

Marcelo Exposito*

El arte: lo real, lo político: retornos

Este texto fue publicado anteriormente en Zehar 46, en 2002.

* **Marcelo Expósito** es artista.

Notas previas, por una práctica artística postmoderna y antagonista

A lo largo de su redacción, este escrito ha alcanzado a ser algo más que lo que pretendía, pero también es, en su estado actual, algo menos. En el origen, buscaba ofrecer una reflexión sobre la manera en que ciertas prácticas artísticas y culturales operan en el presente desde la condición que Nancy Fraser ha llamado «postsocialista». El escrito tenía como objetivo profundizar en un debate acerca de cuáles pudieran ser las condiciones —y asimismo las funciones, las posibilidades, los fines— de una práctica política del arte aquí, de una práctica antagonista desde el ámbito de la cultura. No obstante, dejando momentáneamente a un lado ejemplos actuales concretos, he considerado finalmente que dicha contribución a tal debate requeriría en primer término asentar una serie de premisas que nos permitieran zafarnos de determinados enmarañamientos actuales.

En primer lugar, a mi modo de ver se requiere establecer un enfoque crítico nítido sobre las formas que adopta en el presente el modelo clásico de teoría idealista en la institución artística local (estructuralmente establecido, por ejemplo, en los estamentos educativos y en una parte muy importante de las instituciones de mediación crítica y museística); pero también, y se trata de una necesidad acaso más imperativa por menos atendida, es obligado enfocar con precisión la manera en que cierta crítica local de signo postmoderno —y por tanto pretendidamente anti idealista— ha conformado sus planteamientos a lo largo ya de dos décadas de acuerdo con premisas teóricas tomadas en préstamo de algunas versiones del postmodernismo hegemónico que en el pasado reciente han trabajado con eficacia, voluntariamente o no, para operar una escisión explícita entre la teoría postmoderna y cualquier tipo de teoría crítica con perspectiva emancipatoria —a pesar de lo que en ocasiones puedan afirmar, en sentido contrario, sus enunciados—. Una escisión que, de facto, inhibe las posibilidades de desarrollar hoy un modelo de práctica cultural de oposición

efectivo, donde términos como «social», «real», «sujeto», «político», «esfera pública», operen algo sustancialmente diferente de una función fetichista, en su sentido más literal: sustitutivos de una carencia, respuestas compensatorias al miedo irreconocido que produce una amenaza: la amenaza de lo real y lo político que retornan y desbordan. En breve, se trata aquí de anotar una serie de ideas con vistas a prefigurar una crítica cultural que se quiere explícitamente contrahegemónica, con el objetivo manifiesto de atender a la realidad de las diversas formas de teoría crítica y antagonismo político que, algo imprevisible para muchos hace apenas unos años, están impulsando hoy día un nuevo ciclo de luchas democratizadoras.

El escrito ha resultado ser, por tanto, algo menos que lo que inicialmente pretendía. Algo menos, en su brevedad y en su carácter de apuntes inacabados. También en la medida en que la crítica de los diversos modelos dominantes o hegemónicos en la institución artística, debería ir de la mano de un tipo de recuperación de aquellas prácticas manifiestamente heterodoxas de las pasadas décadas (no solamente en términos historiográficos: si bien es imprescindible escribir una suerte de contrahistoria, dicha recuperación no puede quedar embutida en estrechos márgenes historicistas: una contrahistoria requiere ser puesta al servicio de una reactivación y actualización de las prácticas). Algo menos, finalmente, porque una serie de anotaciones reflexivas y un atisbo de análisis que quieren apuntar hacia una práctica contrahegemónica, requieren necesariamente de la realidad de un trabajo continuo y complejo de articulación política entre numerosos agentes. Un trabajo de articulación contrahegemónica y antagonista del que sufrimos verdadera carestía: este escrito tiene también, en este sentido, un poco disimulado carácter exhortativo.

«Ésta es, pues, la condición "postsocialista": la ausencia de un proyecto emancipatorio amplio y creíble, a pesar de la proliferación de frentes de lucha; una escisión generalizada entre las políticas culturales de reconocimiento

y las políticas sociales de redistribución, y el alejamiento de las pretensiones de igualdad frente a una agresiva mercantilización y un agudo crecimiento de las desigualdades materiales [...] [T]areas cruciales del "postsocialismo": primero, cuestionar la distinción entre cultura y economía; segundo, entender cómo las dos esferas actúan conjuntamente para producir injusticias; y tercero, descubrir cómo, en tanto prerequisites para remediar las injusticias, las exigencias de reconocimiento pueden ser integradas con las pretensiones de redistribución en un proyecto político omnicompreensivo».

(Nancy Fraser, *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*, 1997).

«En la postmodernización de la economía global, la creación de riqueza se dirige cada vez más hacia lo que llamaremos producción biopolítica, la producción de la propia vida social, en la que lo económico, lo político y lo cultural se superponen de forma creciente... Nuestra tarea política... no es sencillamente resistirnos a estos procesos, sino reorganizarlos y redirigirlos hacia nuevos fines. Las fuerzas creativas de la multitud que sostienen el Imperio también son capaces de construir autónomamente un contra-Imperio, una organización política alternativa de los flujos e intercambios globales. Las luchas para contestar y subvertir el Imperio, como aquellas que construyen una alternativa real, tendrán así lugar en el terreno imperial mismo: en efecto, tales nuevas luchas han comenzado ya a emerger. Mediante estas luchas y muchas otras semejantes, la multitud tendrá que inventar nuevas formas democráticas y un nuevo poder constituyente que un día nos llevará a través y más allá del Imperio».

(Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, 2000).

Cuando Michael Hardt y Toni Negri vienen a sostener en *Imperio* que la respuesta a la postmodernización de la economía global y del dominio tiene que provenir de una consecuente postmodernización de lo político y de las luchas sociales autónomas, no hacen sino reconocer —frente a no pocos intentos de enfrentar la crisis actual desde la izquierda mediante respuestas que aún se aferran a un imaginario político avejentado e ineficaz— la profundidad de los cambios irreversibles que han tenido lugar en nuestra cultura, un análisis de cuyos síntomas estableció hace más de dos décadas Jean-François Lyotard en su controvertido informe sobre el estado del saber en las sociedades informatizadas¹.

Para muchos, al contrario de los ejemplos que encabezan este escrito, la pena capital que Lyotard dictaminó para el gran relato que encarnó la metanarrativa histórica marxista² supuso una invitación a despojar a la teoría social de un proyecto crítico suficiente a la altura de los tiempos. En los casos más graves —que no fueron pocos—, el toque de queda impuso la prohibición estricta de pensar en manera alguna que recordase los términos clásicos del pensamiento político emancipatorio: imposibilidad de un proyecto de cambio radical con las miras puestas más allá del cinismo, del fatalismo o la constatación; ningún análisis articulable mediante herramientas más complejas que el foco microscópico, ninguna narración enunciable en otro tiempo verbal que el presente contemplativo.

Hay quienes pensaron que todo ello suponía la nueva forma por antonomasia de hacer política. Y en ese punto, si se me permite la ligereza, el feminismo vino, una vez más, en nuestro auxilio. Como ejemplo, por citar tan sólo uno entre los más relevantes, la indagación de una nueva articulación entre teoría y práctica política atenta a los cambios, sin renunciar a un proyecto de transformación radical que se siente vinculado a una historia de las luchas emancipatorias, que ofreció un escrito de Nancy Fraser y Linda Nicholson elaborado a finales de los años ochenta: «Crítica social sin

filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo»³. Las autoras abogaban por una teoría crítica postmoderna (feminista, en su caso) pragmática, fiable, que, en palabras de Fraser, preservase la fuerza de la crítica social emancipatoria evitando al tiempo los fundamentos filosóficos tradicionales, superando así la falsa antítesis entre teoría crítica y postmodernismo (y otros «post»). Una articulación de las grandes narrativas históricas con las narrativas locales o menores, por ejemplo, sería factible en el seno de una historiografía comprometida que excluyese las metanarrativas esencialistas, monocausales, que consagran a un solo grupo como sujeto de la historia⁴.

En lo que se refiere al ámbito de las prácticas artísticas y culturales, que es el que aquí me interesa, cabe recordar que un contrapunto importante vino de la mano de una serie de reformulaciones teóricas que se preguntaron, en primer lugar, a qué intereses servía en la práctica el tipo de «abandono universal» que propugnaba el postmodernismo hegemónico⁵. Dos compilaciones de textos sobre estética y cultura provenientes del ámbito anglosajón, las de Hal Foster y Brian Wallis, altamente influyentes, marcaron la pauta de un determinado proceso de «repolitización del postmodernismo» que venía a suponer también una «postmodernización de la teoría crítica». La afirmación del primero, «ante una cultura de reacción por todas partes, se necesita una práctica de resistencia»⁶, y la del segundo, reconociéndose abiertamente en un tipo de crítica «intervencionista» que asume su función política y social⁷, daban el tono de un proyecto crítico de urgencia: el abandono de la teoría crítica y social por parte del postmodernismo hegemónico no constituía en última instancia un desplazamiento del modernismo en favor de los grupos históricamente subalternos o que habrían sufrido los efectos negativos de la modernización, sino que operaba directa o indirectamente al servicio del grave ataque neoconservador que golpeaba tanto al equilibrio de fuerzas antagonistas sobre el

que se constituyó el Estado del Bienestar tras la Segunda Guerra Mundial (desplazándolo en favor del capital), como al avance de los procesos democratizadores y de renovación de las formas de vida social que se había impulsado durante el complejo ciclo de luchas sesentayochistas. El postmodernismo crítico o de resistencia buscó demarcar una contraesfera pública democrática en el seno de las instituciones culturales, deseosa de identificarse a la vez con un proyecto más amplio de reconfiguración de las prácticas sociales de resistencia. Un proyecto de urgencia que se vio más agudizado, si cabe, con el advenimiento de hechos diversos como la crisis del sida o la abierta remilitarización de las relaciones internacionales que señaló la Guerra del Golfo: después de 1989, no lo olvidemos, el mundo dejó de ser como lo habíamos conocido durante décadas, y hasta que la realidad de la crisis sistémica ha estallado en toda su claridad, el capitalismo triunfante se mostró implacable tras la desaparición de su antagonista histórico, afirmando que la historia había tocado a su fin.

Quienes trabajaron en el periodo mencionado por impulsar una política de oposición desde el campo cultural y artístico, se sabían responsables de la función social de sus prácticas en una situación histórica que se caracteriza entre otros aspectos por el solapamiento de lo económico, lo político y lo cultural, cuando el capitalismo extremadamente expansivo adquiere de facto la figura de una nueva forma cultural. El estado de tales cuestiones en nuestro país merece ser tenido en cuenta, dado que nuestras condiciones históricas, culturales y sociales fueron particulares en no pocos aspectos. El tipo de crítica al modelo democrático liberal y socialdemócrata que concitaron las luchas sesentayochistas en nuestro entorno no pudo darse en toda su densidad en un país subyugado por una dictadura, donde las necesidades de democratización eran aún las más básicas. Los contradictorios años de la transición

sentaron las bases, a pesar de lo que dicta el canon historiográfico machacón reciente, de un proceso creciente de formalización de la democracia que, sostenido por las carencias mencionadas, ha arrastrado fuertes inercias de delegación del poder de la ciudadanía, de sobreafirmación de la autoridad estatal y opacidad de sus procesos de toma de decisiones; de suspicacia, cuando no desprestigio y demonización, de las instituciones hacia las formas de acción política autónomas, desde la base social. El feliz emparejamiento que la cultura y el arte vivieron con la política institucional durante el periodo socialdemócrata en nuestro país significó de hecho su completo alejamiento de la reformulación de las prácticas sociales y políticas autónomas y antagonistas que tuvo lugar durante la larga travesía de eso que llamamos por convención «los años ochenta». Y, dejando aparte ahora a lo más recalcitrante y/o premoderno de nuestro *establishment*, los sectores críticos que abrazaron la teoría postmoderna lo hicieron por lo general de tal manera que el proyecto político de urgencia implícito, cuando lo hubiere, en algunas de las expresiones postmodernas que les sirvieron de referencia, quedó desactivado. Es así que la puesta entre interrogantes del sujeto, fundamentalmente el sujeto de cambio social, no condujo a una reformulación de la subjetividad emancipatoria y cómo pudiera ésta encarnarse en nuevas subjetividades políticas *reales*, sino que desembocó en un tratamiento de «lo político» *alienado* de las condiciones reales; en el peor de los casos, se observó una negativa a aceptar que algún tipo de nueva subjetividad política pudiera ser *efectiva*, fuera del ámbito de las prácticas privadas o extremadamente focalizadas, o de la celebración abstracta y filoliberal de las diferencias culturales, repitiéndose hasta el agotamiento las mil versiones chapuceras del tópico ideológico sobre «el fin de las ideologías». Si la cuestión ética y política del postmodernismo fue enfocada en ciertos proyectos críticos interrogando el tipo de desplazamientos del modernismo

que se operan, para dilucidar asimismo en favor de quiénes —buscando replantear con eficacia y sobre bases reales la cuestión de la subjetividad política y de los nuevos sujetos históricos de cambio social—, nuestra versión local dominante del postmodernismo fue verdaderamente inoperante a la hora de ofrecer a todo ello alguna respuesta, sin acertar siquiera a formular las preguntas pertinentes. Por ofrecer una breve casuística: si bien la crítica de las representaciones visuales en el postmodernismo crítico, como hemos visto, se planteaba indisociable de una reflexión sobre las formas de poder social, sus traducciones locales pusieron el acento en un enfoque alegórico de la crisis de la representación que obviaba, minusvaloraba o evitaba extraer las últimas consecuencias del hecho de que su introductor, Craig Owens, apenas tres años después de publicar *El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo*, sometió a su propia tesis a un severo correctivo en *El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo* —precisamente, no por casualidad, aprendiendo de cómo las feministas estaban explorando la manera de rearticular teoría y práctica críticas desde la condición postmoderna, reseñablemente en las artes visuales—⁸. Se soslayó que el proyecto de crítica de las representaciones visuales arriba mencionado se sabía continuador de «la producción artística surgida entre finales de los años sesenta y los setenta, [que] asumió el desafío de desviarse de unas categorías estéticas modernas claramente definidas» (Wallis): cualquier proyecto riguroso de revisión de nuestra producción local en ese mismo periodo se vio imposibilitado, entre otros motivos, por el corte radical que en los años de la transición la institución artística local estableció con toda producción que explorase la articulación entre arte y política antagonista, o al menos asumiese algún tipo de responsabilidad social como práctica discursiva —un efecto reflejo del rechazo global de la actividad política no institucional y del miedo al antagonismo político que tiene lugar aquí a partir de los años del «desencanto»—; un tipo de prácticas que en nuestro contexto se

dieron, en efecto, fundamentalmente en el clima de radicalización de la oposición antifranquista en la primera mitad de los setenta y en los años iniciales de la transición. Por mencionar un último aspecto, si alguien recogió la propuesta de Benjamin Buchloh de interpretar los procedimientos de apropiación y montaje, centrales en la producción artística desde los años sesenta, como «procedimientos alegóricos», fue para ignorar un aspecto inexcusable de la misma, de índole historiográfica: la recuperación crítica de momentos ensombrecidos o sofocados del arte moderno que rompían con la teoría idealista y con el canon modernista mediante su identificación con proyectos de cambio social radical (el fotomontaje político de Heartfield, el productivismo soviético)⁹; y es así que nuestra crítica e historiografía locales han sido gravemente negligentes a la hora de impulsar una investigación consecuente cómo los ecos de tales momentos en nuestra historia particular (debates en torno a la cuestión arte/sociedad/política durante la II República, cartelismo, cine y teoría del cine político durante la Guerra Civil, etc.) pudieran ser reactivados con el fin de concebir en el presente una práctica política del arte históricamente enraizada.

Soy consciente del carácter simplificador de este resumen, que deja de lado no pocos datos y matices. Por ejemplo, el hecho de que la recepción local del postmodernismo crítico estadounidense se produjese en gran medida en un momento en el que muchos de sus vectores utópicos o de sus aristas politizadas se veían limadas por su carácter relativamente hegemónico, habiendo sido neutralizadas en gran medida por la institución artística las propuestas en su momento más aceradas de la crítica de la representación; la ambigua introducción del «paradigma postmodernista» que constituyó la exposición de Dan Cameron *El arte y su doble* en 1986 (escultura *commodity* y crítica feminista de la representación en un mismo plano); que fuese precisamente a través del reduccionista filtro académico

angloamericano que muchos críticos locales adoptaron los muy diversos «post» europeos (postestructuralismo...); etc. Mi resumen deja de lado asimismo, evidentemente, detalles importantes sobre una historia cultural más contextualizada del postmodernismo crítico, así como matices acerca del poso, a pesar de todo nada desdeñable, que en algunos casos sí pudo apreciarse aquí¹⁰; y por supuesto es apenas un atisbo de todo lo que pudiera reflexionarse en torno al complejo periodo histórico que en nuestro país tiene lugar alrededor de la muerte del general Franco, y el juego de reflejos que provoca en los ámbitos artístico y cultural¹¹.

A pesar de todo ello, considero que el argumento de este breve escrito puede ser ya concluido como al comienzo apuntaba: lo que se requiere en el momento actual, es una crítica a dos bandos del idealismo y del postmodernismo hegemónico que han venido operando —por vías diferentes— una desidentificación entre práctica artística y cultural, y política antagonista; retomar un punto de vista politizado acerca de la crisis del sujeto, que responda no a formalismos pseudoteóricos, sino que extraiga consecuencias de las muy diversas formas en que las prácticas antagonistas han venido configurando nuevas subjetividades políticas tras el ciclo sesentayochista¹²; un punto de vista que atienda a cómo las transformaciones estructurales que efectúa el nuevo estadio del capitalismo favorecen la renovación de las formas de organización de la política emancipatoria; que supere la escisión que Nancy Fraser critica entre políticas de reconocimiento y políticas de redistribución, haciendo confluír, pongamos por caso, políticas de identidad y crítica de la economía política (términos como «clase», «trabajo» o «producción» son prácticamente un tabú en el lenguaje de la crítica artística local desde hace al menos dos décadas; por su parte, ciertas críticas izquierdistas actuales al «paradigma multiculturalista» equivocan visiblemente el punto de vista político). Se requiere, asimismo, cobrar consciencia de que es precisamente a través de la cultura y de las políticas institucionales que afectan al ámbito

del arte, a través de los solapamientos entre cultura, política y economía, que muchas de las mutaciones de nuestro tiempo se efectúan. Reconocer este hecho en todas sus consecuencias implica, para todos nosotros, un tipo de responsabilidad social ineludible: tales mutaciones, que en sí mismas constituyen una complejización de las formas de sociabilidad y de cooperación en la producción de la vida, pueden ser profundizadas en un sentido emancipatorio, o al contrario conducidas hacia formas hasta ahora impensables de sobreexplotación y dominio. El arte y la cultura no pueden dejar de sentirse afectados por el hecho de que es en su espacio como instituciones sociales donde se libra decisivamente este conflicto. Todo ello conlleva también la posibilidad de posicionarnos con fuerza crítica en un ámbito social que constituye una encrucijada privilegiada, si queremos realmente construir un tipo de contrahegemonía que ayude a impulsar el nuevo ciclo de luchas que parecen alumbrar los movimientos antagonistas del presente.

Notas y referencias

- 1 La edición original francesa de *La condición postmoderna data de 1979*; la traducción castellana, de 1984 (Madrid: Cátedra).
- 2 Simplificadamente: el ideal de un necesario progreso económico y social cuasi lineal a través del capitalismo hacia su superación por el comunismo tras el catártico momento de ruptura revolucionaria, progreso que habría de ser guiado por un sujeto político de cambio, el proletariado, llamado a hacer avanzar la historia mediante la agudización del antagonismo principal, el que enfrenta al capital y el trabajo. **Nancy Fraser** nos recuerda que el caso paradigmático de construcción de tal relato esencialista y monocausal es el Lukacs de Historia y conciencia de clase, y que otros influyentes ataques sintomáticos paralelos — aunque no necesariamente asimilables — al de **Lyotard** fueron los de **Baudrillard** y **Fukuyama**.
- 3 Publicado, entre otros lugares, en **Nicholson, L.** (ed.), *Feminism/Postmodernism*, New York: Routledge, 1989; en castellano: *Feminismo/posmodernismo*, Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992. Un buen resumen de las problemáticas relaciones entre postmodernismo y feminismo, orientado a reflexionar sobre la influencia de tal debate en las artes visuales y el trabajo de mujeres artistas feministas, es el texto de **Carmen Navarrete**: «Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia», en el catálogo de la exposición *Futuro presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*, Madrid: Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1999.
- 4 **Fraser, N.**, «Una falsa antítesis. Una respuesta a Seyla Benhabib y Judith Butler» (1994), *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 1997, pp. 276-277.
- 5 «Si hemos de aceptar, en los términos más amplios del debate filosófico, que el estatuto político de las proclamas de universalidad está siendo cuestionado, entonces la siguiente pregunta ha de ser formulada: ¿En interés de quiénes, en concreto, se declara el abandono de los universalismos? Porque es en este punto donde tenemos que afrontar la cuestión ética del postmodernismo, la que atañe a su “horizonte” político (o a la falta del mismo)», afirmaba **Andrew Ross** en su introducción a la colección de textos por él editada: *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Edinburgh: University of Edinburgh, 1989, p. 14.
- 6 «Introducción al posmodernismo», en **Foster, H.** (ed.), *La posmodernidad* (1983), Barcelona: Kairós, 1985, p. 17.
- 7 Del lado de las prácticas artísticas que buscaban desarrollar una crítica de las representaciones en términos explícitamente políticos, en una perspectiva de crítica institucional cuyo enfoque abarcaba, por supuesto, los mitos modernistas sobre los que se erige la institución artística: «Si se considera en términos sociales, la representación atiende a los intereses

- del poder. Consciente o inconscientemente, todas las formas institucionalizadas de representación certifican las correspondientes instituciones de poder» (**Wallis**, «Qué falla en esta imagen: una introducción», en **Wallis, B.** (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (1984), Madrid: Akal, 2001, p. 13).
- 8 «El impulso alegórico...» fue publicado en *October* en 1980, reimpresso en *El arte después de la modernidad*, 1984; «El discurso de los otros...» apareció en *La posmodernidad*, 1983. Utilizo este ejemplo que ilustra la cuestión de la crítica local por referirme a dos textos de **José Luis Brea** que precisamente acaban de ser encumbrados al estatus de manifiestos del arte postmoderno, entre otros recogidos por **Anna María Guasch** en su compilación *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid: Akal, 2000.
 - 9 «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo» data de 1983; traducción castellana en la compilación de **Ribalta, J.**; **Picazo, G.**, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona: MACBA, 1997.
 - 10 Para un enfoque más preciso de tal historia, véase la reseña más rica, que indirectamente retrata también un itinerario crítico propio, de **Juan Vicente Aliaga**, «¿Disidencias? ¿Normalizaciones? Acerca del arte reciente en Estados Unidos», en **Picazo, G.** (ed.), *Sobre la crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona: MACBA, Libres de recerca, 1996.
 - 11 Algunas otras cosas a este respecto, modestas, he acertado a decir en algunos otros lugares; por ejemplo, en un diálogo con **Jorge Ribalta** que titulamos «Un epílogo sobre arte y Estado, democratización y subalternidad en el mundo administrado», en **Ribalta, J.** (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, 1998.
 - 12 «Como respuesta a las recientes y profundas mutaciones de la sociedad contemporánea, muchos autores (a menudo alineados bajo la bandera imprecisa de la postmodernidad) sostienen que debemos abandonar las teorías del sujeto social para no reconocer la subjetividad salvo en términos puramente individualistas... A nuestro entender, tales argumentos han podido reconocer acaso la existencia de una verdadera mutación, pero han sacado de ello una conclusión errónea... En este nuevo espacio crítico y conceptual, la nueva teoría de la subjetividad puede expresarse, y esta nueva definición de la subjetividad es, además, una gran innovación teórica en el programa del comunismo... De hecho, comprender el verdadero proceso histórico nos libra de toda ilusión sobre la “desaparición del sujeto”» (**Hardt, M.** y **Negri, A.**, «Mutación de actividades, nuevas formas de organización, o del proletariado al hombre-máquina», versión castellana en *El Viejo Topo*, n° 119, junio 1998; accesible en Nettime → <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/Nettime-lat-0012/msg00054.html>) y en la sección de textos de *Ninguna Persona es legal* → www.sindominio.net/ninguna