

ANOTACIONES
sobre literatura e filosofía

nº 12, xuño de 2016

Rubén Salgado

“A detonación estética do común”

Euseino?

Anotacións 12

Anotacións sobre literatura e filosofía
nº 12, xuño de 2016

A detonación estética do común

ANOTACIÓNS

sobre literatura e filosofía

nº 12, xuño de 2016

Rubén Salgado

“A detonación estética do común.

*Explorando a emancipación
das prácticas estéticas hexemónicas”*

Euseino?

Primeira edición (PDF), xuño de 2016

ISSN 2340-8537

PUBLICACIÓN NON VENAL

Edición

Beatriz Fraga Cameán

Euseino? Editores

Fundación Euseino?

Rúa do Brasil 40-42, 5º Esda. 36204 Vigo, Galicia

<http://euseino.org>

Non lideraremos, só detonaremos.

Guy Debord

Limiar

O epígrafe anterior de Guy Debord resume perfectamente a experiencia organizativa e emancipatoria da que parte este ensaio. Durante o proceso creativo de explorar un novo vocabulario común, os membros da rede colaborativa agrupada baixo a denominación de *Cluster* —da que falaremos máis detidamente nun posfacio que explica o contexto do que xorde a elaboración teórica deste artigo— realizaron un exercicio de autocrítica coa finalidade de aplicar á práctica da arte contemporánea os mellores logros teóricos do discurso situacionista. Ao cabo, “o réxime estético da arte é ante todo un réxime novo para relacionarse co pasado” (Rancière 2, 25).

Esta forma de nostalgia responde ás mareas da vangarda no neoliberalismo. Baixo as premisas da crí-

tica institucional, os membros do *Cluster* trataron de atopar un método particular de traballo común que se opuxese ás estruturas organizativas neocapitalistas sen caer no abismo do éxodo autonomista.* Como rede internacional que se desenvolve nunha situación mundial de grande inestabilidade, a súa tentativa diríxese cara ao que denominan *translocalidade*, é dicir, traballar no éxodo sen abandonar o localismo. Transformaron dese xeito a convivencia dunha comunidade local nunha oportunidade para distanciarse de si mesmos, demostrando ao tempo que era clave para acadar a emancipación.

A temporalidade desta rede postúe a característica vangardista da desmesura. O tempo no *Cluster* é sincrónico, é dicir, é o resultado da escolla do tempo axeitado para facer algo. É o tempo propio do pensamento e non o do texto, un tempo heraclíteo onde “todo cambia e nada queda parado” (Platón, 402a). O tempo do *Cluster* é caótico, non ten

*Paolo Virno trata do termo *éxodo* en relación á súa distancia coas formas de universalización do xeral, ou común: “A terra do faraón, dende a cal toma o éxodo partida, é o universal” (Lavaert, 4). É importante aclarar que neste ensaio, ao referirnos a Virno, os termos *xeral* e *común* son sinónimos. O italiano *comune* pode significar tanto “xeral” coma “común”, “comunal” ou “colectivo”.

medida. Ese é o tempo do que emerxe o "devir" da comunidade sen illarse da realidade, procurando traballar nas marxes. Un tempo para conectar coas inxustizas locais e tratalas dende fóra, no non-espazo dunha rede, onde non hai alienación porque non hai orde senón investigación sen conclusión definitiva, caos sanador de rixidez formal, puro devir de pensamento en presente continuo.

Prácticas estéticas hexemónicas

Aínda que a cuestión da relación entre os eidos político e estético xa foi tratada por unha cantidade inxente de investigadores, probablemente Jacques Rancière é o pensador contemporáneo máis reputado nesa tarefa. No seu libro *Le Partage du sensible* ("A distribución do sensíbel", 2004), Rancière afirma que a emancipación só acontece coa verificación da igualdade, único axioma universal da política. Esta controvertida aseveración ten o seu fundamento na identificación de tres distribucións do sensíbel moi dispares no eido da estética: o réxime ético das imaxes, formulado por Platón, o réxime representativo ou poético da arte, que xorde da crítica que fai Aristóteles ao réxime ético e que se mantivo ata hai dous séculos, cando o réxime estético da arte se converte en dominante.

A distribución do sensíbel refírese á lei implícita que goberna a orde sensíbel e fracciona lugares e formas de participación no mundo común, establecendo en primeiro termo os modos de percepción dentro dos cales estes están inscritos. A distribución do sensíbel produce así un sistema de feitos de percepción auto-evidentes radicados nos horizontes e modalidades prefixados do que é visíbel e audíbel, tamén do que pode ser dito, pensado, feito, ou fabricado. Estrictamente, a "distribución" refírese tanto a formas de inclusión coma a formas excluíntes. O "sensíbel", por suposto, non se refire ao que mostra bo sentido, ou xuízo, senón que ten que ver con aquilo que é *aisthétón*, ou que é capaz de ser apreixado polos sentidos (Rancière 2).

Rancière entende a estética na súa relación coa necesidade de actualización dunha comunidade. A estética, en Rancière, refírese ao “réxime específico para identificar as artes e para reflexionar sobre elas: un modo de articulación entre formas de facer e fabricar, as súas formas correspondentes de visibilidade e os xeitos posíbeis de pensar as súas relacións (as cales presupoñen unha certa idea de efectividade do pensamento)” (Rancière 2, 10).

No eido político, Rancière estuda “a relación entre a policía, o valor totalizante da poboación e a política; a alteración da distribución policial do sensible pola subxectivización daqueles que non forman parte del” (Rancière 2, 85). A igualdade sería, entón, un axioma universal en constante necesidade de verificación.

A subxectivización política “é o proceso polo cal o suxeito político se extrae a sí mesmo das categorías de identificación e clasificación dominantes” (Rancière 2, 92). Este proceso crea un lugar común para resistir os patróns de identificación hexemónicos feitos pola orde policial. A subxectivización política faina a “xente” que transforma as coordenadas estéticas dunha comunidade de iguais cunha continua actualización. O uso da verba *xente* é o mesmo que emprega Rancière cando se refire aos suxeitos políticos da democracia.

O discurso estético debería transformar as coordenadas estéticas existentes na comunidade para subverter a imposición dunha inxustiza. Esa comunidade é aquela que está en constante necesidade de verificación e xorde cando os suxeitos políticos subverten as inxustizas. A constante verificación da

igualdade na comunidade transformará as coordenadas e os modos de visibilidade operativas no eido político, sendo así a comunidade unha presuposición e non un obxectivo cando se demanda a emancipación.

Dende esta perspectiva, a estrutura organizativa da comunidade está directamente relacionada coa tarefa de liberar os suxeitos políticos das prácticas estéticas hexemónicas nas súas respectivas organizacións artísticas. Con “prácticas estéticas” estoume a referir a aquelas formas de visibilidade que revelan as prácticas artísticas, o lugar que ocupan, que fan e que fabrican dende a posición daquilo que é común á comunidade. As prácticas artísticas son “formas de facer e fabricar que interveñen tanto na distribución xeral das formas de facer e fabricar coma nas relacións que manteñen cos modos de ser e de visibilidade” (Rancière 2, 13).

A rede asume este cometido para investigar a xeración de espazos e tempos que permitan a antedita liberación. O método para se enfrontar á dinámica cultural dominante é o de utilizar os seus recursos artísticos, comisariais, discursivos, educativos e participativos tratando o seu público como

suxeitos metapolíticos nos que a comunidade sexa requirida. O carácter conversacional dunha narrativa estética non ocorre soamente entre o acontecemento artístico e as subxectividades dos individuos expostos. As experiencias estéticas compártense co achegamento á comunidade. A comunidade, para Rancière, non é algo *a priori* senón que é consecuencia da negociación dialéctica entre os seus membros, do mesmo xeito que o é entre os participantes dos centros artísticos aos que se refire este ensaio mediante a articulación dos seus programas públicos. Nese sentido, preténdese unha despolitización do achegamento á obra de arte dende a premisa de deixar a experiencia aberta á reinterpretación constante, respectando a súa autonomía como algo inalcanzábel.

A liberdade aquí estaría subxectivada e potencialmente non se vería influenciada pola formación dunha comunidade que para existir debe estar en continua transformación, evitando así o perigo de alienación. Dese xeito, a liberdade sempre é de pensamento, ou máis ben de emoción, e a comunidade convértese nunha metáfora das infinitas condicións de posibilidade que crea a experiencia do común e da súa vulnerabilidade ao ser redefinida sen limita-

ción. A estética —como discurso e non como experiencia— posibilitaría as ferramentas para a emancipación do discurso hexemónico que emerxe do consenso social da linguaxe e que é empregado polos sistemas de avaliación da orde policial baixo criterios utilitaristas.

2

Avaliación das políticas culturais

Tony Bennett recolle esta relación entre estética e prácticas governativas no seu libro *Making Culture, Changing Society*. Bennett apóiase no concepto de laboratorio de Bruno Latour en vista dunha consideración dos museos como centros de avaliación. O autor resalta a “estética como unha forma de coñecemento que xoga un rol crucial na orquestración das relacións entre as prácticas governativas e aquelas de liberdade” (Bennett 2, 109). Para ese propósito, explora a obra de Rancièrre partindo da súa elaboración da teoría do réxime estético como o réxime que “afirma a singularidade absoluta da arte e, ao tempo, destrúe calquera criterio pragmático para illar esa singularidade. Simultaneamente establece a autonomía da arte e identifica as súas formas coas formas que a vida utiliza para se dar forma a si

mesma” (Rancière 2, 23). Bennett asume que a consideración que fai Rancière sobre as relacións entre política e estética se fai mediante a liberación da arte de calquera regra ou xerarquía e pensa que os principios antagónicos de autonomía e heteronomía son independentes en Rancière porque este evita a consideración sociolóxica das formas culturais de autoridade recorrendo ao potencial emancipador da estética. Bennett critica a consideración que Rancière fai da autonomía estética como unha forma de discurso autónomo porque, segundo o primeiro, esta é “ilusoria”. Afirmar así que “o lugar que lle corresponde á estética na obra de Rancière constitúe unha especie de ‘liberdade dirixida’ na cal a liberdade é situada baixo a dirección dunha forma de profecía que deriva a súa autoridade dunha forma secularizada da escatoloxía cristiá que é o legado kantiano” (Bennett 2, 135). Esta crítica está baseada na asunción que Rancière fai dunha comunidade que está por vir pero que nunca chega, coma unha especie de idealismo trascendental kantiano que recupera unha liberdade ideal para a humanidade.

A crítica de Bennett parte da súa preocupación polo informe McMaster titulado *Supporting Excellence*

in the Arts ("Apoiando a excelencia nas artes"). O informe recomendou que "o enfoque do goberno británico para o subsidio das prácticas artísticas debería deixar de ser o de obxectivos con 'ben social' (abranquendo grupos de minoría étnica, por exemplo, ou os 'excluídos socialmente') —prácticas que, nos termos de Rancière, subordinan a estética á orde policial para enfocarse, pola contra, na excelencia artística sen ter que traducila en beneficios sociais ou políticos definíbeis" (Bennett 2, 143).

Bennett apóiase na análise que fai Ian Hunter sobre a metafísica kantiana para argumentar que a estética en Rancière se volve autónoma. Segundo Hunter, Kant secularizaría a metafísica cristiá para construír unha potencialidade autónoma do discurso estético. Bennett relacionará así ese discurso coa asunción de que é un espazo ocupado polo proxecto metapolítico de Rancière.*

Bennett entende por metafísica cristiá a consideración da estética como unha especie de discurso

**Metapolítica* é un termo que Alain Badiou cuñou referíndose a "calquera consecuencia que unha filosofía é capaz de atraer, en e por ela mesma, dende exemplos reais de política como pensamento (Badiou, XXXIX).

autónomo diferente de calquera outro, o que fai lembrar a crítica trascendental kantiana, que transforma o dogmatismo da verdade na busca das condicións de posibilidade. Bennett pensa que esa consideración do potencial emancipador da estética descansa sobre un “pequeno truco enxeñoso” feito por Rancière para evitar o sistema represivo de coordenadas que a orde policial utiliza coa finalidade de definir formas de discurso e pensamento. Segundo Bennett ese “pequeno truco” permitiu a Rancière evitar situar a estética “dentro do espazo problemático do goberno liberal como un conxunto de prácticas desenvolvidas xunto cos principios de seguridade que regulan a conduta producindo, organizando e distribuindo liberdades de varios tipos” (Bennett 2, 140). Bennett entende a orde policial do goberno liberal baseándose na explicación foucaultiana da policía como unha forma historicamente intermedia de *raison d'État*, forma que abre o camiño para a transición (relativa) da soberanía ao poder goberamental. Segundo Bennett, esta estrutura liberal do Estado distribúe formas de “liberdade dirixida” a través das súas institucións porque é unha estrutura esencialmente represiva. Pola contra, para

Rancière, a represión non é o esencial da orde policial senón máis ben unha “certa distribución do sensíbel que se opón á emerxencia da política” (Rancière 2, 89).

Rancière difire de Foucault na súa maneira de entender a arqueoloxía como un esquema de necesidade histórica segundo o cal, máis alá de certa interrupción, algo xa non pode seguir sendo pensado. Esta é a razón de por que intenta deshistorizar o sistema foucaultiano de condicións de posibilidade. En resumo, o problema principal é que Bennett considera a arte obxecto do discurso estético e Rancière considéraa unha forza desordenadora. Entón, seguindo ese esquema foucaultiano de necesidade histórica, ao considerar a arte como algo autónomo, Rancière estaría recuperando e repostulando aquela autonomía perdida dous séculos atrás coa aparición do réxime estético da arte.

Eu diría que Bennett bota man da noción de autonomía de Benjamin para elaborar a súa crítica de Rancière: “Para mostrar a súa distancia da tese de Walter Benjamin sobre a estetización fascista da política, Rancière argumenta que a estética xugou un rol máis fundacional e a un prazo máis longo na provi-

sión dunha base distintiva e dunha lóxica para a política na súa forma moderna” (Bennett 2, 138). No seu libro *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ("A obra de arte na era da súa reproducibilidade técnica", 1936), Walter Benjamin afirma que a reproducibilidade técnica destrúe o que el entende como “aura”. Benjamin identifica o concepto de “aura” co concepto de singularidade, a experiencia do irrepetibel. A “orixinalidade” da obra de arte pérdese debido a existencia de múltiples reproducións e a arte convértese entón nun obxecto cuxo valor non pode ser avaliado a partir do seu valor expositivo. Benjamin relaciona a perda da aura (dende a perspectiva estética) cunha tendencia social xeral. A consecuencia desa perda é a politización da arte.

A perda de “aura” benjaminiana ocorre no contexto da Revolución Industrial e no uso que a autoridade política deu ás artes. Non obstante, a asunción benjaminiana de política dista moito da que ten Rancière e, por iso, as súas nocións de autonomía na arte non son comparábeis pois establecen dous valores semánticos moi diferentes. Benjamin entende a política dunha forma semellante á da identificación que fará Foucault de soberanía con

gubernamentalidade* e a súa concepción da “aura” na obra de arte descansa sobre a reminiscencia da experiencia trascendental kantiana e sobre a súa identificación co “sublime” mentres que en Ranciè-re non existe tal cousa *a priori*.

"Autonomía trascendental" podería ser un axioma universal da obra de arte para o comezo do réxime estético da arte pero non para os demais réximes. A autonomía da arte en Ranciè-re non está baseada no trascendental kantiano senón que ten a súa raíz moito antes. Para Ranciè-re, a autonomía da arte non é unha característica da “modernidade” senón unha característica do réxime de visibilidade que xorde no seu réxime representativo.

Un réxime de visibilidade é ao mesmo tempo o que converte a arte en autónoma e tamén o que conecta esa autonomía cunha orde xeral de ocupacións e formas de facer e fabricar. Iso é o que evoquei con anterioridade a propósito da lóxica da representación, que entra nunha relación de analoxía global cunha xerarquía total de ocupacións sociais e políticas (Ranciè-re 2, 22).

O réxime de visibilidade emerxe coa crítica aris-totélica do réxime das imaxes platónicas. Evitando

* *Gubernamentalidade* é aquí entendida como a “conexión de gobernar —*gouverner*— e os modos de pensamento —*mentalité*—” (Lemke, 191).

o esquema foucaultiano de necesidade histórica, Rancière afirma que a “revolución estética” que puxo en cuestión o réxime representativo da arte non rematou na morte desta senón que, pola contra, “introduciu unha contradición irresoluble entre diversos elementos dos réximes da arte estético e representativo” (Rancière 2, 82).

Os argumentos de Bennett contra a noción de estética de Rancière non son válidos cando a “comunidade virtual —comunidade requirida— superposta sobre o mundo de ordes e divisións que dan un uso a todo” (Rancière 1, 57) non ten raíz no que el chama “unha vidreira metafísica que é de construción cristiá cunha forma moi particular” (Rancière 2, 22). A comunidade requirida no réxime representativo aristotélico non é de ningunha forma comparábel coa solicitada polo réxime estético da arte. O primeiro ten unha visión totalmente xerarquizada da comunidade mentres que o segundo require unha comunidade de iguais. O réxime representativo aristotélico non pode levar obviamente a un discurso autónomo que estea baseado anacronicamente na metafísica cristiá.

Bennett non considera o proxecto metapolítico de Rancière como algo alén da noción foucaultiana

de gobernamentalidade xa que a noción de metapolítica implica unha crítica da noción de universal. Esta crítica xorde da noción marxista de "intelecto xeral" e está relacionada directamente coa noción de metapolítica de Badiou, a cal non se rende ante a autoridade de disciplinas empíricas coma a historia ou a socioloxía.

Cómpre explorar este marco terminolóxico para entender as bases da produción do discurso que fará o *Cluster* —véxase o posfacio deste ensaio— na súa investigación, como tamén o seu interese na filosofía estética de Rancière. Non obstante, a crítica de Bennett é fundamental para explorar o rol das políticas culturais nos gobernos neoliberais.

Despois desta síntese crítica onde se suxire que a autonomía da estética podería non ser ilusoria, deberíamos considerar se as preocupacións iniciais de Bennett sobre a forma en que a política pode atopar un propósito social para a arte aínda seguen a ter vixencia.

Segundo o informe McMaster, deberíamos subliñar como, coa súa investigación, Rancière cristaliza a incoherencia de medir os impactos culturais nunha forma utilitaria e instrumentalista para cubrir

as necesidades sociais que o Estado neocapitalista xa non é quen de afrontar.

Seica todos os esforzos feitos polos investigadores actuais do “valor cultural” se deben afrontar ao desafío que Rancière expuxo. Para atopar novos métodos e avaliar xustamente todas as formas artísticas, os investigadores tentan indagar como se pode “capturar, medir, cuantificar e cualificar o valor das artes e da cultura na súas dimensións cultural, económica e social para desenvolver un corpo de evidencia máis sólido e comprensivo no que basear a creación de políticas novas” (Belfiore e Firth, 3). Pero pensar nos termos de evidencia e impacto é pensar en termos de eficiencia.

Así e todo, as organizacións artísticas —no senso en que son comunidades— non deberían pensarse a si mesmas nos termos de eficiencia para evitar o uso dun concepto neoliberal (Bal-Blanc, 198). As comunidades non poden ser eficientes porque non son produtos resoltos e substanciais senón que, na súa organicidade, son o motor tanto para os potenciais impactos positivos coma para os negativos. En consecuencia, avaliar os impactos “sociais” das artes con métodos de investigación empírica para dotar as con-

clusións de evidencia é, tal e como Rancière suxire, subordinar a estética á orde policial. O impacto individual soamente se pode avaliar se os individuos se consideran produtos.

3

O devir da comunidade que non chega

A asunción dunha futura comunidade que aínda está por vir é precaria e non forma unha institución social igualitaria debido á lóxica de desigualdade na esfera social. Rancière entende a estética, por conseguinte, en relación coa necesidade do “devir” dunha comunidade. O discurso estético debería transformar as coordenadas estéticas da comunidade xa existente mediante o tratamento das inxustizas. Isto faríao a subxectivización política a través da verificación da igualdade. A constante verificación da igualdade na comunidade transformaría “as coordenadas conceptuais e os modos de visibilidade operativa no dominio político” (Rancière 2, 82). A comunidade é, entón, unha presuposición máis ca un obxectivo cando se procura a emancipación.

A universalización do “común” coma se fose “social” é, ao meu parecer, a maior falta de evidencia

na investigación sobre o valor cultural. A comercialización das políticas culturais non ofrece moitas posibilidades para subverter as prácticas culturais hexemónicas. Gordon-Nesbitt asume que soamente hai dúas opcións para as organizacións artísticas: “pensar os parámetros polos cales somos avaliados ou, aínda mellor, aliarse para refutar a avaliación todos xuntos” (Gordon-Nesbitt 2, 17). Pero, como se pode facer esa refutación? Como se pode “subverter” efectivamente a universalización dominante da dinámica neocapitalista? Haberá que asumir o rol de resistencia fóra do terreo institucional, utilizando a estratexia do “éxodo” autonomista, ou haberá, pola contra, que traballar na institución transformando a práctica dende dentro? Nina Möntmann e Mark Fisher fixéronse estas mesmas preguntas cando exploraron a transformación potencial que dende a década de 1970 fixo a “crítica institucional”^{*} coa creación de novo vocabulario. *Cluster* é para eles unha forma de “alternativa *translocal* á globalización capitalista” (Fisher e Möntmann, 178).

^{*} O que Möntmann e Fisher entenden por crítica institucional, baixo o nome de “novo institucionalismo”, é unha serie de prácticas operativas de resistencia ás estruturas organizativas hexemónicas. Estas novas configuracións estruturais “baseáronse nunha crítica autorre-

Semella coma se as organizacións artísticas emulasen a actitude biopolítica dun posmarxismo autonomista dende dentro da institución: “anticípase [unha] nova sociedade [...] baseada no ‘intelecto xeral’ e xa non na soberanía do estado” (Lavaert, 2). Queren liberar o público das limitacións da orde policial a través da palabra escrita cun vocabulario novo, como demostran coa produción do *Dialecionario*, como explicaremos no posfacio. A multitude —público— emprenderá un “éxodo” afastándose da linguaxe capitalista pero non da institución. A emancipación ten que pensarse en termos de linguaxe co uso de narrativas diferentes para respectar a natureza heteroxénea dos comúns.

A produción terminolóxica dos comúns é utilizada como o marco teórico onde se localiza a rede. De todas as formas, deberíamos entender que esta produción semántica non está enraizada exclusivamente na crítica do neocapitalismo como estrutura económica hexemónica senón naquela crise

flexiva [...]. Aínda que moitas destas aproximacións foron afectadas por ventos políticos fortes e contrarios, este método institucionalmente político, organizativo e comisarial estableceu tamén exitosamente un vocabulario crítico que pode ser utilizado como punto de partida” (Choi, B. et al.,178).

previa, dous séculos atrás, coa que a arte se converte en singular: a revolución estética imaxinada por Rancière no nacemento do réxime estético da arte. A arte contemporánea respondeu á era da reprodución mecánica durante a revolución industrial cunha crise nas unidades de medida. Este é o período no que Walter Benjamin identifica unha estetización da política.

Paolo Virno, nunha entrevista feita por Sonja Lavaert e Pascal Gielen, *The Dismeasure of Art* (“A desmedida da arte”), fala do concepto de “común” dende o que el chama “a crise da unidade de medida”. Virno pensa que a experiencia da arte de vangarda é “unha [experiencia] de desproporción e ‘exceso’, de falta de moderación” (Lavaert, 1). Entende esta desproporción non soamente na política senón tamén na arte. Concibe que a prosperidade hoxe en día aínda se mide polo tempo de traballo cando en realidade o valor se debería determinar polo intelecto xeral dentro dos dominios da colaboración, a linguaxe e a intelixencia. A arte vangardista é un claro exemplo desta desproporción enraizada nas dinámicas de produción en masa propias do posfordismo. Co vangardismo, as formas artísticas mos-

tran novas formas de sentir e de vivir. A exploración das novas formas do vangardismo é como explorar unha esfera pública nova, con valores novos para entender a sociedade. A estrutura do posfordismo é de desproporción, de exceso. Para Virno, o punto común entre a sociedade e a arte é a exploración de novas estruturas, regras novas nas que o político e o estético se atopan.

Segundo este autor, “xeral”, ou “común”, é un concepto que se confunde a miúdo co de universal, tanto no relativo á arte coma na filosofía. Pero *universal* refírese a aqueles aspectos que están igualmente presentes en todos nós mentres que *xeral*, ou *común*, é aquilo que ocorre no medio, “no medio entre el, ti e mais eu, e nese sentido hai un movemento constante entre o particular e o xeral” (*ibid.*). Polo tanto, o terreo común para a arte e a política nunca é o do contido senón o da forma. Para Virno, na arte soamente hai política na esfera formal porque “incluso a arte que está afastada da arte comprometida toca de paso a realidade social e política” (Lavaert , 4). As formas artísticas vangardistas foxen de calquera medida proporcional da mesma forma que a produción en masa de bens no neocapitalismo.

Tanto arte coma política presentan gramáticas inaprensíveis. Dese xeito, por exemplo, calquera forma de “arte comprometida” pertencería a movementos políticos como ferramenta, porque ambas as dúas —arte e política— teñen a mesma desmedida. O estético e o político non teñen nada en común dende o punto de vista substantivo. A resistencia social e a estética encóntranse soamente nunha investigación formal debido a esa desproporción da unidade de medida. Tanto o estado coma a sociedade posfordista transforman o intelecto xeral nunha fonte de lucro e de colaboración social, polo que o xeral se converte en universal na estrutura de produción fordista.

Virno considera que esta colonización do universal soamente pode ser combatida coa estratexia do éxodo, acción que permitiría á multitude crear formas novas e regras novas para organizar a desmedida do posfordismo. Este éxodo do Estado cara á *terra prometida* dunha comunidade que está aínda por vir implica internarse no deserto da dúbida, onde o coñecemento xeral é unha busca interminábel:

O éxodo ocorre dentro da produción posfordista, na que a produción e a colaboración lingüística, igual ca o traballo e o

poder de produción, crean unha dimensión pública que non é idéntica á dimensión do Estado. (Lavaert, 5)

Trátase dun problema de definir conceptos porque “cando a linguaxe se converte no principio fundamental polo cal se organiza a realidade social, toda a realidade social se converte en estética” (*ibid.*). Aquí Virno cristaliza a base real do conflito entre Rancière e Bennett, o conflito existente entre dous usos diferentes da linguaxe.

O modelo que Paolo Virno utiliza para o “xeral” é a linguaxe, “a cal só existe na comunidade e non pode darse fóra dela” (Lavaert, 3). O discurso común non ten un fin; non estipula unha rixida necesidade histórica na que as xerarquías se dispoñen. O discurso común sería máis ben a soberanía democrática real da multitude. O público é dotado de poder cando existe discurso en movemento, un interminábel discurso multinarrativo que non establece ningunha gramática determinada para se chegar á obra de arte. A emancipación potencial que permite o discurso estético debe ser entendida dentro destes parámetros. Se a estética é discurso, débese configurar na actualidade dunha procura pola comunidade e non medindo o impacto de *posuila*

como resultado ou produto. Iso é o que posiblemente Bennett non entende de Rancière na súa concepción da estética como discurso: a necesidade dun *devir* da comunidade como condición para a súa autonomía.

Non obstante, para Bennett, ese proceso dinámico dun discurso xeral, ou común, non parece estar explícito en Rancière. A súa definición da estética podería máis ben basearse na necesidade de apreixar a actualización da comunidade. Esa resistencia á aserción é moi semellante ao *devir* heraclíteo contido no discurso deleuziano de natureza nómade. Rancière podería pensar que a consideración que Deleuze tiña dunha estética autónoma se apoiaba na destrución da arte como a súa substancia. A súa crítica a unha hipotética estética deleuziana comeza coas asercións que Deleuze fai cando, por un lado, afirma que “a obra de arte é un ser composto de sensacións e nada máis: existe de seu” (Deleuze 1, 164) e, polo outro, que “coa pintura, a histeria convértese en arte. Ou máis ben, co pintor, a histeria convértese en pintura” (Deleuze 2, 45). A morte da autonomía no discurso de Deleuze, segundo Rancière, basearíase na tentativa de capturar a actualidade que a “imaxe do pensamento”

depositou na palabra escrita. O pensamento é movemento e este movemento parálizase co discurso.

O conflito entre Bennett e Rancière poderíase ver co mesmo filtro. Rancière asume a autoridade da comunidade que está aínda por vir como algo que, para ter autoridade, *i. e.*, para ser autónomo, se ten que transformar por si mesmo en acción. Entón, segundo Rancière, un discurso autónomo no réxime estético da arte é soamente autónomo se perde a súa autonomía cando se converte nun discurso heterónimo, isto é, cando un pensamento indeterminado baseado na experiencia común se autodetermina ao se converter en discurso. Bennett non entende este movemento paradoxal de desmedida como algo exclusivo do réxime estético da arte, a desmedida vangardista á cal se refire Virno, senón como unha característica paradoxal do discurso estético tras a revolución estética de dous séculos atrás. Esa é a razón pola que Bennett sitúa a devandita incoherencia como pertencente a un suposto trascendentalismo kantiano que aínda perdura no pensamento de Rancière e que, na miña opinión, é inexistente.

A aparente morte da autonomía na obra de arte non debería entenderse como unha morte histórica

definitiva, un punto sen retorno no que a arte se rende á autoridade do discurso do texto escrito. Esa morte da arte no construtivismo posmoderno ben se podería entender como a morte do réxime representativo da arte no terreo da desmesura das formas vangardistas que xorden co neocapitalismo. O discurso, porén, non sería xa válido como unha forma de autoridade, a non ser que esa autoridade se converta en autocrítica.

O primeiro movemento que se aproxima ao devir do coñecemento común sería entón a autocrítica que xorde nunha comunidade que sempre está por se formar. Esa nova aproximación á funcionalidade das institucións tamén implica para estas unha forma nova de se achegar ao público coa intención de favorecer tanto o individuo coma a comunidade (Ten Thije, 23). A crítica que fai Bennett dunha estética autónoma sería, ao mesmo tempo, errática e oportuna en relación coa interpretación da definición que dá Rancièrre da estética como “un discurso autónomo que determina unha división autónoma do perceptíbel” (Rancièrre 1, 57). Por conseguinte, un enunciado pormenorizado sobre a natureza dese discurso poderíase entender como unha forma de

“subverter” a asunción dominante da estética como un réxime particular de verdade.

Se temos en conta que o pensamento, segundo Georges Bataille, soamente se pode converter en coñecemento cando é desafiado e se, ao mesmo tempo, entendemos a estética como “calquera outra forma de coñecemento” (Bennett 2, 18), a estética soamente podería ser unha forma autónoma de discurso cando o discurso é xeral; un debate común baseado na necesidade dunha comunidade de iguais sempre por vir; unha indagación interminábel sobre as formas que o pensamento podería adoptar. Se a estética é un discurso autónomo non é pola relación existente entre o pensamento sobre a obra de arte e un individuo pensante fóra da súa comunidade. A estética entenderase como un discurso autónomo cando a comunidade, na que o coñecemento é descrito observando a relación de natureza contraditoria entre acordos e desacordos, formas de inclusión e exclusión, “bos” e “malos” impactos, etc., é de configuración anterior ao individuo. Estamos determinados pero, ao tempo, nós somos tamén determinantes e esa dialéctica non debería ser ignorada.

Se a estética fose un réxime de verdade, entón Bennett estaría no certo coa súa concepción da estética como forma de autoridade, igual que o sería calquera outra forma de discurso que tivese tal pretensión. Pola contra, non podemos aceptar esa asunción como unha expresión adecuada para denominar a imaxe dun pensamento dinámico que está influenciado por moitísimas outras articulacións de pensamentos diferentes. O mellor exemplo podería ser a expresión que Bennett atopa na súa investigación, ou mesmo a natureza deste ensaio cando, para desenvolver un argumento, nos apoiamos en moitos outros argumentos e tratamos de resolver as contradicións que xorden, expoñendo o noso traballo á morte da crítica, tal como acontece con todo aquilo que está exposto ao devir.

Polo tanto, a estética convértese nun discurso autónomo cando non é un discurso determinado senón un debate común interminábel sobre como se achegar á obra de arte. Esta distinción hanos permitir tomar en consideración a descrición que Bourdieu fai da autonomía como “unha conquista histórica que non é dada senón que debe ser emprendida de novo indefinidamente” (Bourdieu 2,

47). Entón, concluímos que, por un lado, o discurso de Rancière permanece baixo a autoridade das categorías universalizantes da socioloxía e da historia da arte pero, polo outro, que a crítica que lle fai Bennett se rende á soberanía potencial do “intelecto xeral”. Calquera forma de discurso escrito mostra vulnerabilidade ante a crítica que está por vir. O texto non poderá refutarse a si mesmo a non ser que desenvolva unha estrutura paradoxal na que as dúas caras da moeda sexan amosadas. Bennett non pode pretender facer unha afirmación de autoridade na súa crítica cando el é o primeiro que critica a posibilidade de autonomía doutros discursos.

4 Conclusións

O común non ten un corpo teórico establecido. Máis ben é o resultado da combinación de diferentes disciplinas filosóficas e a súa articulación subxectiva sobre as formas da experiencia afectiva. A estrutura biolóxica é fixa; precisamos comer, precisamos durmir, precisamos morrer. Non obstante, as formas que adoptan as nosas vidas están en continuo devir. Estas formas son formas de liberdade que deben respectar unha estrutura para ter a posibilidade de articularse. En certo sentido, a emancipación non se pode acadar sen a limitación que exerce unha organización, un conxunto de regras necesarias que respecten a nosa estrutura dinámica e que, ao tempo, nos dean as ferramentas para a nosa propia liberación.

A arte pode ser curativa, ou pode ser disruptiva. A arte pode incluso non ser arte dende a perspectiva

de moitos ollos, e esa dobre característica simultánea de “ser” e “non-ser” é inevitábel. Por iso, unha organización artística debe atopar a forma espazotemporal na que o potencial do “ser” sexa detonado; un espazo creativo no que a arte realmente é. A arte atópase entón na forma caótica do seu público cambiante e non na forma fixa de obras “excelentes”, de arte sen un público que as dote de calidade.

O feito de que unha institución sexa unha forma de organización crea unha situación sensíbel ao asumirmos, como Virno, que se a linguaxe é a ferramenta principal para organizarse, todo se converte en estético. A linguaxe, entón, maniféstase como ese elemento que calquera forma de organización debe subverter se quere respectar a súa condición de espazo para o común, de lugar onde a orde policial e as organizacións artísticas nunca deberían confluír e onde estas organizacións poden transformar as prácticas estéticas dominantes. Así, as marxes entre a estética e a política atóldanse porque cada unha delas entronca cunha forma diferente de organización: a institucional e a da orde policial, respectivamente.

Bennett, ao cristalizar a natureza do Estado baixo a xurisdicción do mercado, amosa a esquizofrenia

existente na elaboración de políticas culturais comerciais con valores utilitaristas. O mercado liberal disemina calquera tipo de estrutura imprimindo desmesura a calquera forma de valor. Esa desmesura pon de manifesto o carácter estético da realidade e a súa dependencia da delimitación dos conceptos. Se collemos a palabra *útil*, por exemplo, no sentido que lle imprime o neocapitalismo, *útil* dirase só daquilo que ten un beneficio económico. A palabra, ao universalizarse, reduce todas as variedades do valor ao mesmo patrón de avaliación. En consecuencia, facer políticas utilitaristas hoxe en día significa postular inxustizas en nome do beneficio económico.

Non obstante, coa súa obra, Rancière e Deleuze amosan que existe potencial para o cambio cando a formalidade é actualidade. Se as formas artísticas, ou de calquera outra dimensión, están en devir ininterrompido, unha conversa que comece agora será interpretada de múltiples e diversas maneiras cando o seu carácter sexa puramente discursivo. Do mesmo xeito, unha obra de arte será tamén experimentada de moitas formas diferentes, tendo así moitas interpretacións. Esta autonomía non pertence soamente ao obxecto da detonación senón á nosa

propia percepción. A autonomía non se entende aquí supeditada á obra de arte na súa estrutura determinada. A autonomía emerxe coa articulación da nosa forma de comunicar o que son estas ou aquelas estruturas. Por iso os significados teñen moitas formas dependendo da estrutura única de cada individuo. A iguadade, entón, convértese nunha constante negociación entre formas de articulación da liberdade. Se a liberdade é “dirixida”, a organización está asumindo o carácter da orde policial.

Posfacio

O caso do *Cluster* e o *Dialecionario*

Por iso é necesario seguir o que é común, xa que o común é o que nos une. Pero, aínda que o *lógos* é común, a maioría vive coma se cadaquén tivese unha intelixencia particular.

HERÁCLITO, segundo Sexto Empírico

O presente artigo non foi en realidade unha investigación iniciada dende un debate teórico particular ilustrado co caso particular do *Cluster* senón que foi desta rede, e da súa práctica subversiva e sen precedentes no panorama cultural da arte contemporánea, de onde xermolou o marco teórico do que parte o debate precedente. Querendo salientar a súa relevancia para os estudos culturais, este posfacio débese entender como unha contextualización do seu sentido xenético. O ensaio comeza así polo final e remata polo principio, respectando aquela temporalidade

invertida mencionada no “Limiar” e que detona a estética do común.

Entre 2011 e 2013, oito organizacións europeas e de Oriente Medio, dedicadas á arte visual contemporánea, conformaron unha rede internacional chamada *Cluster* coa intención inicial de facilitar o troco de coñecementos entre si. Os membros do Cluster foron: CAC Brétigny, en Brétigny-sur-Orge, París; Casco - Office for Art, Design and Theory, en Utrecht; CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, en Móstoles, Madrid; The Israeli Center for Digital Art, en Holon, Tel-Aviv; Les Laboratoires d’Aubervilliers, en Aubervilliers, París; P74 Center and Gallery, en Liubliana; The Showroom, en Londres, e Tensta Konsthall, en Estocolmo.

Os membros da rede atópanse todos en zonas da periferia destas cidades, as cales posúen poboacións migrantes significativas e nas que se acadan niveis grandes de pobreza e desemprego. A lóxica da que partiu este proceso colaborativo foi a de entender “a maneira na que as organizacións operan en relación cos seus contextos locais e coas expectativas específicas dos investidores e dos medios de comunicación” (Choi et al, 65). Todas as organizacións

participantes teñen como finalidade a investigación, comisión, produción e presentación de arte contemporánea experimental e procesual, tanto no eido local coma no internacional. Os membros do *Cluster*, xunto coa súa práctica “transversal” entre arte, deseño e prácticas comunitarias, funcionan como universidades alternativas dedicadas á crítica e ao contraconocemento emerxentes. *Transversal* enténdese aquí como multidisciplinario.

As prácticas e vivencias de todos aqueles que visitaron as organizacións e traballaron nelas, participando nas xuntanzas programadas pola rede, recompiláronse nun libro: *Cluster: Dialectionary* ("Dialeccionario"). A devandita publicación imita un dicionario con definicións sen resolver. A definición de cada concepto reflicte unha aproximación deliberadamente aberta con respecto ao conflito subxacente que se atopa tras do significado de cada noción, facendo eco a un debate filosófico precedente e urxindo unha clara necesidade dialéctica arredor da linguaxe producida polo intercambio informativo. O *Dialeccionario* desprega a investigación da rede dentro das prácticas organizativas que eles cuñan como *posdisciplinarias*, *translocais* e *periféricas*.

As prácticas *periféricas* enténdense nun contexto de indeterminación, é dicir, que a produción de obras de arte neste terreo se realiza dende unha concepción das mesmas como conxunto de procesos comunicativos sen un final conclusivo —sendo un medio e non un produto. Esta é a característica fundamental das prácticas organizativas *posdisciplinarias*: unha constante investigación das formas adoptadas durante o proceso e, tamén, a través das súas transformacións constantes ata a obtención de formas novas nunha análise continua, *ad infinitum*.

Mark Fisher e Nina Möntmann achéganse ao termo *periférico* no contexto dunha necesaria e relativa independencia e flexibilidade. Estas dúas características son vantaxes que se desenvolven con facilidade nunha rede de organizacións a escala pequena, todo o contrario do que acontece nas grandes institucións. Estes autores estiveron moi interesados en explorar a estrutura organizativa do *Cluster* na súa relación coa resistencia artística contra dinámicas neoliberais. Ambos os dous analizan esta independencia potencial e relativa da rede en clave emancipatoria, revisando a obra de Chantal Mouffe cun filtro autonomista e posmarxista. Mouffe reco-

menda a involucración directa nas institucións coa intención subversiva de tranformalas dende o interior, mentres que, pola contra, os autonomistas cren que se debe abandonar o eido institucional nun “éxodo” estratéxico que permitiría á “multitude” transformar estruturas hexemónicas fóra da dinámica neocapitalista.

A estrutura organizativa emancipatoria resultante destas prácticas subverte o cultural e o político ininterrompidamente, conectando este proceso transformador coa xeración dun espazo novo para o político. O *Dialecionario* expón a maneira na que as estruturas organizativas da rede non dependen soamente da flexibilidade senón que tamén dependen do xeito en que se articulan as súas prácticas. A articulación da flexibilidade é clave para emanciparse do circuíto cultural dominante mediante a involucración no terreo institucional.

Estas organizacións subverten as subxectividades e disciplinas que se xustifican polo seu éxito no mercado e respecto dos patróns de consumo que preocupan á industria cultural. A rede conforma unha estrutura colaborativa internacional totalmente descentralizada que é capaz de respectar o pluralismo

de narrativas e achegamentos moi diversos. Por iso, esa estrutura organizativa emancipatoria é *translocal*, porque crea unha nova relación entre as xa existentes flutuacións locais, xuntanzas e dinámicas que chegan doutros lugares. Os membros do *Cluster* teñen como obxectivo a creación de institucións emancipadoras que semellan laboratorios colectivos nos que emerxen formas novas de creatividade común; a caótica creatividade dun intelecto xeral inaprensíbel.

No *Dialecionario, emancipación* é un termo moi vencellado ao de *público*. Pablo Martínez contextualiza a noción de emancipación dentro da concepción ideal do museo na esfera pública burguesa do século XVIII:

Só mediante a emancipación poden os individuos obter unha consciencia crítica que os axude a pensar por eles mesmos como suxeitos e liberarse tamén por si mesmos das cadeas da ignorancia para acadar autonomía política. (Martínez, 83)

Martínez válese da terminiloxía de Rancière para vencellar o concepto de autonomía coa posibilidade de liberación da orde policial na organización do sensíbel. Este autor usa a controvertida terminoloxía de Rancière para suxerir a posibilidade dunha

emancipación subxectiva dende o “suxeito empresarial semio-capitalista fundado sobre a constitución dun ‘eu-fago-marca’” (Rancière 2, 85) a través da violencia contida na experiencia estética. Emancipación é aquí entendida como simple abordaxe da subxectividade.

Steven Ten Thije trata da relación entre o público e a experiencia afectiva, esta última como compoñente sensual da arte. Ten Thije vólvese da noción de política de Rancière cando xustifica a necesidade de investigar novas formas de discurso á hora de enfrontarse cun público. A organización artística “pode ser un lugar no que a política ten lugar, pero non ten por que selo. Simplemente a posibilidade de compartir unha experiencia e debater a súa importancia, incluso se é algo tan persoal e fermoso, pode ser visto como un exercicio político, xa que conecta experiencia afectiva con negociación deliberada” (Ten Thije, 26).

Polo tanto, pódese concluír que a estrutura emancipatoria do *Cluster* transforma as prácticas estéticas de dominación porque adopta a estrutura non xerárquica dunha rede. Cada membro do *Cluster* debe atopar a forma de entender a natureza

común das respectivas institucións para tratar cun público rizomático. A articulación da estrutura debe separar o discurso de autoridade do discurso estético. A precariedade e outras inxustizas inherentes á estrutura neoliberal da política non cambiarán se a organización se segue a articular coa mesma lóxica. Non obstante, as políticas da orde policial son narrativas e, como en calquera outra estrutura lingüística, o potencial para adquirir a forma dunha igualdade *devinte* existe. Estas estruturas terán que asumir a necesidade de subverter primeiro o réxime dunha verdade dirixente para poder así *detonar* o potencial estético dunha forma de igualdade que aínda —e sempre— está por chegar.

Bibliografía

Adorno, Theodor W.

Aesthetic Theory. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.

Adorno, Theodor W. et Horkheimer, Max

Dialectic of Enlightenment. Londres: Allen Lane, 1973.

Anastas, A. and Gabri, R.

“Common(s)” in Choi et al. (eds.), *Cluster: Dialectionary*, Londres: Sternberg Press, 2014.

Bal-Blanc, P. et al.

“How to Begin Living in the Trees?” in Choi et al. (eds.), *Cluster: Dialectionary*. Londres: Sternberg Press, 2014.

Badiou, Alain

Metapolitics, Londres: Verso, 2005.

Bataille, Georges

1. *The Accursed Share, Volume 1: Consumption*, Nova York: Zone Books, 1991.
2. *The Unfinished System of Nonknowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Barret, E. and Bolt, B.

Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry. Londres: I. B. Tauris, 2010.

Barthes, Roland

From Work to Text in Modern Literary Theory, Philip Rice and Patricia Waugh (eds.), Nova York: Arnold, 1996.

Benjamin, Walter

The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Londres: Penguin, 2008.

Belfiore, E.

“The social impacts of the arts – myth or reality?” in Mirza, M. (ed.), *Culture Vultures: is UK arts policy damaging the arts?*, Londres: Policy Exchange Limited, 2006.

Belfiore, E. et Firth, C.

“The Future of Cultural Value. Commission Day 2: How do we value (and undervalue) culture?”, The Warwick Commission, [en línea consultado el 4-V-2016. URL: <https://www2.warwick.ac.uk/research/warwickcommission/fut>]

[ureculture/resources/research/commissioner_day_2_briefing_document.pdf](#).

Bennett, Tony

1. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres & Nova York: Routledge, 1995.
2. *Making Culture, Changing Society*, Londres: Routledge, 2013.

Boltanski, L. et Chiapello, E.

The Nova Spirit of Capitalism, Londres: Verso, 2005.

Bourdieu, Pierre

1. *Language & Symbolic Power*, Cambridge: Polity, 1997.
2. *Science of Science and Reflexivity*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Brecht, Bertolt

“On Chinese Acting” in *MIT Press Review*, 6.1., Londres: 1961.

Carraro, F.

“Deleuze's Aesthetic Answer to Heraclitus: The Logic of Sensation” in *Deleuze Studies*, volume 8, issue 1, Edimburgh University Press, [en línea] consultado o 4-V-2016. URL: <http://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/dls.2014.0133>.

Carnwarth, J. D. et Brown, A. S.

“Understanding the Value and Impacts of Cultural Experiences: A Literature Review. Arts Council England”, [en línea] consultado o 4-V-2016.URL:

[http://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Understanding the value and impacts of cultural experiences.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Understanding%20the%20value%20and%20impacts%20of%20cultural%20experiences.pdf).

Choi, B. et von Osten, M.

“Trans-Local, Post-Disciplinary Organizational Practice” in Choi et al. (eds.), *Cluster: Dialectionary*, Londres: Sternberg Press, 2014.

Choi, B. et al. (eds.)

Cluster: Dialectionary, Londres: Sternberg Press, 2014.

Comunian, R.

“Exploring the Role of Networks in the Creative Economy of North East England: Economic and Cultural Dynamics”, in Barney Warf (eds.), *Encounters and Engagements between Economic and Cultural Geography*, Nova York and Londres: Springer, 2012.

Deleuze, Gilles

1. *What is Philosophy?*, Nova York: Columbia University Press, 1994.
2. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Min-

neapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Deleuze, Gilles et Guattari, Felix

1. *Anti-Œdipus*, vol. 1 de *Capitalism and Schizophrenia*, Londres e Nova York: Continuum, 2004.
2. *A Thousand Plateaus*, vol. 2 de *Capitalism and Schizophrenia*, Londres e Nova York: Continuum, 2004.

Derrida, Jacques

Specters of Marx, Oxon e Nova York: Routledge, 1994.

Emmelhainz, I.

“Art and the Cultural Turn” in *Efflux Journal* 42, 2013.

Foucault, Michel

1. *The Archaeology of Knowledge*, Londres: Tavistock Publications, 1972.
2. *What is an Author?* in J. Harari (eds.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Nova York: Cornell University Press, 1979.
3. *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*, Londres: Palgrave MacMillan, 2007.
4. *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-79*, Nova York: Picador, 2010.

Fisher, M. et Möntmann, N.

“Peripheral Proposals” in Choi et al. (eds.), *Cluster: Dialectionary*, Londres: Sternberg Press, 2014.

Fraser, A.

“A museum is not a business, it is run in a businesslike fashion” in Möntmann, N. (eds.), *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Londres: Black Dog Publishing, 2006.

Gordon-Nesbitt, R.

1. *Value, Measure, Sustainability: Ideas towards the future of the small-scale visual arts sector*, Londres: Common Practice, 2012.
2. *Assessment*. In Choi et al. (Eds.) *Cluster: Dialectionary*. Londres: Sternberg Press, 2014.

Grodach, C.

“Art Spaces in Community and Economic Development: Connections to Neighborhoods, Artists, and the Cultural Economy” in *Journal of Planning Education and Research*, outubro 2010, University of Texas at Arlington: Sage, 2011.

Laclau, Ernesto et Mouffe, Chantal

Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics. Londres: Verso, 2001.

Latour, Bruno

“Give me a laboratory and I will rise the world” in Mario Biagioli (ed.), *The Science Studies Reader*, Nova York e Londres; Routledge, 1999.

Lavaert, Sonja et Gielen, Pascal

“The Dismasure of Art. An Interview with Paolo Virno” in Skor (ed.), *Open 17 A precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain*. vol. Open, NAI Publishers, 2009.

[en líña] consultado o 9-VI-2016. URL: <https://docs.google.com/document/d/1eM20vIaFVdnZMHngNHFi4Q1y4pXBcUdE-CEVqlbXpznY/edit?hlThis>

Lemke, T.

“The birth of bio-politics: Michael Foucault’s lectures at the College de France on neo-liberal governmentality”, vol. 30, Abingdon, Oxford: *Economy and Society*, 2001.

Martinez, Pablo

“*Emancipation and Community*” In Choi et al. (eds.), *Cluster: Dialectionary*, Londres; Sternberg Press, 2014.

Mouffe, Chantal

Artistic Activism and Agonistic Spaces. Art and Research. A journal of Ideas, Context and Methods 1(2), [en líña] consultado o 4-V-2016. URL:

<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>.

McMaster, Sir Brian

Supporting Excellence in the Arts, Londres: Department of Culture, Media and Sport, 2008.

Negri, Antonio

Marx Beyond Marx: Lessons of the Grundrisse, Londres: Pluto Press, 1991.

Negri, Antonio, Gielen, P. et Lavaert, S.

“Art and Common: A conversation with Antonio Negri” in De Bruyne, P. e Gielen, P. (eds.), *Community Art: The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz, 2009.

O’Neill, P.

“The Curatorial Turn: From Practice to Discourse” in J. Rugg et M. Sedgewick (eds.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol: Intellect, 2007.

Phillips, A.

“Remaking The Arts Centre” in Choi et al. (eds.), *Cluster: Dialectionary*, Londres: Sternberg Press, 2014.

Platón

Cratylus, Rockville: Wildeside Press, 2010.

Rancière, Jacques

1. *Dissagrement: Politics and Philosophy*, Minneapo-

lis, MN, e Londres: University of Minnesota Press, 1999.

2. *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*, Londres: Continuum, 2004.
3. *Is there a Deleuzian aesthetics?*, [en línea] consultado o 4-V-2016. URL: http://www.jstor.org/stable/20686174?seq=1#page_scan_tab_contents.
4. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, Londres: Verso, 2013.

Empiricus, Sexto

Against the Logicians, fragmento 2, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Sheikh, S.

1. *Representation, Contestation and Power: The Artist as Power Intellectual*, [en línea] consultado o 4-V-2016. URL: http://republicart.net/disc/aap/sheikh02_en.htm.
2. “The Trouble with Institutions, or, Art and Its Publics” in Möntmann, N. (eds.), *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Londres: Black Dog Publishing, 2006.
3. “Audience/Public” in Choi et al. (eds.), *Cluster: Dialectionary*, Londres: Sternberg Press, 2014.

Ten Thije, S.

“Audience/Public” in Choi et al. (eds.), *Cluster: Dialectionary*, Londres: Sternberg Press, 2014.

Thompson, N.

Living as Form. Socially Engaged Art From 1991-2011, Nova York: Creative Time, 2012.

Verwoert, J.

“This Is Not An Exhibition” in Möntmann, N. (ed.), *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Londres: Black Dog Publishing, 2006.

Virno, Paolo

A Grammar of the Multitude, Cambridge: MIT Press, 2004.

Índice

11	Limiar
15	1. Prácticas estéticas hexemónicas
21	2. Avaliación das políticas culturais
33	3. O devir da comunidade que non chega
47	4. Conclusións
51	Posfacio. O caso do <i>Cluster</i> e o <i>Dialecionario</i>
59	Bibliografía

EDICIÓN NON VENAL

ISSN 2340-8537