



Jacopo Galimberti
*Images of Class: Operaismo,
Autonomia and the Visual Arts*
(Londres y Nueva York: Verso Books, 2022)¹

por
DAVID A. J. MURRIETA FLORES²

Las primeras páginas del libro *Images of Class: Operaismo, Autonomia and the Visual Arts*, del historiador del arte italiano Jacopo Galimberti, se enfocan en un juicio en 1979, llevado a cabo por el Estado italiano en contra de un grupo de activistas e intelectuales. Las personas en cuestión pertenecían a organizaciones de izquierda radical integradas en las corrientes revolucionarias conocidas primero como *potere operaio* en la década de los años sesenta, y luego como *autonomia* en la década posterior. Para abordar este suceso, Galimberti hace una interpretación de *El juicio* (2010-2012), de la artista Rossella Biscotti, un *performance*-instalación multimedia. En éste se explora la construcción del juicio como un suceso de orden público, en el cual están involucradas

1. Texto recibido el 1 de abril de 2024; devuelto para revisión el 20 de agosto de 2024; aceptado el 9 de octubre de 2024.
2. Doctor adscrito a la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

una serie de imágenes sobre los acusados, producidas por una diversidad de agentes culturales cuya heterogeneidad no permite una reducción al entorno de la prensa o de las comunicaciones oficiales del Estado. Como el *performance*-instalación mismo, se trata de imágenes articuladas por una red de prácticas y posiciones estéticas, pero también políticas, sociales, e incluso éticas. Sus elementos clave (una deliberada falta de distinción entre arte y cotidianidad, así como una politización de la estética) remiten a la dimensión vanguardista del tipo de actividades políticas y culturales del siglo xx, de las cuales *autonomia* fue un producto.

Para los propósitos de esta reseña, el libro de Galimberti se integra en una larga tradición historiográfica sobre las vanguardias visuales a nivel internacional, a la vez que innova sus bases al movilizar conceptos de la historia política. Dicha corriente por lo común encuentra una división entre prácticas artísticas y prácticas políticas, llevadas a cabo por personajes (colectivos e individuales) claramente identificados por sus actividades laborales. La distinción entre artista y activista, entre artista y escritor, artista y filósofo —y así en lo sucesivo— rastrea y remarca las fronteras que vanguardistas de toda estirpe desdénaban, y que hacían posible la reintegración de su extremidad militante y carácter limítrofe al análisis y la interpretación clasificatoria de las historias del arte. Por su parte, la historia política pocas

veces aborda el pensamiento estético de sus propios personajes, y el contexto cultural se convierte en un trasfondo cuya función resulta anecdótica, que mantiene una división clara entre las actividades políticas y las culturales.³ Las propuestas filosóficas que unifican estética y política suelen provenir del campo mismo de la historia y de la teoría del arte, las cuales han representado un campo fértil para la disolución de aquellas fronteras, que permiten la generación de un conocimiento más complejo y matizado de los cruces entre distintos agentes culturales y políticos. No obstante, tales propuestas, desde las distintas vertientes del análisis del discurso hasta los marcos teóricos proveídos por filósofos como Jacques Rancière o historiadoras del arte como Claire Bishop,⁴ encuentran muchas veces su límite en la aplicación concreta a casos históricos más allá del entorno del arte contemporáneo de las últimas tres décadas. Ante el supuesto ocaso de la dinámica vanguardista a partir de la década de los años setenta, tales marcos luchan cuesta arriba contra convenciones historiográficas que tienden a reafirmar la división del trabajo artístico y político a lo largo del siglo xx como algo inevitable.

Es la emergencia de los estudios culturales y su devenir en los estudios de la cultura visual lo que ha permitido al campo amplio de la historia del arte renovar sus herramientas de

análisis de tal manera que se vuelve posible desarticular dicha separación laboral. Como ha anotado José Luis Brea, esta expansión del campo permite concebir las prácticas de producción de imágenes más allá del área reducida del arte, al entender la visualidad como el resultado de prácticas sociales diversas de contextos específicos.⁵ Propuestas como la “ciencia de la imagen” de W. J. T. Mitchell, enraizadas en los estudios de la cultura visual en diálogo con la historia del arte más tradicional, atienden una demanda contextual por ver más allá de lo iconológico e integrar dinámicas como el estudio de los medios como soporte comunicativo, la circulación de las imágenes como relevante para interpretar sus significados, y la atención a la complejidad social de la visualidad en la que se inscriben.⁶ Esta perspectiva politiza la práctica artística no en un sentido específico —convencionalmente entendido como una alineación ideológica—, sino general, en términos de socialización, en la cual todos los agentes sociales participan de alguna forma. Dado que la visualidad se centra en imágenes y no en tipos de trabajo en particular, permite la puesta en diálogo de áreas de estudio que normalmente se considerarían aparte, como la arquitectura con el diseño, la música con el arte conceptual... o la historia del arte con la historia de la política.

Esto no significa colapsar el trabajo político con el artístico: Galimberti explica que el *operaismo* no elaboró una “estética general”, sino que desarrolló categorías, actitudes y aproximaciones a la producción de imágenes

3. Un buen ejemplo de ello es la obra de Marcello Tarì sobre *autonomía*, en la cual la aparición de artistas, obras de arte o nociones estéticas adorna la explicación política. Véase Marcello Tarì, *Un comunismo más fuerte que la metrópoli. La Autonomía italiana en la década de 1970* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016).

4. Véase Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política* (Santiago: LOM Ediciones, 2009) y Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londres: Verso, 2012).

5. José Luis Brea, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Madrid: Akal, 2005), 11.

6. Véase W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen: Iconología, cultura visual y estética de los medios* (Madrid: Akal, 2019).

que se reflejan en la integración de conceptos políticos por parte de artistas, pero también en estrategias artísticas por parte de personajes políticos.⁷ Por tanto, es posible afirmar que el libro de Galimberti se inscribe en la intersección entre arte y política por medio, precisamente, de los estudios de la cultura visual. Con la imagen y la visualidad por delante, *Images of Class* evita los problemas de la clasificación más en términos histórico-artísticos de Jaleh Mansoor en *Marshall Plan Modernism: Italian Postwar Abstraction and the Beginnings of Autonomia*.⁸ Si bien Galimberti y Mansoor son parte de un campo de estudio sobre las relaciones entre arte y *autonomia* que incluye trabajos de académicos como Martina Tanga, Lindsay A. Caplan, Michael Goddard, hasta reflexiones de los mismos autonomistas como Franco “Bifo” Berardi y Antonio Negri,⁹ en realidad es un campo en ciernes, definido aún por aquella división entre artistas y otros tipos de agentes. La obra pionera de Mansoor refleja bien dicho problema. Desde la teoría crítica, el autor desarrolla un marco histórico de larga duración en el que el arte moderno italiano se cruza —por momentos clave— con el ámbito

de lo político; en el contexto de la Guerra Fría, artistas abstractos desarrollan preocupaciones sociales en paralelo con las explosiones de actividad política de estudiantes, trabajadores, e intelectuales, sobre todo en la década de los años cincuenta y sesenta. Al mantener una separación entre arte, artistas, y el contexto político, la obra de Mansoor sostiene las tensiones comunes mencionadas antes respecto a la vanguardia como un encuentro entre dos tipos de trabajo que es necesario distinguir. En cambio, *Images of Class* propone una visión expansiva en la que participan filósofos, historiadores, arquitectos, diseñadores, dibujantes, documentalistas, cineastas, escritores, pintores, y un largo etcétera que es en sí un reflejo de las dinámicas mismas del *operaismo*, en el cual todos los agentes, generalmente hablando, participaron también en el trabajo industrial para materializar sus ideales revolucionarias. La producción ya no sólo de arte, sino de imágenes, atraviesa un gran número de posiciones culturales, intelectuales, y sociales en las que las relaciones entre estética y política tienen de manera simultánea un alto grado de especificidad y generalidad: Galimberti revela paso a paso un entramado de relaciones de una portada de revista, por ejemplo, no sólo con su contexto inmediato de producción, sino también con una historia intelectual y política mucho más amplia, que cruza múltiples sectores culturales y sociales. No es casualidad, después de todo, que *Images of Class* haya sido publicado por Verso, editorial inglesa de izquierda dedicada a obras que tienen el potencial de atravesar las fronteras discretas de los campos de conocimiento académicos para establecer un diálogo interdisciplinario, pero también con otros públicos más diversos y politizados.

La estructura del libro es representativa de esta aproximación. Dividido en nueve capítulos que proceden cronológicamente, teje una

7. Galimberti, *Images of Class*, 5.

8. Jaleh Mansoor, *Marshall Plan Modernism: Italian Postwar Abstraction and the Beginnings of Autonomia* (Durham: Duke University Press, 2016).

9. Véase Martina Tanga, “Artists Refusing to Work: Aesthetics Practices in 1970s Italy”, *Palimpsesti*, núm. 4 (2014); Lindsay A. Caplan, “Open Works: Between the Programmed and the Free, Art In Italy 1962 to 1972” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Nueva York: The City University of New York, 2017); Michael Goddard, “The So-Called Groups of Militant Insanity Against the Video Police: Anti-Psychiatry and Autonomia in 1970s Italian Audiovisual Media”, conferencia presentada en Art et antipsychiatrie, Universidad de Westminster, 2019 y Antonio Negri, *Arte y multitud* (Madrid: Trotta, 2000).

gran diversidad de objetos, obras y personajes en una explicación eficaz y comprensiva sobre la visualidad de *operaismo* y *autonomía* enraizada en una heterogeneidad de contextos.

El primer capítulo, titulado “Knowledge Comes From Struggle”, se centra en dos revistas: *Quaderni Rossi* (1961-1966), y *Classe Operaia* (1964-1966). El análisis de la primera empieza con la revista política *Mondo Operaio*, fundada en 1948 como nuevo órgano del Partido Socialista Italiano. Hacia 1958, un joven colaborador llamado Raniero Panzieri, figura clave para el *operaismo*, introduce en la revista un suplemento “literario-científico”,¹⁰ cuyo propósito era ejemplificar el pensamiento de la clase trabajadora sobre cuestiones culturales y de conocimiento sin un filtro por parte de la intelectualidad italiana. El arte del presente fue uno de los tópicos abordados por el suplemento desde una postura pluralista, y Panzieri mostró una preocupación particular por cuestiones de diseño. Ello resultó en que la primera publicación asociada al *operaismo*, *Quaderni Rossi*, articulara una visualidad “sin mediaciones”:¹¹ a partir de un diseño gráfico llamativo que de manera estratégica convertía el texto en una imagen, la revista parecía abolir la tradicional cubierta ilustrada para sumergir directamente a sus lectores en los contenidos. A lo largo de su trayectoria, las críticas políticas de la revista se mezclaron con críticas estéticas, haciendo, por ejemplo propuestas arquitectónicas para combatir la planeación urbana capitalista. El grupo organizado alrededor de *Quaderni Rossi* fundó *Classe Operaia*, cuya visualidad alineó la gráfica modernista con el activismo político, definido centralmente por el teórico Mario Tronti como un embate de la clase trabajadora en contra de

los sectores más avanzados del capital, donde debía ser derrotado, en contraste con las propuestas contemporáneas de revolucionarios de las “periferias” como el Che Guevara.¹² El arte fue uno de los temas recurrentes de la revista en todos los sentidos, incluía dibujos, ilustraciones, y caricaturas cuyo propósito era *hacer visibles* las ideas fundamentales del *operaismo*.¹³ El capítulo muestra cómo es que los intelectuales de la izquierda radical italiana del periodo, al formular un marxismo renovado por el concepto del rechazo del trabajo como tal, provocan un ataque a la visualidad tradicional del movimiento obrero “oficial” en Italia, vinculado con el Partido Comunista Italiano en una primera instancia y al ámbito icónico de la Unión Soviética en una segunda. Mediante publicaciones periódicas en las que participaban diseñadores y artistas (a veces en la posición de escritores), estas perspectivas renovadas materializaron imágenes que minaban la historia (visual) de movimientos sociales para proponer nuevos entendimientos de la figura del obrero que se contraponían a la articulación heroica de la tradición visual izquierdista.

Los tres capítulos siguientes (“Class Struggle and Cybernetics”, “The Architecture of Autonomy”, y “The Angel, The Soviet and the Architect”) abordan la adopción de la filosofía *operaista* por parte de diseñadores y arquitectos, al desglosar con detenimiento la relación entre sus producciones visuales y los principios políticos del movimiento. Parte del interés de estos capítulos es que algunos de estos personajes no participaron en forma directa en las movilizaciones de la izquierda radical, pero gracias a la perspectiva de Galimberti, es posible entenderlos como parte de un entorno

10. Galimberti, *Images of Class*, 28.

11. Galimberti, *Images of Class*, 31.

12. Galimberti, *Images of Class*, 50.

13. Galimberti, *Images of Class*, 53-54.

visual del *operaismo* que trasciende los límites de sus organizaciones. En “Class Struggle and Cybernetics”, el objeto principal de estudio es el Grupo N, una asociación de estudiantes de arquitectura fundado en 1960 y cuyos intereses se desenvolvían más allá de lo arquitectónico para incluir el arte, el urbanismo, la poesía concreta y la música experimental. Hasta 1962, N expresó un anticapitalismo que Galimberti describe a grandes rasgos como ecléctico, y no precisamente revolucionario.¹⁴ No obstante, al acercarse al Partido Comunista Italiano, N encontró un rechazo que le llevó a alinearse con la izquierda extraparlamentaria, adentrándose en las discusiones de la ultraizquierda sobre los términos políticos de la función del arte, pasando por una confrontación con el diseño popular de la empresa Olivetti, representante de un “capitalismo responsable”.¹⁵ El acercamiento entre arte e industria propuesto por Olivetti fue motivo para que N reconsiderara el puente entre tecnología y producción artística en los términos de una corriente de pensamiento internacionalizada desde la década de los años cincuenta: la cibernética. A partir de textos de pensadores como Romano Alquati sobre ese tema, arquitectura y arte en *Classe Operaia*, N desarrolló proyectos artísticos y políticos que repensaban la función de la tecnología para la clase obrera en torno a la idea de los programas laborales, que proponía, por ejemplo, una analogía entre trabajador y artista en relación con la fábrica y el concepto de arte respectivamente, o entre el líder sindical y el crítico de arte como agentes del capital que protegen el valor del trabajo sin liberarlo. En “The Architecture of Autonomy”, Galimberti aborda un acercamiento similar entre el grupo de arquitectos denominado Archizoom

y las ideas de *Classe Operaia*. Muchos de estos personajes del mundo del arte leían las revistas operaistas, e incluso conocían personalmente a Tronti, Alquati, o Panzieri.¹⁶ Fundado en 1966, Archizoom realizó proyectos vanguardistas de corte interdisciplinario informados por el *operaismo*, que mezclaban, como N, cuestiones de diseño y artes visuales con problemas urbanísticos o de la vida cotidiana de las ciudades. Concretaban la crítica operaista en términos artísticos, como el proyecto *No-Stop City* (1969-1972), enraizado en gran medida en el texto “Hacia una crítica de la ideología arquitectónica” de Manfredo Tafuri,¹⁷ y que estaba concebido como una estrategia brechtiana de mostrar una “aldea global” capitalista en la que la vida no existe más allá de los circuitos de producción y consumo de mercancías. En “The Angel, The Soviet and the Architect”, el autor aborda en particular dos publicaciones, *Angelus Novus* (1965-1971) y *Contropiano* (1968-1971), donde Tafuri y otros militantes de *Classe Operaia* como Massimo Cacciari y Asor Rosa, igualmente interesados en cuestiones arquitectónicas, intentaron redefinir nociones de arte moderno a partir de un intento de “proletarizar” la labor intelectual.¹⁸ Su punto de partida fue el análisis de la historia de la vanguardia artística, así como un diálogo crítico constante con formulaciones vanguardistas contemporáneas a las revistas, como las de Archizoom. Fueron publicaciones más cercanas a las revistas de intelectuales que a las revistas políticas como tal, pero forman parte de un entorno cultural común en el que los cruces terminan por informar movimientos

14. Galimberti, *Images of Class*, 78.

15. Galimberti, *Images of Class*, 84.

16. Galimberti, *Images of Class*, 102.

17. Galimberti, *Images of Class*, 140.

18. Galimberti, *Images of Class*, 163.

tanto artísticos como políticos, como sostiene Galimberti al final del capítulo.¹⁹

La trayectoria del libro, que comienza con personajes políticos inmiscuidos en dinámicas culturales, y que sigue con personajes artísticos involucrados en dinámicas políticas, dedica los siguientes dos capítulos a cuestiones más claramente delimitadas por el campo de las artes visuales. En “Co-research and Art”, el autor aborda al escritor Danilo Montaldi como pionero de puntos de vista metodológicos que informaron al *operaismo*, pero lo hace sobre todo por medio de la galería de arte que fundó en 1965 en la ciudad de Cremona. El principio de la “co-investigación” de Montaldi, proveniente de sus lecturas de sociología de izquierda estadounidense sobre todo,²⁰ sostenía que la relación de un investigador frente al proletariado debía ser colaborativa y horizontal, en tanto que buscaba producir un conocimiento compartido y común, no especializado, de la experiencia proletaria. Las nociones que Montaldi desarrolla de la clase obrera y de la cultura popular a partir de estas investigaciones fueron cruciales para su galería de arte, ideada para promover el debate cultural a nivel local. Para Montaldi, las obras de arte cumplían una función conectiva de formación de valores, medios que en todas sus dimensiones, incluyendo los soportes, acarrearban las huellas de las relaciones de producción. Por tanto, el proletariado producía una cultura subterránea opuesta a las culturas nacionales que comenzaba no en los estudios o talleres de arte, sino en las fábricas y el campo. En un entorno político y cultural de izquierda radical informado por el *operaismo*, la labor

de Montaldi adquiere un sentido específico como propuesta para pensar el arte. En “The Art of Insurrection”, Galimberti aborda las relaciones entre un grupo de militantes de *Classe Operaia* que fundan, en 1969, una nueva organización llamada Potere Operaio, la cual publica una revista del mismo nombre, así como un periódico llamado *Potere Operaio del Lunedì*. Estas publicaciones integran desde un inicio a artistas que colaboran con numerosas imágenes de distintos tipos, como fotografías e ilustraciones, especialmente para el movimiento. En resonancia con los términos cibernéticos del grupo N, estas publicaciones entendían la cultura como información a ser dispuesta para la organización y movilización de la clase trabajadora.²¹ Con esta perspectiva se acercan, por ejemplo, a productores de cine y video, medio nuevo en aquel tiempo, para multiplicar las representaciones del proletariado en entornos alejados del mundo del arte y de los medios estatales o privados, al habilitar su apropiación directamente en los sitios de trabajo.²² Todos estos artistas al servicio de la revolución jugaron un papel importante en la definición de la visualidad del *operaismo* a inicios de la década los años setenta, pero también lo hicieron a nivel económico, mediante la contribución de ventas de obras de arte, donaciones, y conexiones de mercado con artistas de reconocimiento internacional como Roberto Matta y Joseph Beuys.²³ Al abogar por una visualidad obrera que estuviera vinculada en forma directa con la experiencia vivida del capitalismo en la Italia de la década de los años setenta, todos estos personajes en ambos capítulos dejan atrás las grandes teorías del capital que informaban la visualidad del movimiento obrero “oficial”.

19. Galimberti, *Images of Class*, 188.

20. Aunque, como anota el autor, Montaldi mismo no usa el término, la literatura de este método lo describe así. Galimberti, *Images of Class*, 194 y 196.

21. Galimberti, *Images of Class*, 224.

22. Galimberti, *Images of Class*, 224.

23. Galimberti, *Images of Class*, 249-250.

La importancia de la experiencia vivida, del presente de los trabajadores, y de su capacidad de producción de imágenes se convierten en el motivo crucial para los siguientes dos capítulos. En “Art Against Housework”, el autor estudia dos agentes: el movimiento feminista Wages for Housework (WfH), originado en Estados Unidos, y el Gruppo Immagine, colectivo cuyo trabajo mostró las tendencias de homogenización de la visualidad de la izquierda revolucionaria mediante un énfasis en el estatus subalterno de las mujeres en los circuitos de producción, incluyendo los culturales. La estructura del capítulo opera de lo general a lo particular, y muestra cómo es que la visualidad del movimiento WfH se hace concreta en las obras del colectivo. Como en el *operaismo* más ampliamente hablando, en WfH también se libra una serie de discusiones en torno a la cultura, ofreciendo una crítica feminista de la categoría de artista y de la obra de arte, encontrando en las escrituras de personajes como Silvia Federici la forma más definida en términos teóricos de una renovada estética marxista que entendía el arte como un momento en la formación y transformación de la realidad.²⁴ Gruppo Immagine se encargó, por ejemplo, de las banderas del movimiento, entablando una relación vanguardista en la que la interdisciplina de las prácticas artísticas permite producir un conocimiento vital, nuevo, estéticamente enraizado, de las relaciones sociales en las que se inscriben. Sus obras tienen un carácter de crítica ideológica, como las del resto de la visualidad *operaista*, enfocado en el género, que se produjeron para un entorno público de gran alcance, para un contexto de movilizaciones y protestas de alcance nacional e internacional. Es así como en “The Metropolis and its Monsters” el autor

aborda la visualidad producida por movimientos contraculturales que incluyen y sobrepasan los límites historiográficos tradicionales del entorno del *operaismo*, centrada en la revista *Rosso* (1975-1979). Subtitulada “revista dentro del movimiento” constituye una culminación efectiva de la trayectoria rastreada hasta este momento por Galimberti, como la construcción de una visualidad desde un movimiento social en donde la individualización de los participantes se hace secundaria. *Rosso* conjunta el *operaismo* con los sectores más radicales de la contracultura juvenil italiana del periodo, al enfatizar el feminismo y oponiéndose de lleno a las perspectivas de la tradición comunista del siglo xx representadas por el Partido Comunista Italiano, acercándose a una perspectiva antilaboral y hasta cierto punto lumpenproletaria de los ejes históricos revolucionarios.²⁵ El autor analiza la revista como parte de un conjunto de publicaciones “menores” como *Lavoro Zero* y *Attraverso*, que retoman el análisis de las vanguardias artísticas para redefinir, desde un punto de vista estético, los conceptos de trabajador y proletariado,²⁶ intentando alinear una vez más las prácticas artísticas con las políticas ya no desde el mundo del arte, sino desde el seno de movimientos contraculturales cuya existencia se desarrollaba en los sitios industriales de trabajo, donde las tensiones entre generaciones se hacían palpables.

El libro cierra con el capítulo titulado “Counterrevolution and Community”, donde el autor vuelve al juicio de 1979 presentado en un inicio. La vuelta funciona como un epílogo para describir la disipación de la visualidad construida por todos estos personajes como una efectuada por la represión estatal. Al rastrear la participación —más fragmentada,

24. Galimberti, *Images of Class*, 277.

25. Galimberti, *Images of Class*, 296.

26. Galimberti, *Images of Class*, 333.

más ocasional— de personas asociadas a *autonomía* en nuevas revistas con componentes gráficos de vanguardia en la década de los años ochenta, como *Oask* y *Zut*, Galimberti muestra también la intensificación y posterior declive de su visualidad, ahora distribuida de forma separada entre artistas, arquitectos, escritores, filósofos, entre otras. Sin el principio de unidad de la movilización política, la división laboral vuelve, haciendo más sencilla la conceptualización de lo visual de *autonomía* como un elemento, ahora sí, del arte contemporáneo italiano.

La trayectoria de esta obra muestra bien las dificultades de sortear el problema historiográfico de las vanguardias y las relaciones entre estética y política; aunque propone una ruta de salida en la visualidad, el mismo análisis —al final del libro— vuelve parcialmente a aquella problemática de la distancia clasificatoria de la historia del arte respecto a lo político. De cualquier manera, *Images of Class* sí enarbola un tipo de estudio novedoso y ambicioso por igual, que toma todas las lecciones de los estudios de la cultura visual y sus objeciones a la historia del arte “tradicional” para expandir un tipo de análisis e interpretación, no obstante, enraizada claramente en la disciplina. Es un excelente ejemplo de aquella “ciencia de la imagen” propuesta por Mitchell, dado que hace preguntas profundas sobre el significado de las imágenes, sus formas de circulación, y las prácticas culturales que les dan forma. Tal vez, de manera más importante, en la construcción de un puente entre arte y política desde lo visual, Galimberti abre la posibilidad de llevar a cabo estudios más puntuales sobre

las imágenes de movimientos sociales y políticos de diferentes contextos que no excluyen las producciones artísticas. La manera en la que el autor realiza el tejido de personajes, obras, movimientos, y lugares se torna ejemplar, y presenta una prometedora ruta de salida que lleva más allá del problema historiográfico de las vanguardias y sus relaciones entre lo artístico y lo político.

En este sentido, es una obra relevante no sólo para estudiosos de este campo en particular, sino también de forma más amplia para quienes estudian movimientos políticos más recientes. El vínculo con el presente que el mismo libro hace con el análisis inicial de *El juicio* sugiere la posibilidad de utilizar su marco para introducirse en problemáticas actuales. Metodológicamente hablando, habría paralelos por hacer entre las continuidades estéticas y políticas del *operaísmo* y, por ejemplo, las de las organizaciones sindicales y “Los Grupos” en México de finales de la década de los años setenta, cuyas preocupaciones se extienden por el arte de los noventa y cuya visualidad podría vincularse con piezas muy posteriores como el *Monumento a los desaparecidos* (2018-2024) de Leonardo Aranda y Dora Bartilotti. Después de todo, la organización política en torno a la violencia de Estado es un hilo común de estos proyectos, cuyas visualidades están constituidas por diálogos entre arte y diseño, y cuya relación con la sociedad está definida por aquella dinámica vanguardista sobre lo público que atraviesa tanto el arte moderno como contemporáneo en México. La obra de Galimberti es, por tanto, también una invitación a realizar estos proyectos de más largo alcance.