

- GRAEBER, David (2004). *Fragments of an Anarchist Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm.
- HEIDEGGER, Martin (1962). «Zeit und Sein». *Zur Sache des Denkens, Gesamtausgabe*, 14, 2007.
- LEDER, Tilman (2014). *Die Politik eines Antipolitikers*, 2. En: *Ausgewählte Schriften*, 10. Lich: AV.
- MALABOU, Catherine (1996). *L'avenir de Hegel*. París: Vrin.
- (2004a). *Le Change Heidegger*. París: Léo Scheer.
- (2004b). *La plasticité au soir de l'écriture*. París: Léo Scheer.
- (2004c). *Que faire de notre cerveau?* París: Bayard.
- (2009a). *Changer le Différence*. París: Galilée.
- (2009b). *La chambre du milieu*. París: Hermann.
- (2009c). *Ontologie de l'accident*. París: Léo Scheer.
- (2014). *Avant demain*. París: PUF.
- (2020). *Le plaisir effacé*. París: Payot & Rivages.
- (2022). *Au voleur!: Anarchisme et philosophie*. París: PUF.
- (2024). *Il n'y a pas eu de révolution. Réflexions anarchistes sur la propriété et la condition servile en France*. París: Payot et Rivages.
- NETTLAU, Max (1897). *Bibliographie de l'anarchie*. Bruselas / París: Bibliothèque Temps Nouveaux / Stock.
- PROUDHON, Pierre-Joseph (1840). *Qu'est-ce que la propriété?* París: Payot, 2024.
- SCHÜRMANN, Reiner (1982). *Le principe d'anarchie: Heidegger et la question de l'agir*. París: Seuil.
- (1996). *Des hégémonies brisées*, Mauvezin: T.E.R.
- TRAWNY, Peter (2014). *Irrnisfuge*. Berlín: Matthes & Seitz.

Federico Rodríguez  
Universidad de Sevilla  
<https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1625>



© del autor

MARCHART, Oliver (2024)  
*Estética conflictual: Activismo artístico y esfera pública*  
Barcelona: Ned Ediciones, 192 p.  
ISBN 978-84-19407-47-4

Ned Ediciones nos trae, de la mano de Juan Evaristo Valls Boix, la traducción al castellano de *Estética conflictual*, un libro de Oliver Marchart que fue publicado en 2019 bajo el título *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere* (Berlín: Sternberg Press) y que constituye la culminación de un edificio que ha ido tomando forma durante años.

Marchart (Viena, 1968) es profesor de Estudios Culturales y Mediáticos en la Universidad de Basilea y de Filosofía Política en la Universidad de Viena. Ha escrito, entre

otros títulos, *Techno-Kolonialismus: Zur Theorie und imaginären Kartographie der Medienkulturen* (2004); *Neu beginnen: Hannah Arendt, die Revolution und die Globalisierung* (2005), y *Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau* (2007), que en español se ha traducido como *El pensamiento político posfundacional* (Buenos Aires: FCE, 2009).

El objetivo de este libro será no solo rastrear las prácticas activistas en el ámbito del arte, sino también construir el

campo en el que se pueda dar el paso del arte a la política —«las condiciones precisas en que el arte se convierte en activismo» (p. 58)—. Lo hará con referencias constantes a las ideas que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe desarrollan en *Hege monía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia* (Madrid: Siglo XXI, 1987), manifestando un uso riguroso de conceptos de la filosofía política, como *antagonismo*, *democracia*, *conflicto*, *adversario* o *esfera pública*, para hablar de espacio, tiempo, performances, exposiciones y bienales.

Los levantamientos populares no desaparecen sin más; sus efectos reverberan años, incluso décadas más tarde, hasta cuando parecen haber fracasado a corto plazo. Este hecho, unido a la importancia del arte como un espacio de resistencia y activismo, el cual, según el autor, ha sido reavivado a partir de las protestas globales recientes, son los ingredientes de la premisa de Marchart en la primera parte del libro, «Posiciones», que consta del texto «Estar agitado – agitar el ser: Arte y activismo en tiempos de protesta perenne».

Asimismo, no solo la creencia de que el arte es o puede ser autónomo —afirmación, heredada de las tesis de Jacques Rancière, que parece haberse asumido en la estética contemporánea— es una *trampa* (Marchart, 2024), sino también creer que todo arte, por el hecho de serlo, es político. En un prólogo que sin duda hace resurgir el texto de Marchart, Laura Llevadot nos introduce esa *trampa* —«Cada intento de proclamar otra lógica para otro mundo, para un pueblo por venir, encontró su lugar en el cubo blanco de las ciudades gentrificadas» (p. 10)— que, según diagnostica el autor austriaco, hace que el arte se vea provisto «de argumentos ideológicos contra cualquier forma de politización explícita» (p. 19). A esto lo bautiza como *la ideología espontánea del mundo del arte* (p. 23). Marchart critica esta posición por considerarla antipolítica, argumentando que, al

definir el arte como intrínsecamente político sin necesidad de implicación directa en la acción política, se desactiva la capacidad del arte para ser un motor de cambio real en el contexto social, ya que trae como consecuencia la disolución de un arte verdaderamente político. Es por eso por lo que, tal y como describió en la conferencia inaugural del máster de Estética Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid el 3 de octubre de 2024, este libro está «básicamente dedicado a una defensa de la heteronomía artística», a saber, un arte «al servicio de una causa política» (Marchart, 2024). El arte activista se posiciona como un acto de confrontación hacia las instituciones del arte que tienden a normalizar lo político y a neutralizar su capacidad disruptiva. Es decir, el objetivo será acometer la operación contraria a la de Rancière: en lugar de traducir el espacio político en términos estéticos, tratará de traducir el ámbito del arte en términos políticos.

La realización de la teoría, así como su ampliación, la encontramos a lo largo de los cinco capítulos que componen la segunda parte, titulada «El escenario, la calle y la institución». El primero de ellos, «La política a escena: (Contra)público y teatralidad de la acción», estudia cómo la política adquiere una dimensión teatral y cómo los espacios culturales como los teatros se convierten en escenarios de acción política, utilizando como ejemplo emblemático la ocupación del Teatro del Odéon de París durante el mayo de 1968, cuando estudiantes y artistas transformaron este espacio burgués en un centro revolucionario, desvaneciéndose, de esta forma, las fronteras entre actores y espectadores. La clave de este análisis radica en que el teatro, que simbólicamente se convierte en ágora o foro público, se politiza cuando emerge un *antagonismo* —«el término ontológico que designa el conflicto» (p. 181)— fundamental. Así, cuando lo político irrumpie en la escena artística, el arte en sí desaparece tempo-

ralmente y los artistas abandonan el escenario para dar lugar a la acción política. Sin embargo, el regreso de los artistas a estos espacios en forma de dramatización de los eventos políticos marca un segundo momento clave. La teatralidad y la representación del conflicto político son fundamentales para hacerlo visible, aunque en forma de representación tardía de algo que ya ha ocurrido. Es una forma de hacer presente lo ausente. Lo político debe representarse para volverse visible, aun sabiendo que su esencia real siempre se nos escapará.

En «Política danzante: Reflexiones políticas sobre coreografía, danza y protesta», el austriaco analiza el papel de la danza y el movimiento coreografiado en el activismo. A partir de la famosa frase apócrifamente atribuida a Emma Goldman, «Si no puedo bailar, no es mi revolución», indaga sobre el valor simbólico y político de la danza dentro de los movimientos sociales, destacando su carácter ubicuo en las protestas contemporáneas como las del movimiento Occupy. La danza se plantea aquí no solo como un suplemento festivo, sino como una forma de resistencia política, entendiendo, a su vez, que no todo vale: solo si cumple los ingredientes o rasgos definitorios del activismo político, a saber, la *colectividad*, la *conflictividad* y el *bloqueo de los flujos de circulación por cuerpos humanos*, una performance puede ser un acto político.

En «Arte, espacio y esfera(s) pública(s): Sobre arte público, urbanismo y teoría política», el autor busca «aproximarse a una teoría verdaderamente *política* del espacio público, y, por tanto, del arte público» (p. 123), esto es, una *política espacial democrática*. Las teorías que se revisan de manera somera sobre el espacio público (las de Foucault, Deleuze y Habermas) acaban, según Marchart, en «callejones sin salida» con un efecto «despolitizante» (p. 134). Así, intenta, de forma negativa, buscar una teoría política que resuelva estos problemas, un modelo

que acoja diferentes «proyectos de especialización (es decir, la hegemonización del espacio)» y en el que dichos proyectos se puedan enfrentar entre sí y construir «hegemonías parciales y transitorias sobre otros espacios» (p. 136). En definitiva, busca reconfigurar lo que se entiende por *espacio público*. Para ello, examina la interrelación entre el arte, el espacio público y la política, retomando ideas del discurso de Rosalyn Deutsche sobre el arte público. Marchart considera que el arte público debería concebirse no solo como un lugar para la gestión o la resolución de conflictos, sino como un espacio de agonismo político abierto donde se debatan y se enfrenten diferentes significados y demandas.

El quinto capítulo, «La función curatorial: Organizar la ex/posición», aborda la función curatorial como «organización del espacio público» (p. 150), es decir, trascendiendo el ámbito institucional del arte como una esfera donde emerge el antagonismo. «El antagonismo —como un rasgo de lo político (y no simplemente de la política) y, por ende, de lo público— puede surgir en cualquier sistema o ámbito social, incluso en el ámbito del arte, que en consecuencia se vuelve político y “se abre”» (p. 151). El curador es visto como un intelectual orgánico, en términos gramscianos, pero no uno que organiza la hegemonía burguesa, sino aquel que juega un papel en la gestación de contrahegemonías. De esta manera, la exposición (que en inglés se nombra bajo el vocablo *exhibition*) se convierte en una «ex/posición» (Marchart prefiere el término francés *exposition*), un acto político que desestabiliza la lógica institucional, creando grietas en sus estructuras y abriendo el espacio público a nuevos debates políticos: «Como práctica de “ex/posición”, la función curatorial es una forma de tomar posición, de asumir conscientemente una posición». Aclara, empero, que «no sirve cualquier posición [...]. Ha de ser una

posición antagonista, vinculada a praxis políticas y colectivas» (p. 156).

En «La globalización del arte y las «Bienales de la Resistencia»: Una historia de las bienales desde la periferia», se indaga en el papel que juegan las bienales en el contexto de la globalización. Argumenta que estas no son meras plataformas de exhibición artística, sino «máquinas hegemónicas» (p. 160) que median entre lo local, lo nacional y lo transnacional, participando activamente en luchas simbólicas por la legitimación cultural. Este papel va más allá de una simple función económica: se extiende a la creación «de identidades locales, nacionales y continentales» (p. 160) y a la descentralización de Occidente en las últimas décadas, destacando cómo el arte global ha comenzado a desestabilizar el poder hegemónico de las antiguas potencias coloniales. Ejemplos notables de este fenómeno son las bienales que surgieron y conformaron lo que se ha llamado *sur global*, «una red de lugares de producción cultural que comparten preguntas, temas y, ciertamente, una precariedad común» (Hoskote, 2010: 312), como la Bienal de La Habana y la Bienal de São Paulo. Estas «bienales de resistencia» emergieron como parte de un proceso anticolonial y poscolonial, cuestionando las jerarquías y erigiéndose como plataformas para el arte no occidental. El autor pone de relieve cómo estos eventos artísticos han evolucionado más allá de ser simplemente exhibiciones para convertirse en espacios discursivos donde se debaten temas de política global y modernidades alternativas, rompiendo con (e influenciando) los modelos occidentales de bienales.

En un post-scriptum que funciona perfectamente como cierre de este libro, titulado «Búcles temporales: Un post-scriptum sobre *pre-enactments*», Marchart vuelve sobre el «difícil problema de cómo puede el arte vincularse con el activismo político» (p. 179), y lo hace mediante una reflexión acerca del concepto de *pre-*

*enactments* (traducido como *prerepresentaciones*), los cuales son una inversión temporal del fenómeno del *reenactment* (recreación histórica), comúnmente utilizado en el arte. Los *pre-enactments* no buscan revivir eventos pasados, sino prefigurar futuros eventos políticos que aún no han sucedido e imaginar instituciones o acontecimientos que estén aún *por inventar* (p. 177) funcionando como una suerte de ensayos de acontecimientos políticos futuros basados en conflictos anticipados. Marchart conecta, asimismo, este concepto con la idea de *búcles temporales*, sugiriendo que nuestras acciones políticas y artísticas son siempre tanto recreaciones de prácticas del pasado como anticipaciones de futuras revoluciones. Al *pre-enactuar* futuros alternativos, el arte crea una relación dinámica entre el pasado y el futuro, construyendo una temporalidad que desafía una noción de tiempo lineal. Este enfoque ayuda a romper con la idea de que el activismo político solo puede concebirse como una serie de fracasos o éxitos en un tiempo lineal. En su lugar, la política y el arte activista se ven como parte de una corriente continua de acciones que reconfiguran tanto el pasado como el futuro: «Desde un punto de vista prefigurativo, no es cierto que una sociedad verdaderamente democrática no pueda existir aquí y ahora, y eventualmente puede existir o no en algún momento lejano del futuro. La sociedad futura se hace realidad en el momento mismo en que es pre-realizada» (p. 189).

Este no es un libro sobre estética y política al uso. Como deja claro el autor, se separa de esta tradición que inaugura Jacques Rancière en *El reparto de lo sensible*, criticando, asimismo, la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud (a la que el título *Estética conflictual* hace un guiño, y así ha querido respetarse en la traducción al castellano), tan de moda, por haber desatendido el potencial disruptivo del arte —recogiendo la crítica de Claire

Bishop, afirma que «apenas había lugar para el conflicto en las amables prácticas artísticas que defendía» (p. 43)—; nos hace cuestionarnos y precisar qué estamos pensando cuando pensamos en arte político. Por ello, merece nuestra atención en tanto que reactiva un debate sobre las posibilidades de cambio político que ofrece el arte, cuestión presente desde las pinturas de Jacques Louis-David (p. 28), y que, si bien lo que se respira en las bienales nos dice que nunca murió, si que, como nos hace reparar Marchart, ha sido silenciado por los *funcionarios del arte*. Funcionarios que, como su nombre indica, solo pretenden velar porque el *statu quo* del mercado del arte funcione, no por su potencial revolucionario.

En definitiva, esta es una lectura fundamental para los estudios de estética contemporánea, y recomendable, en general, para quien quiera profundizar en los vericuetos de debatir hoy, con el neoliberalismo autoritario (Bruff, 2014) fiscalizando todos los aspectos de nues-

tra vida, acerca de bailar como acto político, del urbanismo como organización de antagonismos, de la función curatorial como acto político o, incluso, de qué actitud adoptar en tiempos de protesta.

### Referencias bibliográficas

- BRUFF, I. (2014). «The rise of authoritarian neoliberalism». *Rethinking Marxism*, 26 (1), 113-129.  
<<http://dx.doi.org/10.1080/08935696.2013.843250>>
- HOSKOTE, R. (2010). «Biennials of Resistance: Reflections on the Seventh Gwangju Biennial». En: *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Exhibitions of Contemporary Art*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- MARCHART, O. (2024). *Towards a Post-foundational Aesthetics: Art between Autonomy and Heteronomy*. Conferencia inaugural del Máster Universitario en Estética Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid, 3 de octubre de 2024.

Marta Zamora Troncoso  
Universidad de Sevilla

<https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1628>



© de la autora

BOTTICI, Chiara (2022)  
*Anarcafeminismo*  
Barcelona: Ned Ediciones, 446 p.  
ISBN 9788418273582

El feminismo no es sinónimo de poder corporativo en femenino o de una mujer presidenta: significa que no haya poder corporativo ni presidente.

(Kornegger, 2012: 25)

«[P]or qué el anarcafeminismo? Porque es el mejor antídoto contra la posibilidad de que el feminismo se vuelva un privilegio» (p. 26). Chiara Bottici abre *Anarcafeminis-*

*mo* con un tono tan incendiario como premonitorio: no buscamos nuestro hueco en la sociedad patriarcal, no buscamos el manido «empoderamiento»; ¿cómo íbamos a hacerlo, si todo poder se apoya en una contrapartida de impotencia? Laura Llevadot lleva esta pregunta al extremo en el prólogo que escribe para esta obra, sentenciando directamente: «El poder sabe de su falta de fundamento» (p. 10).