

Eje temático y sub-eje 1.A.2
POLÍTICA AGONISTA, DISEÑO Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Lior Zylberman

liorzylberman@gmail.com

CONICET, cátedra Zylberman, FADU, Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, IAA,
Buenos Aires, Argentina

Palabras claves: CONFLICTO, POLÍTICA, ARTE

Presentación

A partir de uno de los últimos trabajos de Gilles Lipovetsky, la presente ponencia tiene como objetivo indagar brevemente en torno al lugar del diseño en el estado actual del capitalismo. Al caracterizar a este último como un capitalismo transestético, el arte y el diseño se han vuelto una parte integral del sistema de producción. Sin embargo, creemos que el diagnóstico que estos autores realizan adolece de una modalidad crítica; para decirlo de otro modo, la abundante descripción que efectúan no deja espacio para pensar al diseño y al arte como una actividad posible de desempeñar un rol crítico.

De este modo, sin desechar las hipótesis del francés, creemos que las descripciones sobre el capitalismo transestético deben ser repensadas junto a ideas que aún perciban, y den espacio, al diseño y al arte en papeles críticos. Para eso, tomaremos algunos de las ideas pensadas por la politóloga belga Chantal Mouffe al momento de pensar su democracia agonística. Al caracterizar su teoría en torno a ella, se detiene a reflexionar cuál puede ser el aporte de las prácticas artísticas. Una vez trazado el recorrido, nos detendremos a indagar la serie “Imágenes de basura” del artista brasileño Vik Muniz como un modo crítico en el contexto del capitalismo transestético.

La estetización del mundo

En uno de sus últimos trabajos, Gilles Lipovetsky (Lipovetsky y Serroy, 2015) continúa explorando las características de la hipermodernidad. En esta oportunidad vuelve a estudiar los cambios en la economía global, descifrando sus nuevas lógicas. La tesis que desarrolla es que la instancia actual del capitalismo se rige por la dinámica de la moda, el arte y el diseño; esto ha llevado a que el francés desarrolle la noción de *capitalismo artístico* o *transestético* para pensar el estadio actual.

La estetización de la economía ha traído consigo una abundancia de estilos, de diseños, de imágenes, de espectáculos, otorgando un peso creciente al interior de los mercados globalizados a la sensibilidad y a la figura del diseñador, a una estilización de los bienes y a una sensibilidad afectiva en el universo consumista. El nuevo ciclo se caracteriza por una “relativa desdiferenciación de las esferas económicas y estéticas, por la desregulación de las distinciones entre lo económico y lo estético” (Lipovetsky y Serroy, 2015: 10).

En la era del capitalismo artístico, los fenómenos estéticos se encuentran integrados en los universos de producción, comercialización y comunicación de las mercancías y servicios, constituyendo nuevos mercados organizados y en los cuales los grandes grupos económicos también poseen injerencia. Esta era, iniciada hacia la década de 1980, multiplica los estilos, las tendencias, los espectáculos, los lugares del arte, movilizándolo ante nuestros ojos un universo de superabundancia y de “inflación estética”. A diferencia de otras eras –Lipovetsky señala cuatro edades de la estetización del

mundo–, el capitalismo transestético opera por cruzamiento y mezcla de los dominios y los géneros, creando así un nuevo modo de producción desbordado por creaciones artísticas. De este modo, el consumo transestético afecta y envuelve todos los aspectos de la vida tanto social como individual. Ya no se trata de pensar lo Bello o el arte volviéndose mercancía sino que en esta era el arte constituye la mercancía.

Muchas de las aseveraciones de Lipovetsky no resultan novedosas. Con anterioridad, Stuart Ewen había teorizado, incluso con mayor profundidad que el francés, la emergencia del fenómeno del estilo (Ewen, 1991). Si bien el trabajo de Lipovetsky se concentra en ofrecer una descripción del estado actual del capitalismo antes que teorizar sobre las modificaciones estructurales y sociales, las cinco lógicas que encuentra al interior del capitalismo transestético nos puede ayudar a confeccionar una base para comprender el estado actual del diseño.

La primera, afirma que el estilo se ha colocado como el nuevo imperativo económico; la diversificación del arte y el diseño en distintas esferas, es la segunda lógica; la tercera, se caracteriza por una escalada de lo efímero; una cuarta lógica se caracteriza por una explosión de lugares de exposición de arte; la quinta, finalmente, se caracteriza por un hiperconsumo estetizado. Quizá el símbolo más acabado del capitalismo transestético sea el iPhone, en esta mercancía confluyen todas las lógicas mencionadas. En torno a ello, Lipovetsky analiza cómo se ha ido redefiniendo la figura de Steve Jobs, pasando de ser un empresario a un artista. El iPhone lógicamente no resulta ser el teléfono en sí sino que al adquirir uno, al adentrarse en su mundo, también se compra un diseño, un estilo, una pieza de arte.

En la era del capitalismo transestético es el momento en que aumentan de manera considerable las profesiones vinculadas con el arte, el diseño y las industrias culturales. Al mismo tiempo, por diversos canales y aplicaciones, se ha democratizado la actividad artística y creativa; así, la brecha entre profesional y aficionado resulta ser una línea en constante tensión. Este signo de los tiempos ha llevado así a una alta profesionalización y especialización de las actividades artísticas.

La emergencia del diseño no resulta ser para nada una novedad sino que, en el recorrido histórico que plantea Lipovetsky, el mismo resulta una constante en el capitalismo. Es a partir del siglo XIX donde la relación entre diseño, estilo y mercancía queda establecida; dicha relación se irá profundizando cada vez en las diversas modalidades de acumulación del capitalismo. El siglo XX verá cómo el diseño se irá acercando cada vez más hacia el mercado industrial, creándose “agencias de estética” y forjando el confort. Una segunda era se relaciona con la “sociedad de la abundancia” de la segunda posguerra, en ella los hogares se irán equipando con diversos bienes de consumo. Se pasa de los grandes almacenes a los *shoppings center*, emergen y se consolidan el cine, la industria musical y la televisión como arte de masas (convirtiendo a la estrella –cantante, actor o actriz– en una obra artística a ser diseñada). En paralelo a este proceso, emerge la publicidad, primero como complemento del producto luego como parte intrínseca del mismo, para finalmente también consagrarse como “arte publicitario”.

Mundo diseño

En la fase actual del capitalismo se desarrolla una “dinámica de individuación de los productos” (Lipovetsky y Serroy, 2015: 190) llevando a que la diversificación se coloque por encima de la repetición –típica del fordismo–, la innovación por sobre la producción y

lo inmaterial a lo material. Algunas automotrices, por ejemplo, ya no fabrican automóviles sino que los “conciben”.

El capitalismo transestético necesita del diseñador ya que lo gobierna en nuestra era es la renovación constante de la oferta, la proliferación de la variedad, “la hipertrofia de la diferenciación marginal de los productos” (Lipovetsky y Serroy, 2015: 191). De este modo, por ejemplo, contamos con celulares de diversas gamas, para cada sector económico de la población, y una situación similar podemos encontrar en los electrodomésticos, en la industria indumentaria, etc.; la vida se encuentra bajo las leyes de la “creación estilística y de la moda”¹. Si el diseñador posee un lugar predominante esto se debe a que se ha vuelto un elemento determinante en las etiquetas identificadores del producto y de las marcas, el diseño es componente fundamental de diferenciación en un mercado hipertrofiado. Es que la propia idea de diseño se ha modificado. Junto a la noción clásica o asociación del diseño con el producto o con la gráfica, el diseño ha irrumpido en todas las esferas: el diseño medioambiental, del paisaje, de iluminación, multimedia, imagen, sonido, web, y un largo etc.

Incluso la propia idea de artista se ha visto trastocada por la del diseñador. Si la era actual es aquella de una estetización del mundo y de todas las esferas de la vida, la visión clásica del artista ha dado lugar a la del diseñador-artista. Esta nueva figura es aquella que concibe el proyecto, lo traza, lo bosqueja, es aquel que dirige un grupo que trabaja bajo sus órdenes pero que no firman la obra. El autor, de regreso contra los pronósticos de algunos críticos, se ha convertido en una marca, en un producto, en una mercancía. Como tal, en ocasiones no alcanzamos a ver qué hay detrás de él, qué relaciones sociales y de producción se cristalizan en él. El taller ha dado lugar al estudio, al laboratorio del artista-diseñador.

Arte y política agonista

El texto de Lipovetsky plantea un gran diagnóstico de nuestro tiempo, colocado como un descriptor sagaz del capitalismo contemporáneo sus afirmaciones adquieren status de normatividad. Si bien analiza las diversas formas de democratización que ha traído consigo esta nueva era, sus opiniones parecerían no dejar entresijos, fisuras o posibilidades de construcciones críticas por parte del diseño o del arte. Lo *hiper* parecería que se ha devorado todo, incluso las capacidades contestatarias. De este modo, si queremos pensar en términos políticos al diseño contemporáneo las prescripciones de Lipovetsky no son suficientes. Eso no quiere decir que deban ser descartadas sino complementadas.

A lo largo de su producción teórica, la politóloga belga Chantal Mouffe ha elaborado, junto a Ernesto Laclau, la noción de democracia agonista. Una tipo de democracia apartada de la concepción liberal o pluralista, en las cuales se procura aplacar las diferencias, por una en la que el conflicto se encuentre reconocido. Una democracia agonista no reconoce enemigos, como la distinción clásica de lo político, sino adversarios; es así que la democracia agonista requiere del diálogo como eje constitutivo.

Partiendo de la base de que el arte ocupa un lugar cada vez más central en nuestras sociedades, en *Agonística*, uno de sus últimos trabajos, Mouffe dedica un capítulo a indagar si éste aún puede desempeñar un rol crítico. En cierto sentido, Mouffe le

¹ De hecho, cuando Howard Gardner estudia cómo los jóvenes modelan sus identidades a partir de las redes sociales, hace referencia al “diseño de la identidad” (Gardner y Davis, 2014).

responde Lipovsky ya que no sólo intentar responder en forma breve dicha interrogación sino también rebatirlos a aquellos que afirman que en el capitalismo tardío la estética ha triunfado en todos los ámbitos, creando así una cultura hedonista en la que el arte ya no puede ofrecer una experiencia subversiva. A pesar de que en nuestros días cada gesto crítico es rápidamente retomado y neutralizado por el mercado, Mouffe piensa que el arte puede ofrecer oportunidades de reflexión colectiva; así, las prácticas artísticas y culturales pueden “ofrecer un espacio de resistencia que socaven el imaginario social necesario para la reproducción capitalista” (Mouffe, 2014: 95). Con todo, no significa que toda práctica artística pueda efectuar dichas acciones; para que eso ocurra, y para poder aprehender el potencial político, se debe concebir dichas formas de resistencia como intervenciones agonistas dentro del contexto de luchas contrahegemónicas. Debemos remarcar que para Mouffe, *la* política queda reservada al conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, mientras que *lo* político es la dimensión del antagonismo constitutiva de las sociedades humanas: lo político es el espacio de poder y conflicto (Mouffe, 2007).

Retomando el suntuoso trabajo de Luc Boltanski y Ève Chiapello (2002), Mouffe piensa también el lugar de la crítica artística en la transformación del nuevo espíritu del capitalismo a mitad del siglo XX. Lejos está de poseer una visión pesimista sino que los autores franceses le permitieron profundizar en torno a la construcción de la hegemonía neoliberal. La hegemonía resulta ser una construcción discursiva que articula en forma específica una variedad de prácticas de naturaleza diversa; al sedimentarse, este discurso logra borrar todo lo contingente de los diversos procesos sociales y económicos. Su poder es tal que parecería no haber otra alternativa; como señala Slavoj Žižek, parafraseando a Fredric Jameson, “parece más fácil imaginar el fin del mundo que un cambio más modesto en el modo de producción, como si el capitalismo liberal fuera lo ‘real’ que de algún modo sobrevivirá” (Žižek, 2003: 7).

Ahora bien, ¿por qué las prácticas artísticas pueden resultar fundamentales tanto en la construcción de hegemonía como de contrahegemonía? La hegemonía no se limita exclusivamente a las instituciones políticas, también se disputa en una multiplicidad de espacios y lugares de la sociedad civil. Retomando a Antonio Gramsci, es en la sociedad civil donde “se establece una concepción particular del mundo y se define una interpretación específica de la realidad –aquello a lo que él se refiere como ‘sentido común’, que brinda el terreno en el cual se construyen formas específicas de subjetividad” (Mouffe, 2014: 97). Así como las prácticas artísticas y culturales pueden reproducir cierta hegemonía también pueden ocupar un papel decisivo en su desarticulación, es decir mediante intervenciones contrahegemónicas.

Mouffe no deja de destacar el rol de las prácticas culturales en los tiempos de producción posfordistas. Confirmando que la etapa actual del capitalismo depende cada vez más de “técnicas semióticas para crear los modos de subjetivación necesarios para su reproducción” (ídem)². Al estudiar las nuevas formas de explotación y dominación encontraremos que el arte, la publicidad y la industria cultural desempeñan roles significativos en la construcción hegemónica. Así, siendo consciente de los modos de subjetivación, una política contrahegemónica debe actuar para lograr otras formas de identificación y subjetividad.

² Aquí Mouffe estaría más próxima al primer Jean Baudrillard.

¿Cómo pueden desafiar las prácticas culturales y artísticas la hegemonía neoliberal? Ante todo debemos recordar que dichas prácticas poseen como función la constitución y mantenimiento de un orden simbólico dado y es por eso que poseen una dimensión política. Para responder esa pregunta, entonces, debemos pensar la posibilidad de un arte *crítico*; para la autora “las prácticas artísticas pueden contribuir a alterar la hegemonía dominante” (Mouffe, 2014: 98).

Mouffe se refiere así a la necesidad de explorar el papel de las prácticas artísticas en el espacio público. Ante ello, debemos tener en cuenta que el espacio público no se trata únicamente de “la calle” sino a una multiplicidad de superficies discursivas y espacios sociales. Si su foco de atención se detiene allí es porque dichos espacios también son parte de las luchas y disputas hegemónicas. Mientras que el punto de vista aceptado constituye al espacio público como el terreno en el que se busca crear consenso, para el enfoque agonista dicho espacio “es el lugar en el que los puntos de vista en conflicto se enfrentan sin ninguna posibilidad de reconciliación final” (Mouffe, 2014: 99).

Aquel que conciba el espacio público en forma agonista va a concebir el arte crítico de una manera muy diferente de aquellos que buscan crear consenso. El enfoque agonista entiende al arte crítico constituido por diversas capas que ponen de relieve alternativas al orden actual; su dimensión crítica consiste en “hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar, dar voz a todos aquellos que son silenciados dentro del marco de la hegemonía existente” (ídem). Al finalizar su exposición Mouffe hace una aclaración cardinal, el arte crítico que piensa no es aquel que pretende alcanzar una “realidad verdadera” o una “conciencia verdadera”. El arte crítico debe movilizar la subjetividad tanto del practicante como quien lo percibe, debe desarticular el marco en el cual tiene lugar el proceso de identificación dominante. Sin embargo, advierte que no se trata solamente de un proceso de deconstrucción sino que también se necesita de un segundo paso. Las nuevas subjetividades no están listas de antemano sino que deben emerger y ser construidas en el debilitamiento de la hegemonía dominante.

Para ilustrar su postura con prácticas concretas, Mouffe se vale de la obra de Alfredo Jaar y del grupo Yes Men como también de una experiencia en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Por nuestra parte, y en lo que sigue, quisiéramos hacer nuestro propio ejercicio de análisis a partir de la serie *Imágenes de basura* del artista brasileño Vik Muniz. No nos proponemos aquí estudiar el conjunto de su obra sino esta serie en particular; para ello, también nos valdremos del documental *Waste Land* (Lucy Walker, 2010) que fuera filmado durante la gestación y finalización de la tarea de Muniz. Asimismo, debemos señalar que el origen de estas reflexiones se remonta a nuestra asistencia a la muestra “Vik Muniz en Buenos Aires” que tuvo lugar en el MUNTREF/Centro de Arte Contemporáneo durante 2015.

Imágenes de basura

Vik Muniz es quizá uno de los artistas brasileños más destacados en el mundo. Nacido en una favela, siendo muy joven viajó a los Estados Unidos comenzando allí su carrera artística en la década de 1980. Antes que etiquetarlo como escultor, pintor o fotógrafo, Muniz puede ser inscrito como artista visual. Su originalidad reside en los materiales con los que trabaja, siendo éstos poco convencionales y perecederos –el chocolate, la crema de maní, el polvo, la sal, el azúcar, las sobras de alimentos o los desechos electrónicos e industriales. Al mismo tiempo, lo que nos llega de él, la obra expuesta, son fotografías. Muniz diseña una imagen para luego obtener otra imagen; al crear la segunda, la primera desaparece. Collage, composición, dibujo, diversas técnicas se funden resultando

arrojando una inmaterialidad de la obra construida pero que se transforma en una imagen fotográfica final. Los diversos juegos y capas de texturas se alcanzan a partir de una observación atenta y minuciosa por parte del espectador ya que en su obra Muniz pone en tensión nuestra percepción. Por otro lado, por los motivos visuales a los que recurre, su obra resulta ser una apropiación de imágenes u otras obras artísticas a partir de nuevos materiales.

Imágenes de basura es un proyecto que se inicia en el 2008 siendo ya un artista consagrado a nivel mundial. En un viaje a su Brasil natal, decide retratar a algunos de los recicladores (*catadores*) que trabajan en el Jardim Gramacho ubicado en la ciudad de Río de Janeiro; cerrado en el 2012, dicho basurero supo ser el más grande del mundo. El grupo de personas a los que Vik Muniz se acerca sobreviven en la pobreza reciclando el material que allí encuentran. Con mucho esfuerzo un grupo de recicladores logró crear la *Associação dos Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho*, una asociación que funciona como sindicato.

Primero fueron fotos para luego expandirse hacia otro nivel: a partir de retratos en situaciones alegóricas, Muniz solicitó la ayuda de los *catadores* para realizar otro tipo de obra. Para tal fin, se usó los propios materiales reciclables seleccionados por los trabajadores. En el proceso, Muniz se desempeñó como un diseñador: él es el que eligió las fotos (algunas incluso las tomó su asistente), y desde una plataforma ubicada a gran altura supervisaba cómo se iba dibujando en el piso la figura como también el relleno de la misma con basura (Fig. 1). Una vez terminada, Muniz fotografiaba el resultado final.



Fig. 1

Una de las obras más emblemáticas es la trasposición del reconocido cuadro *La muerte de Marat* de Jacques-Louis David. Para tal obra Muniz retrató a Sebastião Carlos Dos Santos (Tiago), el líder de la mencionada asociación (Figs. 2 y 3), y luego lo versionó en basura³.

³ De más está remarcar la doble potencia simbólica de este gesto. Primero, debemos recordar que Jean-Paul Marat es uno de los íconos de la Revolución francesa, y el activismo de éste puede ser comparado con el de Sebastião. En segundo lugar, la transposición de una imagen de la alta cultura a una popular hecha con basura remarca la intencionalidad de la obra de Muniz.



Fig. 2



Fig. 3

Ahora bien, ¿en dónde se encuentra la veta crítica de esta obra, por qué puede ser pensada como una práctica artística agonista? Primero y principal, tanto la serie de imágenes como el documental otorgan voz e imagen a los excluidos de la Historia. Al registrar las diversas aristas y el procedimiento creativo completo, *Waste Land* no sólo es un documental sobre Vik Muniz sino también sobre estos *catadores*, hombres y mujeres de diversas edades que revuelven entre la basura en busca de desechos reciclables. Trabajo insalubre, vidas precarias, enfermedades mortales, la droga y la prostitución forma parte de la vida cotidiana de estas personas. Aunque el vertedero se encontraba a las afueras de Río de Janeiro no era solamente la ciudad que le estaba dando la espalda a estas personas; como excluidos, los *catadores* parecerían haber perdido el estatus de ciudadanos.

Que esta pluralidad de voces que nunca fueron escuchadas tenga un espacio en el mundo del arte resulta significativo; sin embargo, no resulta del todo agonístico. Esta práctica resulta recurrente en diversas manifestaciones artísticas. Es por eso que encontramos a lo largo del desarrollo de *Imágenes de basura* una serie de elementos, diversos pasos, que vuelve dicho proyecto en una forma de arte crítico.

Desde Marcel Duchamp hasta Damien Hirst nos han mostrado que el trabajo con objetos cotidianos no es algo ajeno al arte. Muniz, en cambio, trabaja con otro tipo de objetos: la basura. Los desechos que pueden ser reciclados de miles de ciudadanos son la materia prima para crear sus imágenes. Sin embargo esto no es sólo una elección en términos de escándalo sino que el material guarda una estrecha relación con el modelo retratado o el modelo a recrear. La basura empleada en la obra es aquella recogida por los recicladores que no son sino los modelos para las obras. Se forma así un estrecho vínculo entre el modelo, lo retratado y lo retratable. La persona que vemos proviene, emerge, de esa basura y es ésta la que lo hace visible.

Mencionamos antes que Vik Muniz actúa como un diseñador, concibe la obra y la ejecuta junto a otros. Para este proyecto, como ya fuera dicho, los propios trabajadores del basurero, los que sirvieron también de modelos, trabajaron en forma estrecha con Muniz.

La gran mayoría de los trabajadores no sabía lo que es el arte, algunos nunca pisaron un museo o tuvieron la oportunidad de realizar prácticas artísticas. Es ahí donde surge uno de los momentos más espinosos del documental: los trabajadores descubren un nuevo mundo, el mundo del arte, se sienten reconfortados al dejar momentáneamente el basurero, de repente se sienten felices, sienten que valen, se sienten personas: lo que el documental intenta señalar es el poder de transformación subjetivo del arte. Cada uno de los trabajadores ha visto modificada su subjetividad al trabajar con Muniz, al tomar contacto con el arte, al saberse que pueden ser otra cosa, otra persona, al saberse con talento, con capacidad para transformar.

La tensión emerge al intentar responder dos preguntas: ¿qué hacer al terminar? ¿cómo volver al basurero con la subjetividad transformada? En una secuencia vemos a Muniz discutiendo esto con sus asistentes, él no se siente responsable por ellos pero tampoco los puede dejar librados a su propia suerte; por otro lado, resulta imposible contratar a todo el grupo como trabajadores de su estudio. Los *catadores*, por otro lado, sienten que han recobrado una dignidad perdida y no quieren volverla a perder, no se ven volviendo al basurero, algunos se ven con futuro en el mundo del arte.

Muniz no pudo hacerse cargo de todos estos *catadores* pero sí ayudarlos, les ha dado una llave y un incentivo para transformarse. Así, la obra *Marat-Sebastião* finalmente es subastada por 50.000 dólares, para la subasta en Londres Muniz viaja con Sebastião. Mientras que para Muniz esto parecería ser algo rutinario, para el *catador* resulta ser un mundo absolutamente nuevo (no sólo la casa de subastas sino la propia ciudad de Londres). Una situación similar se dará meses después con la inauguración de la exposición *Imágenes de basura* en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

La inauguración resalta el carácter crítico de la propuesta de Muniz ya que a ella asisten también los *catadores*. Para muchos era la primera vez que iban a un museo. Pero la exposición resulta mucho más que eso para ellos, se trata también de reconocer y reconocerse; reconocerse como obra de arte –sus retratos– y reconocerse como artistas ya que fueron ellos, con su trabajo, los que ayudaron a materializar las obras que allí se exponen. Asimismo, los *catadores* fueron los protagonistas centrales de la inauguración siendo entrevistados muchos de ellos por noticieros de televisión. El recorrido iniciado tiempo atrás comenzaba a cerrarse, pasando así de la invisibilidad a la visibilidad. La exposición fue vista por más de un millón de personas, siendo segunda en popularidad en dicho museo detrás de la que se hizo con la obra de Pablo Picasso.

Si el objetivo del arte crítico, de un arte con enfoque agonista, no sólo debe perseguir un esclarecimiento sino la constitución de una nueva subjetividad. El proyecto *Imágenes de basura* se dirigió en esa dirección. Hacia el final del film, vemos que Muniz les regala a todos los *catadores* que participaron en el proyecto una copia de sus imágenes, para muchos es la primera obra de arte en sus casas. Colgarla en una de sus paredes resulta ser un acto solmene.

Finalmente, mientras los créditos comienzan a tomar la pantalla, el documental nos informa que muchos de ellos, luego de la experiencia de trabajar con Muniz, de tomar contacto con el arte, pudieron forjar otros destinos. Algunos consiguieron otro trabajo, algunos terminaron la escuela, otros adquirieron algún otro oficio, muchos se fueron de allí para no regresar jamás. Con la serie, Vik Muniz llegó a recaudar 250.000 dólares que fueron destinados a la asociación. Con ese dinero se pudo comprar maquinaria nueva, crear una biblioteca y un centro de formación. Por último, Sebastião convirtió a la

Asociación en parte integral del movimiento internacional de recicladores, consolidándose como un líder social, tal es así que algunos ya lo ven como un futuro presidente de Brasil.

A modo de cierre

Al movilizar la subjetividad de sus practicantes, *Imágenes de basura* logra desarticular la construcción hegemónica dominante. Ésta claramente les establecía a los *catadores* un lugar de exclusión en la escala social; a pesar de algunos reclamos y organizaciones gremiales, las mismas estaban dirigidas a conseguir ciertas mejoras en ese marco de exclusión. Al documentar todo el proceso de trabajo artístico, pudimos observar cómo el arte puede ayudar a desarticular la identificación dominante. Si bien se valió de los espacios públicos hegemónicos como el museo o la casa de subastas, éstos fueron pasos intermedios, medios y no un fin, dentro de un procedimiento contrahegemónico. El arte operó para derribar una subjetividad y comenzar a construir otra.

A contrapelo de Lipovetsky, y en plena era del capitalismo transestético, con Mouffe reconocemos que el arte aún posee una dimensión política. A partir de intervenciones artísticas desde un enfoque agonista el arte y el diseño pueden ir más allá de la idea preestablecida según la cual el arte político requiere una ruptura total y radical con el estado actual de cosas. Pensar lo político del arte de ese modo es lo que lleva a suponer que las prácticas artísticas ya no pueden desempeñar un papel crítico. Un error similar, señala Mouffe, es suponer que arte crítico es sinónimo de transgresión y que cuanto más transgresoras sean las prácticas más radicales y críticas serán.

Aunque Mouffe indica que en la actualidad resulta difícil para los artistas constituir una vanguardia que ofrezca una crítica radical, no es motivo para proclamar que el rol político de éste ha concluido. Las prácticas artísticas y culturales, el diseño, aún tienen un rol fundamental en las luchas por la hegemonía ya que en ellas se encuentra la génesis de nuevas prácticas y subjetividades. Históricamente ese ha sido siempre el rol de los artistas pero la hegemonía dominante ha hecho abandonar esa ilusión. Así, deshaciéndonos de esa ilusión se podrá forjar el rol crítico de las prácticas artísticas y culturales en la era actual del capitalismo; de este modo también se podrá pensar el poder transformador del diseño.

Bibliografía

- Boltanski, Luc, y Chiapello, Ève, (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid: Akal.
- Ewen, Stuart, (1991), *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*, México: Grijalbo.
- Gardner, Howard, y Davis, Katie, (2014), *La generación APP. Cómo los jóvenes gestionan su identidad, su privacidad y su imaginación en el mundo digital*, Buenos Aires: Paidós.
- Lipovetsky, Gilles, y Serroy, Jean, (2015), *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Buenos Aires: Anagrama.
- Mouffe, Chantal, (2007), *En torno a lo político*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, Chantal, (2014), *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, Slavoj (Comp.), (2003), *Ideología, un mapa de la cuestión*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

