

Definir de forma unívoca el concepto de hegemonía sería ejercerla. Sus lógicas, capaces de imponer un adentro y un afuera, un arriba y un abajo, construyen el mundo en el que vivimos y determinan el archivo, el museo, y por supuesto, esta revista. ACTA 7 nace de los debates generados en el marco de la investigación del Archivo de la Galería Juana Mordó, que dio pie a la exposición *Crónicas de un discurso. La Galería Juana Mordó en el arte posfranquista*, presentada en el Espacio D de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en junio de 2022. • Reunirnos en torno a esta publicación ha supuesto un ejercicio dialógico y de cuestionamiento colectivo que, lejos de ofrecer definiciones cerradas, verdades rotundas o una genealogía de lo hegemónico, abre la posibilidad de habitar perspectivas diversas. Cada artículo problematiza la hegemonía desde lugares diferentes que se acercan a la ficción histórica, la crítica cultural o la disidencia cuir, ubicando la revista en un terreno en perpetua tensión. • El cine, la performance, la intervención en el espacio público, la tecnología, los afectos, la autoedición y la arquitectura, entre otras propuestas, materializan el interés de esta publicación por las prácticas artísticas y la cultura visual. Lo que aúna estas múltiples aproximaciones es la voluntad compartida por revisar el concepto de hegemonía, presente en la dicotomía entre centro-periferia, la coexistencia de antagonismos y las construcciones identitarias. • Firmando este número, asumimos y abrazamos las contradicciones producidas por un discurso comprometido con los márgenes y escrito desde el lugar que ocupamos en la institución. Situada en los intersticios, en un espacio múltiple y heterogéneo, ACTA 7 propone un cuestionamiento renovado de una hegemonía en constante disputa: un recorrido a través de sus fisuras, la zona fértil desde donde esbozar una idea de lo hegemónico.

# ACTA 7 — FISURAS



ROSITA MARIELLA	5	La Nueva Figuración Madrileña: Un caso para la reflexión sobre arte y mercado
CARMEN IZQUIERDO CLEMENTE	9	La hegemonía de las emociones o la explotación de la emotividad en el arte contemporáneo
JESÚS PASCUAL	13	La cámara en busca de una identidad: Configuración y deriva del cine nacional andaluz
MILAGROS PELLICER PLANELLS	18	Hegemonía y afectos en el arte contemporáneo: <i>The Touching Community</i> y las políticas del cuerpo
LARA ELISABETH GOIKOETXEA ARMIJOS	23	Empatizar con uno mismo: Un recorrido a través de una epidemia sanitaria, psico-mediática y de sentido
CARLA PINEL MARTÍNEZ, CLARA KOZAK LUAIZA	28	De cómo salta una página
PAULA GARCÍA ROBLEÑO, MIKE BATISTA RÍOS	36	Disidencias bolleras: Prácticas artísticas, (re)conocimiento, deseo y resistencia
CLAUDIA DESILE ABRAHAM	44	Zona de contacto: Reparar les crisis. El LAP#1 d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma
ROBERTO RICCARDO ALVAU	48	Confluencias marginales — márgenes que confluyen: Las intervenciones públicas de LUCE en Espadilla (Castellón)
CLAUDIO HONTANA MUÑOZ	53	Una gran lona azul
ANA VÁZQUEZ GOROSTIZU	56	La época de la no-imagen del mundo
MARÍA SANCHIS PARRAS	61	Abandona tu autonomía, estúpido: El triunfo de la estética <i>fun</i> y del consumo pasivo

# HEGEMONÍA Y AFECTOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

*The Touching Community* y las políticas del cuerpo

Si ya no hay arte, se debe solo a que los cuerpos se han reapropiado de él; está verdaderamente por todos los lados en las prácticas de la multitud; dentro de los cuerpos el arte experimenta nuevas composiciones metamórficas: ¡cuánto puede el cuerpo!<sup>1</sup>

Cuerpo humano, cuerpo maquínico, cuerpo social, cuerpo político. El cuerpo es, para Negri, el lugar donde sucede el arte, donde se desarrolla la potencia de la vida. Esta potencia —*conatus* en términos spinozianos— es la energía que nos impulsa a vivir, que nos permite establecer relaciones con otros. El cuerpo afecta y es afectado, es la sede de la política de las pasiones y, con ello, la base para la construcción de las estructuras sociales. Siguiendo la teoría afectiva planteada por Sara Ahmed<sup>2</sup>, los cuerpos se agrupan a través de la afectividad y es en este agruparse que se establece un límite entre el adentro y el afuera, el sujeto y el objeto, los unos y los otros. La definición de todas estas categorías es necesariamente excluyente, en tanto que se presentan como binomios cerrados.

Sin embargo, la propia circulación de los afectos y su carácter pegajoso<sup>3</sup>, que produce una acumulación afectiva al moverse entre los cuerpos, también supone una vía alternativa a lo que se ha establecido como hegemónico. De acuerdo con Antonio Gramsci, la hegemonía cultural<sup>4</sup> se plantea en función de un consenso de la ideología dominante, un concepto que discurre en paralelo a lo que Pierre Bourdieu describe como violencia simbólica<sup>5</sup>. En este sentido, la exclusión que causa la definición de los límites de las categorías anteriormente mencionadas se traduce en términos prácticos en una violencia social, un ataque a los cuerpos *otros*, no hegemónicos, que quedan marginalizados.

Son estos cuerpos *otros*, marginalizados, los protagonistas de *The Touching Community* (2016), una acción de Aimar Pérez Galí<sup>6</sup> que reflexiona sobre el impacto que tuvo la epidemia del sida en la

<sup>1</sup> Toni Negri, "Carta a Raúl, sobre el cuerpo, 15 de diciembre de 1999", en *Arte y multitud. Nueve cartas seguidas de Metamorfosis*, Madrid, Editorial Trotta, 2016.

<sup>2</sup> Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*, Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017.

<sup>3</sup> Íd., p. 145. La pegajosidad es "un efecto de las historias de contacto entre cuerpos, objetos y signos" e implica relacionalidad: los objetos recolectan historias que pasan a formar parte de los mismos, por lo que se altera la superficie que los conforma, esto es, los límites que los definen. Estas historias serán transferidas de unos objetos a otros a través del contacto, generando este efecto pegajoso en cadena que implica, por tanto, que los objetos afecten y, a su vez, sean afectados, generando una acumulación afectiva repetitiva y en constante movimiento.

comunidad española y latinoamericana de la danza. La pieza aborda la concepción de la figura del bailarín como sujeto subalterno y, por tanto, como sujeto político generador de espacios de libertad<sup>7</sup>. En *The Touching Community*, creada a partir de la técnica del *contact improvisation* —que se desarrolló en los años setenta y se fundamentaba en la confianza y el tacto—, los bailarines entrelazan sus cuerpos apelando al miedo al contacto que tanto los aisló, no solo del resto del mundo, sino también entre ellos mismos.



Así lo afirma Pérez Galí: “En los estudios de danza empezaban a surgir tensiones entre los bailarines que, sudados, tenían que tocarse para practicar las coreografías”<sup>8</sup>.

Y es que el cuerpo no es solo el lugar

en el que se desarrolla dicha enfermedad, sino que, además, es objeto de una violencia social y política, pues la falta de campañas públicas y políticas sanitarias en la década de los ochenta, así como el distanciamiento y marginalización que sufrieron estos cuerpos, acrecentó la gravedad de la situación. Si el cuerpo es un receptáculo de la violencia física, social y política, ¿cómo hacer de él un medio de lucha contra la misma?

Tal y como afirma Jon Greenberg, a quien cita Pérez Galí, el VIH baja la barrera de la inmunidad para crear colectividad. Del mismo modo, mediante esta técnica del *contact improvisation* se logra “bajar la barrera del bailarín inmune vertical individual para crear comunidad”<sup>9</sup>. El cuerpo y, con él, la piel, se establecen como un vínculo afectivo generador de comunidades, pues, en tanto que principal órgano del tacto, se presenta como un vehículo que afecta y es afectado, uniéndonos con otros. A esto responde la palabra inglesa *touch*, que puede definirse como establecer un contacto físico, a la par que afectar o conmover mental o emocionalmente. Esta doble vertiente tanto física como emocional confluye en *The Touching Community*: al entablar contacto físico, los bailarines apelan a ese miedo al contacto que tanto impacto tuvo —y todavía tiene, como hemos visto con la pandemia de la COVID-19—.

Afectos como la rabia o la impotencia generados a raíz de la marginación que sufren dichos cuerpos, así como el amor o el cuidado, que se traducen en apoyo mutuo, agrupan a estos cuerpos otros y los impulsan a actuar. Así, ante los cautivadores

<sup>4</sup> Respecto a la hegemonía cultural, Gramsci afirma que las normas por las que se rige una sociedad no son más que constructos sociales que garantizan la legitimidad en la que reside la dominación llevada a cabo por los grupos dominantes. Estos grupos difundirían determinados valores ideológicos a través de instituciones culturales, de modo que el control de dichas instituciones supondría el control ideológico de la sociedad. El reconocimiento de estas convenciones como artificios podría llevar a revertir la situación. Véase Gastón Ángel Varesi, *Hegemonía y lucha política en Gramsci*, Buenos Aires, Luxemburg, 2015.

<sup>5</sup> El concepto de violencia simbólica refiere a una idea de violencia indirecta en la que, al igual que en la hegemonía gramsciana, el grupo dominado consiente o es cómplice de dicha dominación. Véase Pierre Bordieu, *Meditaciones Pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999.

<sup>6</sup> Aimar Pérez Galí es bailarín, coreógrafo e investigador especializado en las artes vivas.

<sup>7</sup> André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2008, p. 184.

<sup>8</sup> Aimar Pérez Galí, *The Touching Community*, 2016. Sitio web: <http://aimarperezgali.com/pages/touching.html>. [Última consulta: 04-04-2022].

<sup>9</sup> Íd.

movimientos de la danza de Pérez Galí y conocedor de su trasfondo social, el público queda afectado por esa fragilidad y valentía que circula en el ambiente, lo que lo impulsará a plantearse un posicionamiento político sobre este asunto, pues, siguiendo a Ahmed, los afectos “involucran una postura ante el mundo o una forma de aprehenderlo”<sup>10</sup>.

Y esto se debe principalmente al hecho de que, en palabras de Chantal Mouffe, el arte debe producir sensaciones: “No basta con dirigirse al entendimiento a través de las ideas, sino que es necesario el paso a través de los afectos, de manera que se cristalicen en deseos”<sup>11</sup>. Unos deseos que, mediante dichos afectos, impulsarán ese *conatus* spinoziano anteriormente mencionado. Es por ello por lo que *The Touching Community* no supone una mera representación pasiva de las problemáticas que surgieron a raíz de la epidemia, sino que implica una performatividad activa, que llama a la acción. En relación con este aspecto, rescatamos la siguiente descripción del término “performatividad”, a partir de la teoría de Judith Butler:

Las acciones o los cuerpos son performativos cuando producen generación de realidad por transformación de la misma. En este sentido, la suma de acciones corporales de varias personas, como un ejercicio de performatividad, tiene una enorme potencialidad en la producción de acciones colectivas para la transformación de las relaciones sociales y de poder<sup>12</sup>.

A raíz de esta definición, podemos entender que la performatividad ejerce un impacto más directo en la sociedad que la representación. Esta idea también se aprecia en el pensamiento de José Esteban Muñoz<sup>13</sup>, que plantea la relación entre performatividad y utopía. Lo *queer*, describe, es “algo que todavía no está aquí”. Se plantea como una utopía que desafía la “temporalidad hetero-lineal”, el *aquí* y *ahora*, en pos de un “*hacer en futuridad*”. Es de este modo que un trabajo performativo “realiza la utopía” y la hace posible al invocarla en términos de futuridad, pero rescatándola del pasado, y, por lo tanto, en base a la ruptura con la temporalidad hegemónica. En este sentido, las prácticas artísticas lograrían evocar esta utopía futura, pues, en palabras de Mouffe, “desempeñan un papel crucial en la constitución y mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación”<sup>14</sup>.

Así, Pérez Galí incide en la importancia de continuar, de manera activa, construyendo un relato: “En cuestión de 20 años se produjo un hueco generacional del que poco se ha hablado. El silencio sigue estando presente y la necesidad de romperlo, como bien



*The Touching Community*,  
teaser oficial. Aimar Pérez  
Galí, 2016.  
[bit.ly/3NSkQh4](https://bit.ly/3NSkQh4)

<sup>10</sup>Sara Ahmed, óp. cit., p. 28. En relación a esta idea, Rut Martin-Hernández afirma que “esa imagen afectada es la que convoca a la acción, forzando un posicionamiento político concreto, una toma de postura [...]. [Al espectador] le llega el sentimiento de fragilidad y reacciona al mismo, posicionándose políticamente sobre el tema”. Rut Martin-Hernández, “Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos. Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad” (2020), en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, n.º 3, (febrero de 2020), p. 706.

<sup>11</sup>Chantal Mouffe, *Política, afectos y prácticas artísticas. Algunas reflexiones en torno al Guernica*, MNCARS, 2017 [Conferencia; audio online].

<sup>12</sup>*Subtramas*, MNCARS. Sitio web: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad>. [Última consulta: 04-04-2022].

<sup>13</sup>José Esteban Muñoz, *Utopía Queer*, Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

<sup>14</sup>Chantal Mouffe, óp. cit. s.p.

reclamaba el colectivo ACT UP con su lema ‘Silencio = Muerte’, y seguir construyendo un relato sobre estos hechos es necesario”<sup>15</sup>. De este modo, las prácticas artísticas, y en concreto, las artes vivas de la performance y la danza —en las que el cuerpo cumple un papel central—, se establecen como una de las vías del arte contemporáneo más adecuadas para lograr este propósito.



La pieza de Pérez Galí incorpora, además, las cartas que escribió a bailarines fallecidos, y que “dan voz a los fantasmas de una memoria oral silenciada por la historia hegemónica”<sup>16</sup>.

<sup>15</sup>Aimar Pérez Galí, óp.cit.

<sup>16</sup>Íd.

Rescata del olvido

estas cuestiones en las que ya, desde finales de los ochenta, pusieron el foco artistas como Pepe Espaliú con la acción *Carrying* (1992), cuya visibilidad fue de orden internacional. Esto contribuye a la acumulación del valor afectivo latente en dichas piezas performáticas; así, historias de contacto como la de Espaliú están presentes en *The Touching Community*, como consecuencia de ese efecto de pegajosidad afectiva. Se potencia, de este modo, la circulación afectiva entre estos cuerpos otros que se apoderan, con esta pieza, de su propio relato.

*The Touching Community* se erige como una recuperación del pasado —en términos de memoria— que mira hacia el futuro —en términos de utopía—. Se ubica, por lo tanto, en un presente atemporal, trasgrediendo los límites de dicha temporalidad hetero-lineal y posicionándose como una práctica contrahegemónica, en tanto que contribuye a la constitución de otras formas de identificación colectiva. Se contribuye, además, con esta pieza, a la construcción de un patrimonio visual que asume los cuerpos como signos, signos de la marginalidad social y colectiva, signos que reivindican la reversión de dicha situación. Esto implica un diálogo afectivo entre público y artistas: ambos afectarán y serán afectados bidireccionalmente, revirtiendo el carácter excluyente de esas delimitaciones anteriormente mencionadas, de manera que los afectos se entienden como prácticas culturales estructurantes.

*The Touching Community* queda, así, en consonancia con las afirmaciones de Antonio Negri y Michael Hardt, que escriben: “Los monstruos [entendidos como estos cuerpos otros] empiezan

a formar nuevas redes alternativas de afecto y de organización social”<sup>17</sup>. Su potencial contrahegemónico en el propio terreno afectivo queda protagonizado por esas otredades que, en conjunto, conforman la multitud —concepto clave en el pensamiento de estos dos autores—. Por consiguiente, y poniendo el foco en el cuerpo, el estudio político de la dimensión emocional nos ofrece vías para la reconfiguración social, a través de la deconstrucción y reconstrucción de la hegemonía. El cuerpo se presenta, de este modo, como vehículo de los afectos y, en consecuencia, como un elemento base de nuestra sociedad. El cuerpo siente, estructura, se relaciona y transforma. El cuerpo nos permite activar el poder de *hacer* de las artes vivas en términos de su afectividad y, con ello, reconfigurar la sociedad desafiando sus axiomas. Así, el cuerpo, en tanto que afecta y es afectado, supone un medio clave en el impulso de ese *conatus* que nos mueve a la acción, agrupándonos para constituir nuevas identidades y subjetividades necesarias para la convivencia agonística de la sociedad.

<sup>17</sup>Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud*, Barcelona, Debate, 2004, p. 229.

● MILAGROS PELLICER PLANELLS



**Edición de contenidos**

Claudia Desile Abraham, Alba Esparza Comalat, Claudio Hontana Muñoz, Alejandra Marquerie Martín, Carla Pínel Martínez, María Sanchis Parras y Ana Vázquez Gorostizu

**Corrección ortotipográfica**

Alba Esparza Comalat, Lara Elisabeth Goicoechea Armijos, Jesús Pascual Sánchez Herrera y Milagros Pellicer Planells

**Diseño**

Roberto Riccardo Alvau, Mike Batista Ríos, Joana Bravo, Paula García Robleño y Clara Kozak Luaiza

**Diseño de póster**

Editorial (cubierta): Joana Bravo  
Mapa conceptual (pp. 32–33): Paula García Robleño y Clara Kozak Luaiza

**Fotografías**

Joana Bravo (pp. 1 y 91) y Clara Kozak Luaiza, con la colaboración de Alba Esparza Comalat (pp. 34–35)

**Coordinación de producción**

Joana Bravo

**Coordinación administrativa**

Juan Manuel Martín Senso

**Comunicación y difusión**

Roberto Riccardo Alvau, Lara Elisabeth Goicoechea Armijos, Carmen Izquierdo Clemente, María Sanchis Parras y Ana Vázquez Gorostizu

**Agradecimientos**

A nuestro tutor Daniel Lesmes González; a Alicia Fuentes Vega, Noemí de Haro García, David Moriente Díaz y Rocío Robles Tardío, por su labor como coordinadores; a Carlos Elósegui, por su asesoramiento en la producción de esta publicación; a todas aquellas personas que han colaborado de manera desinteresada en la realización de esta revista, especialmente a Juan Albarrán Diego, Borja Casani, Colectivo Conejo Pato (Júlia Ayerbe y Diego Calvo Cubero), Alberto Medina Morales y Jaime Narváez; y a nuestros compañeros del itinerario de Gestión por su cariño y apoyo.

ACTA es la revista producida por les estudiantes del itinerario de Teoría y Crítica de Arte del Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid, organizado junto con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ACTA 7 es una revista de carácter universitario distribuida gratuitamente. Los textos se atienen a la licencia Creative Commons 3.0 España: reconocimiento no comercial sin obras derivadas. Si necesita ponerse en contacto con sus editores, por favor, escriba a: revistaacta@gmail.com

Se han hecho todas las gestiones para identificar a les propietaries de los derechos de autor de los derechos de autor de las imágenes reproducidas.

Esta revista se compuso con tipos Diatype, Diatype Semi-mono y Whyte Inktrap de ABC Dinamo.

Se imprimieron 500 ejemplares en papel Fedrigoni Arena Natural Rough 100g en Willing Press en Madrid, en junio de 2022.

**ISSN**  
2445-4397

**Depósito Legal**  
M-16925-2016

revistaacta.tumblr.com

instagram.com/actarevista/

@actarev

open.spotify.com/  
show/523A5wIMwcc7YkTmHmBBK

youtube.com/channel/  
UCiKIV2xDXDNYRbyMLoQERGG/  
about

La exposición *Crónicas de un discurso. La Galería Juana Mordó en el arte posfranquista*, comisariada por les estudiantes del itinerario de Teoría y Crítica de Arte del Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, se ha presentado en el Espacio D de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 23 de junio y el 14 de octubre de 2022.

El póster-cubierta que acompaña la versión física de esta revista es un resumen del trabajo llevado a cabo por el conjunto de estudiantes en la concepción del proyecto editorial (Editorial [cubierta]) y del proyecto curatorial (Mapa conceptual [p. 32–33]).

**Comisariado y producción**

Mike Batista Ríos, Joana Bravo, Claudia Desile Abraham, Alba Esparza Comalat, Paula García Robleño, Isabel Hernández-Gil, Clara Kozak Luaiza, Rosita Mariella, Alejandra Marquerie Martín, Milagros Pellicer Planells y Carla Pínel Martínez

**Producción audiovisual**

Roberto Riccardo Alvau, Claudia Desile Abraham, Alba Esparza Comalat, Paula García Robleño, Clara Kozak Luaiza, Rosita Mariella, Alejandra Marquerie Martín, Juan Manuel Martín Senso y Jesús Pascual Sánchez Herrera

**Colaboraciones**

Roberto Riccardo Alvau, Lara Elisabeth Goicoechea Armijos, Claudio Hontana Muñoz, Carmen Izquierdo Clemente, Juan Manuel Martín Senso, Jesús Pascual Sánchez Herrera, María Sanchis Parras y Ana Vázquez Gorostizu

**Gráfica expositiva**

Mike Batista Ríos y Joana Bravo



