

Comunitas gratia artis

Apuntes sobre procomún y comunidad desde el ámbito de la estética y la filosofía de las artes contemporáneas.

En las dos sesiones que llevamos de trabajo en este laboratorio del procomún, y ya desde la primera noticia que de su composición tuvimos, se ha hecho obvio lo importante de realizar un abordaje que no descuide –si es posible- ninguno de los aspectos cruciales para entender la mutación productiva, social y cultural de la que estamos tratando.

Llegado mi turno de aportar unas reflexiones medianamente tramadas no puedo sino mostrar parte de las cartas que desde mi disciplina pueden ser lanzadas a la mesa y que quizá abran alguna de esas líneas de abordaje que estamos tratando de definir y articular.

Seguramente para todos nosotros sea ya obvio que, como postulaba Marx, no es de recibo fijar la “sociedad” como una suerte de abstracción contrapuesta al individuo, puesto que todo individuo es esencia social y en esa medida “confirma como conciencia genérica su vida social real”¹. Ahora bien, si hay una ideología específicamente moderna y por ello determinante tanto de nuestro ordenamiento jurídico como de nuestras instituciones políticas, culturales etc... se trata sin duda de la que instituye al individuo como sujeto último de derechos y por supuesto como elemento identificable y movilizable ya sea en la producción o en la guerra. Se ha tratado, sin duda, de un proceso tan largo, complejo y a menudo contradictorio como la modernidad misma, un proceso a través del cual se postuló un modelo de “autonomía del sujeto” que lo instituyó tan abstractamente soberano como concretamente sometido. El individuo moderno ha sido despojado de los atributos que antaño lo vinculaban orgánicamente a una comunidad –Gemeinschaft- para convertirse en elemento aislado al modo de la mercancía en una sociedad de intercambio regulado –Gessellschaft-.

Es claro que ese proceso de invención del individuo particularizado corre paralelo, igual que la invención de la mercancía como unidad abstracta aislada de su contexto social de producción, a la progresiva instauración del ordenamiento social específico del capitalismo. Por ello no es ninguna casualidad que el proceso de liquidación de los “commons” agropecuarios venga a coincidir con el de esta invención del sujeto moderno autónomo.

¿De donde salieron los modelos para semejante estatuto de autonomía? Al fin y al cabo ya Moritz había advertido que todo Estado también es un fin en sí mismo, completo en sí, definido no tanto por no ser útil en absoluto como por “no necesitar ser útil”, es decir, no necesitar justificarse como fragmento de un conjunto que forma una unidad completa en sí.

Ahora bien, al buscar una unidad que pueda ser objetivada, producida de nuevo [herausgebildet] fuera de nosotros, así como poder ser intuida, poder “*caer bajo nuestros sentidos o ser abrazado por nuestra imaginación*”², el mismo Moritz anticipándose a la estética del Romanticismo identificará a la “obra de arte” como el modelo de la nueva autonomía del individuo-mercancía. Tanto Moritz como Kant diferenciarán lo bueno y lo útil, modelos de lo heterónimo, de lo “bello” que es por completo autónomo.

El papel de la estética a la hora de suministrar modelos ontológicos no se limitará al concepto de la “obra de arte” autónoma: enseguida –de la larga mano de Hegel- se instituirá el papel del “artista-genio” que funcionará durante algún tiempo –notoriamente entre el romanticismo y sus secuelas tardomodernas- como paradigma de los poderes y los derechos de ese sujeto omnipotente, un sujeto creador, del cual manaban las formas y las ideas estéticas como si de un manantial se tratara.

Ahora bien todos sabemos que los manantiales no “producen” el agua. Los manantiales, como los artistas, muy a menudo, son agujeros más o menos elegantes por los que se ve la corriente. Unos y

¹ Manuscritos Económico-filosóficos de 1844, Buenos Aires, 2004, pág. 145

² Ibidem, Pág. 72

otros recogen la corriente y la canalizan, convirtiéndola en un recurso común o en el capital de una planta embotelladora o del sistema de museos, galerías, marchantes y coleccionistas.

Ahora bien es evidente que del mismo modo que cabe concebir una teoría de la agencialidad que no dependa de esa noción de sujeto, otro tanto podríamos hacer con una teoría de la productividad artística y la recepción estética: si según la teoría relacional del poder³ cualquier actor puede describirse como un conjunto de relaciones o como un nodo en determinados conjuntos de relaciones...se hace obvio que los agentes no siempre coinciden con las personas. Y que por tanto otras entidades también pueden ser agentes.

De hecho, si hay algo común a prácticamente a todas las culturas artísticas pre-modernas o no occidentales es un tipo de organización de la productividad artística que no tiene gran cosa que ver con esa metafísica del sujeto inflacionado. Muy a menudo nos encontramos con una organización estética que podríamos denominar “modal”. Desde los “ragas” de la música hindú a los “palos” del flamenco se trabaja desde y para una constelación de poéticas que establece determinadas escalas, modalidades, a partir de las cuales se organiza la producción artística.

Toda poética consta así de un repertorio de “modos” que estipulan tanto las reglas de producción como las pautas de recepción, distribución y renovación.

Diríase que el verdadero “sujeto” en la mayoría de las poéticas no es el individuo que materializa o ejecuta la “obra de arte” sino el particular “modo de relación” en función del cual se construye y recibe la obra.

La idea romántica del sujeto creador absorto en su propia, y a menudo incomprendida, interioridad no deja de ser una idea bastante peregrina en términos antropológicos, una idea que sólo a fuerza de ser repetida –como dicen que sostenía el Dr. Goebbels- ha llegado a ser “verdad”.

Es bastante evidente que sólo a partir de configuraciones formales culturalmente aprendidas, así sean más o menos esotéricas, es posible expresar algo con un mínimo de sentido. Que sólo a partir de juegos de lenguaje comunes bien delimitados es posible, de hecho, improvisar. Desde el barroco de Bach al jazz de Duke Ellington no hay improvisación sino es sobre una estructura rígida y compartida⁴.

Parece obvio que esa base relativamente estable y compartida de modos de organización de la producción artística podría proponerse como una instancia de lo que aquí estamos explorando bajo el denominador del “procomún” .

La ideología estética moderna ha abjurado de esos paradigmas “modales”, de las bases del procomún artístico, como si bajo su ámbito sólo cupiese el adocenamiento y la repetición infinita de los mismos “tópicos”. Así y en un acto paradigmático de soberbia ha suprimido de un brochazo rápido todo lo que las culturas artísticas no occidentales tenían que ofrecer, procediendo además a una recodificación de “nuestro” propio pasado artístico –de la Antigüedad Clásica al Renacimiento- por la cual la Historia del Arte no es sino la sucesión de grandes figuras individuales relativamente aisladas entre sí y de su contexto de producción social.

Este combate por la historia y la ecología cultural ofrece sin duda un apasionante frente de investigación mediante el cual nos sería dado reescribir la historia del arte, no desde claves sociologistas ni deterministas en modo alguno, sino haciendo énfasis en los elementos formales, situacionales y estructurales –en una palabra: modales- de la misma, una historia en la que, sin duda, se otorgaría al procomún una muy relevante función en tanto repertorio de modos de

³ En la medida en que las relaciones que constituyen a los agentes usualmente están organizadas estratégicamente de alguna manera, pueden ser percibidas como intencionales, por ende no tengo dificultades en admitir la posibilidad de una intencionalidad no subjetiva. Más en John Law: “*power, discretion and strategy*” artículo incluido en John Law (Ed.) “*A sociology of monsters*” Routledge, Londres, 1991

⁴ También el arte contemporáneo puede analizarse desde esta perspectiva, ignorando la insostenible metafísica del sujeto creador inmotivado: lo que de hecho “sucede” en el mundo del arte actual es que se trabaja con determinados modos de relación, cuyas claves de acceso competente se han limitado a los incluidos en el dominio del “mundo del arte”

antropomorfización. Seguramente dicha apuesta por la historia excede los límites que en este grupo de trabajo nos estamos marcando pero hay otro aspecto –más inmediato y más conocido para quien esto escribe- sobre el que, en cambio, sí me gustaría centrarme.

En los últimos treinta o cuarenta años la vanguardia ha entrado en lo que parecía una crisis definitiva. Se ha hecho patéticamente evidente cuan deudora era esta vanguardia del romanticismo fin de siglo y de qué manera la ideología del sujeto-manantial, verdadero *manneken pis* de la historia de las ideas, estaba conectada con la ideología capitalista del “emprendedor” –por mucho que el artista se retratará a sí mismo muy a menudo en las tintas oscuras del anti-heroe o el bohemio-

A resultas de dicha crisis se han producido varios resultados. Parte del mercado del arte ha reaccionado generando reediciones tan cínicas como se quiera del artista liberrimo y epatante –el tandem de Cicciolina y Koons es un gran ejemplo de los alcances de estas maniobras-

Otra parte del mercado del arte, procedente de EEUU y el Reino Unido ha intentado recuperar lo que parecía una nueva ola de arte “comunitarista” discretamente politizado fundando todo un nuevo sector de negocio en el que los artistas se desempeñaban como una suerte de “trabajadores sociales” en hospitales, cárceles y barrios problemáticos donde el estado providencia había dejado de hacer lo propio. En Francia y el norte de Europa por otra parte, y tratando de legitimarse mediante el legado de la Internacional Situacionista –nada menos- se ha manejado el término de “arte relacional” para aludir a una serie de prácticas que parecían preocuparse por reproducir –cual si de plantas de invernadero se tratase- formas de relacionalidad social –exclusivamente, eso sí- en el interior domesticado de las galerías de arte y los nuevos museos (desprovistos de los grandes presupuestos necesarios para entrar en el mercado más convencional...)

Ambos casos, el comunitarista anglosajón y el “relacional” francés no hacen sino reconocer con la torpeza característica de las grandes corporaciones, lo que, de hecho, es una tendencia innegable hacia el fin de ciclo del sujeto heroico y la aurora que el nuevo capitalismo preconiza de formas de cooperación y trabajo en equipos autónomos hasta ahora relegadas a las sociedades rurales atrasadas o a los márgenes del sistema. Así Himmanen que, como es sabido, describe una nueva ética del capitalismo, la ética hacker, para la cual existen nuevos criterios de orientación y nuevas prioridades: la pasión por el trabajo realizado, sus aspectos creativos, el reconocimiento que se obtiene por parte de la comunidad de “iguales” en la que se trabaja...

Es en es e fin de ciclo y en el descubrimiento de viejas-nuevas formas de organización productiva en el que una serie de artistas hemos trabajado durante los últimos 10 años de forma más o menos sistemática.

En ese tiempo más que reproducir o estetizar colectividades o comunidades nos hemos centrado en la investigación de los repertorios de recursos “modales” fundamentalmente comunes cuya reposición otorgaba a cualesquiera colectividades un mayor grado de complejidad y agencia.

Las estrategias comunicativas y operativas de grupos como Rtmark, Yesmen, Fiambrera Obrera, Reclaim the Streets, YoMango y tantos otros han sido determinadas en gran medida por esa pulsión dirigida a poner de relieve la potencia de una gran colección de recursos de agencialidad fundamentalmente comunes: el hoax, el cambiazo, la tergiversación... múltiples y versátiles trampas que devuelven la iniciativa- aunque sea muy provisionalmente- al campo de lo social autónomo, el campo de lo instituyente, frente al aparato de lo instituido... que revelan vectores en los que la conformidad no funciona como se suponía.

(aquí le echaremos un ratito explicando historias de articulación de la producción social y artística: podeis documentaros viendo los siguientes sitios web:

<http://www.rtmark.com/>

www.theyesmen.org

www.sindominio.net/fiambra

www.sccpp.org

www.yomango.org

www.yomango.net

Lo que hay de común en este tipo de prácticas artísticas es, precisamente, lo que tienen de procomún: retomando viejas artimañas, astucias tácticas que son parte irrenunciable de la inteligencia social de los oprimidos.

Lo que varía muy ampliamente es, en cambio, el campo en el que despliegan sus tácticas, el grado variable de vinculación a contextos locales altamente definidos –el caso de la fiambra quizá sea paradigmático en ese sentido- o a contextos comunicacionales globalizados –en los que los YesMen quizá sean unos de los más consumados maestros.

En unos y otros casos no se trata, no se ha tratado nunca, como hemos adelantado de alguna forma, de reforzar grupos instituidos sino de dotar de fuerzas y herramientas a lo instituyente.

La idea de comunidad –de la comunidad de propietarios a la de okupas- en tanto grupo instituido no ha dejado de ser una instancia fundamentalista, identitaria y reaccionaria con la que no solemos llevarnos bien.

Sostenemos que una reformulación crítica del campo del arte desde una teoría del procomún no puede limitarse –ni mucho menos- a explicitar ajustes legales sobre el concepto de obra de arte o propiedad intelectual sino que tiene que apuntar a socavar la base misma de semejantes sofismas. Sostenemos que cabe investigar la base común, el repertorio –abierto y mutante- de “patterns”, de modos de relación, que sustentan la creatividad artística y social y sostenemos que debemos luchar por que lo común refuerce lo común. Que podamos beber al paso el agua de los manantiales y no que nos la vendan en botellitas de plástico y con sabor a melocotón.