Pensamiento al margen. **Revista Digital de Ideas Políticas**. Número especial.
Heidegger revolucionario: Crítica al Capitalismo, Arte y Políticas del ser (2021), pp. 253-263.
ISSN: 2386-6098. www.pensamientoalmargen.com.

Arte, conflicto y poder

Ángela Sierra González*
Universidad de La Laguna (ULL)
Cátedra Internacional de Hermenéutica Crítica (HERCRITIA)

Recibido: 01/11/2020
Aceptado: 02/12/2020

Resumen: El presente artículo tiene el objetivo de abordar la transversalidad obligada del arte en el complejo escenario global en el que la práctica artística, la difusión del arte y la producción creativa se desenvuelven bajo el influjo de diversas causas, basados en las sensaciones y las emociones de un tiempo vivido y sufrido. Una transversalidad que establece Heidegger al definir la obra de arte como puesta en obra de la verdad. Se considera el contexto y qué modalidades o funciones del arte son posibles en su relación con el conflicto, partiendo de la idea de que todo es materia y ocasión del arte y para el arte. Todo y también el conflicto. En este sentido, se destacan los conceptos y premisas claves del pensamiento heidegeriano, de acuerdo con una interpretación que, lejos de tematizar la situación del arte hoy, complejiza su discusión en torno a las posibilidades que una situación histórica experimentada a partir de nociones como desarraigo, éxodo, extrañamiento, mediante las cuales es dable pensar la cultura y el arte presente. De esta forma, habrá de verse la relación entre la apuesta heideggeriana de una obra de arte como apertura del ser en un nuevo modo de darse del arte.

Palabras clave: Verdad, sentido, conflicto, poder, ser.

Art, Conflict and Power

Abstract: The current article tackles the essential transversality of the art in the complex international stage where artistical praxes, art's dissemination and creative production take place under the influence of much factors referred to the feelings of a lived and suffered time. A transversality which is established by Heidegger through the definition of the art work as truth's setting-itself-to-work. In such a way our issue consists on considering the context and the modalities and functions of art which are possible from its relation to the conflict, starting from the idea that all is matter and so both chance of the art and to it. All, and also the conflict itself. Thus the key concepts and assumptions of Heidegger's thinking are outlined according to an interpretation which, instead of thematizing the current situation of the art, enables a complex discussion about the possibilities offered to it by an historical situation experienced from notions as rootlessness, exodus or alienation. Consequently, the relation between the Heideggerian proposition about a work of art as opening of being and a new way of happening the art in our time has to be considerated also.

.

Keywords: Truth, sense, conflict, power, being.

Sumario: 1. Espacios significados; 2. El arte ordena el espacio; 3. Espacios de lo local y lo foráneo; 4. La transversalidad de los universos simbólicos; 5. El conflicto como actividad cooperativa; 6. La pérdida del sentido del lugar; 7. Poder y Conflicto; 8. A manera de conclusión; 9. Referencias.

* Co-directora de la Cátedra Internacional de Hermeneútica Crítica (HERCRITIA). asierrgo70@gmail.com

1. Espacios significados

Cada época ha desarrollado su propia manera de construcción espacial y el arte, en todas sus disciplinas, ha tenido –y tiene– la capacidad inmanente de ficcionalizar las nociones de espacio, conflicto y poder, según los cambios históricos. Particularmente, en la la tradición del radicalismo de vanguardia y en la estetización de la existencia común. ¿Cómo y por qué? Son ficciones transversales[1] que resultan representativas de los imaginarios sociales, de manera que cosas diversas y contradictorias conviven en un mismo espacio, bajo un mismo poder en el universo estético. Hay que tener presente que, mediante la apropiación del espacio se pretende la adhesión a una imagen de poder, que se ha aislado de otras, para unificar la adhesión a ésta separándola de las análogas, de manera que se reconozca como una imagen que, algunas veces, puede tener pasado, pero que no tiene un pasado próximo, remontándose al cual se podría seguir su preparación y su advenimiento.

La comunicabilidad de una imagen singular de poder es un hecho de gran significado político. De hecho, la misma se convierte en un acto que escapa, o al menos pretende escapar, a la temporalidad, como condición de lo transitorio. De manera que, tomar posesión del espacio es la expresión de una voluntad de duración más allá de lo actual. Cuando se hace, de grado o por fuerza, con lugares privilegiados por sus valores simbólicos, engendra contra-apropiaciones. A modo de resistencias, dando lugar a conflictos entre minorías/mayorías que intentan connotar el espacio con significaciones de transformación emancipadoras. Pero, también, las contra-apropiaciones pueden interpretarse como una marca que da continuidad y sentido a la alteridad cultural como espacio de la diferencia y el antagonismo. O, eventualmente, de lo contrario. Son acciones de apropiación conforme a propósitos predefinidos, según, causalidades políticas subalternas, que confluyen sobre un espacio que aparece elaborado siguiendo un cuerpo de ideas. Se trata del resultado de un arte activista.

Tal vez por ello, contra la idea de dominio y posesión, Heidegger advierte que el arte, "no es una toma de posesión del espacio" (Heidegger, M. 2009, p. 29). Sin embargo, la relación entre arte y poder, entre arte y política, no sigue esta regla. ¿Entonces, no se considera arte? No parece posible si pensamos en las vanguardias "militantes". Quienes lo reducen a propaganda desconocen obras de arte que han otorgado significado a momentos históricos y a lugares de encuentro social. Creo que la afirmación de Heidegger, –aplicada no al arte en general sino a ese arte en particular–, estaría más cerca de la realidad, respecto de la relación del arte con el poder y la política, si hubiera dicho explícitamente que el arte relacionado con el poder no debería de tomar posesión del espacio.

Hay que tener en cuenta que no existe estado de cosas ni orden de cosas político que pueda escapar al espacio como *realidad* o como *ficción*. Una prueba de ello: en el siglo XX, la posesión del espacio público ha sido una herramienta básica de emancipación y un dispositivo privilegiado en la creación de conciencia política práctica. Sin duda esto ha ocurrido así porque el espacio aparecía como una tabula rasa donde forjar narrativas. Como observa Foucault, "el espacio fue tratado como lo muerto, lo fijo, lo no dialéctico, lo inmóvil. El tiempo, por el contrario, fue rico, fecundo, vivo, dialéctico"[2]. Se ha producido un cambio. Hoy el espacio se ha tornado una categoría de análisis central para la comprensión de los fenómenos sociales contemporáneos, desplazando o subordinando a la categoría "tiempo". Puede decirse, en muchos sentidos, que la geografía ha desplazado a la historia. Dado que puede hacernos próximos o lejanos.

Diferentes o iguales. Homogéneos o heterogéneos, y, si bien el espacio social tiene zonas oscuras, agujeros negros en los que su lógica y su posibilidad se dislocan, sin embargo, en general, es un instrumento de identificación y de emoción.

2. El arte ordena el espacio

¿Qué relación tiene, pues, el arte con el espacio? El arte vinculado al poder *regula* el espacio. Éste es una condición de posibilidad. El artista actúa sobre el mismo reflejando la interpretación de cómo *debería ordenarse*, incidiendo sobre él con una mirada política. La relación entre arte y poder engendra así una apropiación del espacio de tal manera, que conforma un discurso para la colectividad de la que ésta se hace parte. La valoración particular del arte, en todas sus realizaciones creativas, como vía de transformación social, la simboliza Trotsky, que afirmaba que las más grandes creaciones artísticas en alguna forma desembocan en las corrientes subvertoras del régimen social imperante[3].

Cuando el arte se convierte en política, a la hora de representar el espacio, engendra conflictos. O nace de un conflicto. No obstante, también puede llamar a la desactivación del conflicto como el monumento a la Tolerancia de Chillida.

Eduardo Chillida: "Monumento a la Tolerancia", (Sevilla, España). Imagen: Coyote III, CC-BY-SA 4.0 (*enlace*)[4].

Nada general ni coordinado puede servir de base a una hegemonía interpretativa del espacio en sociedades diversas. O, una ordenación del mismo. De hecho, los conflictos por esta causa son inevitables, dado que el tejido social ya no se construye a partir de una unicidad de referencia. En este contexto, el arte *politizado* no confiere unicidad,

pues, excluye el imaginario de minorías y territorios, –aunque no sea arte partidista–, pretendiendo que arraigue un imaginario simbólico sin pasado común para *todos* los sujetos sociales. El propósito político, bajo la globalización, ha sido alcanzar esta unicidad en la diversidad. No se ha logrado. Y, aunque, la globalización parece haber entrado en declive todavía subyace en muchas estrategias políticas de la actualidad. Incluidas las culturales siendo causa de disputas, como la sobrevenida entre lo *local* y lo *foráneo*. Esta disputa va más allá de una mera defensa de lo circunstancial en la representación del espacio. El conflicto, se produce en torno a unas circunstancias históricas y políticas muy concretas, en las que entra en juego la identidad histórica. De ahí, que se llegue al *arte activista* que recurre al discurso estético para la interpelación social[5].

3. Espacios de lo local y lo foráneo

El espacio social ha representado –y representa– un ámbito de vinculación a tradiciones e ideologías. De ahí, que haya devenido en escenario de interpelación de lo local y lo foráneo.

Respecto al carácter de la interpelación social practicada sobre esa contradicción habría que señalar algunos extremos. En el discurso estético concurren los aciertos con los fracasos, la renovación con la tradición, la apertura con la clausura, la reiteración con la fijeza. Sobre estas contradicciones, hay quienes piensan –como sucede con Néstor García Canclini– que el discurso artístico, tiene, como praxis teórica, un carácter mediador, resignificador de otros discursos, pero a la vez señala en la *Sociedad sin relato* que a medida que las artes han ido conquistando estos territorios que le eran, tradicionalmente, ajenos, como ha sucedido con la política[6], "los artistas no cesan de dudar sobre su existencia y su lugar en la sociedad" (2013, p. 29). De hecho, él crea por sí mismo un espacio político. Es decir, un espacio en el que asumimos identidades, pero, también compromisos. Para mostrar estas perplejidades, García Cancilini aporta algunas razones. Así, dice: "no es lo mismo preguntar qué es arte y de qué estamos hablando cuando hablamos de arte que –(precisar que)– estamos haciendo cuando decimos que estamos haciendo arte" (2013, pp. 39-40).

De hecho, para despejar las dudas engendradas parece haberse abierto paso la identificación de los ámbitos conceptuales en los que se centra en la actualidad la reinterpretación de la cultura misma, como singularidad y, en correspondencia con ésta, la determinación de la génesis de las controversias sobrevenidas respecto de qué interpretación darle a la devaluación de la cultura local, y la re-valuación de la foránea en el ámbito público.

¿Cómo se articulan los ámbitos conceptuales y la reinterpretación de la *singularidad local* en relación al espacio, definido como límite? Hasta ahora, se articulan, mediante el examen de contextos marcados por las desigualdades de valoración entre *lo local* y *lo foráneo* en la producción de arquetipos estéticos, racionales y comportamentales en la llamada "esfera pública". Desde esa perspectiva, la singularidad local emerge como una fuerza democrática compensatoria ante la desintificación identitaria provocada por la globalización. El retorno a lo local tiene el objetivo, como ha señalado Rosalyn Deutsche, de conseguir reconocimiento para las particularidades colectivas marginadas.

Un esfuerzo de reconocimiento para las particularidades marginadas lo constituiría la exposición de los artistas que participaron la III Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenario, celebrada en Quito (Ecuador) en el 2010[7].

4. La transversalidad de los universos simbólicos

Los diversos universos simbólicos de lo local, al contraponerse a lo foráneo, no pueden examinarse, sino a través de la transversalidad que recorre el conjunto de los vínculos particulares de los discursos estéticos. Nociones básicas como "identidad", en la cual entran en juego variables como la etnicidad, la cultura, la nacionalidad, el sexo, la clase y el idioma incorporados son parte de su universo. Todas estas variables organizan las identidades, las relaciones sociales y proporcionan los hábitos mentales, así como la gama de los sentimientos que definen una comunidad y un individuo.

Las identidades –colectivas o individuales– son resultado de las diversas especificidades en los espacios y contextos que han conocido y conocen a lo largo del camino de transición de su vida. Incluso en el caso de los nómadas y los espacios que dejan tras de sí.

Ahora bien, ¿cómo debe de entenderse el espacio? La cuestión del espacio es un tema central en la obra de Heidegger. Para él, según J.A. Escudero (2018),

> el espacio es un complejo de lugares al que pertenecen las cosas y los seres humanos. Cuando Heidegger habla de espacio piensa sobre todo en un espacio extendido en términos existenciarios. No se trata de un espacio geométrico, físico, cuantitativo y homogéneo en el que simplemente medimos la distancia de objetos, sino de un espacio pragmático, público y significativo que remite al ámbito de la acción humana.

Por ello, si se acepta el carácter mediador del discurso estético, como resignificador de otros discursos, también, se asume que los diversos universos simbólicos no pueden examinarse, sino a través de la transversalidad que recorre el conjunto de los vínculos particulares anudados en las culturas singulares, en términos de existencia. Y, esos vínculos se anudan en los espacios comunes. Los lugares de encuentro de los sujetos colectivos e individuales. De manera que, intentar hallar un discurso mediador en la sensibilidad común propia de una cultura particular y concreta entraña establecer la naturaleza de los vínculos existentes y sus propios contextos de producción, circulación y apropiación del arte. Incluso, en la expresión de un conflicto, dado que gran parte de los vínculos colectivos tienen naturaleza espacial. Howard S. Becker (1982) destacó que el arte es una actividad cooperativa. Se inscribe en un espacio compartido[8] . Esto sucede particularmente con el arte político o politizado.

¿Puede considerarse una actividad cooperativa un conflicto? El conflicto no es la causa, sino el efecto de un antagonismo y éste puede ser colectivo. Ser simplemente la expresión de una desidencia o la demanda de un consenso.

Pensando en términos de conflicto. Hal Foster (2001, pp. 96 y ss), entendía que lo cultural es un lugar de contestación, tanto dentro de las instituciones culturales como frente a ellas. Lo cultural sería pues un lugar de conflicto y la estrategia a seguir sería una resistencia de interferencia (aquí y ahora) al código hegemónico de las representaciones culturales foráneas.

Desde esa perspectiva, el arte, como expresión de un conflicto, puede tomarse como una historia de la afectación en la que se evidencia todo un entramado de vivencias, que a veces, resume el ejercicio de los valores cívicos y las funciones sociales. Pero, también las resistenciales.

Nada más estético, en su sentido rancierano de lo sensible, que las formas de experiencia vinculadas a acontecimientos comunes y conflictivos. ¿De qué maneras y mediante qué estrategias y acciones la sociedad procesa, canaliza, resiste, entiende y comunica este tipo de acontecimiento que une, o separa? Tras esta pregunta, puedo identificar en todo este fenómeno la conformación de un espacio discursivo (Krauss, R:

1990), en el que se dirimen los pormenores y los devenires de los sucesos conflictivos, los posicionamientos, los reclamos, las denuncias, las respuestas, los silencios.

5. El conflicto como actividad cooperativa

El arte activista tiene, entonces, un carácter radical y urgente, siempre procesual en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y resistencia. De hecho, se contextualiza en situaciones concretas locales, nacionales o globales y significa siempre también una creación en tiempo real. El arte activista es un arte de naturaleza pública y colectiva. Es decir, por un lado está empeñado en producir "esfera pública" y, por otro, en activar en ella una "construcción de consensos" sin la cual la esfera pública carecería de sentido y de eficacia política porque no se construiría en ella una comunidad,

Las imágenes y las palabras detrás de ellas son parte medular de ese espacio discursivo en pugna del conflicto como actividad cooperativa. Un espacio en el que concurren la increíble diversidad de prácticas y de usos, tanto funcionales como estéticos, en los cuales está entretejida la existencia cotidiana; circunstancias que hacen que el conflicto sea hoy, literalmente, un campo expandido. De hecho, el conflicto atraviesa hoy todas las esferas de la experiencia humana, en los ámbitos cotidianos de interculturalidad colectiva e institucional, en consecuencia, la experiencia estética rebasa ampliamente el objeto y la imagen, para incluir también las tramas de sentido y de visibilidad social en las cuales se inserta el conflicto.

Comunidades e individuos inscriben sus prácticas en espacios discursivos diversos y producen formas de resistencia micropolíticas sobre la base de casos, de hechos, de actores colectivos y de vivencias particulares en antagonismo con los valores públicos tendentes a la homogenización, bajo los valores foráneos traídos por la globalización. Interesa, destacar que, la explosión de identidades y de categorías sociales múltiples, a nivel local, engendra posicionamientos en pugna con lo foráneo. Son confrontaciones que reflejan lo que les acontece a las personas. Es decir, lo que las personas presentadas como sujetos concretos hacen y sienten frente a las vicisitudes del contexto social e histórico, que ha constituido, tradicionalmente, una esfera de fenómenos algo subvalorada desde la mirada que se interesa solo por lo macropolítico.

Quizás, en este contexto de choque de lo local con lo foráneo, y al mismo tiempo de oportunidad, el arte tenga algo que aportar, pero, en el mejor de los casos, habrá de tratarse de un arte que, superando los comportamientos convencionales, tome conciencia de la necesidad de asumir negaciones, formularse preguntas en diversas direcciones e incorporar reinvenciones en la perspectiva de un horizonte inédito, mestizo y complejo, que está aún por dibujar. No sé si se podría citar, en apoyo de este razonamiento, la afirmación de Heidegger: "Tendríamos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que no se limitan a pertenecer a um lugar"[9] (2009, p. 27).

6. La pérdida del sentido del lugar

Existen conflictos a escala individual y colectiva, provocados por una pérdida traumática del sentido del lugar, que pueden llegar a tener graves consecuencias para la estabilidad emocional de los individuos y las comunidades. Pero, también, el conflicto sobrevenido por la *privación* de una identidad singular representada por la cultura. En los momentos actuales existe el peligro de la pérdida de las identidades –en sus diferentes niveles de resolución: sociedad, grupo, individuo; país, región, localidad;

mundo, región, nación (Maritza García Alonso y C. Baeza Martín,1996, p. 23)– ante la imposición, de patrones culturales ajenos, presentados como los únicos auténticos.

Los lugares no existen como entidades, sino como representaciones que son resultado de las diferentes experiencias de las personas. Por tanto, están llenos de significados y tienen una dimensión existencial. A cualquier escala, son esenciales porque vinculan a las comunidades e individuos a una lógica histórica y porque actúan como un vínculo, como un punto de contacto e interacción entre los fenómenos globales y la experiencia individual (Nogué, 2010).

La pérdida del sentido de lugar genera un conflicto interno y personal, pero también –y sobre todo– social, colectivo. De hecho, el *sentido de lugar*, se ha convertido en un concepto analítico clave para el examen de la cultura, en general, y del arte, en particular. Así, se considera el lugar como una construcción social o una subjetivización que permite analizar la forma cómo el espacio, entendido como algo abstracto y genérico. Se convierte en lugar gracias a la experiencia y a la acción de las comunidades y los individuos, que, viviéndolo cotidianamente, lo llenan de contenidos y significados. No hay lugar donde no hay relación. Según Heidegger,

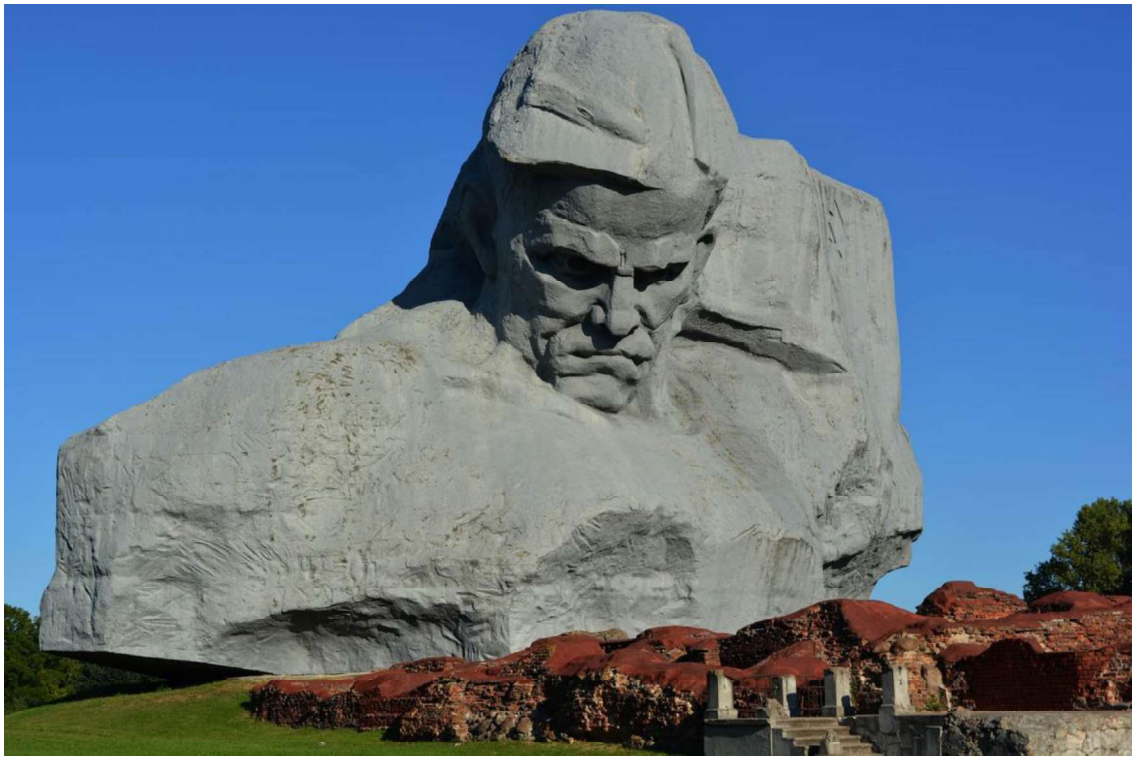
> (…) el lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera del espacio de la física y de la técnica. Este espacio se despliega sólo a partir del obrar … (2009, p. 27).

Todas las definiciones de sentido de lugar involucran o incluyen un punto en el que los elementos físicos, las actividades y los significados atribuidos al espacio que lo conforma se entrelazan con la experiencia del lugar. Con la historia. Dicho de otro modo, *la experiencia subjetiva transforma el espacio en un lugar*.

7. Poder y Conflicto

Las relaciones conflictivas que pueden existir entre la esfera de la gobernanza y los movimientos sociales se manifiestan en lugares físicos. Uno de ellos es el discurso artístico. De ahí, la relación entre arte y revolución. Más allá de los enfrentamientos entre el espacio democrático y las movilizaciones colectivas, también se puede observar a menudo el desarrollo de formas de resistencia y a veces, de compromiso recíproco entre las dimensiones institucionales y ciudadanas.

Asimismo, los sitios de memoria elaborados en un contexto post-conflicto constituyen a menudo un espacio que no deja de ser conflictivo y que cristaliza las tensiones y la polarización de la sociedad. Sin embargo, es posible considerar las tensiones que existen entre el lugar –que abarca temas de identidad, pertenencia humana y vida cotidiana– y el espacio que considera los juegos de las fuerzas globales. Estas tensiones pueden ser más fuertes cuando el lugar y el espacio están animados o gestionados por dinámicas antagónicas. Este choque puede ocurrir en diferentes esferas y a diferentes niveles, de lo local a lo internacional, de lo geográfico a lo ideal, y a menudo surgen conflictos entre la gestión de un lugar y los actores que se ubican en él, en otras escalas[10].



La fortaleza de Brest y la dignidad de sus defensores[11]. Aline Mueller, Fortaleza de Brest (Bielorrusia). Imagen: Pixabay License (*enlace*).

Por otro lado, la cultura contemporánea del mercado/ consumo y la democracia ponen de moda paradigmas culturales y comportamientos artísticos que desbordan los límites de la cultura tradicional (también de la experiencia estética convencional), apeándola del pedestal identitario, deslocalizándola y sometiéndola a nuevas tensiones formales y conceptuales. Surgen nuevos mitos modernos y democráticos, que destronan a los antiguos (las virtudes, los ideales y los héroes nacionales, la historia, el poder.) de la mano de una cultura global que, en Occidente, se convierte en protagonista social de época, consolidando las convicciones, metas y comportamientos que le son propios.

8. A manera de conclusión

El arte activista es una forma de expresión con propósito definido: respaldar u oponerse, mediante una obra, a los actores políticos formales provocando una participación política distinta y el surgimiento de nuevas formas de agrupación y manifestación en los espacios públicos. De hecho, abren nuevos espacios de confluencia a los repertorios de acción y a las relaciones de los sujetos colectivos. Si el activismo está vinculado con el poder sin duda el espacio adquiere un significado institucional, pero si no es así, su significado es distinto. Subversivo. Particularmente, si es crítico con el poder, en esos casos, los artistas que no transitan por las vías que ofrece el Estado, tienen menos posibilidades de incidir en la esfera pública, pero al mismo tiempo influyen para la creación de formas alternativas de participación y expresión política, a partir del cual se definen nuevas formas de vivir y de dar significados a lo político.

Grafitti del Callao Monumental (Lima, Perú)[12]. Imagen: Kanon6996, CC BY-SA 4.0 (*enlace*).

9. Referencias

Becker Howard, S. (1982). *Art Worlds.* University of California Press.

Capasso, V. C. (2018). "Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière". *Estudios de Filosofía*, nº 58, Julio-diciembre, pp. 215-235.

Chillida, E. (2005). *Escritos*. La Fábrica Editorial.

Escudero J. A. (2018). "Introducción". En Heidegger, M. *Naturaleza, Historia, Estado.* Herder, Barcelona.

Foster, H. (2001). "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". En *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa.* Ediciones Universidad de Salamanca.

García Canclini, N. (2013). *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia.* Editorial Katz.

García Alonso, M. y Baeza Martín, C. (1996). *Modelo teórico para la identidad cultural.* Print book. La Habana Centro *de* Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana

Heidegger, M. (2009). *Arte y Espacio.* Herder.

Heidegger, M. (2018). *Naturaleza, Historia, Estado.* Herder.

Krauss, R. (1990). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Ediciones Gustavo Gili.

Morosini, D. (1985). L'arte degli anni difficili (1928-1944). Riuniti.

Nogué, J. (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva.

Nogué, J. (2010). *Paisatge, territori i societat civil***.** Edicions 3i4.

Nogué, J. (2015). Sentido del lugar, paisaje y conflicto. Geopolítica(s). *Revista De Estudios Sobre Espacio Y Poder*, 5(2), 155-163. https://doi.org/10.5209/rev_GEOP.2014.v5.n2.48842

Nogué, J. y Romero Joan (eds.) (2006). *Las otras geografías*. Tirant lo Blanch.
Nogué, J. y Vicente Joan (2001). *Geopolítica, identidad y globalización*. Ariel.
Ory, J. A. (2008). "Chillida, el desocupador del espacio". *Revista Universidad de Antioquia*, Nº 293, págs. 90-95.
Perea, A. J. (2013). *La cuestión del espacio en la filosofía de Michel Foucault.* Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana.

[1] Quizá habría que hacer algunas puntualizaciones sobre los discursos transversales. Sobre éstos se puede discutir hasta qué punto está bien fundado el término transversalidad. En el campo de la Filosofía hay un debate abierto que atañe a la cuestión de los fundamentos de la racionalidad y de la moral de la transversalidad. Habermas se atiene en este punto a una posición ecléctica, mantiene que se trata de indagaciones que se niegan a adaptarse a los marcos disciplinarios de la filosofía y de la historia y que se deslizan dentro de los "intersticios" de los saberes, como ha señalado Michael Foucault al final de *La arqueología del saber*. Se trata de estudios conscientemente eclécticos, críticos y reconstructivos que no pretenden ofrecer un modelo único para todos los casos y no responden a límites disciplinarios establecidos. Son resultado de una experiencia transdisciplinaria que toma materiales de la crítica literaria, la teoría social, la comunicación social o la semiótica, la pedagogía y la filosofía, la crítica del arte, la política, la economía y la comunicación social.

[2] Foucault, Michel (1980): cita extraída de "El espacio y el poder: Michel Foucault y la crítica de la Historia" artículo de Francisco Javier Tirado y Martín Mora, *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad,* Vol. IX. No. 25, Septiembre/Diciembre, Sección *Teoría y Debate*, nº 26, 2002, páginas 11-36, pág. 27.

[3] Trotsky, Leon; Rivera, Diego; Breton, A.; Gutiérrez et al. (1999), "Manifiesto por un arte revolucionario e independiente", *El Viejo Topo,* Barcelona

[4] El Monumento a la Tolerancia es una obra escultórica de Eduardo Chillida, ubicada en el Muelle de la Sal (Sevilla), erigida en abril de 1992.

[5] Hay autores que prefieren hablar de *activismo artístico*, como sucede con Marcelo Expósito, Jaume Vindel y Ana Vidal en su artículo el "Activismo Artístico" publicado en www.artivismo.info en el 2012 . La denominación de *arte activista*, sin embargo, tiene una tradición que se remonta a la época de entreguerras y, como denominación de ciertas prácticas estéticas, me parece más representativa.

[6] La relación entre política y estética coloca bajo el foco crítico La *estética marxista que* se convirtió, entre los años veinte y treinta, en el centro de un número importante de debates entre filósofos, escritores y artistas que trataban de dar cuenta de su *naturaleza,* de su *razón social* y de su *funcionalidad* política e ideológica, intentando desprenderse de la problemática burguesa que había dominado la *teoría artística* los dos siglos anteriores. César Vallejo no fue ajeno a los mismos y desarrolló, entre 1927 y 1938, un pequeño conjunto de anotaciones y artículos que agrupados en forma de libro constituirían *El arte y la revolución,* libro que, sin embargo*,* no pudo publicarse en el tiempo con el que trataba de confrontarse.

[7] Cf. el óleo titulado "Agua Negra" en la entrevista realizada al artista Gustavo Toaquiza en BBC News en https://www.bbc.com/mundo/noticias/2010/10/101025_galeria_arte_indigena_jrg (consulta 28/02/2021) y otras obras del mismo autor en https://biai8.art/the-art-exhibition/general-agenda/gustavo-toaquiza/ (consulta 28/02/2021). Según Toaquiza, esta obra representa el mundo singular de la Amazonía, y lleva ese nombre porque: "En la Amazonía varias empresas, en nombre del desarrollo, explotan el petróleo dejando daños a cada paso que dan".

[8] La ciudad, el museo, etc. Son escenarios del arte y de los discursos estéticos.

[9] Esta afirmación de Heidegger podría aplicarse al proyecto *Tindaya* de Eduardo Chillida, convertido por sí mismo en lugar distinto del espacio que ocuparía de haberse realizado. Tras años de búsqueda del sitio ideal para su visión escultórica, Eduardo Chillida, uno de los escultores españoles más prestigiosos, descubrió la montaña Tindaya en la isla de Fuerteventura. Se dice que Chillida exclamó: "mi escultura desea esta montaña, es hora de saber si la montaña desea mi escultura". Chillida explicaba las razones de su proyecto en estos términos: "Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia". Véase: https://ar.pinterest.com/terecardarelli/artista-eduardo-chillida-proyecto-tindaya/; https://www.arup.com/es-es/projects/eduardo-chillida-mount-tindaya. Para comprender mejor su obra y como esta reconfigura el espacio resignificando el lugar-obra: https://www.museochillidaleku.com/exposiciones/.

[10] Desde la publicación, el año 1897, de la *Geografía Política* de Friedrich Ratzel, la frontera ha aparecido una y otra vez en todos los manuales y tratados de esta subdisciplina geográfica. Sin embargo, en no voy a referirme ni a las fronteras convencionales ni a los habituales conflictos geográficos de

carácter geopolítico. Por el contrario, quiero referirme a otro tipo de conflictos geográficos que llamaremos, para entendernos mejor y de manera genérica, conflictos territoriales y que, como veremos, pueden manifestarse tanto a escala individual, personal, como a escala social, colectiva; conflictos territoriales en los que la dimensión paisajística es cada vez más relevante. De manera muy breve voy a referirme primero a esta escala más individual, más personal. (Nogué, 2014, 156)

[11] En 1971, se inauguró en Brest un impresionante complejo conmemorativo, obra del famoso artista soviético A. Kibálnikov. Dos esculturas enormes, "La Valentía" y "La Sed". Las ruinas conservadas de la antigua fortaleza y los cuarteles reconstruidos, junto con el puesto fronterizo que se mantiene operativo hasta hoy, integran un complejo singular que ocupa 70 hectáreas en un paisaje natural entre el Bug del Oeste y el Mujovéts.

[12] Recorridos urbanos han alcanzado en la ciudad de Lima un especial relieve por la concentración de grafittis realizados por artistas que se han consagrado, mediante este tipo de arte que proponen otra manera de entender el espacio ciudadano.