Tratando de acertar la diferencia entre relativismo posmoderno y modernismo intransigente, estamos desarrollando un lenguaje para tomar las expresiones de la gente. Uno de esos presuntuosos términos es “consecuencias materiales”. ¿Qué son las consecuencias materiales de un proyecto? ¿Cómo se traducen en acción radical? ¿Cómo esto ayuda a la expansión de la justicia social?

Estas son preguntas difíciles y a las que nunca encontraremos respuestas fáciles. Por ejemplo, todo proyecto radical tendrá todavía un momento difícil rebobinando su marcha atendiendo a las consecuencias materiales. Si no entendemos como opera el poder, entonces ¿como vamos a medir si un proyecto tiene consecuencias materiales?

² Abreviatura de agitación y propaganda. Se refiere a la línea clásica del arte de protesta o arte político, de predominio didáctico.

No lo sé. Pero eso no significa que no debamos considerar la relación de un proyecto con sus consecuencias materiales tan cuidadosamente como sea posible. Es una especie de contraste que nos permite distinguir ciertas prácticas de estudios culturales frívolos que legitiman proyectos al “deconstruir” situaciones ridículas como de algún modo resistentes.³

Legitimación/ Iijítimáyshen

Trabajo en un museo llamado MASS MoCA. Es una posición complicada para mí en cuanto me enfrento con muchas necesidades políticas y restricciones pragmáticas. Sin embargo, veo el rol que los museos juegan en la infraestructura de la cultura visual. Actúan como una entidad legitimadora. Si pienso el conocimiento como una infraestructura, con diferentes agentes materiales afectando la forma en la que el conocimiento es producido e interpretado, entonces podríamos empezar a entender los roles de hecho que las instituciones juegan en ello. En una infraestructura de resonancia, un agente legitimador agrega peso significativo a la información que está siendo interpretada. En un mundo bombardeado de información, nosotros damos peso significativo a ciertos filtros que creemos de algún modo han escudriñado el material y nos dan la cosa que queremos. Naturalmente, lo que es legitimado por un grupo de personas, podría no serlo por otro. Esto es obviamente, el caso del ejemplo previo del Guggenheim y el MASS MoCA mismo para este asunto.

La legitimación no está simplemente reservada a los museos, obviamente. Puede provenir de individuos famosos: “Noam Chomsky dice: ¡lee este libro!”; puede venir de amigos, “Ey, escucha esta banda.” Puede venir de publicaciones, “la JAP hizo una reseña favorable de esta conferencia.” Puede venir de la CNN, etc.,

³ En otras palabras, esta sentencia indica que el término “consecuencias materiales” actúa como un método para comprender si un proyecto cultural tendrá, de hecho, resultados en el mundo real. De este modo, podemos descifrar si un proyecto es simplemente retórica o tiene objetivos pragmáticos.

etc. Como debes haber adivinado, algunas instituciones tienen un radio mayor de resonancia para su función legitimadora que otras. Y algunas, fuera de aquellas conexiones, todavía dependen del sistema dominante para su propia legitimación.

Sería una solución demasiado fácil destituir la legitimación como una especie de conspiración tira-nombres. Eso tiene consecuencias materiales. Espero que quede claro que no estoy abogando por la legitimación que viene de afuera sino que simplemente quiero decir: “Así es como las cosas tienden a funcionar. ¿Qué vamos a hacer con ello?”. Podemos crear nuestras propias fuentes de legitimación, podemos utilizar las que ya existen, o podemos atacar desde ambos extremos del espectro. Al final, la legitimación puede actuar como un pasillo de acceso hacia mayores formaciones de poder social. A más legitimación, en cualquier circunscripción, más se aumenta el radio de resonancia. Una vez más, quiero pensar en Michael Moore y Noam Chomsky como manipuladores efectivos de su legitimación. (Podrías no estar de acuerdo con mi elección de fabulosos legitimadores y estaría bien. Estoy simplemente intentando encontrar ejemplos contemporáneos para demostrar el punto.)

Los centros de legitimación existen ya dentro de la dispar infraestructura radical. Académicos como Gayatri Spivak, el recientemente fallecido Edward Said, Saskia Sassen, Angela Davis, Judith Butler son todos vectores vivos de legitimación. En el campo de la estética y la protesta, naturalmente, la legitimación comienza a reducirse rápidamente. Revistas de izquierda como *The Nation*, continúan apoyando arte enteramente conservador como un testamento del status cultural de sus lectores. Por el lado de los artistas, uno puede elegir entre la cobertura salteada de revistas como *Art Papers*, o ser enterrado en la academia masturbadora de *Critical Inquiry* u *October*. Naturalmente, hay espacios y publicaciones más simples que están en avenencia con estos proyectos y revisarlos es un ensayo en sí mismo. Mientras que micro-cines y bandas punk parecen tener infraestructuras más concretas, la cultura visual radical parece

depender con demasiada frecuencia del sistema dominante, o está aislada en compartimentos separados a lo largo del globo. Tensando estas redes y proveyendo nuestros propios sectores auto-legitimadores es crítico para la concreción de una cultura radical.

Conclusión

Espero que estos términos prueben ser constructivos. Advierto que muchas de las palabras están desarrolladas en orden para manejar las tensiones entre un modernismo abiertamente dominante y un posmodernismo demasiado relativista. Estos son sólo intentos de posicionar la resistencia visual dentro de un marco conducente a una mejora en la economía de la información. Usar un vocabulario más específico nos permite evitar las aburridas trampas de ¿es arte?, o ¿es político? Para evitar estos peligros en algún grado, podemos movernos con más optimismo hacia el desarrollo de una cultura radical que pueda realmente quebrar el dominio del capital y el control.

Nato Thompson

[Texto publicado en el Journal of aesthetics
and protest número 3](#)
traducción Lila Pagola
NThompson@massmoca.org