

Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales

Gerald Raunig

"Observamos que un cierto tipo de revolución no es posible, pero al mismo tiempo comprendemos que otro tipo de revolución se hace posible, no mediante una cierta forma de lucha de clases, sino mediante una revolución molecular que no sólo pone en movimiento clases sociales e individuos, sino también una revolución maquínica y semiótica" (Félix Guattari, *Desiderio e rivoluzione: intervista a Félix Guattari*, Squilibri, Milán, 1977).

Las revoluciones molares conforman la parte ostensible de la historiografía, obviando aquellas prácticas que no tienen sus miras puestas en el Estado (como es el caso del anarcosindicalismo, los soviets o los varios movimientos consejistas históricos) y pasando por encima de ellas en un doble sentido: imponiendo el poder constituido sobre el poder constituyente por una parte, y por la otra prohibiendo en consecuencia cualquier narrativa alternativa al poder constituido. Aunque Marx ya había problematizado este deseo por la toma del aparato de Estado tan temprano como en 1852 [1], ésta siguió siendo la receta simplista que motivó los más diversos discursos marxista-leninistas del siglo XX: el *core* de la revolución que ensombrece todo lo demás es la toma del Estado que servirá para crear una nueva sociedad *después*.

Se ha escrito mucho sobre este tipo de concepción unidimensional y sobre sus formas; desde el modelo organizativo centralista del partido (de vanguardia) hasta los modos de subjetivación de la conciencia de clase, pasando por los intelectuales orgánicos como mediadores de la liberación de *otros*. En este texto se enfatizará un aspecto particular de estas restrictivas estrategias: la idea lineal, teleológica, que sitúa las diversas componentes del fenómeno de la máquina revolucionaria como puntos en una línea de tiempo de tal manera que puedan ser distinguidas unas de otras en una *secuencia* temporal, emplazando una tras otra consecutivamente, produciendo así, sobre todo, una jerarquía entre dichas componentes.

"La teoría etapista es ruinosa para todo movimiento revolucionario", dice Gilles Deleuze [2], y este modo secuencial se basa en las instrucciones que Lenin dio en *El Estado y la*

revolución: permitir la espontaneidad de masas en una primera fase, cabalgar esta ola de espontaneidad hasta el punto máximo de agitación con el fin de introducir una centralización cada vez mayor en la fase posrevolucionaria. Primero la democracia de base y la movilización a través de los consejos, después la revuelta violenta, y sólo más tarde la dictadura del proletariado (con el vago y remoto horizonte de la “muerte del Estado”).

Lo que se puso en funcionamiento durante la revolución rusa y siguió siendo objeto de malas réplicas posteriores ha demostrado su escaso éxito: el intento de utilizar el partido político, cuya estructura y organización están orientadas a la toma del Estado, para crear una nueva sociedad después de alcanzar el poder. Sin embargo, se da ya en la propia conformación del partido una cierta forma de constitución del poder que excluye todo poder constituyente. El poder constituido del partido establece las condiciones que imposibilitan que de él surja un poder constituyente renovador. El partido se crea para tomar parte en el aparato de Estado o para directamente tomar dicho aparato. "El privilegio teórico que se otorga al Estado como aparato de poder supone, de alguna manera, la concepción práctica de un partido dirigente, centralizador, que procede a la conquista del poder de Estado; y a la inversa, esa concepción organizativa del partido se justifica gracias a esa teoría del poder" [3].

Una práctica ofensiva que genere algo que no sean copias y variaciones de lo que ya existe consiste –siguiendo la terminología de Guattari– en inventar máquinas que, fundamentalmente, eludan la estructuralización. "El problema de la organización revolucionaria es básicamente el de armar una máquina institucional que se distinga por una axiomática especial y una práctica especial; esto significa garantizar que no se clausure en la forma de determinadas estructuras sociales, especialmente no en la estructura estatal, la cual parece constituir el fundamento de las condiciones de producción dominantes, aunque ya no tenga una correspondencia directa con los medios de producción. La trampa imaginaria, el espejuelo, consiste en la suposición de que hoy día no se podría articular nada fuera de esta estructura. El proyecto socialista revolucionario que se marcó como objetivo la toma del poder político del Estado, identificándolo como el instrumento de dominación de una clase sobre las otras y el garante institucional de la propiedad privada de los medios de producción, quedó apresado en esta trampa" [4]. El aparato de Estado como “trampa”, como constante del

deseo izquierdista, es una alusión doble en esta cita: se refiere al deseo de los revolucionarios por el aparato de Estado y a la **función “trampa” del Partido y del Estado**, como ha sido efectivamente el caso a lo largo de todo el siglo XX en las sociedades socialistas posrevolucionarias.

El preciso análisis que Marx aplica en *Las guerras civiles en Francia* a la Comuna de París no nos indica, sin embargo, qué habría de suceder exactamente tras el colapso del poder estatal. Hay una buena razón para ello: ni el Consejo de la Comuna ni los consejos obreros ni los soviets tienen por qué reificarse en un modelo fijo; al contrario, **cada batalla engendra nuevas formas de organización específicas**. Contrasta con ello el hecho de que la realidad socialista ha acabado siempre por congelar la idea en una sola frase, como es el caso del énfasis de Lenin en la fórmula según la cual la revolución habría de ser “electricidad más soviets”. El Estado como tal, tras Octubre de 1917, estaba todavía lejos de ser destruido; no obstante, al cabo de muy poco tiempo se dejó de escuchar la segunda parte del eslogan y la antes proclamada sustitución del aparato de Estado por nuevas formas comunales de administración social. Lenin y los bolcheviques no reemplazaron por soviets el aparato de Estado; prescindieron tanto de la espontánea y exitosa autoorganización de los trabajadores como de los consejos formados por los soldados. Lo que se extendió en su lugar por encima de todo, bajo el título de “Dictadura del Proletariado” y con la ayuda de figuras ideológicas como “transición” y “muerte del Estado”, fue el poder del Partido.

El partido leninista no fue de ninguna manera competente para “animar un proceso singular de institucionalización como el que originalmente operaba con el desarrollo de los soviets” [5]. Bien al contrario, en lugar de aprovechar esta oportunidad de ruptura duradera y, en potencia, permanente, el propio Partido se convirtió en un embrionario aparato de Estado. A la abolición de los soviets siguió la eliminación y posterior persecución de toda oposición. En lo que se refiere a la organización el resultado fue “una proliferación cancerígena de la tecnocracia en la política, en la policía, en lo militar, en la economía” [6]. En la teoría de Lenin, más tarde en su práctica, se impuso una distancia entre resistencia, insurrección y poder constituyente, forzando la separación de estas tres componentes como momentos correlativos en el modelo etapista o de las fases. Pero de la misma forma que es imposible escindir la Revolución de Febrero y Octubre de las micropolíticas revolucionarias de 1917, separar entre sí estas tres componentes de la

máquina revolucionaria equivale a una violación. Reducir los acontecimientos de 1917 a las dos Revoluciones es una de las maneras de **ignorar la molecularidad y procesualidad de las prácticas revolucionarias**; reducir la máquina revolucionaria al momento **insurreccional oscurece las otras dos componentes, resistencia y poder constituyente, que de forma equivalente e inseparable constituyen la revolución.**

Las tres componentes

En mi conceptualización (opuesta a toda concepción secuencial o etapista de la revolución) **la máquina revolucionaria surge de la concatenación de resistencia, insurrección y poder constituyente.** Estas tres componentes **no son ni alternativas absolutas** que se puedan contraponer la unas a las otras, **ni deben ser idealizadas en un modelo de revolución por fases** que justifique la espontaneidad inicial, seguida de la centralización y después –pretendidamente en algún momento posterior (es decir, nunca)– de una descentralización de la organización y una dispersión del programa revolucionario en la sociedad. Pueden ser evaluadas por separado con fines analíticos si fuera necesario, pero en realidad forman un **conjunto en constante movimiento en el que el antes y el después, el comienzo y el final, son irrelevantes.** La máquina revolucionaria no funciona comenzando en un origen, avanzado por medio de una ruptura súbita hacia un cambio final. Se mueve atravesando un intervalo, a través de un intermedio sostenido y duradero en el que las cosas adquieren velocidad. Este movimiento *a través del intermedio* significa sobre todo que la revolución no transita de un punto a otro, de un ámbito al siguiente, desde el aquí y ahora del capitalismo a un después socialista o paradisiáco. Por el contrario, **no hay un después que pueda ser imaginado desde el plano de la inmanencia del pasaje revolucionario,** ni transición *hacia* el comunismo ni hacia ningún otro lugar, ni noción alguna de etapas o fases de la revolución, ni progresión lineal de un estadio revolucionario al siguiente.

La **teoría clásica revolucionaria percibe una progresión lineal a lo largo de un eje temporal:** están en un primer momento todas las formas posibles de **resistencia contra** la sociedad capitalista o cualquier otra forma corrupta de la sociedad contemporánea, *después* viene la **cesura** mayor, *después* la otra, nueva, **sociedad alternativa** (que puede ser socialista, comunista o, en el caso de las sociedades del postsocialismo real, neoliberal). Antes que comprender las tres componentes mediante este tipo de secuencia lineal de grandes

agitaciones que conducen hacia una nueva sociedad, se trata de **extraerlas de esa línea temporal para imaginar la relación entre ellas**. Aun singularizándolas en pro del análisis no pueden ser separadas las unas de las otras; éstas se diferencian entre sí realizándose las unas a las otras. Su superposición parcial determina la consistencia tanto del acontecimiento como del concepto de máquina revolucionaria. La máquina revolucionaria avanza continuamente a través de sus componentes, tiene lugar cuando **surgen insurrección, resistencia y poder constituyente entrelazados y al mismo tiempo**. En un concepto de máquina revolucionaria que vaya más allá de las nociones molares de revolución leninista, **la resistencia cotidiana ha de imaginarse en su complicidad y relación con el poder**, la insurrección no puede ser pensada como guerra civil nacional sino como **insurrección recurrente y posnacional de masas disconformes**, el **poder constituyente ha de consistir en un experimento siempre renovado con formas alternativas de organización** que producen otra cosa distinta de los aparatos de Estado. Del mismo modo que este **poder constituyente en tanto que potencial (*potentia*) se fuga de las formas de poder constituido (*potestas*)**, **las nuevas formas de resistencia e insurrección son también algo más que fenómenos negativos**. Al contrario de lo que sugiere el significado habitual del término, la resistencia no consiste en una mera reacción frente a la dominación, sino que **la resistencia y la insurrección, como conceptos antidialécticos, son productivos, afirmativos, creativos**.

Las máquinas revolucionarias

Revolución molecular no significa establecer otro poder constituido, otra relación jerárquica, otro aparato de Estado, ni más ni menos que el Partido. La máquina revolucionaria surge de concatenaciones transversales, de su apertura hacia otras máquinas. No se trata de máquinas en el sentido de aparatos técnicos, mecanismos, no son lo opuesto a los organismos o a los seres humanos, no se han de entender solamente en el sentido de *cyborgs* que pugnan por superar el dualismo humano-máquina; y mucho menos se han de entender en el sentido de los aparatos burocráticos que Marx llama "la maquinaria estatal", a los que el posestructuralismo francés ha dado en varios sentidos el nombre de "aparato de Estado". **No hay en la revolución molecular rígidas estructuras ni identidades cerradas sino agentes de diferencia que producen intercambio y enunciación**: las máquinas son **vasos comunicantes, agenciamientos fluidos** abiertos cuyos materiales y componentes semióticas se combinan con fuerzas sociales y ecológicas. Las máquinas

tienden a eludir cualquier estratificación, estructuralización, homogeneización. Y es debido al hecho de que **la mayoría de las revoluciones** –especialmente las “grandes”, las más grandes como la Revolución Francesa o Rusa– **no se opusieron al terror de la estructuralización, convirtiéndose así en revoluciones molares**, por lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari hablan de máquinas revolucionarias cuando describen un tipo de revolución diferente, *molecular*.

Pensar en la revolución como máquina implica no conceptualizar la revolución ni dramáticamente (como fuerza de la naturaleza, como cesura mayor) ni burocráticamente (como un proceso que pudiera ser consciente y racionalmente planificado, como una toma más o menos ordenada del poder). En su lugar, el concepto de máquina revolucionaria trae a primer plano las líneas discursivas y activistas que han aferrado la revolución como un proceso molecular incompleto e inacabable que no tiene por qué tener como referencia al Estado como esencia ni como universal, sino que emerge *antes* del Estado, *fuera* del Estado. Esto no significa, sin embargo, que las máquinas revolucionarias se desarrollen en un territorio más allá de las evidencias concretas del Estado nación. Significa, más bien, que no tienen su mirada puesta en la toma del aparato de Estado y que, por el contrario, dirigen su deseo a lo que está más allá de la *forma* del Estado.

Arte 'y' revolución

La historia del arte, la crítica de arte y la estética evitan alegremente mencionar lo que hay de político en el arte, permaneciendo especialmente mudas sobre las concatenaciones del arte y la revolución. Dado que son muchos los grandes nombres de la historia del arte que también estuvieron implicados en revoluciones, los peligrosos cruces entre activismo artístico y político con regularidad se trivializan, menosprecian u omiten. El 'y' no se permite; tanto el arte como la revolución pierden su cualidad maquinaica cuando se historizan y filtran a través de las disciplinas del arte. De la época en que Gustave Courbet se interesó cada vez más por las políticas culturales, en la década de 1860, la historia del arte sólo relata su declive artístico, y del Courbet revolucionario, miembro del Consejo de la Comuna de París, nada se dice. A pesar de que los situacionistas jugaron un papel importante en los acontecimientos que condujeron al Mayo del 68 en París es justo esta fase, y no su fase inicial antiarte de los cincuenta o de las películas de Debord en los setenta, la que se mantiene en la oscuridad. Y si algunas prácticas artísticas actuales

desembocan en solapamientos temporales entre las **máquinas artísticas y las máquinas revolucionarias** al interior de las corrientes antiglobalización, de las luchas migrantes o del movimiento contra la precarización, puede que quizá se las explote puntualmente en el campo artístico, pero no son incluidas como prácticas transversales en el canon de los estudios artísticos.

En nuestra experiencia contemporánea de movimientos sociales moleculares, pero también en los estudios minoritarios de la historiografía marginal, existe una **multitud de formas diferentes de relación e intercambio entre las dos máquinas**. La combinación arte/revolución no es una excepción escandalosa, sino una **figura recurrente en el curso de los siglos XIX y XX**, si bien bajo condiciones muy diversas y formas muy variadas. Aún así ¿qué sucede exactamente cuando las máquinas revolucionarias se encuentran con las máquinas artísticas, cuando se desarrollan zonas colindantes durante un cierto periodo de tiempo? ¿Qué ocurre a lo largo de las líneas de fuga del arte y la revolución? Y, sobre todo, ¿cuál es la composición de este 'y', la cualidad de tal concatenación? Con el fin de diferenciar conceptualmente la multitud de sus formas he propuesto provisionalmente en mi estudio *Arte y revolución* [7] **cuatro modos de agenciamiento que surgen de la puesta en relación de máquinas revolucionarias y máquinas artísticas**: una concatenación **secuencial** en la que unas siguen a las otras en el tiempo, una concatenación **negativa** de inconmensurabilidad de las unas respecto de las otras, una concatenación **jerárquica** de subordinación autodeterminada y una concatenación **transversal** de unas fluyendo a través de las otras.

El modo **secuencial de la Internacional Situacionista**

Las prácticas secuenciales de **unas máquinas siguiendo a las otras** se desarrollan a lo largo de líneas temporales que sugieren una secuencia: arte, revolución, arte de nuevo. Por ejemplo, el Courbet artista que se metamorfosea violentamente en político (del arte) en la Comuna de París para luego volver a su condición de artista, perseguido por su fase de politización [8]; o también el continuo *pasaje* de la Internacional Situacionista del campo del arte al campo político. Estas prácticas están separadas por casi un centenar de años, durante los cuales tuvo lugar un periodo en el que **la ideología del artista autónomo**, predominante para Courbet (incluso por él influenciada), **fue superada mediante las formas de heteronomización autodeterminada de las primeras vanguardias del siglo XX** y

la instrumentalización radical de las máquinas artísticas por parte de los regímenes

fascista y estalinista.

Y, sin embargo, la comparación de ambos ejemplos de *secuencia temporal* de la máquina artística y la máquina revolucionaria nos revela que se trata de proyectos que se contraponían de forma equivalente a sus patrones contrarios correspondientes: la estricta separación entre el arte y la política o la inmersión completa del arte en la vida.

Con el proceso de politización que partió de sus comienzos letristas en los años cincuenta para desembocar en el Mayo del 68 parisino, y a pesar de todas sus prácticas de exclusión, la Internacional Situacionista (IS) llevó a cabo, como agenciamiento discursivo, una *apertura* hacia el espacio de la máquina revolucionaria. A partir de la práctica artístico-política que consistía en crear, interpretar y procesar la “situación”, surgió en el curso de los años sesenta una apertura preproductiva capaz de poner en marcha máquinas revolucionarias. La función preproductiva de la IS de ninguna manera justifica que se le defina con la noción obsoleta de vanguardia artística, sino que apunta hacia la creación de las condiciones de posibilidad para una revolución molecular. En la historia de la recepción de la IS, sin embargo, este aspecto se soslaya más o menos mediante su separación o categorización bien en la historia del arte, bien en el contexto de la acción revolucionaria. Mientras que las historias políticas obliteran el papel de la IS antes y durante Mayo del 68 en París, a lo que seguramente no es ajena la capacidad de Debord para hacerse enemigos, la historización que intenta inscribir la IS en la historia del arte establece su filiación artística a expensas de sus efectos en los movimientos políticos.

Este tipo de separación tradicional entre arte y política, sin embargo, nunca se corresponde con la práctica de sus protagonistas; en absoluto, desde luego, con la teoría de la IS. Incluso el temprano *Contribución a una definición situacionista de juego*, publicado en la primera edición de la IS, expresa inconfundiblemente un uso doble e indivisible de la acción y la representación en la situación: consiste en “lucha” y “representación”: “lucha por una vida a la medida de los deseos, representación concreta de esa vida” [9]. La mezcla explosiva de crítica cultural salvaje, teoría revolucionaria y textos políticos contemporáneos que culminó en *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord y en el *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* de Raoul Vaneigem (publicados ambos en 1967) [10] fue uno de los antecedentes teóricos más importantes de Mayo del 68 en París. Sus memorables sentencias diseminadas más allá

de los muros parisinos inspiraron a varias generaciones no sólo de activistas e intelectuales franceses antes y después de 1968 con sus atinadas expresiones.

La politización constante de la IS, más allá de los efectos de las actividades editoriales situacionistas, se correspondía con la evolución desde su condición de colectivo de artistas que simulaba un partido político hasta constituir una componente de un movimiento social que no se parecía en nada a un partido político. Durante los años sesenta la producción de escritos de la IS se desplazó desde la propaganda antiarte todavía inmanente al arte hacia temas más políticos y de teoría política, llegando Debord a abandonar por completo la realización cinematográfica hasta la finalización de la IS, tras la cual mostró filiaciones temporales con el círculo teórico que gravitaba en torno a Claude Lefort y Cornelius Castoriadis y la publicación marxista revolucionaria *Socialisme ou Barbarie*. Al aproximarse a 1968, sin embargo, la práctica de la IS se desarrolló cada vez más en la dirección de hacer confluír su impulso teórico al movimiento con la participación en las más novedosas formas de acción política. Aun a pesar de que la IS mantuvo impertérrita su pose de vanguardia tradicional (entre otras cosas mediante su relación demodé con las masas), la combinación del rechazo a adaptarse a la forma del partido político y la radicalidad de sus ideas dio como resultado la diseminación de las teorías situacionistas más allá de la propia Internacional.

Tras sus influyentes intervenciones en la Universidad de Estrasburgo en 1966 y 1967, los signos y estrategias situacionistas se difundieron no sólo a través del movimiento del 22 de marzo, sino también en el amplio territorio de subversión y acción que culminó en las revueltas de Mayo del 68. La influencia de la IS es especialmente evidente en el género específicamente situacionista de los cómics y la publicidad subvertida, aunque también en sus eslóganes distintivos inscritos en carteles y grafitis. La propaganda antiartística cada vez más vehemente de Debord y las tensiones entre el arte y la revolución son constantes en un **largo pasaje, una transición, un desarrollo sucesivo de la máquina artística hacia la máquina revolucionaria**. Las experiencias, estrategias y competencias que hicieron surgir en los años cincuenta en el campo del arte, provenientes de, pero también en fricción con la tradición artística de dadá, surrealismo y lettrismo, atravesaron una transformación en el curso de dicho pasaje. En los sesenta, la **IS fue abandonando progresivamente su campo original para comenzar a cultivar el campo de la teoría política y la acción revolucionaria**.

El que se encuentren ecos y vestigios de una visión sentimental de la vanguardia en los escritos situacionistas se debe, entre otros motivos, a lo problemáticas que resultan estas formas de concatenación secuencial del arte y la revolución: la idea de desarrollo lineal que comienza en el arte y finaliza en la revolución. En esta concepción de un movimiento dialéctico de negación del arte hacia la revolución se conserva el eco de una fijación teleológica sobre la relación entre el arte y la revolución. Del mismo modo que Courbet transitó de artista a revolucionario para volver después a ser artista, Guy Debord también regresó a la práctica artística y a la producción de películas tras la autodisolución de la IS.

El accionismo vienés y la concatenación negativa

Más o menos al mismo tiempo que el pináculo de la politización situacionista tuvo lugar la colisión del accionismo vienés con los estudiantes activistas de Mayo del 68 en Viena, la cual supuso la inconmensurable puesta en paralelo de arte y revolución que nos lleva al segundo modo de concatenación. A diferencia de los prolegómenos radicales del 'pre Mayo' del 68 acontecidos en Francia u otros países, los esfuerzos de los artistas del contexto autoritario austriaco de la posguerra se concentraron hacia finales de los años sesenta en pequeños espacios libres dispuestos para las nuevas prácticas artísticas. En el rígido y conservador mundo del arte austriaco estos espacios constituían esferas públicas marginales. Dejando aparte la postura de Otto Muehl, quien desde el inicio se declaró en revuelta verbal permanente en todas las direcciones, el desarrollo entre los años 1966 y 1968 de las acciones del propio Muehl, Brus y otros, deben ser observadas como un salvaje pero esporádico proceso de politización. En algunas ocasiones, el caos y la destrucción de la sociedad burguesa se propagaban en dichas acciones como ataque simultáneo al Estado, a la sociedad y a los grupos revolucionarios; en otras, se ponía en práctica una escalada de exageración y radicalización de posturas reaccionarias. Al iniciar colaboraciones con otros artistas (principalmente con la escena literaria asociada a Oswald Wiener) Muehl y Brus consiguieron abrir en cierta medida al grupo accionista vienés, yendo más allá de sus iniciales erupciones anarquistas y, por tanto, también más allá de un público consistente en su círculo de amigos de la escena artística marginal vienesa. La acción *Arte y revolución* del 7 de junio de 1968 en la Universidad de Viena se aprecia generalmente como la culminación y el fin de esta fase de apertura y politización.

Mientras que en París y otras partes floreció la insurgencia en las universidades, el

espacio de la universidad vienesa –que no fue ocupado en Mayo de 1968– era doblemente inadecuado para plantear una concatenación entre el arte y la revolución. Por una parte, con su media hora de espectáculo de heces, orina, algo de fuego y escenificación de azotes, los accionistas (junto a Brus y Muehl, tomaron parte en la acción Oswald Wiener, Peter Weibel y otros) fueron incapaces de atravesar la arquitectura jerárquica de la sala de conferencias, lo que produjo una intensificación de la relación polarizada y molar de los performers con el público. Lo más relevante fue, por otra parte, que esta forma de escenificar la acción tuvo como resultado una **colisión improductiva** entre las posiciones de las dos “partes” organizadoras: **los estudiantes activistas querían ganar a los artistas despolitizados para la causa de la revolución**, mientras que los **accionistas, por su parte, querían comprobar cuán católicos, victorianos o burgueses eran los revolucionarios políticos**. Esta **situación rígidamente antagonista** (la colisión irracional de las dos posiciones o, más bien, de sus respectivas dudas y proyecciones) tuvo su correlato en la estructura de la acción. *Arte y revolución* tuvo más de montaje espontáneo de performances individuales, acorde con el patrón dadaísta, que de apertura de una máquina artística en la dirección de un devenir revolucionario.

Así, incluso en esta breve fase de politización, **la práctica del accionismo vienés continuó siendo inconmensurable para las máquinas revolucionarias**. El efecto secundario de esta inconmensurabilidad y de esta forma negativa de concatenación fue no sólo la disolución de la organización estudiantil por orden judicial, quedando los estudiantes privados de su forma organizativa, sino también la persecución paralela de los accionistas, sobre los cuales se vertieron masivamente calumnias tanto por parte de la prensa popular como de los reaccionarios tribunales austriacos, provocándose una ola de criminalización simultáneamente en los media y en el sistema legal. En consecuencia, el grupo informal que previamente operaba solamente en el minúsculo segmento progresista del campo del arte se vio arrastrado a los mecanismos de la representación mediática, segmentado y finalmente devuelto a sus carreras profesionales aisladas en el campo artístico (algunos de ellos exiliados en Alemania). A partir de ese momento, los protagonistas siguieron sus prácticas respectivas de una manera relativamente autorreferencial, perdiéndose los vestigios de esa demostración de fuerza que no logró solapar lo estético y lo político. Schwarzkogler se suicidó en 1969, Brus radicalizó sus acciones en solitario hasta *Zerreibprobe* (1970) para después volver al dibujo y la poesía. Nitsch se sumergió en la pompa del *Orgien Mysterien Theater* (*Teatro de orgías y misterio*) llegando a la

comercialización de sus reliquias, reconstruyendo permanentemente su iglesia y aterrizando finalmente en las listas de venta internacionales. Muehl radicalizó sus experimentos políticos en la comuna AA, construyendo un Estado dentro del Estado con una estructuralización crecientemente fascista y dando finalmente con sus huesos en la cárcel en los años noventa acusado de abusos sexuales.

No obstante, los **experimentos de concatenación negativa** (los cuales tuvieron lugar, como lo fue en el caso de la fase intermedia del accionismo vienes, alrededor de 1968) han de ser distinguidos de la *negación de la concatenación* tan extendida en el campo del arte, que consiste en negar la concatenación del activismo artístico y político. En las **concatenaciones negativas nadie busca “tomar el poder” ni una totalización de las relaciones. Lo que surge aquí es, más bien, una relación de incompatibilidad a partir de la colisión de sistemas que son demasiado diferentes entre sí.** La **concatenación como práctica política de organización de la colectividad, como poder constituyente y, por tanto, como una componente necesaria de la máquina revolucionaria** no se niega sino que se mantiene como un desiderátum secreto; incluso en este modo negativo, incluso en la Viena de 1968, la potencialidad de la concatenación del accionismo artístico y del activismo político estudiantil es evidente: aunque sólo sea en las personas de dos protagonistas menores, Otmar Bauer y Herbert Stumpf, quienes operaron en ambos contextos jugando un papel secundario junto a los –cuatro, según estableció más tarde la historia del arte– accionistas vieneses.


Subordinación autodeterminada en el teatro soviético posrevolucionario

El tercer modo de concatenación consiste en la **concatenación jerárquica; el arte y la revolución uno por debajo de la otra o viceversa.** Se puede construir una jerarquía en ambas direcciones: hay casos en los que se acusa a los artistas de apropiarse del *pathos* de la revolución e instrumentalizar la sensación de revolución; hay también una larga historia de lamentaciones por el hecho de que la política subordina al arte. La historia del arte de la Revolución Rusa sirve con frecuencia como ejemplo prominente de esto último. En este caso, sin embargo, es muy evidente que una jerarquía de subordinación no tiene por qué establecerse sobre la precondition de una *coerción*, hasta el extremo en que sucedió especialmente durante la orgía de purgas estalinista. Antes bien, la mayor parte de las **prácticas artísticas que tuvieron lugar alrededor de 1917** supusieron una

subordinación *autodeterminada* por los y las artistas, quienes no se limitaron a subordinarse a la revolución, sino que agregaron un “y” a la misma. En el marco de la Revolución Rusa y en la temprana *sociedad soviética posrevolucionaria* la *práctica artística radical* tuvo la capacidad de asumir durante algún tiempo la función de afirmar, expandir, diseminar y extender la revolución. Incluso en ese momento no se trataba de un simple caso de disolución de la diferencia entre la máquina revolucionaria y la máquina artística, ni sencillamente de una instrumentalización unidimensional, tal y como superficial y típicamente se suele apreciar sobre la vanguardia soviética, es decir, la puesta del arte al servicio de un partido político o un aparato de Estado. En el contexto de la Revolución Rusa, la *heteronomización autodeterminada* produjo una multitud de *prácticas artísticas que se veían a sí mismas como piezas y dientes de la máquina revolucionaria, produciendo un plusvalor para la revolución.*

Más allá de esta distinción entre una subordinación bajo coerción o autodeterminada en los primeros años de la revolución, se debe mencionar un fenómeno completamente diferente que tuvo lugar a comienzos de los años veinte, el cual se refiere a una subordinación meramente *putativa*, una aparente jerarquía de revolución y arte. En la práctica del teatro de agitación radicalmente izquierdista del Proletkult el modo jerárquico de concatenación fue transformado. Mientras que Sergei Eisenstein y Sergei Tratyakov realizaban oficialmente un “teatro de la era científica”, en realidad estaban experimentando con máquinas en varias formas: con los cuerpos de los actores y actrices continuando la práctica de la biomecánica meyerholdiana; con la escenografía constructivista a la manera de aparatos técnicos en las fábricas, a las cuales acabaron por llevar sus prácticas; y finalmente con el público como máquina [11].

Esta forma subversivamente afirmativa de subordinación autodeterminada nos aproxima finalmente al *cuarto modo de concatenación: solapamientos temporales, intentos micropolíticos de concatenación transversal de máquinas artísticas y máquinas revolucionarias, cuyo solapamiento no es una incorporación de las unas por las otras, sino la entrada en una relación concreta de intercambio temporal.* En este contexto podríamos naturalmente examinar las prácticas antes mencionadas en los otros tres modos, en lo que se refiere a sus factores de transversalidad, sobre la cualidad del intercambio mutuo y no heterónimo; en otras palabras, sobre la manera y la medida en que las máquinas revolucionarias y las máquinas artísticas se entrelazan. Para concluir este ensayo, sin

embargo, quiero discutir un ejemplo más reciente que sigue la línea de la concatenación transversal de prácticas como la rebelión zapatista, Reclaim the Streets, People's Global Action, Pink&Silver, Tute Bianche, la red noborder, PublixTheatreCaravan, Chainworkers y otros. 

La práctica transversal de Yomango

Un grupo apareció por vez primera en 2002 en Barcelona bajo el nombre **Yomango**, ejecutando una nueva práctica performativa de apropiación con medios artísticos [12]. “Yomango” es “yo robo”, en castellano coloquial; y lo que se roba aquí son, por un lado, mercancías de una manera juguetona muy concreta, pero por otra parte también signos. El propio nombre Yomango contiene en consecuencia también una alusión formal a la práctica del grupo: la apropiación del nombre y el logo de la famosa empresa transnacional de ropa española Mango ejemplifica su programa. Yomango gusta especialmente de liberar productos aprisionados por las corporaciones multinacionales. Y lo hizo por ejemplo en una amplia acción de apropiación que tuvo lugar durante el Foro Social Europeo en Florencia en 2002, el cual finalizó en una enorme cena-performance colectiva con toda la comida apropiada. Una multitud de grupos invisibles se las arreglaron para ensamblar las componentes de una acción muy visible de desobediencia social. Tras Génova 2001 estaba claro que, **en lugar de atacar las cumbres del Fondo Monetario Internacional, el G8 o la Organización Mundial del Comercio, las nuevas formas de acción directa tendrían que ser más difusas, combinando componentes de visibilidad e invisibilidad, así como volverse moleculares, interviniendo en la vida cotidiana.**

Yomango, por otra parte, también significa la **reapropiación de signos** que acaban cautivos por culpa de las rígidas políticas del copyright, aprisionados menos por sus autores que por las corporaciones globales. De la misma manera que dichas corporaciones no sólo venden sus mercancías, sino que cada vez venden más sus marcas como estilos de vida, Yomango celebra el robo como un estilo de vida. En honor al primer aniversario de la revolución argentina, en diciembre de 2002, Yomango incitó a bailar en medio de un supermercado. Siete parejas no sólo bailaron tango competentemente sino que, al mismo tiempo, también se guardaban botellas de champán en sus ropas diseñadas *ad hoc*, botellas que más tarde consumieron con placer durante la visita colectiva a un banco. En otras performances, los productos apropiados se

distribuyen también entre quienes tienen hambre y sed. Junto a estas acciones performativas y una abundante página web [13] se producen vídeos y talleres que diseminan los métodos de apertura de la práctica artística transversal de Yomango, extendiéndola por todo el mundo. Los seminarios Yomango son talleres sobre estilos de vida basados en la **desobediencia civil** y ofrecen instrucciones específicas para sortear las medidas de seguridad tecnológicas y comunicativas de la forma más elegante posible. Con todo, las performances y los vídeos no son sólo formas de entrenamiento anticapitalista y medios de propaganda, sino también **ejemplos juguetones de una micropolítica de crítica corporeizada y producción colectiva de deseo**.

No se trata por tanto de otra crítica obvia del consumo capitalista, sino más bien de la afirmación radical de una diferente forma de consumo, el reverso de la apropiación de los bienes comunes por la propiedad privada; se trata también de la **reapropiación del trabajo cognitivo y de producción de signos**. Es así, siguiendo esa línea, como se desarrolla también la concatenación transversal de la máquina artística Yomango con la máquina revolucionaria del EuroMayDay [14]. Fundado en 2001 en Milán, la práctica de la Mayday Parade se ha extendido hasta más de veinte ciudades europeas en 2006. En un movimiento de apertura del estrecho enfoque sobre la precariedad laboral, el desempleo y las condiciones de trabajo, abriéndolo a la precarización social del trabajo y de la vida, se dio un nuevo significado al Primero de Mayo. Las nuevas formas de acción no representacionistas [15] de la EuroMayDay tuvieron su precedente especialmente en las *street-parties* de Reclaim the Streets en los noventa, que surgieron principalmente como una combinación de apropiación militante de la calle y cultura *rave*. Pero más allá de la temporalidad del acontecimiento (la parada y las acciones), una segunda temporalidad se desarrolla asimismo, la del proceso y la duración de organización de amplitud europea que durante un cierto tiempo permitió que estallase un nuevo modo de internacionalización.

La EuroMayDay fue organizada en Barcelona por vez primera tres años después de la primera MayDay Parade en Milán, y los artistas activistas de Yomango se contaban entre las importantes componentes de la concatenación. En la tarde del Primero de Mayo de 2004 unos diez mil manifestantes se movieron desde la Plaça Universitat a través de la ciudad hasta alcanzar el barrio marítimo de la Barceloneta: sin papeles y migrantes, autonomistas, activistas políticos de sindicatos y partidos de izquierda e izquierda radical,

activistas artísticos, trabajadores precarios y cognitivos de todos los tipos: una corriente de gente bailando, cantando y *pintando* se desplegó atravesando el centro de Barcelona. La reapropiación de la calle tuvo lugar aquí principalmente como un nuevo agenciamiento de cuerpos y signos en un terreno en el que la acción y la representación se confundían.

A velocidad de vértigo las calles que los manifestantes atravesaban se veían transformadas en zonas pintadas. Con la manifestación como cobertura se sumergió la ciudad en un mar de signos: grafitis, plantillas, lemas políticos, carteles, pegatinas, indicaciones de sitios web, marcaciones de pasos de cebra, murales contextualizadores, contrapunteados aquí y allá por acciones performativas. La proliferación de creatividad, la difusión de lo artístico en la sociedad del capitalismo cognitivo rebotó así sobre las superficies de ésta: al igual que los logos y formas de visualización del capitalismo corporativo que estandarizan los centros metropolitanos están basados en la creatividad de una multitud de trabajadoras y trabajadores cognitivos, la creatividad –practicada por lo general en trabajos precarios– se disemina aquí, en contrapartida, sobre estos logos que señalizan las zonas urbanas de consumo, en los escaparates, semáforos, paneles publicitarios móviles y pantallas luminosas, y en las paredes de edificios y calles. Lo que se pintó sobre las señalizaciones urbanas de Barcelona, que marcaría el paisaje metropolitano en los días siguientes, no era reminiscente, ni en su forma ni en su contenido, del conocido y viejo estilo de propaganda política. Lo que predominaba era una mezcla de *adbusting* [desviación de la publicidad], *culture jamming* [activismo cultural] y propaganda política contemporánea que diseminaba el arte callejero de grafiteros y *taggers* al igual que la específica competencia yomango de reapropiación de cosas y signos. Por un breve periodo **las prácticas se difuminaron: la concatenación de la máquina artística Yomango y la máquina revolucionaria EuroMayDay crearon una fusión, un flujo transversal** en el que la máquina artística y la máquina revolucionaria se permearon una a la otra, se entrelazaron y se convirtieron una en parte de la otra. En esta situación el arte y la revolución no emergieron como dos campos diferentes o como dos bloques opuestos, sino ambos como máquinas que fueron capaces de sopalarse en ciertos puntos. **Es este solapamiento de la máquina revolucionaria y la máquina artística donde y cuando la molecularidad y la transversalidad suceden.**

Por sus consejos y comentarios críticos, quiero dar las gracias a Marcelo Expósito.

Traducción castellana de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos.

Publicado en *Brumaria*, nº 8: Arte y revolución, Madrid, 2007.

[1] "Todas las revoluciones perfeccionaban esta máquina en vez de detrozarla. Lo partidos que luchaban alternativamente por la dominación, consideraban la toma de posesión de este inmenso edificio del Estado como el botín principal del vencedor", Karl Marx, "El 18 Brumario de Luis Bonaparte", versión de Editorial Progreso, *Carlos Marx y Federico Engels. Obras escogidas. Tomo I*, Ayuso, Madrid, 1975, pág. 317.

[2] Gilles Deleuze, "Preface. Trois problèmes de groupe", en Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*, La Découverte, París, 2003, pág. vii.

[3] Gilles Deleuze, *Foucault*, traducción de José Vázquez Pérez, Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 2003, pág. 57.

[4] Félix Guattari, "Machine et structure", *Psychanalyse et transversalité, op. cit.*, pág. 247.

[5] Félix Guattari, "La causalité, la subjectivité et l'histoire", *ibídem*, pág. 186.

[6] *Ibídem*.

[7] Gerald Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Turia+Kant, Viena, 2005; versión inglesa: *Art and Revolution*, Semiotext(e), Los Ángeles y Nueva York, 2007 (versión castellana en curso).

[8] Para profundizar en tres de los ejemplos utilizados en este escrito: Gustave Courbet, la Internacional Situacionista y el Proletkult, véase Gerald Raunig, *Kunst und Revolution, op. cit.*

[9] "Contribución a una definición situacionista de juego" (1958), *Internacional Situacionista. Vol. 1. La realización del arte*, edición y traducción de Luis Navarro, Literatura Gris, Madrid, 1999, pág. 15.

[10] Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1988; Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, versión de Maldejo, Archivo Situacionista Hispano, <<http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>>.

[11] Para más detalles véase Gerald Raunig, "Algunos fragmentos sobre las máquinas", en *Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006, y en *transversal: máquinas y subjetivación*, <<http://transform.eipcp.net/transversal/1106/raunig/es>>.

[12] Aunque las competencias del grupo provienen de varios campos, al contrario que las ideas anarquistas radicales no rechazan por principio las instituciones artísticas, por ejemplo, sino que mantienen con ellas una relación parasitaria.

[13] Véase <<http://www.yomango.net>>.

[14] Véase <<http://euromayday.org>>.

[15] *Nicht-repräsentationistisch, non-representationist*: neologismo del autor. Se refiere las prácticas que niegan la representación en términos simultáneamente artísticos (no representacionales) y políticos (no representativas). Para nombrar esa simultaneidad en castellano, por tanto: *no representacionistas* [NdT].