

*Antonio Rivera García*

## **Hegemonía populista, arte crítico e instalación: Reflexiones estéticas a partir de la política *agonista* de Chantal Mouffe**

Este artículo versa sobre la relación del arte con la hegemonía populista. Hegemonía es un concepto que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1987) abordaron en profundidad en una de sus primeras obras, *Hegemonía y estrategia socialista*. La misma Mouffe ha tratado en los últimos años la relación entre la estética y la política. De ahí que esta autora sea la principal protagonista de las siguientes páginas, aunque no desatendamos la importancia de la obra de Laclau para pensar la relación entre la hegemonía populista y las prácticas artísticas.

Tanto Mouffe como Laclau parten del concepto gramsciano de hegemonía y de la centralidad del antagonismo y de la crisis. Para estos autores, lo político tiene que ver con la formación de identidades colectivas, esto es, con la creación de un *nosotros* opuesto a un *ellos* (Mouffe 2014, p. 26). Lo político coincide en el fondo con el populismo porque hace referencia a una actividad consistente en construir un *pueblo* en una situación de distorsión social, de grave crisis o de antagonismo, lo cual hace inviable la política liberal e institucional de integración de las partes enfrentadas.

Este pensamiento, que parte de una antropología política de corte schmittiano, identifica lo político con el antagonismo radical. Tal concepción explica que la esfera de lo político esté marcada por una insuperable contingencia, esto es, por la imposibilidad de lograr una ordenación definitiva de la comunidad. La crisis, el cambio o la novedad son realidades ontológicas<sup>1</sup>. No obstante, Mouffe con su distinción entre lo político y la política, y, en concreto, con su concepto de democracia agonista, no solo ha criticado el consenso racional del liberalismo, sino que también ha concedido mucha importancia al funcionamiento efectivo de las instituciones, de aquello que resiste al cambio. Además,

<sup>1</sup> Según Mouffe, “lo óntico se relaciona con las múltiples prácticas de la política convencional, mientras que lo ontológico concierne a la manera en que se instituye la sociedad”. (cit. en Marchart 2009, p. 191)

ha acentuado la crítica a la denominada *ultraizquierda*, esto es, a una izquierda que se retira de las instituciones y que aspira a superar toda instancia representativa, instituyendo una democracia directa que, en la práctica, supone el establecimiento de una revolución permanente. Por lo demás, Chantal Mouffe (2014, pp. 28-29) pretende que los enemigos se conviertan en simples adversarios para evitar la violencia política, la guerra, que siempre está unida, al menos potencialmente, al concepto que Schmitt (1991, p. 63) proporciona de lo político. Ello exige que exista entre todas las partes enfrentadas en las instituciones democráticas un consenso inicial – *consenso conflictivo* lo denomina Mouffe (2014, p. 25) – acerca del valor de los principios democráticos de libertad e igualdad.

Para Mouffe, hoy el pensamiento de la hegemonía populista se presenta como el principal enemigo del neoliberalismo. Este antagonismo contemporáneo se puede apreciar en múltiples lugares, siendo uno de los más importantes el ámbito de las prácticas artísticas. En este artículo abordamos, en primer lugar, la cuestión de si la hegemonía neoliberal puede ser combatida desde la esfera artística. Además del tema del arte crítico o político, en las siguientes páginas se plantea otra cuestión que guarda cierto parecido con la *teología política* que tanto influye sobre Laclau y Mouffe: ¿se puede hablar de *afinidad estructural* entre el pensamiento populista y una determinada manifestación artística, la instalación, a la que Mouffe ha concedido bastante relevancia a través de la figura de Alfredo Jaar?

## 1. Todo arte es político: la estrecha relación entre la teoría política y la estética

Chantal Mouffe (2014, p. 107) comparte la tesis de Brian Holmes de que las prácticas artísticas y culturales permiten pensar lo social y lo político. Mouffe se ha interesado por la relación entre arte y política en varias obras, especialmente en el libro editado por el Macba *Prácticas artísticas y democracia agonística* y en el capítulo “Política agonista y prácticas artísticas” de *Agonística. Pensar políticamente el mundo*.

La construcción de la hegemonía política, de las identidades colectivas, se produce en múltiples lugares de la sociedad civil, en múltiples frentes. Para explicarlo, Mouffe acude a las categorías gramscianas de *sentido común e intelectual orgánico*. Sentido común es el concepto en torno al cual se construyen las formas específicas de subjetividad, de identidad colectiva, que se vuelven hegemónicas. Se trata entonces de transformar el sentido común a través de múltiples prácticas realizadas en terrenos diferentes. Un terreno de suma importancia es el cultural y artístico. El

propio Gramsci – recuerda Mouffe (2014, p. 109) – insiste en el papel central que desempeñan las intervenciones artísticas y culturales, las realizadas por los *intelectuales orgánicos*, para la elaboración y difusión del sentido común, y, por tanto, para la reproducción o desarticulación de una hegemonía dada.

Se comprende así que Chantal Mouffe (1997) diga que todas las prácticas artísticas son políticas pues, o bien contribuyen a reproducir y legitimar el sentido común establecido, o bien sirven para subvertirlo y establecer un nuevo orden hegemónico. Todo ello significa que arte y política no son campos constituidos de forma independiente. Siempre hay una dimensión política del arte porque este último ejerce un papel muy importante en el mantenimiento o cuestionamiento del orden simbólico dado. Pero también hay una dimensión estética de lo político porque las relaciones sociales requieren una organización simbólica, “una *mise-en-scène* de la coexistencia humana” (Mouffe 2014, pp. 110-111; 2007, p. 67; 2017, p. 23). No tiene entonces sentido distinguir entre un arte político y un arte apolítico. Desde esta aproximación, no son aceptables teorías estéticas que, como la del arte *deshumanizado*, no tienen relación con los problemas sociales y políticos (Ortega y Gasset 1999).

Mouffe (2014, p. 117) advierte, no obstante, que esta relación entre arte y política no debe llevarnos a pensar que el primero puede suplantar la misión realizada por la segunda, como, en su opinión, ocurre a veces con las prácticas del activismo artístico (*artivismo*). Ciertamente, reconoce el papel valioso realizado por los *artivistas* en defensa de una política radical contrahegemónica que cuestiona el consenso establecido, que revela el carácter represivo del capitalismo y que denuncia la apropiación capitalista de la estética<sup>2</sup>. Ahora bien, a Mouffe (2014, p. 107) le parece desmesurado el objetivo del activismo artístico, el de “promover el desarrollo de las nuevas relaciones sociales que son posibles por la transformación del proceso de trabajo”, y de este modo producir “subjetividades nuevas” y elaborar “mundos inéditos”. Las prácticas *artivistas* no bastan para producir las transformaciones que requiere una nueva hegemonía. De acuerdo con la teoría populista, la democracia radical precisa de la articulación de las diferentes luchas para crear entre ellas una cadena de equivalencia. Es así ingenuo, si seguimos el enfoque de Mouffe, pensar que basta con el activismo artístico para poner fin a la hegemonía neoliberal.

Que arte y política configuran dos esferas muy distintas, es algo que resulta claro cuando comparamos el pluralismo y antagonismo político

<sup>2</sup> Mouffe cita los siguientes ejemplos de *artivismo*: *Reclaim the Streets*, *Tutte Bianche*, *Stop à la Pub*, *Nike Ground-Rethinking Space* y los *Yes Men*.

con el cultural y artístico (Mouffe 1997). El pluralismo político, que resulta inherente a la democracia agonista defendida por la pensadora belga, es menos amplio que el artístico. Pues, aunque no acepta la teoría comunitarista de una idea sustantiva y universal de vida buena, reconoce que la política asume los principios ético-políticos de libertad e igualdad para todos. Desde este enfoque, cabe rechazar también la teoría liberal de la neutralidad del Estado, ya que este no puede serlo en relación con los dos principios o valores que otorgan legitimidad a la democracia. Está claro entonces que nos encontramos ante un pluralismo restringido. Precisamente, el antagonismo entre estos principios ilustrados y otros autocráticos es lo propio de un conflicto político. En cambio, en el ámbito cultural y artístico – sostenía ya Mouffe en la entrevista de 1997 concedida a Marcelo Expósito – es posible la coexistencia de principios de legitimidad antagónicos. Es más, la pensadora añade que, si los conflictos en los campos cultural y artístico adoptaran la forma de la relación amigo/enemigo, dejarían de ser culturales o artísticos y se convertirían en políticos.

Hay que reconocer, no obstante, que algunos filósofos afirman la presencia de aquellos principios de libertad e igualdad en el arte moderno. Es el caso de Rancière (2000), para quien el denominado *régimen estético del arte* se caracteriza tanto por la libertad, esto es, por liberarse de los límites establecidos por poéticas y conceptos que convierten los juicios estéticos en juicios determinantes, como por afirmar la igualdad de todas las cosas. Afirmación, esta última, que en cierto modo sintetiza el poeta Novalis cuando sostiene que *todo habla*. El antagonismo entre el moderno régimen del arte y los demás regímenes se polariza, como el político, alrededor de los dos principios de libertad e igualdad. Por otra parte, la historia de las revoluciones demuestra que estos dos principios responden a menudo a lógicas distintas que la estética moderna se encargaría de unir sin disolver. De ahí que el antagonismo entre la libertad del artista y la igualdad de las cosas se produzca en el interior del régimen estético: mientras la libertad es sinónimo de máxima actividad y conduce a una concepción soberana del artista; la igualdad, en cambio, conduce a la máxima pasividad del artista, a la escucha atenta de todo lo que está fuera de él.

De acuerdo con los criterios seguidos por Mouffe, parece claro que no debemos confundir la esfera del arte y la de la política. Si consideramos que el arte constituye una actividad específica, con sus propias peculiaridades, resulta evidente que no puede reducirse a ser un medio de la política. Su función tampoco puede ser exclusivamente la pedagogía social, la que tiene como misión que el espectador legitime o critique la dominación. Sin embargo, cuando hablamos de arte crítico resulta muy difícil que no se difumine la frontera entre aquellas dos esferas.

## 2. El arte crítico en los tiempos de la hegemonía neoliberal

El arte crítico es definido por Mouffe (2007, p. 67) como aquel que contribuye a desestabilizar e impugnar la hegemonía dominante. En nuestro tiempo, este arte, lejos de los programas desmesurados de la vanguardia histórica y del *artivismo*, tiene la misión de generar espacios de resistencia, los denominados “espacios públicos agonistas”, que socaven el imaginario social sobre el que se sustenta el capitalismo neoliberal (Mouffe 2014, p. 111; 2007, p. 60). El arte crítico fomenta el disenso, y hace visible lo que el consenso dominante oculta, cuando da voz a todos aquellos sujetos reducidos al silencio por la hegemonía neoliberal (Mouffe 2014, p. 112; 2007, p. 67).

Las prácticas artísticas se convierten en *intervenciones agonísticas* en cuanto asumen la doble misión ejercida por la política agonista: la función negativa de des-identificar o rechazar las asignaciones de funciones y papeles que conlleva la hegemonía existente; y la función positiva de luchar por una nueva identidad o subjetividad colectiva.

En primer lugar, el arte crítico denuncia la ideología de la hegemonía neoliberal por ser una manifestación – de acuerdo con la terminología gramsciana – de la *revolución pasiva* que impera en nuestro tiempo. El arte cumple este papel censor cuando muestra que las prácticas neoliberales se han naturalizado después de un proceso de sedimentación (Laclau 1999). Tales prácticas parecen salidas de procesos naturales, necesarios, de manera que queda oculto su carácter contingente, y, por tanto, el hecho de que hay otras alternativas diferentes (Mouffe 2014, p. 109). En la medida que el arte crítico combate la identidad colectiva hegemónica – en el presente, la neoliberal –, su primer objetivo consistirá en contribuir, junto a otras prácticas sociales, a la des-identificación de los sujetos políticos contemporáneos.

Esta función negativa del arte crítico hace referencia al conflicto, al disenso, o dicho de otro modo, a la interrupción de los consensos, clasificaciones, distribuciones y jerarquizaciones que conlleva toda hegemonía política. El arte crítico que se limita a asumir en exclusiva esta función guarda gran parecido con el concepto, meramente negativo, que tiene de lo político Rancière (1996, pp. 52-53), quien reduce el proceso de subjetivación política a un proceso de des-identificación y des-clasificación. Desde este punto de vista, que no es el de Mouffe, la lógica de la subjetivación política es una *heterología*, y no una lógica de la identidad, del nosotros/ellos. Rancière (1996, pp. 126-127) propone una lógica política que piensa en sujetos políticos flotantes, espectrales, porque el espacio público se convierte en un espacio fronterizo, en donde el actor político – un nombre *impropio* – lucha por deshacerse de la identidad que el otro le atribuye y por ser reconocido como un igual; es decir, el espacio público es únicamente el lugar negativo donde se combate identidades y diferencias.

Sin embargo, el arte crítico también tiene para Mouffe (2017, p. 24) un lado positivo, ya que contribuye a la construcción de una nueva hegemonía que desplace a la anterior. No basta con el momento negativo de la desarticulación, pues no faltan los “ejemplos históricos de situaciones en las cuales la crisis del orden dominante llevó a soluciones de derecha”. El papel positivo de las prácticas artísticas consiste en contribuir a la producción agonística de nuevas subjetividades, de formas específicas de identidad colectiva (Mouffe 2007, p. 67) que sean incompatibles, si nos referimos al presente, con la hegemonía neoliberal. Queda entonces claro que Mouffe juzga que el arte crítico forma parte de una cadena equivalencial, cuya finalidad consiste en reunir a toda una serie de luchas que contribuyan a la construcción contingente de una identidad democrática y contraria al neoliberalismo. En la línea opuesta se encuentra Rancière (2005), para el cual carece de sentido producir una nueva subjetividad, ya que el paradójico título democrático, el de cualquiera (*n’importe qui*), no sirve para diferenciar y proporcionar un nombre *propio* al pueblo.

La hegemonía neoliberal depende de toda una serie de técnicas de producción de subjetividad, esto es, de técnicas que tienen como fin la construcción de la identidad de comprador y consumidor (Mouffe 2007, p. 110), de empresario de sí mismo, o, de acuerdo con los análisis foucaultianos-deleuzianos de Lazzarato (2013), de *homo debitor*. Se comprende así que resulte decisiva, en la lucha contra el neoliberalismo, la intervención de los afectos y las pasiones. La sustitución de una determinada *identidad*, la neoliberal, por otra contraria dependerá entonces de que el agente social sea capaz de movilizar los afectos del pueblo para desarticular el proceso dominante de la identificación hegemónica (Mouffe 2014, p. 113). En relación con este asunto, la filósofa de la democracia agonista ha insistido en que, para la creación de identidades colectivas a través de prácticas hegemónicas, juegan un papel decisivo las pasiones o afectos, esto es, todo aquello que, relacionado con el deseo, el inconsciente y la cultura, nos diferencia y separa a unos de otros.

La importancia decisiva de los afectos para la razón populista lleva incluso a Laclau (2005, pp. 148-149) a identificar la lógica del *objeto a*, la del psicoanálisis, con la lógica hegemónica. En esta cuestión de los afectos, el gran enemigo no es solo el pensamiento negativo de Rancière, que reduce lo político a disenso, sino también el pensamiento del consenso racional, que oculta o abstrae de las relaciones sociales de poder las condiciones reales de existencia, las relacionadas con intereses y afectos de los individuos. La democracia agonista no aspira a negociar un acuerdo entre intereses o a crear un consenso racional, sino a crear “las condiciones de posibilidad para la expresión de una confrontación agonística entre puntos de vista en conflicto”. Defiende un pluralismo

verdadero porque evita que la multiplicidad de voces en conflicto se disuelva en unidad. “Evita – agrega Mouffe (1997) – toda tentativa de clausura del espacio democrático mediante apelaciones a la moral o a la racionalidad”. Del antagonismo o confrontación surgirá una nueva hegemonía, que es a su vez contingente, y, por tanto, no puede aspirar a ser definitiva, a poner término a todos los conflictos.

La filósofa belga opone el *espacio público agonístico*, dentro del cual se enfrentan concepciones políticas opuestas, al concepto habermasiano de *esfera pública*, que es un espacio deliberativo cuyo objetivo final consiste en la obtención de un consenso o acuerdo racional. Mouffe (2014, p. 112) aclara que, si bien Habermas reconoce que tal consenso no puede ser alcanzado por las limitaciones de la vida y de la sociedad, lo cierto es que el filósofo alemán termina convirtiendo la “situación ideal de habla” en una idea reguladora. En cambio, para el enfoque agonístico, no solo cabe hablar de obstáculos empíricos para lograr el consenso racional, como sucede en la esfera pública habermasiana, sino también de “obstáculos de naturaleza ontológica”, esto es, de una imposibilidad conceptual, ya que dentro del espacio público se enfrentan puntos de vista radicalmente contradictorios, sin posibilidad de reconciliación final. Este criterio es el que impera cuando nos acercamos a esa estética agonista y populista que podría derivarse de los autores de *Hegemonía y estrategia socialista*.

Para el pensamiento agonista de Mouffe, constituye un error “intentar eliminar las pasiones o relegarlas a la esfera privada con el fin de alcanzar un consenso supuestamente racional en la esfera pública”. Es preciso, por el contrario, movilizarlas “hacia designios democráticos”. En relación con esta política hegemónica, las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel muy importante, ya que el arte se dirige a una dimensión humana estrechamente relacionada con las pasiones y afectos. Por este motivo, por relacionarse con nuestros más íntimos deseos e intereses, el arte – señala Mouffe (1997) – “es un modo poderoso de politizar asuntos privados convirtiéndolos en públicos”. Sirve para establecer “una cierta definición de la realidad” y, sobre todo, para establecer “formas específicas de subjetividad”, aunque, como ya hemos comentado, esta producción hegemónica de una nueva identidad (popular) sea siempre contingente y esté destinada a entrar en crisis.

### 3. Los cuatro errores cometidos al reflexionar sobre el arte crítico

Mouffe, en la entrevista concedida a Expósito en 1997, daba una respuesta pluralista a la cuestión de cómo debe ser el arte crítico. No creía entonces que las prácticas artísticas cuestionaran siempre de la misma forma la hegemonía triunfante. Decía que “las pasiones, las emociones”

podían “ser movilizadas de muchas maneras”. Por ejemplo, lo mismo podían ser movidas por el deseo de una utópica sociedad emancipada que por la crítica del presente. Consideraba en dicha entrevista que era peligroso “intentar imponer un único modelo de lo que constituye una práctica artística progresista comprometida”. Reconocía además que una aproximación pluralista implica acoger “prácticas artísticas que han sido marginadas por el modelo hegemónico dominante”. En cierto modo, Mouffe (2007, p. 69) se refiere a esta pluralidad cuando en un escrito posterior, “Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica”, alude a las cuatro formas de hacer arte crítico que distingue Richard Noble<sup>3</sup>.

Más importantes son los apuntes que realiza esta autora acerca de cuatro errores o planteamientos anti-políticos que suele cometerse con respecto al arte crítico. Los analizaremos a continuación, teniendo presente que los tres primeros son más bien propios de un pensamiento anti-institucional que ignora las bondades del *consenso conflictivo*.

(1) El primer error consiste en seguir aceptando la idea moderna de vanguardia que pretende la ruptura total “con el estado de cosas existente para crear algo absolutamente nuevo”. Mouffe (2007, 69-70) sostiene que se debe abandonar la idea de que el arte político debe ofrecer una crítica radical. A su juicio, este error lo cometen muchos pensadores que consideran que hoy el arte ya no desempeña un papel crítico “porque siempre resulta recuperado y neutralizado”. En esta supuesta línea errónea de pensamiento, Boltanski y Chiapello (1999) denuncian que las estrategias estéticas de la contracultura, como “la búsqueda de la autenticidad, el ideal de autogestión, la exigencia anti-jerárquica”, son finalmente asimiladas por la productividad capitalista, por la economía en redes post-fordista (Mouffe 2014, p. 108; 2007, p. 59). Constituye, sin duda, un error la pretensión de que el arte crítico tenga las aspiraciones desmesuradas de las vanguardias históricas. Hay, no obstante, otra manera, la de Boris Groys, de aproximarse a la vanguardia que sí resulta convergente con el pensamiento agonista de Mouffe sobre el arte crítico.

<sup>3</sup> Las cuatro formas son las siguientes: “Obras que de forma más o menos directa abordan críticamente la realidad política” (Barbara Kruger, Hans Haacke, Santiago Sierra); “obras de arte que exploran posiciones o identidades caracterizadas por la otredad, la marginalidad, la opresión o la victimización [...]: arte feminista, arte homosexual, arte hecho por minorías étnicas o religiosas” (Krzysztof Wodiczko); “arte crítico que investiga su propia condición política de producción y distribución” (Andrea Fraser, Christian Ph. Mueller, Mark Dion); y “arte como experimentación utópica”, que abarca toda una serie de “intentos de imaginar formas de vida sustitutivas: sociedades o comunidades construidas en torno a valores en oposición al *ethos* del capitalismo tardío” (Thomas Hirschhorn y su “monumento a Bataille”, Jeremy Deller y su “Batalla de Orgreaves”, Antony Gormley y su “Campo asiático”).

Groys (2016, p. 56-57) tiene una peculiar teoría sobre las prácticas artísticas realizadas por sujetos que, “sin dejar de ser artistas”, quieren producir cambios sociales y políticos. Desde el arte tradicional se critica al activismo artístico porque sustituye las cualidades estéticas por las buenas intenciones morales o políticas. Esta crítica, comenta Boris Groys, no tiene fundamento cuando “todos los criterios de calidad y gusto fueron abolidos” desde hace mucho tiempo en el arte moderno. El restablecimiento de una poética que imponga criterios puramente estéticos solo puede tener hoy un carácter arbitrario y reaccionario. Asimismo, desde el activismo político se censura el arte crítico porque desvía “la atención desde los objetivos prácticos de las protestas políticas” a su estetización espectacular. En el fondo de esta segunda crítica se encuentra también un pensamiento inaceptable: que el arte es algo inútil y debe limitarse a “celebrar o estetizar, en última instancia, el *statu quo*”.

Groys (2016, p. 58) parte de la distinción entre el diseño y la estética. El primero se refiere a “la estetización de ciertas herramientas técnicas, mercancías o eventos”, siempre con el fin de “hacerlos más atractivos, seductores e interesantes para el usuario”. Hoy vivimos una época de diseño político, en el sentido de que existen prácticas artísticas que hacen más interesantes determinadas propuestas políticas. En cambio, la esfera de la estética, que nace después de la Revolución francesa y de la *Crítica del juicio* kantiana, se caracteriza – siempre según Groys (2016, p. 60) – por sustituir la destrucción iconoclasta de aquellos objetos artísticos que estaban al servicio de un determinado orden hegemónico por su desfuncionalización estética. Esto significa que los objetos artísticos, en lugar de usarse o tener una función, tienen como destino la “pura contemplación”. La vanguardia – y sirva de ejemplo el Malevich de *Cuadrado negro* (Groys 2016, pp. 77-78) – lleva a su máxima expresión esta desfuncionalización, y por ello conduce a la destrucción o cuestionamiento del *statu quo*. La vanguardia, como ejemplarmente demuestran los *ready-made* de Duchamp, “hace cosas disfuncionales a partir de objetos funcionales” (p. 70).

Mientras el diseño político pretende mejorar estéticamente el *statu quo* de la dominación hegemónica, la vanguardista estetización del *statu quo* convierte ya al presente hegemónico en algo obsoleto, en un pasado muerto, cadavérico. Es decir, descubre “su carácter disfuncional, absurdo, inviable”, al permitirnos “observar el periodo histórico en el que vivimos desde la perspectiva de su desenlace”. Las vanguardias más auténticas, y no las que se reducen a diseño y se ponen al servicio propagandístico del Estado salido de la revolución, tienen como función desengañarnos de las utopías y del potencial humano para acabar con todos los antagonismos y, por tanto, para poner fin a la historia. Desde este punto de vista, la vanguardia cumple su papel cuando afirma la

*contingencia* del orden hegemónico. Por este motivo, Groys (2016, p. 74) concluye que la estetización total “crea un horizonte último para el éxito de la acción política” o para que triunfe la “perspectiva revolucionaria” y el cambio de hegemonía.

La complejidad del activismo artístico contemporáneo tiene que ver, según Groys (2016, pp. 67-68), con el hecho de que hereda estas dos tradiciones contradictorias: la que legítimamente “politiza el arte” al convertirlo en diseño político o en instrumento de la lucha política contemporánea; y la que estetiza la política al afirmar – como, por otra parte, nos recuerda insistentemente Laclau y Mouffe cuando se refieren a la temporalidad de todo poder hegemónico – la contingencia de la subjetividad y hegemonía establecidas. La evidencia de que el activismo artístico moderno y contemporáneo reúne tradiciones antagónicas pone de relieve la pertinencia de contar con una estética *agonista* para pensar estas prácticas artísticas.

(2) El segundo error lo comete el anti-institucionalismo de la izquierda radical cuando, en relación con las prácticas artísticas, defiende el éxodo, la desertión o el abandono de los museos e instituciones. Frente a excesos de este tipo, Mouffe (2014, p. 118), que se confiesa defensora del reformismo radical, no solo sostiene que las artes más tradicionales pueden ser críticas, sino que además se puede colaborar con las instituciones sin abandonar la denuncia política del estado presente de cosas y la defensa de una nueva subjetividad contraria a la neoliberal. El rechazo a colaborar con las instituciones artísticas supone una manifestación de esa política radical de la *ultraizquierda* que, según Mouffe (2014, pp. 85-90), se caracteriza, en primer lugar, por renunciar a toda articulación de la multitud a través de mecanismos representativos; y, en segundo lugar, por identificar la democracia con la auto-organización de la multitud, esto es, con formas de democracia directa o absoluta. La *ultraizquierda*, la representada, entre otros, por Hardt, Negri y Virno, piensa que no se puede desarrollar una lucha contrahegemónica o contraria a la hegemonía neoliberal dentro de las instituciones, pues resulta ilusoria la estrategia reformista que consiste en poner los establecimientos culturales y artísticos al servicio del discurso crítico. Solo se puede lograr una crítica efectiva si las prácticas artísticas permanecen ajenas, exteriores, a todo ámbito institucional (Mouffe 2014, p. 119).

La filósofa belga considera, sin embargo, que la solución del éxodo propuesta por algunos pensadores post-operaístas es errónea porque conduce a la impotencia. Un buen ejemplo de que el alejamiento de las instituciones se traduce en invisibilidad e ineficacia para combatir la hegemonía liberal podría ser el grupo *Dziga Vertov* liderado por Godard a principios de los años setenta. La radical propuesta cinematográfica de este grupo apenas llegó a los espectadores, mientras que el cine de Godard,

anterior y posterior al grupo maoísta, sí encontró un considerable eco internacional. El enfoque hegemónico de Mouffe (2017, p. 24) sustituye la retirada de las instituciones por una estrategia de *guerra de posiciones*. Esta estrategia gramsciana implica que los artistas e intelectuales orgánicos han de contribuir desde dentro de las instituciones a su transformación, y han de ponerlas al servicio de la lucha contra la dominación neoliberal. Es cierto, añade Mouffe (2017, p. 34), que el dominio cultural y artístico “solo representa un lugar entre muchos en la lucha hegemónica”, y que la guerra de posiciones debe librarse en una pluralidad de ámbitos, pero este dominio resulta decisivo porque, al implicar emociones, deseos y pasiones, es “donde se establece el sentido común y se construyen las subjetividades”.

Mouffe (2014, pp. 120-122) defiende de este modo instituciones culturales como los museos. Estos centros no son únicamente organismos “conservadores volcados a reproducir la hegemonía establecida”. Por el contrario, “pueden contribuir, junto a otras instituciones artísticas, a subvertir la ideología de la sociedad de consumo”. Los museos no son necesariamente templos dedicados al consumo de exposiciones comerciales. Los ejemplos suministrados por Harun Farocki, Alfredo Jaar o Hans Haacke demuestran que también pueden convertirse en espacios públicos agonísticos, en lugares donde se exacerbe los antagonismos políticos y se cuestione la hegemonía burguesa neoliberal. En su interior pueden presentarse instalaciones artísticas que rompan con el espacio vacío y neutral de los museos tradicionales en los que, en afinidad con la dominación liberal o neoliberal, los visitantes son individualizados y no adquieren en ningún momento conciencia, como veremos más adelante, de formar parte de una comunidad o de un pueblo. Se trata entonces de pensar y actuar para que las instituciones culturales y artísticas se conviertan en un espacio público y agonístico.

Mouffe (2014, p. 120) cita a este respecto a Boris Groys, para quien el museo es un sitio donde se puede presentar obras de arte en un contexto ajeno al de los productos comerciales<sup>4</sup>. Puede transformarse así en un lugar público de resistencia frente a la comercialización creciente del arte. Esto también significa *estetizar* el museo, en la medida que en su interior se realiza un conjunto de prácticas artísticas que contradicen la misión –des-funcionalizan– que tienen las exposiciones contemporáneas: la de entretener, producir beneficio económico, prestigio, etc.

Para Mouffe (2017, p. 25; 2014, p. 113), la obra del artista chileno Alfredo Jaar es el mejor ejemplo de “una estética de la resistencia informada

<sup>4</sup> Como ejemplo de museo que muestra arte crítico, Mouffe alude al MACBA y a sus exposiciones “De la acción directa considerada como una de las bellas artes” (2000) y “¿Cómo queremos ser gobernados?” (2004-5) comisariada por Roger Buergel.

por la estrategia hegemónica de guerra de posiciones”. Aunque no siempre se ajusta a las “limitaciones de los espacios institucionales”, Alfredo Jaar ha llevado al interior de las instituciones la lucha contrahegemónica, la oposición al neoliberalismo. Sus intervenciones, que suponen “la promoción de una diversidad de espacios públicos agonísticos” (2017, p. 29), cumplen con la doble función que desempeña el arte crítico: la negativa, la de desidentificación y desarticulación del sentido común; y la positiva, la de contribuir a la construcción de una nueva identidad opuesta a la neoliberal. En el siguiente apartado cuestionaremos, sin embargo, que el concepto de guerra de posiciones sea el más adecuado para pensar prácticas artísticas contemporáneas como las instalaciones más críticas y radicales.

Entre las obras de Jaar que cita Mouffe se encuentra el conjunto de intervenciones que realizó en Chile (1979-1981) con el título de *Estudios sobre la felicidad*, y *The Gramsci Trilogy* (2004-2005), un conjunto de tres instalaciones que le permitió abordar el papel de los intelectuales orgánicos. Pero sobre todo se ha detenido en otras dos obras de Jaar. Mencionemos en primer lugar la instalación realizada en 2008 en Milán, *Domanda, Domanda*, que consistió en colocar en diferentes lugares públicos de la ciudad (museos, medios de transporte, vallas publicitarias, etc.) carteles con preguntas. En opinión de la filósofa, esta obra se presentó como una reacción al control del espacio público por Berlusconi. Con tales preguntas se pretendía que el espectador adoptara una posición crítica frente al estado actual de dominación capitalista, y de este modo desarticular el sentido común imperante. Mouffe (2017, p. 30; 2014, p. 115) destaca de esta intervención que el chileno se apartara del arte crítico que “da lecciones”, y, por consiguiente, se alejara del “modo autoritario de discurso”. En lugar de asumir una estrategia autoritaria, Jaar se limitaba a preguntar en espacios públicos para que el ciudadano se replanteara “sus creencias incuestionadas”. El otro proyecto que comenta con más extensión Mouffe (2017, pp. 30-31) es el realizado por Jaar para el Kontshall de la ciudad sueca de Skoghall (2000)<sup>5</sup>. Proyecto que, una vez más, tenía como finalidad que los ciudadanos de la ciudad tomaran conciencia de “aquello que les faltaba en su vida” y sintieran que “las cosas podrían ser distintas”. Con estos proyectos artísticos se trataba, en suma, de “perturbar visiones aceptadas y minar la hegemonía dominante”.

<sup>5</sup> De acuerdo con la descripción del proyecto realizada por la propia Mouffe (2014, p. 115), en la ciudad papelera de Skoghall, Jaar creó en papel un espacio de exposición para que jóvenes artistas suecos expusieran su obra. Una vez terminada la exhibición, el artista chileno quemó el espacio, “alegando que no quería imponer una institución que la ciudad nunca reivindicó”. Después de la intervención, los ciudadanos comprendieron que les faltaba una sala de exposiciones. Por eso, unos años más tarde, Jaar fue invitado por la ciudad para construir “el primer Kontshall permanente de Skoghall”.

Una vez más tiene razón Mouffe cuando rechaza que el arte crítico deba retirarse de las instituciones artísticas, pero ello no resulta incompatible con admitir los profundos cambios, y muchas veces en un sentido agonístico, que están experimentando tales instituciones. A título de ejemplo podemos citar las reflexiones que la videoartista y crítica Hito Steyerl formula en un texto donde afirma que el museo tradicional se parece a la fábrica industrial. Dos razones principales avalan esta analogía: en primer lugar, constituye un lugar de disciplinamiento y reclusión como era la fábrica antes de que se impusiera la sociedad de control contemporánea (Steyerl 2016, p. 70); y, en segundo lugar, al igual que “el trabajo que se realiza dentro de la fábrica no puede ser mostrado afuera, la mayor parte de las obras expuestas en el museo tampoco se pueden exhibir fuera de sus paredes” (Steyerl 2016, 73), dado que a menudo se prohíbe fotografiar y filmar las obras o se cobra un elevado precio por ello. En contra de esta obsoleta concepción de los centros artísticos, está naciendo un nuevo museo y una nueva manera de entender la exposición de las obras de arte, como pone de relieve el creciente protagonismo adquirido por las instalaciones.

(3) El tercer error, para Mouffe (2007, p. 70), consiste en creer que “radicalidad significa transgresión y que cuanto más transgresoras son las prácticas más radicales son”. El problema de esta concepción radica en que, tras advertir que no hay transgresión que no pueda ser recuperada, se saca “la conclusión de que el arte ya no puede desempeñar un papel político crítico”. Tiene razón nuestra pensadora cuando se niega a identificar el arte crítico con esta noción estrecha de transgresión. Pero, como sucedía con el caso de la vanguardia, es posible recuperar otro concepto de transgresión, el de una *transgresión organizada* (Bataille, 1988, p. 92), para pensar el arte crítico que se opone a la dominación hegemónica del neoliberalismo.

Algunas manifestaciones contemporáneas de las artes escénicas muestran que la transgresión, en contraste con la pura violencia, debe entenderse como un levantamiento *ritual* de las prohibiciones, de la ley y de todo lo relacionado con el orden simbólico hegemónico. Esta transgresión, que en el teatro adquiere los rasgos de sacrificio dramático, es *organizada* o ritual porque se somete a un conjunto de reglas contingentes e inherentes a la lógica interna de la representación. La *transgresión organizada* alude, desde luego, al elemento negativo del arte crítico, pero sobre todo anuncia, y esto es lo positivo, la posibilidad de un acontecimiento, de algo que resulta imprevisible e incomprensible de acuerdo con las normas vigentes y hegemónicas. La creatividad artística contemporánea es por definición transgresora de la ley, del orden hegemónico, como señala Angélica Liddell (2016, p. 147), una de las más importantes exponentes de la transgresión organizada en el teatro

actual: “la ley es el ridículo triunfo de los que nada crean, de los que nada imaginan y de los que nada sueñan”. Esta forma de entender la transgresión se identifica con la ruptura del *statu quo* y la renovación estética, y, en consecuencia, con la crítica de la hegemonía cultural. La vanguardia, en el sentido al que se refiere Groys, es transgresora porque se encarga de convertir lo hegemónico en algo cadavérico. Quizá a ello se refiera también Pasolini cuando habla de la práctica artística del poeta como una empresa contestataria, como una actividad que, al transgredir o infringir el código, “innova en relación a él, y en relación al contexto social donde está en vigor ese código” (Dufлот 1971, pp. 73-74).

(4) Un cuarto error consiste, según Mouffe (2007, p. 70), en concebir “el arte crítico desde un punto de vista moralista y considerar que su papel es el de la condena moral”. Se muestra así la pensadora contraria a la “tendencia a sustituir los juicios estéticos por juicios morales y a fingir que dichos juicios morales son también políticos”. Más allá de que sea conveniente la distinción entre estos tres tipos de juicios, así como entre lo privado y lo público, lo cierto es que tanto el arte moralista como el arte político subordinan la dimensión estética a otra esfera, esto es, hacen depender el juicio sobre la obra de arte de principios, convicciones y fines que son trascendentes a ella. Nos encontramos ante la vieja cuestión del arte justificado por su función moral y política. En tal caso, resultará muy relevante su *eficacia* en la tarea de transformar la hegemonía y las subjetividades morales y políticas.

Quizá el ejemplo más célebre de ello sea el arte militante de Brecht. De acuerdo con la teoría marxista de este dramaturgo, la obra debe quedar subordinada a un régimen de verdad no-estético, a la consecución del objetivo de cambiar el mundo a través de la emancipación del proletariado: el arte – escribe Brecht (2004, p. 63) – ha de crear “la *superestructura ideológica* para las transformaciones reales y efectivas en el modo de vivir de nuestro tiempo”. Para el dramaturgo alemán, el único principio que jamás debe quebrantarse es el de “subordinar todos los principios [estéticos] a la finalidad social que nos hemos propuesto cumplir en cada obra” (2004, p. 98). Brecht (2004, p. 101) no puede ser acusado de formalista porque se opone a que las formas sean “separadas de las funciones sociales”. Los experimentos artísticos únicamente son bienvenidos cuando potencian el valor didáctico. Por esta razón, Brecht (2004, p. 66) habla de dos tipos de teatro experimental: el burgués que solo realiza experimentos para potenciar el entretenimiento; y el socialista que, en cambio, experimenta en el teatro “para potenciar su valor didáctico”.

La pretensión de Mouffe resulta problemática porque vuelven a cobrar relevancia los criterios de calidad y gusto, los cuales fueron abolidos por la estética moderna, cuando pasamos de la des-funcionalización del arte a la función política desempeñada por las prácticas artísticas. En los

términos de Groys la vuelta de esos criterios se produce cuando pasamos de la estética al diseño; y, en los términos de Rancière, cuando pasamos del régimen estético al ético o al mimético. Una estética *agonista* debería ser aquella que hiciera visible estos antagonismos, como el que existe entre el diseño y la estética o entre el arte crítico y el arte autónomo, pero sin pretender en ningún momento que sea posible eliminar este conflicto o diferencia.

#### **4. Afinidades estructurales entre las esferas estética y política: la analogía entre las instalaciones artísticas y la hegemonía populista**

Aunque Mouffe afirma que todo arte es político porque cumple la función de legitimar o deslegitimar el *statu quo*, la misma filósofa reconoce que se puede pensar de otro modo la relación entre arte y política, sin subordinar una esfera a otra, sin atender a la eficacia política del arte o a la relevancia estética de la política. Es decir, podemos reflexionar sobre el arte y la política como esferas autónomas, pero con la ayuda de categorías procedentes de la otra esfera. La fuerza *estética* del arte *autónomo*, que no es, como diría Groys, diseño, reside precisamente en su *indeterminación* y des-funcionalización. Esto no significa que el arte no pueda ejercer una función política, sino que, cuando lo afrontamos desde un punto de vista estético, nuestro juicio reflexionante puede realizarse con independencia de que haya conseguido o no el fin político que pretendía el productor de la obra.

Una estética agonista, de manera análoga al federalismo, debería contener dos pensamientos opuestos, sin resolver definitivamente el conflicto entre ellos. Podría abordar el arte en relación con su función política, moral o pedagógica, esto es, podría hacer depender la esfera estética de otra distinta; y, al mismo tiempo, tratar el arte como una esfera autónoma, sin subordinarla a otra. Esta segunda manera de pensar la relación entre las distintas esferas, respetuosa con su autonomía, nos permite explorar también las *afinidades estructurales* entre política y estética. Cuando sostenemos que el arte moderno y contemporáneo se parece a la política agonista sobre la que ha teorizado Mouffe, nos encontramos ante un caso de *política de la estética*. Pero también podemos sostener que la democracia agonística y federal, la cual establece una especie de *consenso conflictivo* cuando afirma simultáneamente principios antagónicos como el de unidad y variedad, se asemeja al *estado estético* sobre el que ya teorizara Schiller (1991, p. 194), y que se caracterizaba por reunir dos impulsos contrarios, el formal o racional y el sensible o natural, sin que uno se impusiera sobre el otro. Estaríamos ahora ante una *estética de la política*. Se trata, en definitiva, de establecer una relación de analogía entre ambas esferas.

Si nos centramos en el uso de la estética para pensar lo político, en la estética de la política, cabría decir que procedemos de manera similar a como lo hace Schmitt (2009, p. 117) en la *Teología Política II*, en donde rebaja la pureza del teorema de la secularización de la primera *Teología Política*, pues se limita a sostener “una afinidad estructural entre los conceptos teológicos y los conceptos jurídicos que se impone en la teoría y la práctica del derecho”. Esta “afinidad estructural” es parecida a la que establece Badiou (1999) entre el acontecimiento cristiano y el político, entre el fiel de la Iglesia creada por Pablo de Tarso y la fidelidad que debe el militante al acontecimiento revolucionario. Una afinidad similar encontramos en la obra de Laclau, que en relación con el uso analógico de las esferas es más inventivo que Mouffe. El filósofo argentino no se contenta con afirmar, en una línea parecida a la de la primera teología política schmittiana, que el antagonismo radical de la hegemonía populista supone una *secularización* de la teología del pecado original: también reconoce, en línea convergente con la segunda teología política, la existencia de una *afinidad estructural* – y no de identidad – entre la teología mística y el pensamiento populista de la hegemonía. Más allá de sus diferencias, ambos discursos se caracterizan por su negatividad: tanto la expresión mística de lo inefable como la hegemonía requieren “ser nombradas por términos carentes, en la medida de lo posible, de todo contenido positivo” (Laclau 2014, p. 65)<sup>6</sup>.

Este uso retórico o metafórico de categorías de una esfera para pensar otra distinta permite desvelar algunas cosas que pasan desapercibidas cuando nos encontramos ante ámbitos en los que, por imperar la contingencia, debemos conformarnos – si utilizamos las categorías kantianas – con juicios reflexionantes, y no determinantes. Quizá sea esta la posición de Boris Groys (2014, p. 67) cuando, en su texto “Política de la instalación”, escribe que “el objetivo del arte no es cambiar las cosas”, sino “mostrar, hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto”. Por este motivo sostiene a continuación que las instalaciones más avanzadas del arte actual revelan “la dimensión soberana y oculta del orden contemporáneo democrático que la política, en la mayoría de los casos, trata de esconder”.

Groys no estudia las exhibiciones estándar del arte y las nuevas instalaciones artísticas con el propósito de señalar la función política que desempeñan. Sin duda, es perfectamente legítima esta aproximación, que es la de Mouffe, al arte desde la política. Pero también resulta legítimo

<sup>6</sup> Es importante subrayar que se trata de una relación de afinidad, y no de identidad, pues los límites de la negatividad o vacuidad son más claros en el discurso de la hegemonía que en el místico. Al fin y al cabo, como demuestra el éxito del Sindicato polaco *Solidaridad* (Laclau 2005, pp. 269-270), los significantes vacíos solo son *tendencialmente* vacíos.

otro proceder, que consiste, primero, en estudiar las diferentes maneras de concebir el espacio público de exhibición artística, así como sus efectos sobre la identidad (o falta de ella) de la multitud que se mueve por dicho lugar. Y solo después, de acuerdo con este conocimiento previo adquirido dentro de la esfera estética, intentar comprender mejor la esfera política. Es decir, nos movemos dentro del ámbito de las afinidades estructurales.

La hegemonía populista, que encontramos en las obras de Laclau y Mouffe, pero sobre todo en *La razón populista* del primero, nos parece que guarda una evidente afinidad estructural con las instalaciones artísticas contemporáneas. Instalaciones que, como ya sabemos, adquieren cierta presencia en los escritos de Mouffe cuando defiende la estrategia hegemónica llevada a cabo por Alfredo Jaar. Debemos tener en cuenta, por lo demás, que la hegemonía es un pensamiento sobre todo del espacio político de representación. Si algo caracteriza a uno de los conceptos fundamentales de la hegemonía populista, el de cadena equivalencial, es su carácter sincrónico, ahistórico o estructural. En realidad, la distinción entre la exhibición estándar en museos o salas de exposiciones y las instalaciones artísticas más avanzadas nos parece afín, análoga, a la que existe entre la lógica diferencial e institucional y la lógica de la hegemonía populista. Es decir, dos concepciones opuestas del espacio de exhibición artística son afines a dos concepciones antagónicas del espacio político.

Según Groy (2014, p. 51), la exhibición estándar en museos y otras salas se realiza en un espacio vacío, neutral y público. La función del curador de la exposición, que es similar a la del gobernante de las democracias liberales, consiste en salvaguardar el espacio público ya dado, ya constituido, con el fin de que los objetos artísticos puedan ser contemplados por el visitante o espectador. El curador que monta la exposición goza de una libertad limitada porque, “al menos potencialmente”, debe justificar públicamente la selección de las obras de arte exhibidas (2014, p. 53). Por lo tanto, este representante del público democrático encarna, cuando elige los objetos de la exposición, una libertad “institucional, condicionada y públicamente responsable” (2014, p. 57).

La muestra de arte ordinaria se realiza en un lugar – escribe Groy (2014, p. 60) – en el que “se deja solo al visitante individual” para que se mueva con entera libertad, para que contemple como desee los objetos exhibidos. El neoliberalismo quiere convencernos de que esto es, precisamente, lo que sucede hoy en cualquiera de los ámbitos por donde nos movemos. Ahora bien, el espectador así individualizado “pasa por alto la totalidad del espacio de exhibición, incluyendo su propia posición en él”. Todo ello significa que estamos ante un espacio que no tiene potencial constituyente, que no tiene fuerza para construir una comunidad de espectadores con conciencia de sí misma. Pues está

claro que el visitante ordinario de museos y exposiciones no se percibe formando parte de una misma comunidad. Por esta causa, el espacio regulado por el curador resulta inadecuado para la constitución de una identidad colectiva, o, por lo menos, de una identidad contraria al neoliberalismo que, como ha visto bien Wendy Brown (2016, p. 39), significa ante todo despolitización y triunfo del *homo economicus* sobre el *homo politicus*. El lugar de la exposición estándar impide que las masas piensen en sí mismas y constituyan algún tipo de *politeia*.

Por otro lado, tenemos el espacio público que se corresponde con la instalación artística. A veces se le niega – comenta Groys (2014, p. 54) – “el estatuto de una forma estética específica” porque, en principio, no parece claro a qué medio pertenece. La instalación constituye, según este filósofo alemán, un medio cuyo soporte material es el espacio mismo. Rebentisch (2018, p. 168) sostiene algo parecido: “las instalaciones son arte espacial en un sentido literal: organizan el espacio de exposición”. Cuando Bellour (2012, p. 52) alude al carácter cambiante del dispositivo de la instalación, al hecho de que el sentido de una misma obra artística puede variar de una instalación a otra, se refiere a que la instalación transforma fundamentalmente el espacio de exhibición. Así sucede, por ejemplo, con el video *Phantoms of Nabua*, que es una de las obras incluidas en la instalación *Primitive* de Apichatpong Weerasethakul. El propio Bellour menciona que el efecto que le produjo esta misma obra al visitar *Primitive* en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris fue muy diferente a la impresión que tuvo al mirarla en la 29ª Bienal de São Paulo, pues el espacio de la instalación, dentro del cual era mostrado el video, había sufrido un cambio considerable. Aunque los objetos fueran los mismos, el artista había configurado el espacio de la muestra de forma muy distinta en la ciudad francesa y en la brasileña. De ahí que la instalación sea una práctica artística muy adecuada para reflexionar sobre una teoría que, como la de la hegemonía populista, se centra tanto en el espacio. La principal acción del creador de una instalación consiste, por tanto, en transformar un sitio vacío, neutral y público en una pieza artística. El artista debe lograr que el espectador experimente el conjunto expositivo como “el espacio holístico y totalizante de la obra de arte”. De este modo, “todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra” (Groys 2014, p. 54).

Para terminar de comprender qué es una instalación artística es preciso tener en cuenta que la libertad de la que goza su autor es muy distinta de la del curador. Se trata de una libertad soberana, incondicional y sin responsabilidad pública. Es asimismo una libertad constituyente porque el artista no se limita a salvaguardar, como hace el curador, un lugar ya constituido, sino que crea el mismo espacio de exhibición artística. Según Groys (2014, p. 58), el creador artístico se convierte en un “legislador que

le da a la comunidad de visitantes el espacio para constituirse a sí misma y que define las reglas a las que esa comunidad deberá someterse”, si bien lo hace, al igual que sucede con el moderno representante soberano, “sin pertenecer a esa comunidad, permaneciendo exterior”.

Groys (2014, p. 60) añade que “el verdadero visitante de una instalación de arte no es un individuo aislado” como el de las exposiciones o museos estándar, “sino una colectividad de visitantes”. El artista “construye una comunidad de espectadores debido al carácter holístico, unificador” – articulador, diríamos con el lenguaje de la hegemonía populista – “del espacio de la instalación”. La diferencia con otros lugares de exhibición es muy clara. Groys (2014, pp. 60-62) comenta que un concierto de música o la proyección de una película crean comunidades de espectadores sin vinculación alguna. De modo similar a lo que sucede con los viajeros de un tren, en estos casos se da una estructura de comunidad accidental y transitoria. Por ello, los integrantes de estas comunidades accidentales no tienen conciencia de formar parte del mismo grupo social. En cambio, la instalación ayuda a la multitud de espectadores “a reflexionar sobre sus propias condiciones” y a verse como componentes de una misma colectividad. El autor alemán dice a este respecto que la instalación es un espacio para que la multitud se pueda “ver y autocelebrar”.

La instalación no implica, por lo demás, respetar un espacio ya constituido y con una determinada historia. Según Groys (2014, p. 62), lo que este nuevo espacio “ofrece a la multitud, fluida y móvil, es un aura de aquí y ahora”. Es así “un lugar para la emergencia de un aura, para la iluminación profana”. La creación de la instalación rompe de este modo con el espacio establecido y lo transforma en algo nuevo, en un territorio común que permite a los espectadores contemplarse como comunidad.

Veamos a continuación la analogía o afinidad estructural que podemos establecer entre la anterior reflexión estética sobre museos e instalaciones y la reflexión política en torno a la democracia liberal y la hegemonía populista. En primer lugar, cabe decir que el trabajo del curador de las exposiciones ordinarias, que es institucional, condicionado y públicamente responsable, se parece a la representación ejercida por el *agente* democrático que, en lugar de crear derecho, aplica la ley constitucional vigente.

Ya hemos comentado que el espectador de estas exposiciones o museos es un individuo sin conciencia de la comunidad o del espacio unificado del cual forma parte, pues visita lugares que le permiten moverse como desee, con independencia de lo que hagan los demás visitantes. Tal espacio resulta afín a la lógica diferencial o institucional que, para el teórico de la razón populista, se opone completamente a la equivalencial. Según Laclau (2005, p. 265), “no hay otra alternativa a la movilización equivalencial que la integración diferencial”. Esta política institucionalista promete a cada

individuo o parte del grupo social que sus demandas serán reconocidas y satisfechas. Desde el enfoque diferencial, cada uno es contado y tenido en cuenta. Ocupa entonces un lugar diferente, el que verdaderamente le corresponde. Aquí no se produce la *cuenta errónea* (*mécompte*), que, según Rancière (1996, pp. 23-24), es propia de los conflictos políticos, porque no hay demandas insatisfechas o sin atender. En este ámbito institucional nunca puede aparecer la comunidad como un todo porque, como sucede en el museo ordinario, el individuo no precisa tomar en consideración el lugar de los otros para lograr sus aspiraciones. Por esta razón, el espacio político – *policial* diría Rancière – se convierte en un espacio neutral o no conflictivo.

Otra afinidad tiene que ver con la potencia iconoclasta, despotenciadora, del museo. Al igual que este último transforma “ídolos vivos” en ilustraciones muertas de la historia del arte (Groys 2012, p. 60), el agente democrático transforma la obra viva del poder constituyente en poder constituido, en historia y tradición constitucional que, tarde o temprano, deja de ser expresión de la voluntad viva de la comunidad.

En cambio, el artista que crea el espacio de la instalación, y que es heterotópico o extranjero con respecto a ese espacio, se parece al representante soberano o existencial que se encarga de construir pueblo, de conseguir que la multitud adquiera una identidad, una homogeneidad, de la que carecía previamente. La hegemonía populista, en la medida que su objetivo consiste en crear un pueblo que no existe antes, depende igualmente de un representante o significativo vacío que, como el artista de la instalación, sea capaz de constituir el nuevo espacio común.

En contraste con la estrategia de guerra de posiciones que utilizaba Mouffe para pensar las instalaciones del artista *proyectual* Alfredo Jaar, Boris Groys (2014, p. 58) insiste en el carácter revolucionario, rupturista, violento incluso, de este género artístico: “la práctica de la instalación revela el acto de violencia soberana e incondicional que inicialmente instaura a cualquier orden democrático [...]; el orden democrático siempre emerge como resultado de una violenta revolución. Instalar una ley es romper otra”. La instalación rompe así con el espacio neutro y público y crea un nuevo espacio heterogéneo. El paso de una forma política hegemónica a otra implica igualmente “una ruptura radical, una *creatio ex nihilo*” (Laclau 2005, p. 283). La política populista se desarrolla en una situación de crisis en la que proliferan los “antagonismos y puntos de ruptura heterogéneos”. Por ello, la lógica equivalencial impone, según Laclau (2005, p. 285), la realización de acciones marcadas por su novedad. En un contexto populista, la sociología y la historia, lo ya constituido, no juega ningún papel significativo. Para construir el nuevo pueblo, el significativo vacío o representante (que realiza una acción similar al artista de la instalación) “no adquiere su rol central de ninguna lógica que haya

operado en la situación precedente” (Laclau 2005, p. 283). El tiempo, la historia, no tiene ni en la instalación ni en la hegemonía populista la importancia que adquiere en el museo y en la política institucional.

Groys (2014, p. 65) concluye diciendo que “la práctica de la instalación demuestra la dependencia de cualquier espacio democrático – en el que las masas o las multitudes se revelan a sí mismas para sí mismas – de las decisiones privadas y soberanas del artista en tanto legislador de ese espacio”. La lógica de la hegemonía populista no hace otra cosa distinta porque es una lógica soberana. El discurso estructuralista o formalista de Laclau, con la introducción de conceptos como los de significante vacío y cadena equivalencial, impide en ocasiones apreciar que la hegemonía populista no supone una ruptura con la soberanía y la representación, que son los dos principales conceptos de la filosofía política moderna. La comparación del discurso hegemónico con la estética de la instalación tiene la virtud de hacer esto visible. El análisis de este último apartado ha tenido como objetivo demostrar que, cuando nos movemos en ámbitos, como el de la política y la estética, donde impera la contingencia y se carece *a priori* de categorías verdaderas y universales, las afinidades estructurales entre esferas distintas pueden ser de gran utilidad para comprender el sentido y alcance práctico de los discursos político y estético.

## Bibliografía

- Badiou A.  
1999. *San Pablo. La fundación del universalismo*, Anthropos, Barcelona.
- Bataille G.  
1988. *El erotismo*, Tusquets, Barcelona.
- Bellour R.  
2012. *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L., París.
- Boltanski L., Chiapello E.  
1999. *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, París.
- Brecht B.  
2004. *Escritos sobre teatro*, Alba, Barcelona.
- Brown W.  
2016. *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*, Malpasó, Barcelona.
- Duflot J.  
1971. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Anagrama, Barcelona.

Groys B.

2012. *Art Power*, Postmedia, Milano.

2014. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, Buenos Aires.

2016. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Caja Negra, Buenos Aires.

Laclau E.

1999. *Hegemony and the Future of Democracy: Ernesto Laclau's Political Philosophy*, in L. Woshma y G. S. Olson (ed.), *Race, Rhetoric, and the Postcolonial*, SUNY Press, Albany, pp. 129-164.

2005. *La razón populista*, FCE, Buenos Aires.

2014. *Los fundamentos retóricos de la sociedad*, FCE, Buenos Aires.

Laclau E., Mouffe C.

1987. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, Madrid.

Lazzarato M.

2013. *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*, Amorrortu, Buenos Aires.

Liddell A.

2016. *Trilogía del infinito*, La ña rota, Madrid.

Marchart O.

2009. *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, FCE, Buenos Aires.

Mouffe C.

1997. *Pluralismo artístico y democracia radical. Un breve intercambio entre Chantal Mouffe y Marcelo Expósito alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical*, in "Acción Paralela", n. 4.

2007. *Prácticas artísticas y democracia agonística*, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona,

2014. *Agonistique. Penser politiquement le monde*, Beaux-Arts de Paris, Paris.

2017. *Alfredo Jaar: El artista como intelectual orgánico*, in "Diseña", n. 11, pp. 18-35.

Ortega y Gasset J.

1999. *La deshumanización del arte*, Austral, Madrid.

Rancière J.

1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires.

2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, París.

2005. *La haine de la démocratie*, La Fabrique, París.

Rebentisch J.

2018. *Estética de la instalación*, Caja Negra, Buenos Aires.

Schiller J.C.F.

1991. *Escritos sobre el arte*, Tecnos, Madrid.

Schmitt C.

1991. *El concepto de lo político*, Alianza, Madrid.

2009. *Teología Política*, Trotta, Madrid.

Steyerl H.

2016. *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires.

### **Populist Hegemony, Critical Art and Installation: Aesthetic Reflections from the Agonist Policy of Chantal Mouffe**

The present article revolves around the relation of arts to populist hegemony as theorized by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. The latter has been addressing this relation in recent years. That is why we focus on Mouffe's thinking, although we cannot overlook the important work of Laclau to reflect on the relationship between populist hegemony and artistic practices. Firstly, we address the issue of critical arts, in particular the problem whether neoliberal hegemony can be confronted from the artistic realm. Furthermore, in the following pages we raise an issue that bears certain resemblance to political theology and which has a great influence on Laclau and Mouffe: the structural affinity of populist thinking to a particular art form, the one of installations, which Mouffe has given considerable prominence through the figure of Alfredo Jaar.

KEYWORDS: populist hegemony, critical art, neoliberalism, installation.