04 2004

La doble crítica de la parrhesia

Gerald Raunig

Traducido por Francisco Padilla

Justo antes del EuroMayday (Primero de Mayo 2004 en Barcelona y Milán, http://www.euromayday.org) activistas de los grupos Indymedia de toda España se reunieron en Barcelona, invitados al Museo de Arte Contemporáneo (Macba).[1] Venían de Andalucía, Galicia, Madrid, País Vasco y las Islas Canarias. Aprovecharon la oportunidad de participar en la MayDay contra la precarización del empleo y de la vida, pero también debatieron intensamente sus prácticas de mediactivismo durante los días anteriores al Primero de Mayo: cuestiones sobre la (no)institucionalización y sobre la extensión y los límites de la libertad de expresión. Las estrategias de información, entre la guerrilla de la comunicación y la contrainformación, estuvieron en el centro de la discusión. El debate que trazaba las líneas del activismo pos-68, animado por Franco Berardi Bifo (Radio Alice, Bolonia, 1976/77), Carlos Ameller (Vídeo-Nou/Servei de Vídeo Comunitari, Barcelona, 1977-1983) y Dee Dee Halleck (Paper Tiger TV, Estados Unidos, desde 1981) y que giraba también en torno a una discusión con Naomi Klein y Avi Lewis sobre su nueva película *La Toma*, fue interrumpido por la oposición crítica de un activista de Indymedia. Con mucha cortesía pero de manera firme, éste indicó que el

Macba, organizador de este encuentro el día previo a las manifestaciones del MayDay contra la precarización, es uno de los actores en el juego del capitalismo cognitivo y de sus tendencias a la precarización, en relación a lo cual, con toda certeza, las instituciones del campo artístico no cumplen un papel inocente. Esta crítica del papel ambivalente de las instituciones artísticas fue discutida durante los días siguientes, y durante la manifestación MayDay hubo una acción con graffitis contra la Fundació Tàpies (una de las fundaciones de arte contemporáneo más importantes en Barcelona).

Siguiendo un modelo de Foucault actualmente muy a la moda en el campo artístico, la evolución actual de la sociedad puede ser explicitada con el concepto de "gobernamentalidad"[2]: la supresión de las formas de intervención del Estado-providencia se acompaña por una reestructuración de las técnicas de gobierno, que sustrae a los aparatos e instancias estatales la capacidad de dirección atribuyéndosela a la población, a individuos "responsables", "circunspectos" y "racionales". Esta evolución atañe sobre todo al autogobierno, al autoorden y a las autotecnologías de los individuos, pero va más allá: en la disolución del Estado garante de bienestar se dibuja un nuevo dominio de gestión de microsectores, una zona intermediaria entre el gobierno por el estado y por el (auto)gobierno y el autocontrol deliberado de los individuos: organismos aparentemente autónomos, ONGs que, usando calificativos como "sociedad civil" y "distantes del Estado" son llamadas e interpeladas como exteriores al Estado, pero que, al mismo tiempo, funcionan como aparatos del Estado externalizados. Muchas instituciones artísticas forman también parte de esta categoría.

En la escena gubernamental es teóricamente imposible y estratégicamente poco prometedor construir una oposición

dicotómica entre movimiento e institución, ya que tanto los individuos que muestran resistencia como las instituciones progresistas y las ONGs de la sociedad civil intervienen en el mismo nivel gubernamental. En una reflexión sobre la relación entre las prácticas artísticas políticas y las instituciones artísticas progresistas, no puede tratarse entonces ni de la negación abstracta de las instituciones existentes y de las instituciones y microinstituciones incipientes, ni de una aclamación de las redes libres "antiinstitucionales" o de colectivos artísticos autónomos como elementos exteriores a la institución.[3]

Contra una visión que atribuye por momentos este tipo de propaganda de libertad tan ingenua a autores posestructuralistas como Gilles Deleuze y Félix Guattari y los denuncia como viejos hippies anárquicos, se puede, con un poco de buena voluntad, leer en los trabajos de Deleuze y Guattari la muestra clara de que los polos de movimiento y de organización/institución están relacionados: en *Mil mesetas* Deleuze y Guattari no deliran solamente sobre la corrientes híbridas de la desterritorialización -- como se pretende afirmar muy a menudo al respecto--, también describen una correlación constante entre una desterritorialización y una reterritorialización. Esta correlación se relaciona menos con un "territorio" geográfico, y más específicamente con la relación entre movimiento político e institución, entre poder constituyente y constituido, entre institución en el sentido verbal del término (como acción de instituir) e institucionalización.

Guattari problematiza la cuestión de la organización e institucionalización en el año 1969 de la manera siguiente: "el problema de la organización revolucionaria es de hecho el establecimiento de una máquina institucional que se caracteriza por una axiomática específica y una práctica específica, es decir, la garantía de que no se confine en las diferentes estructuras sociales y

sobre todo en la del Estado".[4] Para el campo artístico esto significaría reflexionar sobre el peligro del confinamiento y del establecimiento de la institución artística como un aparato del Estado y tomar en cuenta la función cooptativa de las instituciones, sin condenar por tanto a éstas últimas de antemano. En este contexto, una institución "progresista" sería entonces una institución que --contrariamente a la cualidad estática inicialmente concedida al término de institución-- pone en marcha una práctica móvil de la organización.

La problemática del concepto de gobernabilidad en este contexto reside sobre todo en una aparente totalidad ineludible, que no parece ofrecer otra salida que el retiro derrotado y el éxodo individual "a la Bartleby"[5] como únicas formas de acción. Para Foucault, sin embargo, la conexión indisoluble entre las técnicas de poder y las técnicas aplicadas a uno mismo comporta justamente una oportunidad: en los cursos que dio en Berkeley en el año 1983, esta alternativa es estudiada en el marco de una genealogía de la actitud crítica en la filosofía antigua: *parrhesia,* que significa en griego la actividad de un ser humano (del *parrhesiastes*), "de decirlo todo", o sea, de hablar libremente sobre la verdad sin juegos retóricos y sin ambigüedades y sobre todo cuando es arriesgado. El *parrhesiastes* dice la verdad, no solamente porque poseyéndola[6] la revela en una cierta situación, sino más bien porque toma un riesgo. El índice más preciso de la verdad de la *parrhesia* consiste en "el hecho de que el orador dice algo peligroso, algo diferente de lo que cree la mayoría".[7] Según la interpretación de Foucault, sin embargo, no se trata nunca de develar un secreto que deba ser arrancado de lo más profundo del alma. La verdad consiste aquí menos en la oposición a la mentira o a lo "falso" que a la actividad de decir la verdad: "la función de la *parrhesia* no es la de demostrarle al otro la verdad sino de cumplir una *crítica*, de crítica

al interlocutor o al propio orador".[8] Foucault describe la práctica de la *parrhesia* a través de numerosos ejemplos tomados de la literatura antigua griega como el paso de una técnica política hacia una técnica personal. La forma más anciana de la *parrhesia* corresponde a la práctica de decir públicamente la verdad como un derecho institucional. El tema abordado por los *parrhesiastes* es diferente según la forma de Estado. Puede ser la asamblea en el ágora democrática o el tirano en la corte monárquica. La *parrhesia* se entiende en todos los casos como una expresión que viene de abajo y se orienta hacia arriba, sea ésta la crítica filosófica del tirano o la del ciudadano sobre la mayoría de la asamblea: "la *parrhesia* es una forma de crítica... siempre en una situación en la que el orador ocupa una posición subordinada a la del interlocutor".[9] Es en la distancia manifiesta que existe entre el que toma el riesgo de decir todo y el soberano criticado que es atacado por esta verdad que reside la potencialidad específica de la *parrhesia*. Por su crítica, el *parrhesiastes* se pone en situaciones expuestas en las que es amenazado con la sanción de ser excluido. El ejemplo más conocido, que Foucault analiza con gran detalle[10], reside en la figura de Diógenes, que desde la precariedad del barril donde se encuentra ordena a Alejandro que no le obstruya la luz del sol. La descripción de esta situación con Dio Crisóstomo es seguida por un largo diálogo *parrhesiástico* en el que Diógenes traza los límites del tratado *parrhesiástico* entre soberano y filósofo y trata continuamente de rechazar estos límites con un juego de provocación y de retiro. Como el ciudadano que expresa la opinión de la minoría en la estructura democrática del ágora, el filósofo cínico practica también un forma de *parrhesia* contra el monarca en público.

Con el transcurso del tiempo, se opera un cambio en el juego de la verdad "que fue constituida, en la concepción griega clásica de la

parrhesia, por del hecho de que alguien era lo suficientemente valiente como para decir *a los otros* la verdad... hay un cambio de *esta forma* de juego *parrhesiástico* hacia otro juego de la verdad que consiste esta vez en ser lo suficientemente valiente como para desvelar la verdad *sobre sí mismo*".[11] Este proceso que va desde la crítica pública hacia la (auto)crítica evoluciona en paralelo con la pérdida de importancia de la esfera pública democrática del ágora. Al mismo tiempo, la *parrhesia* aparece cada vez más relacionada con la educación y con la formación. Uno de los ejemplos de Foucault sobre este tema es el diálogo de Platón *Los cobardes*, en el que la cuestión de encontrar el mejor maestro para los hijos de los interlocutores constituye un punto de partida y de interés. La respuesta a la pregunta es naturalmente la de Sócrates como mejor maestro. Lo que interesa aquí es más bien la evolución de la argumentación. Sócrates asume la función del *parrhesiastes* no en el sentido de la práctica de la contrapalabra arriesgada políticamente hablando, sino por el hecho de que lleva a su público a decir la verdad sobre sí mismo y a un autocuestionamiento que se interroga sobre la relación entre sus afirmaciones (*logos)* y su modo de vida (*bios)*. Esta técnica no sirve, sin embargo, como confesión autobiográfica ni como examen de consciencia, sino que pretende establecer un lazo entre el discurso racional y el estilo de vida de las personas interrogadas o de las personas que se autocuestionan.

De manera análoga a la transición de la *parrhesia* política hacia la *parrhesia* personal, la función del *parrhesiastes* experimenta un cambio similar. De acuerdo con la primera significación, una condición presupuesta consiste en el hecho de que el *parrhesiastes* es la persona subordinada que dice "todo" a su superior. En el segundo caso, es sólo aparente que "el que dice la verdad" es la única autoridad, el que lleva al otro a criticarse a sí mismo y a modificar su práctica. La *parrhesia* se opera más bien según esta

segunda significación en la transición de una posición a la otra y en el intercambio entre ambas. Aquí la *parrhesia* no es una característica/competencia/estrategia de una sola persona sino una cadena
de posiciones en el marco de una relación entre la crítica del *parrhesistes* y de la autocrítica que engendra. En *Los cobardes* Foucault ve "un movimiento visible a través de todo este diálogo, desde la figura *parrhesiastica* de Sócrates hasta el problema sobre el cuido de sí mismo".[12] Contra toda interpretación individualista, sobre todo en los textos tardíos de Foucault, la *parrhesia* aparece aquí no como competencia de un sujeto, sino como movimiento entre la posición que cuestiona la correlación entre *logos* y *bios* y la posición que, frente a este cuestionamiento, practica la autocrítica.[13]

Se
trata para mí de establecer aquí un lazo entre las dos nociones de *parrhesia* descritas por Foucault como evolución genealógica, y de comprender la contrapalabra arriesgada en su relación con la autorrevelación.[14] La crítica y sobre todo la crítica institucional aún no se han agotado hoy como forma de denuncia de abuso ni como formas más o menos radicales de autocuestionamiento. En relación con el campo artístico, esto significa que ni las estrategias ofensivas de la crítica institucional de los años setenta, ni el arte como un servicio para las instituciones de los años noventa prometen ser alternativas válidas para la gobernabilidad actual. Sobre todo porque, en el marco de estas estrategias, la cooptación de contenidos políticos por parte de instituciones (supuestamente) progresistas no ha sido totalmente impedida.

Se necesita la *parrhesia* como doble estrategia: como ensayo para implicarse y comprometerse en un proceso de contrapalabra arriesgada y como cuestionamiento de sí mismo. Podemos así

recordar la situación mencionada al principio: el activista de Indymedia en el Macba que he descrito, asume exactamente el papel del *parrhesiastes* en ambos sentidos: en el sentido general, la tradición de *parrhesia* política de Indymedia implica contrastar las contrainformaciones con la producción de la verdad molar de los monopolios mediáticos. Además, sin embargo, el activista también asume el papel de *parrhesiastes* en el sentido personal: lo hace de manera que el Macba verifique la concordancia entre *logos* y *bios,* entre el programa y la realidad institucional. La *parrhesia* política como contrapalabra no es realizada en el espacio libre del ágora, sino más bien en el seno de un público específico que no permanece limitado a la estructura interna de la institución artística. La *parrhesia* personal, el movimiento del *parrhesiastes*, que cuestiona la concordancia entre *logos* y *bios* de la institución y de los actores dentro de la institución, y que gracias a este planteamiento hace avanzar el autocuestionamiento de la propia institución y evoluciona como práctica de autocrítica abierta y colectiva de la institución. En la relación entre activistas e instituciones se dibuja aquí un juego productivo que no se limita ni a una cooptación de lo político por parte de la institución, ni a una simple distribución de recursos de la institución artística progresista hacia las acciones políticas. La relación entre la crítica de la sociedad y la crítica institucional es al mismo tiempo una relación entre la *parrhesia* política y personal. Es sólo a través del lazo de dos técnicas de la *parrhesia* que puede impedirse una instrumentalización unilateral, que la máquina institucional puede ser preservada del aislamiento de sí-misma y que el flujo entre movimiento e institución puede seguir su curso.

[1] En la jornada *La revolución (no será) retransmitida*, que tuvo lugar el 30 de abril de 2004: http://www.macba.es/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=16687 [N. de E.].

[2] Ver Michel Foucault, "La gouvernementalité", in Dits et Ecrits II, 1976-1988, París, págs. 635-657.

[3] Ver también el debate de Discordia sobre este tema: http://www.discordia.us/scoop/story/2004/2/10/191433/396.

[4] Félix Guattari, *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt/M., 1976, pág. 137.

[5] Ver la novela de Herman Melville escrita en 1853, *Bartleby, the Scrivener* [*Bartleby el escribiente*, Pre-Textos, Valencia, 2000] y la recepción de esta figura en la obra de Deleuze ("Postface: Bartleby, ou la formule", en Herman Melville, *Bartleby, Les Iles enchantées*, París, 1989, págs. 171-208) y Agamben (*Bartleby ou la création*, Saulxures, 1995) [ambos ensayos, de Deleuze y Agamben, incluidos en la edición castellana citada, N. de E.].

[6] En la Grecia antigua, el término *parrhesiastes,* no solo en el campo gramático, sino en todo momento, era masculino. Hoy, por supuesto, no es el caso: casi lo contrario, noción y fenómeno son cada vez más asumidos en discursos feministas (cf. entre otros "Postkolonialer Feminismus und die Kunst der Selbstkritik", en Hito Steyerl y Encarnación Gutiérrez Rodríguez, *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster, 2003, págs. 270-290).

[7] Michel Foucault, *Diskurs und Wahrheit*, Berlín, 1996, pág. 14.

[8] Ibid., pág. 17.

[9] Ibid., págs. 16 y siguientes.

[10] Ibid., págs. 125-139.

[11] Ibid., pág. 150.

[12] Ibid., pág. 92, y Michel Foucault, *Le souci de soi, Histoire de la sexualité 3*, París, 1984 [*Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*, Siglo XXI, México, 1987 y varias reediciones].

[13] Esto también demuestra que la *parrhesia* no puede aquí ser entendida como prerrogativa aristocrática-filosófica y de ninguna manera como relación de representación, como por ejemplo con la comunicación a través de los medios de prensa. La *parrhesia* necesita una comunicación directa y un intercambio mutuo: "En oposición al *parrhesiastes* que en la asamblea se dirige al *demos*, tenemos aquí un juego *parrhesiástico* que necesita una relación personal cara a cara". Michel Foucault, *Diskurs und Wahrheit*, op. cit., págs. 96 y siguientes.

[14] Ver también el análisis de Foucault sobre los discursos *parrhésiasticos* de Ión y Creusa en la tragedia de Eurípides *In*: Foucault, ibid., págs. 34-58, sobretodo págs. 57 y siguientes.