

## **UC Merced**

### **TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World**

#### **Title**

Ponce de León, Jennifer. Another Aesthetics Is Possible: Arts of Rebellion in the Fourth World War. Durham: Duke University Press, 2021. 328 pp.

#### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/82z0119x>

#### **Journal**

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 10(1)

#### **ISSN**

2154-1353

#### **Author**

Tudela Martínez, Ana María

#### **Publication Date**

2022

#### **DOI**

10.5070/T410159753

#### **Copyright Information**

Copyright 2022 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

**Ponce de León, Jennifer. *Another Aesthetics Is Possible: Arts of Rebellion in the Fourth World War*. Durham: Duke University Press, 2021. 328 pp.**

---

ANA MARÍA TUDELA MARTÍNEZ  
UNIVERSITY OF NEBRASKA-LINCOLN

¿Es posible perfilar una genealogía de técnicas estéticas para un arte que cuestione la modernidad? Al mismo tiempo, ¿se puede crear la sensibilidad necesaria para vislumbrar la potencialidad de mundo(s) radicalmente nuevo(s)? Esta es la pregunta que articula la detallada e inspiradora investigación de Jennifer Ponce de León, quien defiende en su libro el papel combativo de las artes cuando estas se alimentan de movimientos sociales transnacionales: “Aesthetic practices aligned with movements can work to affirm and defend this other world by producing conditions that allow others to perceive it *as a real world*” (8). Frente a la naturalización de un sistema-mundo que invisibiliza la violencia estatal, que margina a la población indígena, que criminaliza a los migrantes y que universaliza los conocimientos que perpetúan el orden jerárquico de clase, raza y sexo, la autora estudia los trabajos de artistas y colectivos en tres zonas geográficas (México, Estados Unidos, y Argentina), aunque mantiene una perspectiva transnacional que busca implicar a espectadores de todo el mundo en la creación de una conciencia que desafía la epistemología dominante.

Ponce de León utiliza como base la teoría marxista y escritores europeos que ya denunciaban en el arte la función de sustentar el poder (como Brecht o Benjamin), si bien sobre ella actualiza sus propuestas a través de la teoría decolonial y las aportaciones que diversas luchas sociales contemporáneas no occidentales (los Zapatistas, la teoría chicana, o los movimientos por los derechos humanos argentinos) han llevado a otro nivel, y que se han concretizado en la obra y trayectoria de Fran Ilich y su cooperativa Diego de la Vega; de Sandra de la Loza y la Pocho Research Society of Erased and Invisible History (PRS); y de los colectivos bonaerenses Etcétera... y Grupo de Arte Callejero (GAC). Cada una de estas formaciones se nutre del contexto material y sociohistórico en el que viven, e inscriben la acción directa anarquista en ejercicios estéticos, volviéndose así fuerzas de creación disruptiva contra las narrativas dominantes. Tres términos son claves a lo largo de su exposición: la estética estereoscópica (que crea a partir del *palimpsestic time* de M. Jacqui Alexander), la estética de la historia, y la estética del espacio. El libro, compuesto de cuatro capítulos, una introducción y una conclusión, expone las técnicas artísticas que cada uno de los grupos en los que se enfoca ha desarrollado, para concluir en cada una de las secciones que hay formas efectivas de emplear la acción directa a través del arte, y que el resultado es la yuxtaposición

de realidades paralelas que desestabilizan un *estatus quo* nocivo para los colectivos con los que se alinean.

El primer capítulo, “Through an Anticolonial Looking Glass”, observa las múltiples vías de acción que desencadena el videojuego de realidad alternativa (ARG por sus siglas en inglés) *Raiders of the Lost Crown*, de Fran Ilich. A lo largo de cinco meses en el año 2013, el autor se encargó de crear una red de personas tanto virtual como física, cuya misión era hallar la manera de rescatar el penacho de Moctezuma del Museo Etnográfico de Viena. Para ello, Ilich estableció una comunidad con los “jugadores” mediante una serie de correos con ideas sobre cómo podrían devolverlo, ideas que compilaron las propuestas de los propios participantes, y que contemplaban desde el “robo” hasta el intercambio con el valor del oro que se hizo en el momento del expolio original. Todo ello da pie a reflexiones sobre la historia del extractivismo no solo de materiales, sino de “mano de obra” de Latinoamérica. Junto a las reuniones físicas que el propio autor organizó para propiciar el contacto y el intercambio directo de ideas entre usuarios, Ponce de León interpreta el conjunto de acciones en clave conspirativa, ya que los actos presenciales celebrados en Austria conllevan, por ejemplo, la destrucción de las firmas recogidas en el evento, para evidenciar lo vacío de los procedimientos burocráticos, lo inefectivo de aproximaciones desde las instituciones. En resumen, con esta experiencia de ARG, Ilich despliega toda una serie de reflexiones que obligan al público europeo a enfrentarse y asumir la historia de la acumulación de todo tipo de capital expoliado de Latinoamérica, así como la nula efectividad de los procedimientos representativos de las sociedades liberales para la reparación de estos daños. El juego concluye con la propuesta de un usuario de pedir a Viena que construya un espacio fuera del museo europeo donde se reviva y desprivatice la cultura mexicana. Con esta idea, la autora defiende que la estética de Ilich ha permitido considerar la posibilidad de crear un espacio paralelo, donde junto a la tradición europea museística aparezca un lugar que problematice su propio origen colonizador y revele una denuncia explícita. Además, al hacerlo en un espacio-tiempo simultáneo, se produce una estética estereoscópica que obliga a enfrentar estas dos realidades a la vez, lo cual obliga a procesar la historia como un continuo acto de expolio. Una estética estereoscópica implica, en definitiva, vincula las excolonias con las consecuencias inexorables de un pasado que pretenden blanquear y olvidar. Pero Ponce de León apunta en la dirección opuesta, en el reconocimiento, como una vía para alcanzar el cambio social efectivo: “The utopic scenario the text invokes, wherein the ethnographic museum’s function is fundamentally transformed and Nahua religious practice lays claim to space in Vienna, is a metonym for a far-reaching transformation of social relations and imaginaries” (78).

En “Historiographers of the Invisible”, el segundo capítulo, Ponce de León expone la metodología del PRS, y los objetivos de su fundadora, Sandra de la Loza. Testigo desde niña del ambiente que produjo el movimiento chicano, y alumna voraz de sus aportaciones, de la Loza funda una estética “rascuache” mediante letreros que coloca bajo las placas oficiales que explican monumentos y lugares emblemáticos de la ciudad de Los Ángeles. La PRS se enfoca en rescatar la historia de los invisibilizados y desplazados en la era de la gentrificación de esta ciudad, un proceso que resignifica los espacios urbanos y obliga a la población latinx y pobre a sufrir un constante proceso de expulsión hacia las afueras. Mientras que el arte institucional, legitimado a través de galerías que aparecen en los barrios destinados a la recalificación (haciendo más caros los alquileres, y atrayendo a un público adinerado y blanco a estas zonas), la estética de de la Loza se caracteriza por su contra-oficialidad, clandestinidad e ilegalidad: “In the PRS’s work, *invisibility* and *erasure* not only designate conditions of representation; they also refer to the territorial displacement of people and the destruction of places” (85). Así, bajo la narrativa oficial de las placas que conmemoran hitos en la historia colonial de Los Ángeles (que continuamente borra a la población indígena), aparecen las inscripciones del PSR, que recuperan la memoria y los usos de ese espacio por parte de los migrantes y desplazados, y que están destinadas a ser eliminadas por las autoridades, que se transforman en cómplices del PSR. La desaparición de estas efemérides-otras es una parte constitutiva del trabajo del colectivo, ya que busca señalar ese silencio que las instituciones imponen a las identidades que no encajan en los estándares de las democracias liberales modernas.

Ponce de León insiste en que el colectivo PSR no romantiza la falta de medios de producción del origen del movimiento chicano; al contrario: la estética “rascuache”, caracterizada por su precariedad, se concibe como una forma de producir conocimiento que escapa las vías oficiales. En otras palabras, lo precario y rascuache es una parte constitutiva y deliberada en estos trabajos, no un resultado de la falta de acceso a materiales. En este capítulo, la estética del espacio es, pues, un elemento central en la estética de la historia que oculta las realidades que contradicen su razón de ser. Para la artista, la memoria deviene un acto paraestatal, disidente, y en ciertas manifestaciones del colectivo. Se trata de una recuperación sensorial más que escrita. En el olfato, en el oído, donde se aloja lo inmarcesible de los barrios que históricamente han pertenecido a la población latinx: “the practice of memory doesn’t originate in our Reading of its text. Rather, it invokes an act of memory through the communion with the place itself, while suggesting that the past comprises a sensory strata with it” (123).

Los capítulos tercero y cuarto nos trasladan a Argentina, donde los movimientos por los derechos humanos han suscitado críticas de la izquierda más radical por el blanqueamiento de la violencia estatal liberal. Es decir, la actividad de ciertos grupos activistas contra el terror de la

dictadura, como las Madres de la Plaza de Mayo, adoptó el camino “democrático” de las vías institucionales de un estado que da cabida a una violencia económica. Dicha institucionalización supone un proceso que el aparato teórico e histórico que despliega Ponce de León no puede escindir en dos. En “Reframing Violence and Justice: Human Rights and Class Warfare”, la académica traza un recorrido histórico que comienza en la década de los 90, cuando surgen el Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera..., dos colectivos que mediante *performances* persiguen denunciar esa violencia que solo cambió de forma, pero jamás cesó. Ambos tienen un origen común en la práctica de los escraches, que consistían en la localización de los criminales responsables de estas violencias y marchas que emulaban su trayecto desde sus casas a sus trabajos. Más adelante, GAC se centró en la producción de mapas del espacio urbano y señales que recuperaban las historias de maltrato que las instituciones tratan de borrar. Por otro lado, Etcétera... desarrolló actos teatrales en manifestaciones, entre los que la autora destaca *Argentina vs. Argentina*, la escenificación de un partido de fútbol que engloba una fuerte crítica anticapitalista y antinacionalista. En este capítulo se recupera una vez más el concepto de la estética de la historia, al que se añade la estética de la violencia, ambas definidas como “heuristic devices that can illuminate particular facets in the social framework of sense-making” (25). Estos colectivos acometen la tarea de entender las dinámicas por las que las instituciones producen historia y violencia, así como los hechos que las vinculan. Estos gestos holísticos se adoptan en sus propuestas performativas, consiguiendo así desenmascarar lo oculto de esa supuesta idea de normalidad, de estabilidad. Esto se produce cuando el estado promulga leyes y permite la intrusión de un sistema económico explotador son muertes y agresiones, pero con distancia de aquellas muertes que producían las masacres y actos físicos inmediatos de la dictadura, por lo que las muertes del actual sistema liberal son leídas como naturales, no como causa de la violencia institucional. GAC y Etcétera... consiguen anular esa distancia, contravenir esa estética de la violencia estatal y enfrentar a los espectadores con estas dos realidades en un mismo espacio-tiempo.

En el cuarto y último capítulo, “State Theater, Security, T/Errorism”, esas acusaciones al gobierno se hacen más explícitas al describir obras antigubernamentales de estos dos colectivos artísticos. Por un lado, Etcétera... reinserta los actos de campaña electoral y las promesas en el género de la pantomima con su obra *El ganso al poder*, en la que este animal se propone con un proyecto de dominación mundial. En cambio, su obra performativa *Limpieza general* denuncia el blanqueamiento de la violencia estatal mediante la construcción de lugares de memoria o museos, para lo que utilizan un folleto publicitario, en el que envuelven jabón, con un lenguaje marcadamente ambiguo. Por otro lado, GAC presenta sus trabajos *Poema visual para escaleras*, que

da cuenta de la omnipresente vigilancia estatal sobre los sujetos, *Segurísimo*, un panfleto de marketing de armas de probada efectividad (“20,000 massacred indigenous people confirm it” – 221–) y un juego de sentidos en el que se denuncia la creciente privatización de la seguridad, y *Operación Bang!* Esta última se trata de un gran despliegue de artefactos multimedia llevada a cabo por su subgrupo, la Internacional Errorista, en la que despliegan una actuación aparentemente terrorista en la playa de Mar del Plata. En esta última pieza cabe destacar que el vídeo que resultó de dicha performance plasma la “invasión” actuada por los erroristas, caracterizados con la imagen producida por el estado del terrorista. Es decir, el uso de pañuelos palestinos y *hijabs* inmediatamente accionó el miedo de la población, sometida al discurso sobre la Guerra al Terror emitido desde Estados Unidos, que desencadenó una intervención policial. En el vídeo se evidencia que el altercado no se trata de un “error”, sino de una respuesta a una imagen producida por el Estado –absolutamente asimilada por la sociedad– de la amenaza terrorista. Lo que estos grupos consiguen a través de intervenciones teatralizadas en momentos de protestas y movilizaciones sociales es crear una mejor conciencia de las ficciones estatales. Sin embargo, el poco revuelo que causan en la opinión pública, según Ponce de León, denuncia una realidad aún más trágica: la mayor parte de la población acepta y convive con estas situaciones, siendo conscientes de su existencia.

De forma conjunta, *Another Aesthetics* pone su foco en la producción de arte de colectivos activistas, que permite pensar en objetos culturales más allá del “restricted sense that pertains only to those practices and productions associated with fine art” (247). Los artefactos que ella selecciona son ejemplares para lograr esa intención. A partir de la descripción de cada uno, se observa que, en esta estética-otra que perfila Ponce de León, hay un fuerte compromiso con la historia pasada y la denuncia de los peligros que en el presente tratan de borrar los aspectos incómodos a los que las clases dominantes no quieren enfrentarse. Contra esa supresión, lxs autorxs y colectivos escogidos reaccionan con parodias, juegos de palabras, reapropiaciones, anacronismos, humor y una gran variedad de formatos (no solo textuales, sino audiovisuales) que combaten la producción de subjetividades desde la cultura institucional. Es más, los procesos de creación y los recursos materiales que emplean demuestran la profunda reflexión a la que cada unx somete el concepto de “arte”, en todos los sentidos: “their creative practice addresses the entire system of production, circulation, and reception in which [art] is implicated...” (247)

Es por eso, quizá, que Ponce de León parece enfrentarse a una difícil elección contenida en el título mismo del libro: estas obras de arte surgen de la necesidad de incidir directamente en una realidad sociohistórica muy concreta. Por ello, la autora debe dedicar una parte muy considerable de su trabajo a detallar todas las pulsiones que se hallan latentes en el corazón de cada

uno de estos actos. Así, encontramos que la discusión sobre una genealogía en el plano del arte se ve muy reducida. Se pueden localizar ciertas explicaciones de otros colectivos o autores que inspiran cada uno de los objetos de estudio, como el pastiche de la cultura pop en los guiones de Gabriel García Márquez, las novelas de Paco Ignacio Taibo II o Claribel Alegría y Darwin Flakoll en el caso de Fran Ilich; las obras chicanxs de Ricardo A. Bracho en las placas de Sandra de la Loza; las influencias del grupo Asco en las *performances* de GAC. No obstante, en la discusión sobre estética pesa mucho más el amplio aparato teórico que ella despliega, que el trazo de una genealogía que abra una conversación entre el arte del pasado con el de estos nuevos autorxs. Esto provoca, por ejemplo, que la autora no mencione la fagocitación que propone Oswald de Andrade en su *Manifiesto antropófago*, un gesto que se puede identificar en las resignificaciones que todos los artistas proponen.

Dicho esto, Ponce de León hace un trabajo excelente con la elaboración de una prosa muy clara y precisa, capaz de condensar los panoramas de tres países y situaciones diferentes, a la par que resulta estimulante por la complejidad de sus argumentos y la multiplicidad de acercamientos que compila en cada uno de los capítulos. Es difícil encontrar vacíos en una estructura tan lograda y compleja. Por otro lado, lo inaudito, lo provocador de cada uno de estos objetos artísticos en el centro de una guerra por la cultura y la justicia social contribuye a que su lectura abra nuevas posibilidades de análisis, y sobre todo, nuevas formas de prestar atención a la producción de sentidos desde la esfera cultural y artística. Nos desafía para desestabilizar categorías en el canon académico y repensar nuestros objetivos al escoger nuestros sujetos, desde dentro de la misma academia, un acto poco frecuente.

Este libro es de gran ayuda para aquellos que, como yo, están interesados en las funciones políticas del arte, no como medios para reproducir el poder, sino como caminos para contravenirlo y cuestionarlo. La copiosa bibliografía crítica está cuidadosamente integrada en cada apartado, y se rodea de una gran investigación sobre los procesos económicos e históricos que marcan el nacimiento de estas estéticas. Su imbricación permite que, a la par que nos informa sobre el contexto y la actualidad de estas causas, nos quede una idea clara de las propuestas de cada teórico clásico, pero también de cada artista, un aspecto que hace mucho más asequible el acceso a referencias y a posibles discusiones. En particular, este texto no solo me ha ayudado a entender cómo los impulsos contra-institucionales tienen una traducción precisa y variada en dimensiones multidisciplinares del arte; también ha contribuido, y casi es lo más valioso para mí, a despertar mi curiosidad por temas que eran invisibles en mi consciencia. Lejos de dar la sensación de que se pretende agotar un tema, o hacerlo inalcanzable, Jennifer Ponce de León traza una senda que nos

invita a continuar. Al fin y al cabo, se trata de integrarse en un legado contrahegemónico desde el campo del análisis cultural.