

www.elboomeran.com

Nicolas Bourriaud

La exforma

Traducción de Eduardo Berti



Adriana Hidalgo editora

Bourriaud, Nicolas
La exforma. - 1ª ed.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015
146 p. ; 19x14 cm. – (los sentidos / artes visuales)
Traducido por: Eduardo Berti

ISBN 978-987-3793-16-5

1. Arte. I. Berti, Eduardo, trad. II. Título
CDD 701.17

LA EXFORMA

los sentidos / artes visuales

Título original: *Lexforme*
Traducción: Eduardo Berti

Editor: Fabián Lebenglik
Diseño: Gabriela Di Giuseppe

1ª edición en Argentina
1ª edición en España

© Nicolas Bourriaud, 2015
© Adriana Hidalgo editora S.A., 2015
www.adrianahidalgo.com

ISBN Argentina: 978-987-3793-16-5
ISBN España: 978-84-15851-55-4

Impreso en Argentina
Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'aide à la publication Victoria Ocampo,
a bénéficié du soutien de l'Institut Français d'Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de ayuda a la publicación Victoria Ocampo,
cuenta con el apoyo del Institut Français d'Argentine.

INTRODUCCIÓN

Tiempo atrás, las cosas y los fenómenos nos rodeaban; hoy parecen amenazarnos bajo la forma espectral de desechos recalcitrantes que nunca acaban de desvanecerse o que persisten después de su evaporación. Algunos estiman que la solución pasaría por establecer un nuevo pacto con el planeta, instaurando así una era donde las cosas, los animales y los seres humanos estuviesen en pie de igualdad. Mientras tanto, vivimos en pleno exceso, entre archivos atestados, productos cada más vez perecederos, *junk food* y embotellamientos, mientras el capitalismo se atreve a soñar con un mundo de transacciones “sin fricción” en el que las mercancías, englobando con este término a los seres y a las cosas, circularían sin ninguna clase de obstáculo. Pero nuestra época es también la del residuo energético, la de la toxicidad durable de los residuos nucleares, la de la saturación de las áreas de almacenamiento y los efectos dominó causados por los desperdicios industriales en la atmósfera o en los mares.

Nuestro imaginario del residuo encuentra su expresión más fogosa en la economía: de los *junk bonds* a los *activos*

tóxicos, el universo de las finanzas parece invadido por productos nocivos, por materiales peligrosos que se entierran en los balances de oscuras sucursales o en carteras de inversión. En cualquier caso, lo *real* del mundo globalizado, acosado por el fantasma de lo improductivo y de lo no-rentable, en guerra contra las personas y las cosas que no parecen consagradas al trabajo ni activas de cara al futuro, se revela allí con claridad. Hemos visto crecer de manera considerable la esfera de lo residual: esto se vincula de ahora en adelante con lo no asimilable, lo prohibido, lo inutilizable, lo inútil... Un residuo, nos informa el diccionario, es *lo que cae cuando se fabrica una cosa*. El proletariado, esa clase social de la que el capital puede disponer con libertad, ya no se encuentra únicamente en las fábricas: atraviesa el conjunto del cuerpo social y designa a un pueblo de *desposeídos* cuyas figuras emblemáticas son el inmigrante, el clandestino, el sin techo. Si antaño se definía al proletario como el obrero privado de su fuerza de trabajo, nuestra época ha extendido la definición hasta incluir a quienes de ahora en adelante se ven privados de su experiencia, no importa cuál sea esta, y forzados a reemplazar en su vida cotidiana el *ser* por el *tener*. La relocalización de la producción industrial, los vastos “planes sociales” [*downsizing*] y el retroceso de la política de protección social, así como el endurecimiento de las leyes que rigen la inmigración, traen como consecuencia la formación de zonas grises en las que vegeta el excedente humano: desde el trabajador sin papeles hasta el desempleado de larga data. Aún así existe, desde

luego, una “economía de la impureza” a todas luces visible: es aquella donde progresan los que le quitan las escamas a los pescados, los que recogen la basura, los que cargan los muebles pesados en las mudanzas, los descuartizadores... en fin, las categorías sociales que abarca, en India, la casta de los “Intocables”.

La “ronda fantasmagórica” descrita por Karl Marx en *El capital* parece adquirir hoy un nuevo aspecto. Este libro se propone analizar, con las máquinas ópticas que proporciona el arte contemporáneo, los efectos de esta mutación en nuestros modos de pensar o de sentir.

Si resulta posible ver el aspecto de esta *ronda* en una época determinada, esto es gracias a los vínculos que existen entre el arte y la política. Desde inicios del siglo XIX, arte y política fueron moldeados por la fuerza *centrífuga* creada por la Revolución Industrial: movimiento de exclusión social, por un lado; rechazo categórico, por el otro, de ciertos signos, objetos o imágenes. Es el modelo de la termodinámica lo que reina aquí: la energía social produce un residuo, generando zonas de exclusión en las que se apiñan en completo desorden el proletariado, los explotados, la cultura popular, lo inmundo y lo inmoral: el conjunto subvaluado de todo lo que *no se podría ver*. La “ronda fantasmagórica”, por no hablar de la *fantasmagoría* específica producida por una época en particular, se basa en cómo se orquestan los vínculos regulados entre el centro y la periferia, en cómo se organiza

la colisión entre lo oficial y lo rechazado, entre lo dominante y lo dominado, hasta hacer de la frontera entre unos y otros el lugar mismo de la dinámica de la Historia. A partir del siglo XIX, las vanguardias políticas y artísticas se fijaron como objetivo hacer que lo excluido pasase del lado del poder, a modo de contrabando o a plena luz del día. En otras palabras, derrocar a la máquina termodinámica, capitalizar el rechazo al capital, reciclar los supuestos *desperdicios* para hacer con ellos una fuente de energía. De esta manera el movimiento centrífugo debía invertirse, para llevar al proletariado hasta el centro, para llevar lo desclasado a la cultura y lo devaluado a las obras de arte. Dos siglos más tarde, ¿esta dinámica centrípeta produce aún energía?

La ideología, el psicoanálisis y el arte representan los principales campos de batalla de un *pensamiento realista* cuyos fundamentos fueron plantados en el siglo XIX, en sus respectivos dominios, por Marx, Freud y Courbet. Los tres rechazaron las jerarquías establecidas por la sociedad en nombre de su *Ideal*, impugnaron los presupuestos sobre los cuales se apoyaban los mecanismos de exclusión y buscaron procedimientos de *revelación*. Esta estrategia realista parece hoy la única capaz de fundar una teoría política del arte susceptible de ir más allá de lo “políticamente correcto” y de la simple denuncia de la mecánica de la autoridad o de la represión. Tildaremos aquí de *realista* al arte que se resiste a esta operación de clasificación y selección, y llamaremos

realistas a las obras que levantan los velos ideológicos que los aparatos de poder instalan sobre el mecanismo de expulsión y sus vertederos, materiales o no.

Se trata del ámbito de lo *exformal*, que este libro se propone presentar: el lugar donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo. El término *exforma* designará aquí a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder.

El gesto de la expulsión y el residuo que se deriva de este (o sea: el punto de partida de la aparición de una *exforma*) aparecen como un verdadero lazo orgánico entre la estética y la política, cuya evolución paralela podría resumirse, al cabo de dos siglos, en una serie de movimientos de inclusión y de exclusión: por una parte, el intercambio sin tregua entre el *significante* y *lo insignificante* en el arte; por otra parte, las fronteras ideológicas trazadas por la biopolítica, el gobierno de los cuerpos humanos, en el seno de una sociedad. Los asuntos subvalorados o despreciados forman, desde inicios de la modernidad, al menos desde Gustave Courbet –aunque podríamos remontarnos hasta Caravaggio–, la materia prima por excelencia de las obras de arte: los manojos de espárragos o las mujeres de mala vida que vienen a ultrajar el gran fresco histórico, el famoso “fin de la elocuencia” (aquella elocuencia, tan florida, de la ideología burguesa del siglo XIX) con que

Georges Bataille describió a la perfección la agonía en la obra de Manet... En la esfera política, el rechazo desemboca en la clase de los excluidos: el proletariado, término que englobaba en la antigua Roma a quienes no tenían más que a sus hijos (*proles*) como riqueza. Sin embargo, el proletario, que para Karl Marx representaba el *sujeto de la Historia*, parece hoy muy lejos de aquel estatus, suplantado incluso en el imaginario colectivo por la figura del inmigrante clandestino... El mismísimo psicoanálisis se formó en torno al concepto de *rechazo* o de inhibición, operación mediante la cual el sujeto evacúa del inconsciente todas las representaciones incompatibles con el Ideal del Yo. La exclusión de la *polis*, el rechazo fuera de la conciencia, todo lo *devaluado* que el artista incauta, estas tres cosas dan cuenta de la presencia de un mecanismo de expulsión. Pero, ¿qué es una política progresista si no tomar en cuenta a los excluidos? ¿Qué es un psicoanalista si no un profesional de lo reprimido? ¿Qué es un artista si no alguien que piensa que todo, hasta el más inmundo de los desperdicios, puede adquirir un valor estético? Cuanto disimulamos, excretamos o prohibimos forma parte de esta lógica centrífuga que divide a las personas y las cosas en nombre del ideal, y las condena al mundo de los *desechos*. La figura de la exclusión atraviesa de este modo el inconsciente, la ideología, el arte y la Historia. Constituye un motivo en filigrana que engloba a la filosofía del “trapero de la historia” desarrollada por Walter Benjamin, a la *heterología* de Georges Bataille, a las tesis de Louis Althusser

acerca de la ideología, al programa de los *cultural studies* y también al pensamiento materialista, y los vincula con el arte contemporáneo.

Sería simplista, no obstante, limitarse a protestar contra toda forma de rechazo en nombre de un ideal igualitario; ya no alcanza con recuperar inmundicias para ser un gran artista... La uniformidad absoluta nacería de un mundo donde todo intercambio estuviese prohibido. Un paisaje de archivos infinitos, donde no se descartara nada, se volvería muy pronto una pesadilla. Denunciar este proceso de selección equivaldría a promover un idealismo al revés; sin embargo, el materialismo no es el reverso ni la inversión del discurso idealista. No propone lo centrífugo como remedio a lo centrípeto, sino que ambiciona sustituir a ambos con un movimiento de *descentralización* general, con la locura de unas brújulas por fin privadas de su Norte normativo...

Para escribir este libro, he *partido de una idea vaga para confrontarla con unas imágenes claras*, según el lema escrito en la pared de aquella casa donde, en *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, un grupúsculo de estudiantes imitaba a la Revolución Cultural maoísta. En vez de prestar atención a las prácticas artísticas contemporáneas para deducir de ellas una teoría general, como hice en mis ensayos anteriores, emprendo aquí el camino inverso. Y si Walter Benjamin o Georges Bataille resultarán familiares a todo lector habituado a la teoría del arte, ese mismo lector quedará sin dudas

pasmado al ver el espacio que ocupa aquí Louis Althusser, singular figura del pensamiento del siglo XX. Sin embargo, cuando se busca problematizar los vínculos entre estética y política, entre forma y teoría, entre ideología y práctica, se tropieza muy pronto con sus escritos. Y si examinamos las posturas filosóficas de Jacques Rancière, Alain Badiou o Slavoj Žižek, parece indispensable referirse a quien fue profesor de los dos primeros e influencia determinante para el tercero, cuyo director de tesis fue nada menos que Jacques-Alain Miller, también analista y otro de los estudiantes formados por Althusser. Pese a todo, aunque hoy se advierte a las claras el eco de Althusser en los trabajos de los autores recién citados, también resulta innegable que estos lo reconocen poco en público. ¿Por qué este “filósofo para filósofos” aparece, por lo común, raras veces mencionado en los debates teóricos de la actualidad? En primer lugar porque la mayoría de sus alumnos rompió con él a la luz de Mayo 68: en *La lección de Althusser*, editado en 1973, Jacques Rancière denunció su arcaísmo estalinista; Chantal Mouffe fue a buscar en Antonio Gramsci un soplo de aire fresco que no había encontrado en la textura apretada de su dogmatismo; en cuanto a otros como Jacques-Alain Miller o Jean-Claude Milner, partieron con su bagaje al campo lacaniano.

En segundo lugar, Louis Althusser, *apparatchik* del partido comunista francés y también psicótico notorio que pasó numerosas veces por distintas clínicas, acabaría asesinando a su compañera, Hélène Rytman, antes de desaparecer bajo un

espeso manto de silencio. Huelga decir que Althusser responde muy poco al perfil del *jet set* filosófico: se trata de un personaje *incómodo* en más de un aspecto, una figura paquidérmica en el comfortable *bazar* del pensamiento contemporáneo. Siempre será un enigma entender cómo hizo este paquidermo para conjugar tal rigor de pensamiento y semejante claridad de exposición (por momentos, didáctica hasta dar náuseas) con la psicosis maníaco-depresiva que lo atormentaba.

¿Por qué, entonces, interesarse hoy en Louis Althusser, más allá del actual regreso al marxismo, amplificado con el resquebrajamiento de las fachadas financieras tras la “crisis de las hipotecas *subprime*” en otoño de 2008? Primero y principal, porque sus escritos, lejos de ser caducos, pueden releerse en un contexto histórico que los carga de nuevos significados. Pienso en los textos redactados durante los años de silencio público del filósofo (1980-1990), sobre todo en los notables *La corriente subterránea del materialismo del encuentro* y *Filosofía y marxismo*, o en otras publicaciones póstumas o casi póstumas como el curso que impartió acerca de Maquiavelo, o en los *Escritos sobre el psicoanálisis*, pero asimismo en los textos mecanografiados que distribuía con frecuencia entre las personas más próximas a él. Todos esos escritos le otorgan hoy a la obra de Althusser otro aspecto, otra distinción filosófica, más pertinente de lo que daba a entender el arduo panfleto titulado *Lo que no puede durar en el Partido Comunista*, su última publicación antes del

“drama”... La filosofía de Althusser nos sorprende hoy por el extraño lazo que entabla entre el marxismo más científico y una curiosa obsesión por el vacío, el caos, lo carnavalesco y la impostura, o incluso por su visión onírica e inquietante de la ideología. Todos estos elementos le confieren una singular intensidad en un momento en que la filosofía y el arte vuelven a impulsar un marxismo aún más radical puesto que ha perdido su traducción política en el tablero mundial; puesto que, en otras palabras, hoy no agita más que muñones en vez de manos... Releer a Althusser a la luz de los debates culturales del siglo XXI nos permite, por lo tanto, abordar con una mirada nueva los complejos vínculos entre arte y política, más allá de las ingenuas formulaciones a las que hoy se ven a menudo reducidos.

Pertenezco a una generación que, al iniciarse en la vida intelectual durante los años ochenta, descubrió a Althusser a través de sus textos póstumos. La opinión que tenía entonces de él era tan poco favorable como mal documentada: un burócrata dogmático, un vestigio de la era de Brezhnev... Gilles Deleuze y Félix Guattari, Michel Foucault, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard o Jacques Lacan nos resultaban, al contrario, contemporáneos y parecían darnos las herramientas conceptuales para decodificar nuestra época. Al lado de *Mil mesetas* o de *Vigilar y castigar*, qué podían aportarnos esas interminables exégesis de Marx, producidas, peor aún, por un filósofo en entredicho con los

últimos acontecimientos: estructuralista *hardcore* en tiempos del posmodernismo, leninista de estricta obediencia en la era de la Perestroika. Aquello que en sus tiempos de gloria se llamaba “el pensamiento Althusser” había ido a parar al sótano de la historia con los abrigo de piel, los pantalones acampanados y los discos de Jefferson Airplane... Representante oficial de un inmenso continente a punto de hundirse, Althusser resultaba entonces, en plenos años ochenta, totalmente inaudible. Máxime porque mi generación había sucumbido a una pasión por lo *menor* que continuaba, en otro nivel de ondas, con la “contracultura” de los años sesenta y setenta. Indiquemos, sin embargo, que este conjunto de disidencias frente a la cultura “oficial” que más tarde se llamaría *mainstream* preparó ampliamente el desarrollo de la teoría poscolonial y de los *cultural studies*, por entonces balbucientes. Al teorizar acerca de la “literatura menor”, Gilles Deleuze y Félix Guattari habían iniciado una pesquisa de las singularidades y de las insularidades claramente incompatible con los monumentos de la historia del pensamiento, entre los cuales el marxismo ortodoxo figuraba en un lugar destacado... El *underground* cultural representaba nuestro medio natural; los más oscuros autores de fin de siglo o los *outsiders* de la historia del arte eran nuestro breviario estético. De manera bastante sistemática, se redescubría entonces a artistas en disidencia, a filósofos mantenidos al margen de los grandes senderos del pensamiento: *mavericks* de la cultura. Se le daba prioridad a todo lo que había sido aplastado, justamente, por

la inmensa placa del continente marxista y modernista: se revisitaba Trieste, Lisboa, Praga o Buenos Aires, convertidas en ciudades literarias por excelencia; se rescataba a individuos cuya excentricidad en la forma de pensar los había alejado de los manifiestos estéticos, de Fernando Pessoa a Jorge Luis Borges, de Eva Hesse a Gordon Matta-Clark, pensadores demasiado delicados o demasiado irredentos para los colectivos radicales del siglo XX. Hace falta recordar, para entender la naturaleza de dicho momento intelectual, que la debacle del modernismo había dejado un paisaje hecho añicos. Para todos los que vivieron su adolescencia en los años ochenta, nada resultaba más excitante que el “pensamiento débil” postulado por Gianni Vattimo, los “simulacros” baudillardianos o *la estética de la desaparición* de Paul Virilio; nada nos parecía más productivo que colocar en un plano horizontal, de puro presente, lo que hasta entonces tenía que ver con la verticalidad de la historia. Esa desconfianza global con respecto a las teorías y a los manifiestos de las décadas precedentes impactó de lleno en el marxismo “clásico”. Y alcanzó su punto culminante en 1989, cuando la cortina de hierro se desplomó sobre el “pequeño siglo XX” e inauguró la era de la mundialización o globalización.

Lo que entonces no entendimos fue que el motivo seductor de lo *menor*, el principio de pulverización que este introducía en la filosofía, su apertura a los relatos disidentes o mantenidos a la sombra, llegaba en forma oportuna para

camuflar una empresa de desmantelamiento de envergadura mucho mayor. Lo que habíamos interpretado como el derretimiento de los hielos ideológicos, como el estallido de las placas continentales que atascaban el pensamiento, en realidad venía a cubrir muy discretamente un operativo de liquidación política: el inmenso derrumbe que vino a continuación arrastró consigo múltiples bloques de resistencia, cuya desaparición facilitó sobremanera el avance de la amnesia, la resignación y la impotencia. La lucha de clases fue reemplazada por los combates sectoriales y los compromisos sociales, el famoso *principio de realidad* ocupó el lugar de la utopía económica, la vanguardia se eclipsó ante una multiplicidad de propuestas sincrónicas, y nosotros nos vimos obligados a aprender todo de nuevo, desde cero. Este libro pretende ser parte de ese volver a empezar, pero sin rechazar la idea de *regresar* a alguna cosa.

El drama del Hotel PLM Saint-Jacques

El 15 de marzo de 1980, más de trescientos miembros de la *Escuela Freudiana de Psicoanálisis* se reúnen en asamblea general en el PLM Saint-Jacques, un hotel del Distrito 15 de París. Es un momento importante: Jacques Lacan ha convocado a sus fieles, por medio de una carta fechada el 5 de enero para exponerles los motivos por los cuales ha decidido disolver la escuela que él mismo fundó. Desde hace tiempo corren rumores de que está disminuido, acabado, senil. Obsesionado con el proyecto de llevar a buen término una topología del inconsciente, desconcierta a los asistentes a su seminario dibujando incansablemente figuras geométricas en el pizarrón negro, formando toros y anillos de Moebio con la ayuda de unos pedazos de cuerda. La noticia del fin de la agrupación, creada hace dieciséis años, es mal recibida por sus discípulos; unos se sienten abandonados, otros llegan incluso a considerar el hecho como corolario de un naufragio intelectual. Aquel día el anciano maestro está sentado, tras una mesa común y silvestre, frente a dos hileras de sillas; la

Pero, ¿por qué razón quiso intervenir? ¿Cuál fue el sentido de esta irrupción en la escena psicoanalítica, destinada a hacer sonar alto y fuerte la voz de los “analizados”? Acerca de la disolución de la escuela, un texto escueto, redactado algo deprisa e inédito en vida de su autor, ofrece el punto de vista de Althusser: “No tengo una opinión acerca de ello –escribe–, pero se trata de un acto político, y un acto semejante no se efectúa a solas como lo hizo Lacan, sino que se reflexiona y se discute democráticamente con todos los interesados, en primer lugar con las ‘masas’ que son los analizados [...], de lo contrario se trata de despotismo, aun cuando sea iluminado.”⁵ Fue en nombre de la democracia y del proletariado anónimo, el cual conforma la “masa” de los analizados, que Louis Althusser hizo aquel día uso de la palabra. El teórico de la “lucha de clases en la filosofía” desplaza su discurso hacia el diván para trazar un signo “igual” entre la producción material y la psiquis humana, y describe con tono obrerista el proceso de la cura, mencionando a “los analizados, que acaso son millones en el mundo” como si aludiese a una nueva clase en lucha por sus derechos. “Y el precio que ellos deben pagar –prosigue–, sin hablar del precio del dinero que desembolsan para cumplir la labor propia de los analizados: ese ‘*Durcharbeiten*’ a menudo atroz, siempre duro y agotador, al borde del abismo y a menudo al borde del suicidio...”⁶

⁵ Louis Althusser, *Écrits sur la psychanalyse, op. cit.*, p. 260.

⁶ *Ibid.*, p. 271.

Las palabras de Althusser son aquellas que comúnmente se emplean para describir el trabajo en una fábrica. El término “*Durcharbeiten*”, concepto freudiano traducido en ocasiones como “perlaboración”, remite a un trabajo repetitivo: la perlaboración, en el curso del análisis, consiste en volver indistiguiblemente a las mismas escenas, hasta que la inhibición desaparece y se elabora en el paciente un conocimiento coherente de la historia de su síntoma. ¿El psicoanalista sería en este respecto de contraamaestre supervisando la labor ingrata y monótona de sus subordinados? Y el filósofo, ¿detecta aquí una forma nueva de alienación o un caso particular de alienación general? Con múltiples alusiones, Althusser fija su posición al respecto. Critica la división del trabajo en el análisis, “las sesiones sin duración preestablecida, sin contrato de duración, como si el analista fuera el único con el poder de imponer su propia medida de duración”, y hasta se pregunta “por qué el analizado no podría [...] imponer la suya”.⁷ La “medida de duración” constituye el nudo central de la reflexión marxista sobre el trabajo. Desde la publicación de las tesis de Frederick Winslow Taylor sobre racionalización y cronometraje del trabajo en las usinas (1893), con las cuales se hizo eco el célebre axioma de Benjamin Franklin (“*time is money*”), la lucha por el control de los ritmos de trabajo se confunde con el movimiento social: la híperespecialización de las labores y el control del tiempo (el tiempo laboral y también el del “ocio”)

⁷ *Ibid.*, p. 272.

son los dos factores principales de alienación. Sin duda, desde la perspectiva de Althusser el analizado sólo puede compararse con un proletario del intelecto. Los *condenados de la tierra* también ocupan los divanes...

Nos topamos aquí con la tesis expuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El Anti Edipo*: el inconsciente no es un pequeño teatro sino una inmensa fábrica, un lugar de producción lleno de "máquinas deseantes" que no se implican solamente en el espacio doméstico y familiar, sino también en el espacio social o en las líneas de fuga metafísicas. Podría responderse afirmando que Lacan, contra quien esta obra apunta en forma directa, nunca consideró el inconsciente como un "teatro" y nunca estuvo obnubilado por el complejo de Edipo: en 1973, la máquina de guerra de *Anti Edipo*, en su combate contra un psicoanálisis freudiano hipnotizado por el vínculo parental, sin dudas menospreció a Lacan por las necesidades de la causa. Ocurre que, en realidad, el inconsciente lacaniano no funciona en absoluto como una escena *familiarista*, sino más bien bajo la forma de un armazón metálico del que tan sólo puede dar cuenta una topología. Más allá de la diferencia de sus léxicos y de sus temas respectivos, Lacan no podía estar más de acuerdo con Deleuze y Guattari cuando afirmaban que el objetivo del psicoanálisis no es el de desenterrar pequeños secretos sepultados en lo más hondo, sino el de hacer funcionar cadenas significantes, que adquieren en *El Anti-Edipo* la forma de "máquinas deseantes". Su

... en la divergencia se sitúa en torno a la cuestión del deseo y del *estatus*. Así y todo, Lacan es mucho más spinozista de lo que parece a simple vista. Lo que *El Anti Edipo* pone de manifiesto es, en primer lugar, una oposición política que surge del contexto de la época: Deleuze y Guattari, como Althusser, lideran una crítica *izquierdista* del psicoanálisis y atacan a Lacan en el plano ideológico. Se la toman con el Lacan que propinaba a los estudiantes de la universidad de Vincennes, poco después de Mayo 68, su opinión de que los revolucionarios no deseaban otra cosa más que un "amo"... "Y lo tendrán", concluía... El *estilo de vida* lacaniano y el escepticismo altivo que exuda de sus discursos resultan, en efecto, menos revolucionarios que su pensamiento. Por el contrario, no se puede estar menos que azorado por las correspondencias entre las metáforas industriales de Deleuze y Guattari y la lucha de clases que Althusser introdujo en el campo psicoanalítico: los tres describen el terreno del inconsciente como la prolongación natural de un campo de batalla político, y abordan el combate bajo los auspicios de una crítica del productivismo, en nombre de un proletariado del inconsciente tan ignorado como los *sometidos* de la ideología.

A primera vista, esta discusión podría parecer técnica, limitada al campo psicoanalítico o filosófico; sin embargo, resultó de una importancia capital para quienes, más tarde, la retomaron y la desplazaron a otro lugar, a una escena donde se articulan otra clase de vínculos entre la política y

la producción intelectual: la del arte. Porque querer saber si el inconsciente es una fábrica o un teatro es, ante todo, plantearse la cuestión de la naturaleza de lo que produce y de cómo se produce: ¿se trata de espectáculos, de revelaciones o, más bien, de disposición de "partículas", para emplear el término de Deleuze y Guattari? La distinción es crucial. Y lo cierto es que, desde los años sesenta, desde el arte minimalista y conceptual hasta los trabajos de Mike Kelley o Pierre Huyghe, la obra de arte se mide con la producción general mediante una reflexión sobre sus formatos de visibilidad o sus condicionamientos sociales, espaciales o temporales, o sea, mediante una reflexión sobre la *norma*. Como si el arte se hubiese arrogado la tarea de proseguir y perpetuar el tema que fundó la *French Theory* estructuralista: poner en relieve las normas y lo impensado, el análisis de las condiciones sociales y biopolíticas de nuestros enunciados o de nuestros comportamientos. Al respecto, la producción artística de este inicio del siglo XXI se alinea también en ese combate a muerte contra el idealismo librado por Althusser, implacable (y a veces violenta) demostración de la absoluta materialidad del vacío, del azar, de la ideología, del inconsciente, de todo lo que constituye la reserva natural de lo inefable o de lo místico. Sin embargo, el arte de nuestro tiempo posee un antiidealismo comparable, que se traduce por la voluntad de caracterizar las abstracciones económicas, de representar los flujos inmateriales, de producir azar artificialmente, de encarnar lo invisible o de plasmar ciertas fuerzas espirituales...

En el "todo es figurable" del arte contemporáneo, para el cual lo impalpable constituye una materia o una superficie como las otras, puede percibirse el eco del "todo es material" de Althusser. En el modo en que los artistas de nuestro tiempo ponen empeño en la preparación, la producción y la exposición de sus trabajos puede percibirse también el sueño de una actividad sin desperdicios, un proceso expuesto a la vista de todo el mundo y en cuyo interior cada cosa sería útil o significante, lo que no es ajeno, por cierto, al objeto de la curación psicoanalítica. ¿Qué producen exactamente una idea, una sensación o un signo, según el circuito de distribución que adoptan y el formato que adquieren? ¿En qué medida la forma artística está sobredeterminada, para emplear un concepto althusseriano, por los discursos que la rodean?

Si el arte fuese una máquina, sería una suerte de generador eidético: las actitudes, los gestos, los argumentos, las discusiones, las relaciones humanas, los elementos más vagos o más indecibles son susceptibles de volverse formas. Este es el mayor denominador común del conjunto de las actividades emprendidas en el campo artístico: formalizar. O sea, traducir una idea, una sensación, en una presentación organizada que le confiere un nuevo sentido. Partiendo de esto, el inconsciente, que brinda (a nuestras espaldas) forma concreta a nuestras obsesiones o a los traumatismos de la vida cotidiana, representa para el artista una herramienta de predilección, un modelo operatorio, una exforma típica.

El arte de nuestro tiempo se inscribe, por consiguiente, en la prolongación de la polémica en torno a la metáfora más adecuada para describir el inconsciente, polémica que opuso a Deleuze y Guattari contra los psicoanalistas freudianos: ¿teatro o fábrica? Guattari fue el crítico más virulento de un psicoanálisis petrificado en sus dogmas hospitalarios y en su química: lo conminó a deshacerse de esas “batas blancas invisibles”, que impidían todo cuestionamiento, para refundarse a partir de la creación artística. “De hecho –escribe–, el conjunto de los ámbitos ‘psi’ se instaure en la prolongación, y en interfaz con los dominios estéticos.”⁸ El psicoanálisis anhela “producir” seres humanos plenamente vivos, de igual modo que la fábrica produce bienes materiales. Ahora bien, la pregunta queda instalada: ¿puede producirse algo sin residuo o desperdicio alguno? En su texto *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*, Althusser plantea el asunto del objeto del psicoanálisis y responde mediante la descripción de una sangrienta epopeya. La cura analítica, explica, se ocupa de “los efectos prolongados que perviven en el adulto luego de esa extraordinaria aventura que, desde su nacimiento hasta el fin del Edipo, transformó a un pequeño animal, engendrado por un hombre y una mujer, en un niño humano”.⁹ Nosotros salimos para siempre amnésicos de esta “lucha” de la que olvidamos, una vez adultos, “las heridas, las secuelas

⁸ Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 29; trad. cast.: *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-Textos, 1990.

⁹ Louis Althusser, *Écrits sur la psychanalyse, op. cit.*, p. 33.

“las heridas”,¹⁰ aparte del cruel “maestramiento” que esta impulsó a la producción de uno mismo no se lleva a cabo sin alguna clase de daño...

Louis Althusser leído por Philip K. Dick

El 22 de octubre de 1990, cuando se anunció la muerte de Althusser, mi primera reacción fue la de perplejidad al saber que todavía estaba vivo, tan pesado era el manto de olvido que había encima de él. Poco después apareció *El porvenir es largo*. Este texto póstumo, publicado en 1992, fue escrito entre marzo y junio de 1985: allí, cinco años después de los hechos, Althusser trata de justificar el sobreesimiento con el que se vio beneficiado tras el asesinato de su compañera en el hogar que le concedía la Escuela Normal Superior y que él ocupaba desde hacía más de veinte años. Considerado como “no responsable de sus actos”, Althusser había sido internado con urgencia en el hospital Sainte-Anne. Y, tras la intervención de algunos de sus antiguos alumnos, había eludido todo juicio y había recibido atención psiquiátrica, antes de caer, tres años después, en lo que Foucault llamaba “la vida de los hombres infames”; es decir, un silencio cuyo espesor sólo podía compararse al fulgor de su gloria de antaño. Fue durante esos diez años de reclusión, puntuados por

¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

las visitas de algunos fieles amigos como Michel Foucault, que Althusser escribió aquel alegato *pro domo* titulado *El porvenir es largo* (*L'avenir dure longtemps*). Es inútil extenderse aquí en la saga althusseriana, ya que esta se despliega en su autobiografía. Limitémonos a ofrecer algunos elementos: su madre, "pura" y fuertemente idealizada, se compromete con un hombre joven llamado Louis, quien muere en pleno combate durante la Primera Guerra Mundial, y luego acaba casándose con el hermano del difunto. De la unión nace un hijo que hereda el nombre de pila del tío muerto. Vienen después los años de cautiverio en un campo de prisioneros en Alemania, los que reforzarán su gusto por la reclusión; el paso del catolicismo al comunismo; su debut sexual a los veintinueve años con una mujer mayor que él, la misma con la que vivirá conyugalmente hasta el asesinato; su trabajo como preparador en la Escuela Normal Superior de París, donde tendrá como estudiantes a Jacques Derrida y Michel Foucault, después a Jacques Rancière, Jacques-Alain Miller, Alain Badiou, Régis Debray, Étienne Balibar, Robert Linhart, Chantal Mouffe o Clément Rosset. Todo al ritmo de repetidas crisis maniaco-depresivas...

Que yo sepa, ninguna autobiografía filosófica se parece a la de Althusser. A lo largo de un texto literalmente fascinante, el autor combina recuerdos con interpretaciones que parecen elaboraciones a posteriori nacidas de una terapia analítica que empezó casi cuarenta años antes, en 1947... Encontramos

... ideas incongruentes y paréntesis que nunca cesan. Hasta tal punto que la exigencia de precisión se resquebraja como una profusión de ideas afines, de exposiciones filosóficas de alto vuelo colmadas de expresiones de habla e lenguaje populares, una lógica implacable que se hincha aquí y allá con grumos y coágulos delirantes. El estilo es, a menudo, desaliñado, pero sin que se relaje la tensión que conduce a Althusser y a su lector hacia el desenlace: ese crimen que motiva la escritura, ese crimen cuya explicitación remonta al conjunto de circunstancias de su vida pasada, pasando por una particular línea divisoria entre los dominios de la biografía y de lo teórico. Desde luego, se trata en una lectura de un relato psicoanalítico, muy próximo al discurso desbocado de un paciente en su diván. Pero uno no puede evitar, mientras lo lee, pensar en el *stream of consciousness* joyceano o en los últimos textos de Antonin Artaud, mucho más que en el modelo al que alude el autor: las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau. Y, aparte de los momentos biográficos y de su puesta en práctica, leemos también el texto de un filósofo que revisita su obra entera y también el marxismo desde una perspectiva totalmente original: la del "materialismo aleatorio", del que ofrece aquí una primera presentación.¹¹

¹¹ Primera para los lectores francófonos, puesto que el libro *Filosofía y marxismo*, su correspondencia con la filósofa Fernanda Navarro, fue publicado en español en 1988 y sólo apareció seis años después en francés, editado como *Sur la philosophie* por Gallimard. Este libro contiene, además, el texto

En efecto, Althusser ha concebido este libro delirante según un principio teórico riguroso que retoma un cuestionamiento del psicoanálisis y de la filosofía que databa, en su caso, de largo tiempo: “En el fondo –escribía en 1966– considero que los conceptos de origen y de génesis son religiosos, máxime en el sentido riguroso que constituye su dupla”. Mientras que la noción de *génesis* supone que el individuo ha sido programado desde “el origen de su proceso de engendramiento”, para Althusser se trata de reescribir su trayectoria en el seno de la filosofía y de la locura, no a partir de un origen al que bastaría con desplegar como evolución, sino a partir de una pura lógica de *surgimiento*, en el seno de un marco narrativo donde siempre “alguna cosa nueva se pone a funcionar de manera autónoma”.¹² La elección de esta lógica del surgimiento contra aquella del origen nos conduce de nuevo a la cura analítica: lo que *surge* en el corazón del relato no está presupuesto y nada viene a explicarlo; la historia de Althusser se presenta entonces como una cadena de “comienzos absolutos a partir de nada”. *El porvenir es largo* funciona según el principio del materialismo aleatorio, o sea, a partir del vacío y según las reglas del caos, progresando por medio de círculos concéntricos en un choque de hechos y de ideas, de análisis y digresiones en bucle que sacuden en todas

de una conferencia celebrada en Granada, en 1976, donde Althusser ya mencionaba su “materialismo aleatorio”.

¹² Louis Althusser, “Lettre à D...” (1966), en *Écrits sur la psychanalyse*, op. cit., p. 65.

de sus direcciones posibles el género clásico de las *memorias*. El *porvenir*, para Althusser, no tiene rigurosamente nada que ver con la memoria: “Si decimos que el inconsciente es una memoria –escribe–, volvemos a caer en uno de los viejos conceptos de la psicología, y nos sentimos tentados a decir que memoria = historia, que cura = remembranza = buena historicidad, que curar una neurosis es restaurarla a su historicidad...”.¹³ Dicho de otra manera, “el inconsciente no es más memoria que cualquier otro mecanismo que funciona, incluidos los mecanismos cibernéticos perfeccionados. A partir de esto, si mi ‘memoria’ no falla, hay bastantes cosas buenas en Lacan”.¹⁴ Repitámoslo, los conceptos de origen y de génesis son, para Althusser, religiosos e idealistas en su esencia. Pero “el concepto de memoria cumple el papel de, representa el equivalente de una génesis”,¹⁵ explica. La materia prima de *El porvenir es largo* no es por lo tanto el recuerdo, tal como lo entendía un Marcel Proust, sino la anamnesis o rememoración tal como aparece en la cura psicoanalítica: este falso libro de recuerdos no le debe nada a la remembranza clásica ni al orden lógico que esta impone, ya que para Althusser “la estructura de toda génesis es necesariamente teleológica”. Explicado de otra forma, en sus supuestos orígenes se encuentra lo que se busca en el

¹³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵ *Ibid.*, p. 71.

presente, pues "todo proceso es gobernado por su fin".¹⁶ El pasado resulta insoslayablemente modificado por el presente, y no a la inversa. En lugar de obsecarse en encontrar allí *nacimientos*, Althusser sólo descubre *surgimientos* imprevisibles y asombrosos. Con él, la autobiografía se vuelve una rama de la ciencia ficción. Estas *memorias sin memoria ni génesis ni origen* podrían haber sido imaginadas por Philip K. Dick: uno piensa en sus *replicantes* llenos de implantes mnemónicos, pero ante todo en las vertiginosas temporalidades paralelas que conforman el marco de novelas como *Ubik* o *El hombre en el castillo* más que a la autobiografía de un filósofo. Y esta concepción de la temporalidad que va del futuro hacia el pasado, cuyo origen no sería más que un señuelo o un agente caótico, nos remite a las teorías de Dick, para quien el relato comúnmente aceptado de la historia es tan sólo una ficción, y el mundo en el que vivimos es una versión como tantas otras de la realidad.

A la narración de Althusser se le añade un implacable cuadro clínico de su enfermedad, lo que da como resultado la confesión de un asesino que echa mano a todos los argumentos a su alcance para hacernos entender las razones del "drama" en el que ha desembocado su vida y para lograr que lo perdonemos. Detengámonos, no obstante, en un punto asombroso. Al final del libro, en el capítulo XXIII, cuando

¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

Althusser parece haber agotado todos los artificios de su discurso, un extraño personaje irrumpe en el texto: un "viejo amigo médico" viene para recoger todos los elementos y ofrecer sus propias conclusiones. Asistimos a "una increíble suma de hechos, puramente accidentales para unos, no fortuitos para otros, cuya conjunción era totalmente imprevisible".¹⁷ ¿Un médico? Se trata, forzosamente, de una opinión autorizada y científica. Sin embargo, a todas luces, este "viejo amigo médico" no ha existido jamás.¹⁸ Y el lector se ve arrastrado a unas escenas extrañas... Recordemos la película de Bryan Singer, *Los sospechosos de siempre* (*The Usual Suspects*): el relato es su largo *flashback* en el que el narrador, el único que ha podido escapar a la explosión con que finaliza la historia, es interrogado en el despacho de un inspector de policía. El personaje que interpreta Kevin Spacey, un inválido, relata los hechos de los que fue testigo, presentándose como el juguete de una serie de circunstancias desafortunadas, manipulado por un misterioso y temible gángster: Keyzer Sozé. Cuando la película termina y la policía deja en libertad al citado sospechoso tras haber prestado oídos a ese largo testimonio que parece probar su inocencia, el inspector mira a su alrededor y se da cuenta, de súbito, que todos los apellidos que mencionó el sospechoso están presentes en la habitación donde se llevó a cabo el interrogatorio: en el póster clavado

¹⁷ *Ibid.* Marty, *Louis Althusser, un sujet sans procès. Anatomie d'un passé très récent*, París, Gallimard, 1999, p. 273.

¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

con alfileres a sus espaldas, en la taza de café, en un pequeño mantel... El muy astuto testigo usó todos los significantes a su alcance con el fin de producir una historia plausible, sin ningún lazo con los hechos verdaderos... Y en la última escena de la película vemos que se tambalea por la calle, que endereza luego las piernas y que por fin se encamina deprisa a una limusina donde espera un conductor que le abre la puerta. Entonces comprendemos que este hombre que fingía ser renco no era otro que Keyzer Sozé, si esa es la verdadera identidad de quien ocupa el centro de todo. Tal podría ser el sentido de la confesión de Althusser: requisar todos los significantes disponibles, del marxismo al psicoanálisis, de Spinoza a Derrida, para hacer con ellos un alegato ante la historia, tras lo cual, abandonando su condición de enfermo, echar a correr deprisa por la calle de la filosofía.

¿Cómo evolucionaron los vínculos entre el "desatino" y la cultura contemporánea a partir de los años sesenta? Una simple constatación: dos de los grandes *maestros pensadores* franceses de entonces, Jacques Lacan y Louis Althusser, con frecuencia fueron tildados de locos. El segundo de ellos, a este respecto, puede presentar pruebas fehacientes: fue, literalmente, psicótico. El primero, en cambio, ejerció la profesión de psicoanalista. Pero eso no impidió que los medios de la época y los intelectuales conservadores de hoy hayan tildado y sigan tildando al doctor Lacan de gurú excéntrico y megalómano. Miles de rumores circularon acerca de él: su

... intentó extraer fajos de billetes del cajón de su escritorio, ... intento compulsivo, sus trajes extravagantes, su ... rechazo a frenar el coche ante los semáforos en ... cochera. En cuanto a Althusser, él mismo nos ofrece ... cleptómano reincidente, habría intentado, según ... a sus conocidos, robar un submarino atómico en la ... Tolón o asaltar un banco; aseguraba que Mao Zedong ... conocerlo, le enviaba cartas al presidente de los Estados ... y llegó a pedir una cita con el Papa... Podemos leer ... puño y letra: "Fue por entonces cuando hice el célebre ... a mano armada, pero no sangriento, en un banco de ...". Lo que nos ocupa aquí no es el lazo entre pensa- ... y "locura" en general, sino un asunto más concreto: ... pensar con la locura?, ¿cómo es que el discurso teórico ... con la neurosis? En el caso de Althusser, la pregunta ... Y se plantea en la medida en que él nunca evacuó ... el problema, aunque sí trató de sobrellevarlo en el seno de un ... dispositivo donde el hecho de integrar conceptos del ... psicoanálisis dentro de la filosofía (la "lectura sintomática" ... aplica a Marx) así como la reivindicación permanente de ... condición de analizado producen efectos inéditos.

Un tercer personaje es necesario, no obstante, para en- ... cender esta escena filosófica: Michel Foucault. Se conocieron ... la Escuela Normal Superior, allá por 1946, poco antes ... que Althusser ejerciera allí su función de preparador. Por

Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps*, op. cit., p. 341.

entonces, Foucault “parece medio loco” a los ojos de sus compañeros: un buen día, “un docente de la escuela lo encuentra tumbado en el suelo, en un aula, donde acaba de lastimarse el pecho con una navaja”.²⁰ Este comportamiento *borderline* proviene sin dudas de una homosexualidad vivida con vergüenza y dolor, como por entonces era lamentablemente habitual en Francia. Lo cierto es que “cuando fue publicada la *Historia de la locura*, todos quienes lo conocían comprendieron que tenía que ver con su historia personal”.²¹

Aunque se codeó todo el tiempo con la locura, Foucault logró, a diferencia de Althusser, escapar de ella. La amistad entre ambos pasó por algunas turbulencias, debidas a la virulenta crítica del marxismo a la que se libró Foucault a partir de *Las palabras y las cosas*, pero se mantuvo en pie hasta la muerte de este último en 1984. Uno y otro, finalmente, desplegaron su arsenal filosófico en torno al mismo adversario: la obligación, la sujeción. Entre los “aparatos ideológicos de Estado” que analiza Althusser están el hospital y la prisión. La crítica de las instituciones a la que se consagraba Foucault, menos “maciza” aunque centrada en los dispositivos mediante los cuales se articulan saber y poder, apuntaba a los filtros, a la exclusión y al descrédito que sufren ciertos discursos, como los textos de Althusser.

²⁰ Didier Eribon, *Michel Foucault*, París, Flammarion, 2011, col. “Champs Biographie”, p. 43; trad. cast.: *Michel Foucault*, Barcelona, Anagrama, 2004.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

Althusser se refiere a menudo a Michel Foucault cuando quiere evocar sus trastornos psiquiátricos. Esto se debe a la naturaleza de los trabajos de este último: *La historia de la locura* ha suscitado un verdadero entusiasmo filosófico en Althusser; pero, asimismo, las confesiones de Pierre Rivière, primeramente publicado por Foucault a partir de un caso de locura parricida, aparecen como uno de los modelos no cuestionados de *El porvenir es largo*. “Ni muerto, ni vivo, ni siquiera enterrado —leemos—, pero ‘sin obra’; o sea, el mago o el vobaclo que usa Foucault para hablar de la locura: el desaparecido.”²² Althusser se considera, al final de su vida, como uno de esos “desaparecidos”: fingiendo confesar que Althusser es un “sin obra”, puede admitir al fin su *impostura*. De hecho, había leído muy poco a Marx y no conocía más que unas pocas líneas de Spinoza. En efecto, a lo largo de su autobiografía se presenta a sí mismo como un usurpador genial, lo suficientemente hábil para producir conceptos filosóficos con la ayuda de pequeños fragmentos al alcance de su mano... Con la confesión de este bricolaje y de su *no-saber*, Althusser afirma la impostura fundamental de toda filosofía: todo discurso, al enunciarse, revela la alienación dentro de la cual se encuentra, y en su caso esta alienación adquiere los rasgos específicos de la locura. Falsario genial, Althusser llega a poner como epígrafe a su texto *Sobre la transferencia y la contratransferencia*, bajo el nombre de su psicoanalista

²² Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps*, *op. cit.*, p. 19.

René Diatkine, un compilado de hilarantes citas falsas... El pensamiento althusseriano, parafraseando la bonita expresión de Éric Marty, puede describirse a la perfección como "carnavalesco". Pone de manifiesto la singularidad absoluta y *acontecimental* de la palabra del loco, que perturba las fronteras y los sistemas. Parte de ese "gran encierro" que en 1966 Michel Foucault describe en *Las palabras y las cosas* como el sello ideológico de la Era clásica: mezcla de locura y de razón, instauración de un "adentro" y un "afuera". No olvidemos que es alrededor de este punto, y más precisamente alrededor del *cogito* cartesiano, que Jacques Derrida criticará con severidad a Foucault: el pensamiento, incluso demente, funda al sujeto. La Historia, que Althusser definía sin cesar como un "proceso sin sujeto", ¿no será otra cosa que un relato lleno de ruido y de furia, contado por un idiota? En todo caso, a lo largo de sus escritos sobre el psicoanálisis, él insiste con que el inconsciente se analiza a sí mismo; lo que equivale a afirmar que no hay *afuera*. Y no hay residuo, por lo tanto; no hay *resto*. El análisis adquiere la forma de una *autofagia*, de un momento autárquico. Inconsciente social o, más bien, *superyó* represivo, *fijativo*, destinado a oponerse a la individuación, la ideología se compone de un manojito de representaciones imaginarias que reflejan, con un potente resplandor, las tareas y las posiciones de los seres humanos en la esfera social. Y la ideología tampoco tiene *adentro*. Para Althusser, en su defecto, la ideología nos habla *por detrás*, así como el psicoanalista le habla al paciente tumbado en el

... "no hay que juzgar a nadie a partir de su conciencia de culpa, a partir del proceso de conjunto que, a espaldas de su conciencia, produce esta conciencia".²³ La ideología, como *la ideología*, se instala "a nuestras espaldas".

"No contarse más cuentos", escribe Althusser, es la "única alternativa del materialismo a la cual [él ha] sido verdaderamente fiel".²⁴ Contarse cuentos es alimentar una ilusión, o un manojito de ficciones, que sirven para legitimar o explicar nuestros actos. Es el rol de la ideología, que asegura la cohesión social asignando a los individuos lugares predeterminados y cuenta "el cuento" que cada cual debe creer. Pero "no contarse más cuentos" para Althusser, no es simplemente cambiar de trama o intentar romper el molde donde se fabrica la verdad y asumir el hecho de que estos "cuentos" no son más que ficciones al servicio de las circunstancias, un puñado de justificaciones a posteriori, lejos, entonces, de pretender constituir un "origen" en el cual podrían basarse un pueblo o un individuo. Philip K. Dick, bajo una forma novelística, persigue un objetivo comparable cuando extiende esta contestación de la "realidad" al tiempo mismo: el tiempo, explica, no es lineal sino "ortogonal", dispersándose a lo largo de un eje, pero en diferentes dimensiones, produciendo de este modo realidades múltiples. Por otra parte, el tiempo "contiene, en un plano simultáneo o por

²³ Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, París, Éditions Sociales, 1976, p. 144 (trad. cast.: *Posiciones (1964-1975)*, México DF Grijalbo, 1977.

²⁴ Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps. op. cit.*, p. 161.

extensión simultánea, todo lo que ha sido, de igual modo que los microsurdos de un disco contienen parte de la música que ya hemos escuchado”.²⁵ No vivimos dentro de un universo, sino en un “multiverso” en cuyo centro no sólo pueden producirse “desplazamientos de tiempo” sino que se producen realmente, asegura Dick... Pero nosotros no lo advertimos porque “nuestros cerebros fabrican automáticamente sistemas de falsos recuerdos con el fin de taparlos inmediatamente”.²⁶ El tiempo, de acuerdo con Dick, es una energía cuya actividad apuesta por una infinita producción de velos (*dokós*) destinados a asegurar la cohesión de la realidad, a “disimular la realidad ontológica tras su flujo”²⁷, y los individuos no son más que “estaciones en una vasta red”.²⁸

Sabemos que el discurso del paranoico es un delirio que se aproxima enormemente a la reflexión filosófica, tanto que a veces es posible confundir una cosa con otra. “Es posible —explica Dick— que *todos* los sistemas (es decir, toda formulación teórica, verbal, simbólica o semántica que intenta ser una hipótesis totalizadora capaz de explicar el universo en su conjunto) sean manifestaciones de paranoia.”²⁹ Dado que toda búsqueda de saber puede asimilarse a un delirio paranoico, tan

²⁵ Philip K. Dick, “Hommes, androïdes et machines”, en *Si ce monde vous déplaît... et autres écrits*, Paris, L'Éclat, 2004, p. 91.

²⁶ *Ibid.*, pp. 90-91.

²⁷ *Ibid.*, p. 93.

²⁸ *Ibid.*, p. 118.

²⁹ Philip K. Dick, “Androïde contre humain”, en *op. cit.*, p. 75.

... *la consumitud* de su objeto hace posible una distinción, *distinción* en un primer tiempo. ¿Qué dicen tanto el filósofo como el paranoico? Que el desorden de la vida disimula un sentido. Los dos se obstinan en develar patrones en el caos de la realidad, pero lo que desenmascara al segundo es que piensa que el *complot* va dirigido directamente contra él. Si el loco *complot* la teoría de la historia de Althusser —es decir: que esta *complot* es un “juicio sin sujeto” (en otras palabras: *nothing is real*)... ¿no se convertiría por completo en filósofo?

Slavoj Žižek, comentando a Alain Badiou, habla de una *complot* “engañoso” que recubriría lo real. Dicha noción está basada en el concepto de alienación, pero constituye el fundamento mismo del idealismo filosófico: la verdadera vida está *complot* a una parte, la *verdadera* realidad sólo se encuentra más allá de las apariencias... Como lo ha demostrado el ensayo de J. Heath y A. Potter, *Rebelarse vende*,³⁰ la ideología del *complot* constituía un motor fundamental de la contracultura de los años sesenta. Sin embargo, esta forma de gnosticismo *complot* también una admisión de impotencia: contra una *complot* secreta, ¿qué hacer salvo resistir en silencio? *Una* *complot* funda el materialismo de Althusser: que *no existe un* *complot* de la realidad. Todo está aquí, ante nuestros ojos. Las *complot* *complot* son reales, las fuerzas presentes están dispuestas con

³⁰ Jonathan Heath y Andrew Potter, *Révolte Consummée. Le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2005; trad. cast.: *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Madrid, Taurus, 2004.

claridad, y las fuerzas de la ilusión (la ideología) tienen una presencia totalmente material, tanto es así que encarnan en instituciones: los *aparatos ideológicos de Estado*. La decisión de “no contarse más cuentos” conduce de esta manera al reverso exacto de la paranoia: la realidad deja de dividirse en pistas infinitas que conducen a una verdad oculta. Otro alumno de Althusser, Clément Rosset, profundizó este tema en una obra que le declara la guerra a la metafísica, a esa búsqueda del sentido más allá de las “apariencias”. Lo real es *idiota*—escribe—, es decir sin doblez, y sólo existe en sí mismo: *idiota* “significa simple, particular, único”.³¹ El idealismo metafísico, tal como podemos hallarlo en las teorías de la conspiración o en *Matrix*, puede decodificarse de esta forma: “[su] función: proteger de lo real. [Su] estructura: no negarse a percibir lo real, sino desdoblarse. [Su] fracaso: reconocer lo real muy tarde en el doble protector”.³² Dicho de otra manera, Althusser y después Rosset se sitúan, en este caso, en el opuesto exacto del “multiverso” de Philip K. Dick: la ideología es la fuente de la metafísica, y su práctica de la filosofía consiste en abrirnos los ojos. El idiota y el loco se unen aquí al filósofo, quien se atreve a proclamar que el Rey está desnudo...

³¹ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 42; trad. cast.: *Lo real. Tratado de la idiotie*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

³² Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1993, col. “Folio essais”, p. 125; trad. cast.: *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Barcelona, Tusquets, 1993.

Ensayo de teoría y cultural studies

El mismo esbozo que las figuras históricas de los *cultural studies* como Stuart Hall, hayan subrayado “el impacto de Althusser” a la hora de su elaboración teórica en la Inglaterra del momento, en el seno de la Universidad de Birmingham, ha subrayado que la teoría de “la lucha de clases en filosofía” es la de las discusiones entre Althusser y sus estudiantes. Althusser abrió un camino decisivo para el estudio de la cultura que Stuart Hall apunta, entre los conceptos althusserianos que el juicio hicieron posible el nacimiento de los *cultural studies*: “la ideología como práctica y no como sistema de ideas”, pero sobre todo “la manera en que Althusser [...] reformula la idea de la relación entre cultura/ideología y las formaciones de clase”. En efecto, contrariamente a los dueños del pensamiento marxista clásico, Althusser no veía en la relación entre grupos sociales e ideologías el menor rasgo de automaticidad. Uno no responde siempre al otro, y la “lucha de clases en filosofía” atraviesa el conjunto de discursos que circula en el campo social. En primer lugar, prosigue Hall, estaba “la idea según la cual las clases no eran simples estructuras económicas, sino formaciones constituidas por la suma de diferentes prácticas—económicas, políticas e ideológicas— y por sus efectos recíprocos”.³⁴

Stuart Hall, *Identités et Cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 21; trad. cast.: *Cuestiones de identidad cultural*, Barcelona, Amorrortu, 2003, trad. p. 62.

Planteado de otra manera y llevado al plano cultural: no es la elección de tal o cual signo de pertenencia lo que hace a uno de nosotros integrante de cierta comunidad. Las modalidades de nuestra producción o de nuestros consumos culturales no nos determinan; son los lazos (el sistema de relaciones) que establecemos entre nuestras prácticas y nuestras elecciones los que nos asignan una "posición". Allí encontramos, *in nucleo*, la fórmula teórica que prepara la creación de los *cultural studies* y que legitima la elección de sus practicantes: considerar a los programas de televisión, los cómics o los cantantes populares con la misma atención y la misma seriedad que si se tratara de obras de arte pertenecientes al registro de la "alta cultura", por entonces llamada comúnmente "cultura burguesa". Entre los fundadores del *Centre for Contemporary Cultural Studies* de la Universidad de Birmingham, Raymond Williams plantea la noción de "materialismo cultural" como base de su proyecto crítico: el "bienestar", el entretenimiento, la opinión pública o la ideología son consideradas aquí como producciones, del mismo modo que los coches o las vestimentas.³⁵

En el crisol de los movimientos radicales de fines de los años sesenta se elabora la teoría de la "línea de masa en filosofía", reivindicada por los maoístas franceses de la UJC-ML³⁶

³⁵ Véase Raymond Williams, *Culture et matérialisme*, París, Les Prairies Ordinaires, 2009; trad. cast.: *Cultura y materialismo*, Buenos Aires, La Marca, 2012.

³⁶ Unión de juventudes comunistas-Marxistas-Leninistas.

... Robert Lynd, había sido alumno de Althusser en la Escuela Normal Superior. Mao Zedong había acuñado la expresión "línea de masa" a partir de las ideas de Lynd, y se interpretaron a la luz del marxismo-leninismo. Esta lectura cultural de la clase obrera basada en el principio de que las producciones del pueblo superan sobre todas las demás, generó una especie de "materialismo". Por un lado, toda obra debía ser juzgada según el interés que esta podía tener para el proletariado; por otro lado, toda manifestación cultural de la clase obrera debía someterse a una meticulosa decodificación. Hallar la "verdad" "justa" del pensamiento marxista con el fin de comprender mejor el mensaje del pueblo: la "línea de masa" se presentaba entonces como una doble hermenéutica, por no decir una *disputatio* teológica permanente en la que "Pueblo" remplaza a "Dios" en el papel de la palabra ambigua donde deben sondearse intenciones ocultas. Lo que hizo de los *cultural studies* y sus derivados artísticos el paradigma del pensamiento contemporáneo proviene, por lo tanto, de los usos del mesianismo benjaminiano, transfigurados por el marxismo y el althusserismo: la búsqueda metafísica que buscaba la radicalidad revolucionaria se ha refugiado en el refinamiento erudito de la cultura popular, y es por esta vía que se efectúa el "salvamiento histórico" soñado por Walter Benjamin, como lo veremos más adelante. Las "masas" se han transformado desde entonces en multitudes consumidoras, y el marxismo se ha vuelto teoría posmoderna, pero el método

y los presupuestos teóricos resultan asombrosamente similares. “Considerar el saber masivamente”, como lo hicieron los maoístas franceses, es afirmar que el primer criterio para juzgar la producción cultural no es otro que el estatus de su productor: la pertenencia de este a tal o cual grupo social legitimaría *in fine* el contenido y el valor de la producción. El pensamiento poscolonial, a través de los *cultural studies*, es el heredero directo de esta “línea de masa” para la cual el origen de una producción importa más que cualquier otra consideración. He aquí la gran pregunta posmoderna: ¿de dónde vienes? ¿A qué grupo social, étnico, religioso, sexual perteneces? Para los maoístas franceses, sin embargo, el proletariado representaba mucho más que un origen: era la fuerza de la Historia en marcha y estaba excluido por su carácter minoritario. “En el punto de partida del discurso maoísta —afirma Jean-Claude Milner— debía encontrarse la *masividad*. Se trataba de empezar con entidades enormes: el Pueblo, la causa del Pueblo, la Revolución proletaria, la Historia. Acto seguido, casi siempre sin transición, venía el detalle. Tal acción, tal declaración, tal circunstancia.”³⁷ En *Sogni d'Oro*, donde el cineasta Nanni Moretti revisita sus años militantes, una secuencia alude explícitamente a esta “línea de masa”. Diferentes personas le argumentan que “el pastor de los Abruzos, el ama de casa de Treviso o el obrero de

³⁷ Jean-Claude Milner, *L'arrogance du présent. Regards sur une décennie: 1965-1975*, París, Grasset, p. 150; trad. cast.: *La arrogancia del presente. Miradas sobre una época: 1965-1975*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

los Abruzos” jamás podrán comprender una sola palabra de lo que él quiere decir, por lo tanto, la película que acaba de realizar no les interesa. Pero en una de las últimas escenas, cuando esas figuras del pueblo se encarnan en personajes reales, cuando un joven que va a Roma, irrumpe en la sala de proyección y sostiene que, al contrario, les encantó la película. Los individuos, dice Moretti, siempre tienen razón contra quienes los asimilan a una “masa”: solamente la ideología puede transformarse a un grupo, no importa cuál, en una entidad instrumentalizable.

Los artistas de nuestra época, al manipular los signos de la cultura popular de acuerdo con una perspectiva hermenéutica crítica, resultan ser los últimos herederos de esta “línea de masa”. Para ellos, la producción cultural se presenta en la actualidad como una vasta constelación de signos que provienen de espacios y de tiempos heterogéneos. O, echando mano a un registro metafórico, como un amasijo de escombros. Clasificaciones y jerarquías pertenecen a un universo opuesto: el de las normas, los formatos predeterminados y las categorías; —en otras palabras, todo lo vinculado a la potencia fijadora de la ideología. Desde los años setenta, los *cánones* artísticos y literarios fueron tenidos en cuenta como campos de batalla privilegiados de lo políticamente correcto, del feminismo y del poscolonialismo: desmembrados, recompuestos, reflejan la avanzada de una “línea de masa” invertida en su principio pues las *minorías* han reemplazado a la clase obrera como

motor de la Historia y como objetivo del activismo político. El verdadero objetivo sigue siendo el control del relato colectivo: fue en nombre de este último que Althusser hizo irrupción en la sala del PLM Saint-Jacques para clamar el parentesco olvidado entre la "masa de los analizados" y la del proletariado; fue también en su nombre que Foucault estableció la genealogía de la noción de *locura*, punto de partida para el "gran encierro" debido al cual el enfermo mental (el individuo "sin historia") es llevado al manicomio; fue en su nombre, por último, que Walter Benjamin asignó al historiador una tarea de "salvamiento histórico" mediante la cual este se esfuerza en reconstituir, a partir de los escombros del pasado, la morfología de las ideas vencidas, trituradas y enterradas por los conceptos mayoritarios. Todos estos relatos, a contramano de los *orígenes* fijados por el poder, poseen como punto en común el de proponer una visión de la Historia establecida a partir de puntos singulares, de accidentes: todos le tuercen el cuello al Ideal.

Es bien conocida la fórmula de Jacques Lacan: "El inconsciente se estructura como un lenguaje". Puesto que las sociedades humanas son también producciones (en parte) inconscientes, puesto que emiten, reciben y transforman signos, podemos admitir que están estructuradas a imagen del inconsciente humano, o sea, como un lenguaje con todas las de la ley. La existencia de los *cultural studies* prueba que toda sociedad humana es un modo de *decir las cosas* en el

... de la realidad, de articular una posición con respecto a...
... de producir un cuerpo de palabras sometidas a...
... de la ideología, la fantasmagoría, la ideología,
... de la ideología. La realidad que nos rodea es un...
... que los artistas deben aprender a dominar...
... sus símbolos, sus metonimias, sus metáforas,
... Y en particular con lo que "cae" durante ese...
... es decir, sus *residuos*. Leyendo *Ulises*,
... Lacan inventa un concepto extraño:
... Este objeto mental se presenta como una pieza...
... que se separa del resto de nuestro cerebro,
... y no cumple otro rol más allá de *poner trabas*
... del individuo. Dicho con otras palabras, una...
... psicanalítica...

... el punto en común entre el filósofo y el...
... un significado oculto se disimula, para uno y...
... el desorden de la vida. El verdadero pensamiento...
... resulta inseparable de esta repartición inaugural,
... *separación selectiva* sin la cual no puede cumplir sus...
... para ver al fin el motivo que constituye el objeto...
... el pensador paranoico procede excluyendo...
... le molesta, encerrando en el universo de lo insigni-
... lo que estorba su visión, rechazando los elementos...
... que perturban su punto de vista y entorpecen la llegada de...
... "revelación" tan esperada, aquella que corresponde a su...
... Esta búsqueda encarnizada de sentido pertenece a

una dramaturgia del claroscuro, a un mundo contrastado en el que la exclusión constituye el motor. De dicha forma, se reconoce al paranoico por la indiferencia o incluso el odio que experimenta ante el caos; por su pánico al vacío, por su pasión por las clasificaciones. Sin embargo, el mundo contemporáneo parece repleto de personajes de esta clase, cada vez más activos, puesto que el universo donde actúan se presenta día tras día más caótico, incontrolable, proliferante. La denegación del caos cultural comienza, pues, con la identificación de un corpus, de un canon restringido que crea automáticamente su paisaje circundante; es decir, una zona gris poblada de objetos "insignificantes". La máquina de expulsar se pone entonces en marcha, no importa cuáles sean los principios que presiden a su formación, y comienza la cacería de las *exformas*. Iniciada bajo el signo del ideal social y moral del siglo XIX, esta se perpetúa a lo largo del siguiente, primero bajo una forma exacerbada, lo que conduce al arte *degenerado*, después bajo la forma atenuada del rechazo a "lo insignificante", a lo "feo" o a lo "subalterno".

II

III. ANGELO DE LAS MASAS

¿Puede el arte no debe ilustrar la Historia es una cosa comúnmente admitida, pero, ¿puede *hacer la Historia*? Siempre que ejerza alguna influencia, por más mínima que sea, puede haber sido considerado como un actor de la Historia. El caso más limitado a documentar el bombardeo de Guernica, aunque se forma un sentimiento de indignación: no hay que confundir el gesto que busca inscribirse en la historia con el posicionamiento de su autor frente a ella. Evaluar los lazos entre la política y el arte significa, en primer término, definir la naturaleza del lazo que se entabla entre el hecho y la forma. A contrapelo de la opinión de la mayoría de los críticos "radicales" de hoy, insistamos con que la forma no se someta más al discurso: el sistema pictórico dispuesto por Eugène Delacroix ha influido en la política de su tiempo, mientras que lo inverso. Marcel Duchamp produjo en 1913 los primeros *ready-made*, y Kazimir Malévich pintó en 1917 el *Combate blanco sobre fondo blanco*: estas dos obras son, claro está, fruto del contexto histórico que las vio nacer, pero representan también unos *acontecimientos* a partir de los cuales

el curso de las cosas se vio modificado irreversiblemente. Consecuencias en primer lugar, las vemos aquí como causas primeras, generando efectos múltiples en otros artistas y en otras obras que se difundirán en esa atmósfera llamada sensibilidad general. Según la hipótesis que se quiera privilegiar, nos encontraremos en presencia de dos versiones totalmente divergentes de la historia del arte: la primera pondrá el acento en el discurso, arguyendo que las formas artísticas son el fruto del contexto social y político en el seno del cual aparecen; la segunda pondrá el acento en la forma, sosteniendo que toda gran obra forma un crisol "acontecimental" (Alain Badiou) generando su propia cadena de colisiones, perceptible en cuanto se la examina en su contexto específico. En tal sentido, el vínculo fundamental entre arte e Historia consiste en una interacción permanente, yendo en las dos direcciones temporales: el *ready-made* duchampiano y el cuadro de Malévich, lo mismo que toda obra de arte, modifican tanto el pasado como el futuro. El presente es por naturaleza incierto, *parpadeante* para siempre, oscilando entre las huellas que dejó la Historia y la carga potencial que esta contiene. El arte insufla una fuerza positiva a esta incertidumbre: al subrayar el carácter precario del instante histórico, induce al observador a un estado de lucidez activa que resulta inseparable de la acción política. La relectura permanente de las jerarquías y de los valores efectuada en el marco de los *cultural studies*, los cuales trataron de extraer las significaciones sociales de la producción de masa o de las expresiones artísticas populares,

se inscriben en una lucha permanente contra la *reificación*.³⁸ El tiempo es un flujo perpetuo, que impacta en nuestra visión del mundo, en las prácticas artísticas y en nuestro vínculo con el mundo. El tiempo se tornará para nosotros, tras *el ángel de la historia* de Benjamin, un nuevo mensajero que llamaremos, en homenaje a las máquinas, *el ángel de las masas*. Evolucionando dentro de los sistemas abstractos que nos engloban y dentro de los sistemas milia: ideológicas que nos dominan, nos trae consigo un mundo *no-masivo*: un relato de la historia hecha de sedimentos, granos de arena y singularidades. Ángel de las continuidades estáticas, de las nubes de información y de la dispersión en el caos, *el ángel de las masas* circula a través del visible arte en forma de circuitos y redes, encarna la comunicación y la traducción, y vagabundea allí donde se reanuda un nexo renovado entre el arte y la política bajo la égida de lo aleatorio y del *accidente*.

Historia y accidente

Al poner a los actores de la Revolución francesa como héroes del tiempo, Jacques-Louis David indexa a la República naciente con los valores morales y el imaginario visual de la *buena forma*. De esta manera aporta una contribución decisiva a la ideología revolucionaria, al traducir hasta la *forma* de

³⁸ *Reificación* en el sentido de "cosificación" [N. del T.].

su política: declamatoria, oratoria, marmórea, petrificada en el formol de una estatuaría heroica. En la mayoría de los cuadros de David, el acontecimiento representado contiene su propio monumento: se presenta ante la Historia y en ocasiones ya está historizado, vuelto legendario. Refiriéndose a la burguesía revolucionaria, Michel Thévoz escribe que, a diferencia de la aristocracia o el proletariado,

no posee legitimidad frente a ella misma ni tras ella misma, pues es en forma irrevocable la clase transitoria. [...] Si desea perpetuarse, debe recurrir entonces a procedimientos *anticoncepcionales*. Tan sólo puede salvarse por obra de la fragilidad o la esterilidad. De allí esta fascinación por el mármol, la piedra sin vida, el material funerario que hiela el tiempo y esculpe la inmortalidad. Es prioritariamente la mujer, encarnación de deseo y amenaza de vida, la que debe ser transformada en estatua.³⁹

Tal es el paradigma de lo *burgués en el arte*: dar al desorden de la vida la espesa consistencia del mineral, y teñir el orden con un barniz de eternidad donde ha de reposar su poder, que es ante todo un poder de *idealización* de la realidad. Este criterio de identificación resulta más válido hoy, tanto es así que uno podría fácilmente distinguir en la producción artística contemporánea entre las obras que presentan el mundo tal cual es y las que lo pintan bajo su forma ideal; es decir,

³⁹ Michel Thévoz, *Le Théâtre du crime. Essai sur la peinture de David*, París, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 40.

... una ideología que busca hacernos *tolerable* el mundo de las cosas.

... el análisis, la manera que escogemos para narrar ... depende inicialmente de nuestra así llamada *imagen en la mente*, de la imagen que nos hemos forjado de nosotros mismos: nuestro *ideal del Yo*. El análisis freudiano nos permite organizar este relato a partir de asociaciones de ideas ... y reber nuestro pasado no en función de esta ... a menudo elaborada a partir de nuestros ... a partir de lo "real" de nuestra experiencia (en ... esta vez; es decir, lo que resiste, lo que no ... directamente), visitando las zonas de sombra ... nuestro inconsciente; y también, según Lacan, ... su propia lingüística, su lógica gramatical. Pero lo ... con los relatos colectivos y, ante todo, con cual ... de la Historia: esta puede resultar profundamente ... de un país a otro, orientada como está por los intereses ... del momento y por los mitos fundadores de tal o cual ... Lo mismo que el libreto de nuestras vidas indivi ... la Historia es a la vez una cartografía, una representación ... según un conjunto de informaciones y un montaje ... que conviene saber, en primer lugar, quién detenta los de ... *final cut*. Orson Welles, por ejemplo, filmó cada uno de los ... de *The Magnificent Ambersons*, pero fue el estudio ... ejerciendo su autoridad jurídica sobre la compaginación ... quien desnaturalizó la película a tal punto que el

cineasta acabó renegando de ella. ¿Quién firma el montaje final de nuestra existencia... y el del relato de la Historia?

Puede tildarse de *idealismo histórico* la idea según la cual sería legítimo que una instancia exterior, no importa cuál, tuviese el derecho de establecer dicho *final cut* en detrimento de los individuos o de los grupos sobre los cuales detenta su autoridad. Se trata de una historia picante, de una teleología más o menos disfrazada que tiene como objetivo legitimar una estrategia política. En los países del bloque soviético, este montaje histórico se concedía con una verdadera noción de libreto: la clase obrera ocupaba allí el papel del héroe y en teoría debía triunfar mediante el advenimiento de una sociedad genuinamente igualitaria, o sea: plenamente comunista, aunque situada siempre en el futuro. En el arte moderno, dicha noción de libreto juega un rol igualmente activo. Se ha duplicado esta teleología para aplicarla al ámbito de las formas, como en la narración modernista desarrollada por el crítico Clement Greenberg, la del progreso de la pintura hacia la especificación de sus propiedades intrínsecas. Otros orientaron su relato hacia un inminente “fin del arte”, hacia la disolución de la actividad artística en una cotidianidad liberada de la división del trabajo. Lo que caracteriza al modernismo y al siglo XX en general es la idea (paranoica) de que un libreto global apuntala y sostiene el presente dándole “sentido”. Esta creencia en una “anterioridad del sentido” con respecto a lo real vivido, retomando la expresión de Louis Althusser, resulta ser un fantasma autoritario, cuando no

de un tiempo desahogada, y en ambos casos representa una *desviación* de los *origenes* y de los *finés* con que justificar el *progreso* como lo ha observado de manera aguda Walter Benjamin—apunta Siegfried Kracauer—, la idea de un *progreso* de la *razonabilidad* resulta insostenible, sobre todo porque la *razonabilidad* está ligada a la noción de un tiempo *homogéneo* que sería la fuente de un proceso cargado de *sentido*. Si la *Historia* se halla, en efecto, determinada por *la contingencia*, si no es más que un libreto global donde *el arte* debe cumplir un rol, entonces el arte no puede ser más que como reflejo, como ilustración.

La *acción histórica*, y por lo tanto política, sólo adquiere *sentido* en el *escenario* abierto de una historia humana *plena* y *contingente*; o, *a minima*, en la aporía productiva *de una* *oposición* entre azar y necesidad.

En su ensayo consagrado al *materialismo del encuentro*, Louis Althusser escoge como punto de partida de su visión *de la* *Historia* la teoría epicúrea de la desviación espontánea de *los* *átomos* (el *clinamen*). Para él, el vacío *de la* *contingencia* misma de la acción política: en este sentido *de la* *obra* de Karl Marx y tratará de “inventar” la *obra* que aquel “no tuvo el tiempo de escribir”. Entre el *escenario* *de* *Marx* todavía marcado por la dialéctica hegeliana y

Siegfried Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, p. 100, trad. 2006; *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.

el Marx de la madurez, que inaugura con *El capital* una “ciencia de la historia”, existe un hiato que Althusser se obstina en rellenar, sustituyendo el pensamiento marxista con un linaje materialista que él denomina la “corriente subterránea del materialismo del encuentro”, o *materialismo aleatorio*, oponiéndose así en forma abierta al *materialismo dialéctico* oficial, que a sus ojos no es más que un idealismo disfrazado. Esto es lo que Althusser llama la “línea de Demócrito”: una visión de la Historia como manójo de colisiones, carambolas y accidentes, algunos de los cuales formarán un embrión de cadenas causales, mientras que otros no tendrán consecuencias duraderas. Uno de los autores más representativos de esta corriente *aleatoria*, Maquiavelo, piensa la política en función de encuentros que pueden ocurrir... o no: “Es en el vacío político donde debe llevarse a cabo el encuentro y donde debe ‘darse’ la unidad nacional. Este vacío político es ante todo un vacío filosófico. No se encuentra allí ninguna Causa que preceda a sus efectos [...], no se razona allí en la necesidad del hecho cumplido, sino en la contingencia del hecho por cumplir”.⁴¹ La Historia es una serie de encuentros y desuniones que no tiene origen ni fin. Maquiavelo solamente concebía la acción política en el marco de un *desierto* inaugural: el lugar de los “comienzos”. En *Matrix*, la película de los Wachowski, cuando el héroe, Neo, descubre al fin la “matriz”

⁴¹ Louis Althusser, “Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre” (1982), en *Écrits philosophiques et politiques*, París, Stock-IMEC, 1994, tomo I, p. 546; trad. cast.: “La corriente subterránea del materialismo del encuentro”, en *Para un materialismo aleatorio*, Madrid, Arena, 2002.

de guerra y simulacro de realidad donde evolucionan los personajes de esta forma con estas palabras: “Bienvenido al mundo de la matriz. Aquí el atributo particular del vacío de la historia es que la realidad es un simulacro, las decisiones se toman en el vacío y toda acción política parece vana... El sujeto de la historia contemporánea es el individuo responsable, desprovisto de su potencial de acción política, atollado por una sensación de vacío que le impide avanzar, contrariamente a la visión de Althusser, que es la excelencia de los “comienzos”. Para poder avanzar, falta mirar lo real como *vacío*. Toda acción política parece ser vana, de un punto muerto. Si toda acción es vana, el tiempo es inquebrantable, si nada puede alterar el orden de las cosas, resulta aún más necesario tratar de transformarlo en el tiempo, así como *El Príncipe* de Maquiavelo se dice capaz de conquistar a Italia partiendo de cero, o así como un paracaudista *vacío* podría, siempre de acuerdo con Althusser, mirar al poder con el simple arsenal de sus ideas. En cuanto a *Matrix*, representa un “*Kampfplatz*”, un campo de batalla donde del cual el pensamiento se convierte en estrategia política: “No tiene ningún comienzo absoluto –añade–, y en consecuencia puede, y hasta debe, empezar por donde sea”. El tiempo, la filosofía no posee *objeto* propio. No es más que la constitución de un conflicto eterno entre dos tendencias: el materialismo y el idealismo. Y si existen “objetos filosóficos”, estos no mantienen ningún vínculo con los objetos reales, pero vibran en resonancia con dos campos que le confieren al

pensamiento filosófico su único indicio de realidad: la ciencia y la política. A los que podría añadirse el arte y el amor, como más tarde lo hará Alain Badiou.

Si alguien desea oponerse a un sistema, debe concebir previamente su naturaleza como *precaria*. Esta afirmación implica despertarse de una especie de hipnosis, fundir el mármol de las representaciones impuestas por la burguesía conservadora con el fin de ver el sistema vigente como una frágil *instalación*, un espectáculo, una representación convertida en realidad por la ideología. Los componentes del capitalismo, explica Althusser, existían “en estado flotante, antes de su acumulación y su ‘combinación’; cada uno era el fruto de su propia historia, pero ninguna era el producto teleológico de los demás o de su historia”.⁴² No se trata, para el partidario de la “línea de Demócrito”, de otra cosa que el resultado del encuentro entre “el hombre de los escudos”, dueño de un capital financiero, y del “proletario privado de todo” que acepta prestar su fuerza de trabajo a cambio de una remuneración: la continuación no es más que una reacción en cadena. Innumerables películas de ciencia ficción describen el presente bajo la forma de una experiencia de laboratorio que ha salido mal, y tanto el capitalismo como la Unión Soviética podrían narrarse a la manera de *Doce monos*.⁴³ Vemos aquí cómo se esboza una

⁴² *Ibid.*, p. 571.

⁴³ Terry Gilliam (dir.), *Twelve Monkeys*, 1995.

... diferentes representaciones: por un lado, el sistema como percibido como un conjunto de infimos componentes en perpetua inestabilidad, sometido al régimen de la contingencia; por otro lado, la fijación del orden vigente bajo la apariencia de una eternidad o de una “naturaleza de las cosas” que no puede hacer tambalear. Desde el punto de vista del relato de la historia será siempre marmóreo, y el presente se oculte con una voluntad de idealización del pasado y también del presente. Nada podrá perturbar el presente como la exhibición de las ruinas, los menudos detalles y las difusas imágenes que los artistas hoy extraen de los archivos, puesto que eso constituye una amenaza contra el *ilusionismo defensivo* que proclama que el orden de las cosas es fatalmente inevitable.

... *ilusión para el marxismo*” que Louis Althusser quiso combatir con el *materialismo aleatorio* que se presenta como una batalla en guerra contra las “formas ocultas del idealismo” y plantea un linaje de pensamiento por lo menos olvidado: el *materialismo*, que no es tan sólo “la antecámara del materialismo”, como lo pretendía Marx, sino que representa para Althusser “el materialismo en sí”. Althusser percibe su formulación emblemática en una frase de Ludwig Wittgenstein, tomada de su *Tractatus logico-philosophicus*: “Die welt ist alles das was fallt”; es decir, según su propia traducción: “El mundo es todo lo que cae”, o más literalmente: “El mundo es todo lo que cae”. Existe otra traducción, la de la escuela de

Russell: "El mundo es todo aquello de lo que es *el caso*" ("*The world is what the case is*").⁴⁴ Si se la pone en relación con los debates estéticos del siglo XX, resulta claro que el mundo del arte constituye el campo por excelencia del nominalismo, por no decir su expresión más pura: no se constituye sino de *casos* particulares que recomponen sin cesar las fronteras de su territorio y corroen sin cesar las categorías que lo conforman y las normas en las que se basa. ¿Qué otro dominio del saber responde tan bien a la descripción nominalista; es decir, un mundo "hecho exclusivamente de cosas singulares, únicas, dueñas todas ellas de un nombre propio y de propiedades singulares"?⁴⁵ Más aún, Althusser señala que el verbo ya constituye una abstracción: "Habría que hablar sin palabras—explica—; o sea, mostrar lo que significa la supremacía del gesto sobre la palabra, de la huella material sobre el signo".⁴⁶ La práctica artística representa, por lo tanto, un nominalismo espontáneo cuyo registro expresivo, otorgándole una parte cada vez más destacada a los gestos y a las "huellas materiales", armoniza plenamente con las visiones de la historia de Althusser y de Walter Benjamin.

Para el materialismo althusseriano, el mundo presente es el fruto de innumerables colisiones azarosas causadas por el

⁴⁴ Louis Althusser, *Sur la philosophie*, París, Gallimard, 1988, p. 46; orig. cast.: *Filosofía y marxismo. Entrevista por Fernanda Navarro*, México DF Siglo XXI, 1988.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁶ *Ibid.*

de las "huellas materiales" de los átomos fuera de sus trayectorias previstas. El mundo que su *evocación es accidental*. Se trata de un mundo que surge al azar del encuentro único de elementos y que se desmorona en un espacio-tiempo. En su *Tesis sobre la filosofía de la historia*, Walter Benjamin, libremente inspirado por el pensamiento de Paul Klee que se titula *Angelus Novus*, ofrece una imagen del personaje conceptual que resume esta visión: "El ángel de la historia". Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. "Al mirarlo se nos presenta una serie de hechos, como si fuera una sola y única catástrofe, que no para de acumularse ruinas sobre ruinas y arrojarlas a sus pies."⁴⁷ El ángel es un vendaval que se lleva al ángel. "Esta tormenta que llamamos progreso." La tesis cuestiona la concepción materialista de la historia: una sucesión de colisiones y de encuentros azarosos, escombros de los que emergen los restos dejados por los combates de ayer. Fragmentos en lo que se trata de ahora en adelante de *reconstruir la legibilidad*. Uno de los fundadores de los *cultural studies*, Stuart Hall, relee el marxismo según esta perspectiva epistemológica: le parece absurdo seguir pensando, como Karl Marx, que "el capitalismo evoluciona orgánicamente en el curso de sus propias transformaciones—explica—, mientras que en el presente de una sociedad donde el tejido profundo de la *estructura de la economía y la sociedad capitalista* fue impuesto por

⁴⁷ Walter Benjamin, "Thèses sur la philosophie de l'Histoire", en *Œuvres*, Paris, Grasset-Gonthier, 1984, p. 200; trad. cast.: *Tesis de filosofía de la historia*, Ciudad Trujillo, 1973.

la conquista y la colonización”,⁴⁸ A partir de las ruinas de las guerras coloniales hoy se puede reescribir la historia europea; desde el punto de vista de la industria cultural contemporánea se perciben mejor los objetivos económicos de la pintura holandesa del Siglo de Oro. Mañana, quién sabe desde qué perspectiva se revisitarán las ruinas de nuestro tiempo.

Paradójicamente, es por la vía de un comentario de Hegel, cuyo idealismo histórico se sitúa a priori en las antípodas de esta visión aleatoria del mundo, que Slavoj Žižek parece alinearse con la posición de Althusser. En primer lugar, afirmando la necesidad histórica como posterior al azar: “La necesidad es siempre retroactiva”, escribe. “Por supuesto, en la práctica hay una necesidad, pero esta necesidad surge siempre al final, como contingente.”⁴⁹ En otros términos, la Historia es aleatoria, y a medida que ella se desarrolla nosotros le inventamos un sentido a posteriori. Althusser tiene razón cuando afirma que “todo proceso está regido por su fin”,⁵⁰ Sería vano, por lo tanto, tratar de determinar la posición de la “tendencia objetiva” de la historia para contribuir a realizarla, como pensaba Karl Marx. Al contrario, es “mediante nuestros actos [que] construimos la necesidad que nos determinará, retroactivamente”.⁵¹ Bajo esta óptica podemos afirmar que

⁴⁸ Stuart Hall, *Identités et Cultures*, op. cit., p. 21.

⁴⁹ Slavoj Žižek, *À travers le réel*, Paris, Éditions Lignes, 2010, p. 48.

⁵⁰ Louis Althusser, *Écrits sur la psychanalyse*, op. cit., p. 86.

⁵¹ Slavoj Žižek, op. cit., p. 49.

el arte de arte afecta al mismo tiempo el pasado y el futuro. Este tipo de bifurcación temporal, arroja pistas por las cuales podemos rastrear anteriormente otros artistas y nos permite releer el presente a partir de ella. Jorge Luis Borges formulaba la misma idea en relación de los “precursores de Kafka”: cada obra de literatura inventa su genealogía y crea, a contrapelo, una genealogía de la literatura. Planteado de otra manera, la historia artística y literaria se compone de una infinidad de “procesos por anticipación”, para usar los términos inventados por J. OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*).⁵² La historia del arte actúa en las dos direcciones temporales: volcada hacia el futuro, genera su propia cadena causal; hundiéndose en el pasado, modifica la forma y el contenido de la historia. Toda teleología artística constituye en consecuencia una *bifurcación*: como en los cuentos de Borges, su presente es *irresoluble* y traza las líneas del tiempo de un polo a otro de la cronología.

De esta manera, la historia del arte puede leerse indistintamente de izquierda a derecha, y de derecha a izquierda; no es todo idealismo, de toda mística, el carácter *intemporal* del arte que proviene por el contrario de una lectura materialista de la temporalidad según la cual el presente actúa en las dos direcciones del tiempo. Debido a este carácter *irresoluble* de la historia del arte, toda teleología artística resulta invalidada: asignar al arte una finalidad histórica es negar la idea misma de

⁵² *Ouvroir de Littérature Potentielle* [N. del T.].

movimiento para reemplazarla por un libreto escrito de antemano. Asignarle *origenes* constituye una negación comparable, ya que los zócalos históricos también aparecen en movimiento perpetuo: la arqueología no es más que una excavación infinita, tan azarosa, incierta y compleja como los senderos del porvenir. “Así como ciertas flores orientan su corola hacia el sol —escribe Walter Benjamin—, de igual manera el pasado, por una especie de secreto heliotropismo, tiende a apuntar hacia el sol en vías de alzarse en el cielo de la historia.”⁵³ Stuart Hall puede, por lo tanto, releer la historia del capitalismo desde la óptica de uno de estos nuevos “soles”: el del pensamiento poscolonial. En la primera versión de la *Crítica de la economía política* de Karl Marx, Louis Althusser desliza esta fórmula impactante: “No es la anatomía del mono la que explica la del hombre, sino la anatomía del hombre la que explica la del mono”. Esto impacta por dos razones: “Porque niega, antes de su aparición, todo sentido teleológico a una concepción evolucionista de la Historia, y porque es, bajo otras especies evidentemente, la anticipación de la teoría freudiana del *après-coup* o *retroactividad*: el sentimiento de un afecto anterior se da tan sólo a través de un afecto ulterior”.⁵⁴ Con esta noción de *après-coup*, la escritura de la historia y del psicoanálisis se topan en el territorio del arte: el pasado no solamente se encuentra reactivado sin tregua por

⁵³ Walter Benjamin, “Thèses sur la philosophie de l’Histoire”, en *op. cit.*, p. 196.

⁵⁴ Louis Althusser, *L’avenir dure longtemps*, *op. cit.*, p. 200.

el pasado, sino que la naturaleza misma de la “necesidad” (que espontáneamente lo dirige) se ve sometida a los avatares del azaroso. La obra de arte propone no únicamente un *modus operandi* formal, sino también un contexto interpretativo e histórico que le corresponde: ella produce genealogía, además de acontecimientos. Para cualquier artista, situarse en el espacio histórico significa, ante todo, escoger el relato histórico dentro del cual ha de posicionarse y desplegar su obra.

Cuando el mundo coincide hoy en decir que nuestra época actual es dominada por un “estilo” en particular, es probable que esta impresión provenga del volumen considerable de la producción artística contemporánea, un hecho que acentúa su carácter heterogéneo. Quién sabe si no descubriremos, en un futuro, que estos inicios del siglo XXI están atravesados por figuras estilísticas, motivos y representaciones espontáneas, pero lo suficientemente articuladas para constituir *in* una visión del espacio y el tiempo tan sólida como la que se ve en las geometrías del *Quattrocento* o en las volutas *rococós* de la pintura francesa del siglo XVIII. Observando atentamente la producción artística contemporánea podría concluirse que las sociedades humanas no se presentan bajo la forma de totalidades orgánicas, sino como conjuntos dispares de estructuras, instituciones y prácticas sociales, separables —al menos— entre sí y a menudo consideradas como específicas de tal o cual “cultura”. Esta visión atomizada de lo social concuerda con la evolución de la lucha política unitaria de

ayer (el marxismo revolucionario) hacia una multiplicación de luchas sectoriales y comunitarias. El Estado-nación ya no se percibe como una totalidad de la cabeza a los pies, susceptible de ser objeto de una *Tabula Rasa* revolucionaria: la atmósfera contaminada y los flujos de capital niegan, ambos, la existencia de las fronteras políticas.

Se advierte en muchas obras de arte, se presiente asimismo en el cine de Hollywood: lo que solemos llamar "realidad" no tiene otra consistencia que la de un *montaje*. Tras esta constatación, es posible considerar la práctica artística como una especie de programa que permite actuar sobre la realidad común y producir versiones alternativas. De este modo, el arte contemporáneo *posproduce* la realidad social: recurriendo a medios formales, pone de manifiesto los mismos montajes formales que la constituyen. He aquí unos de los elementos básicos del programa político del arte contemporáneo: *llevar el mundo al estado precario*; es decir, subrayar sin pausa la naturaleza *transitoria y circunstancial* de las instituciones que estructuran la vida social, de las reglas que gobiernan los comportamientos individuales o colectivos. Puesto que los aparatos ideológicos del capitalismo proclaman lo contrario: afirman que el marco político y económico en el que vivimos es inmutable y definitivo, una película de libreto único donde tan sólo los decorados y accesorios serían objeto de una perpetua (y superficial) transformación. La tarea política primordial del arte contemporáneo no consiste en denunciar tal o cual hecho "político" que forma parte de la actualidad,

de mantener la precariedad en las mentes, mantener viva la *idea de intervención* en el mundo, extender el potencial *político* del ser humano en todas sus formas. Dado que la realidad social constituye un *artefacto*, podemos tratar de *desmontarla*. El arte expone el carácter no-definitivo del mundo: lo disloca, lo recompagina, le devuelve su desorden y su *desajuste*. Productor de representaciones y de contramodelos que subrayan la fragilidad intrínseca del orden existente, el arte se revela de este modo portador de un proyecto político *simbólico* más eficaz (en la medida en que genera efectos *concretos*) y mucho más ambicioso (en la medida en que atañe a todos los aspectos de la realidad política) que si transmitiera una consigna o difundiera una ideología.

Nuestro mundo, al no ser más que pura construcción y *arreglo ideológico* (o "una fantasmagoría", según el léxico de Benjamin), es el teatro de una lucha entre diferentes relatos y ficciones. Jacques Rancière parece llegar a una conclusión análoga cuando escribe que "el vínculo del arte con la política [no es] un paso de la ficción a lo real, sino un vínculo entre *dos maneras de hacer ficción*".⁵⁵ De esta cuestión, Louis Althusser hace justamente la piedra angular de la ideología. Al definir a esta última como una "representación de lo real" que se revela "falsa [...], orientada y tendenciosa" pues ambiciona

⁵⁵ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 84; trad. cast.: *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

mantener [a los individuos] en su lugar, dentro del sistema de la explotación de clase",⁵⁶ Althusser pone de relieve el hecho de que toda ficción social existe por la participación de sus actores y por el movimiento pautado de sus figurantes, de tal manera que constituye un libreto que "interpela" sin fin a sus personajes. Para Althusser, esta ficción represiva que conlleva el libreto social se ve relevada por una inmensa red de instrumentos de difusión que él denomina "aparatos ideológicos de Estado" (AIE) para luego distinguir del poder del mismo nombre, represivo e inmediatamente identificable. Estos AIE no tienen, ahora bien, ninguna necesidad de apoyarse en las Fuerzas Armadas porque "funcionan con ideología":⁵⁷ son las instituciones religiosas, escolares, familiares, culturales, jurídicas, de información... En suma, todas las instancias públicas o privadas, a sabiendas de que el Estado, en las sociedades "burguesas", "es la condición de toda distinción entre público y privado".⁵⁸ Dichos aparatos tienen como finalidad "la reproducción de los procesos de producción" existentes. De allí la preeminencia que se le concede al aparato educativo, núcleo de la fábrica ideológica.⁵⁹

⁵⁶ Louis Althusser, "Théorie, Pratiques théorique et Formation théorique. Idéologie et lutte idéologique", en Jacques Rancière, *La leçon d'Althusser*, París, Gallimard, 1973, p. 239; trad. cast.: *La lección de Althusser*, Santiago de Chile, LOM, 2014.

⁵⁷ Louis Althusser, "Idéologie et appareils idéologiques d'État", en *Positions (1964-1975)*, op. cit., p. 98; trad. cast.: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

que intentaba demostrar el filósofo francés (una idea que hoy aparece como la base teórica de los *cultural studies*) era que "la ideología tiene una existencia material".⁶⁰ En otras palabras, que las ideas de un individuo se ven actualizadas por sus comportamientos; la ideología se refleja en la práctica, en "ritos materiales" que estructuran nuestra vida social y cultural, y modelan el libreto colectivo. Se da forma a una sociedad con la ayuda de un relato que se difunde en libretos y que, tras un tiempo, se plasma en gran variedad de secuencias.

Heterocronías

¿Cómo se traduce esta visión aleatoria en el plano de la composición artística? Acerca de la perspectiva en la pintura del Renacimiento, Rosalind Krauss ha escrito que esta era "el correlato visual de la causalidad: las cosas se disponen unas detrás de las otras de acuerdo con unas reglas". Pero si el modernismo pictórico ha evacuado la perspectiva monocular centrada en beneficio de la afirmación de lo plano de la superficie pictórica, la ha reemplazado ante todo por "una perspectiva temporal: es decir, la Historia".⁶¹ Histórico en su esencia, guiado por la idea del *progreso* social y artístico, el modernismo pictórico, por lo tanto, simplemente trasladó

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 118-129.

⁶¹ Rosalind Krauss, "A view of modernism", en *Artforum*, septiembre 1972.

es el tiempo el orden mental, lógico y racional por medio del cual el humanismo del Renacimiento se aseguraba el dominio del mundo físico: un orden basado en un relato lineal que dispone las obras en un sitio determinado, "unas detrás de las otras". Nuestra noción de historia es aquí sinónimo de perspectiva; ella constituye así su traducción en un plano temporal.

En la era de la red de Internet, de la comunicación en tiempo real y de hipermovilidad global, parece muy lógico que se instalen nuevos modos de percepción y de representación del espacio y el tiempo, los cuales conducen a los artistas a entrelazarlos uno con otro bajo la forma de cintas de Moebio visuales, de cadenas de signos donde se mezclan las características de diferentes medios y formatos bajo la tutela de la pantalla y de las posibilidades que ofrecen las herramientas numéricas. Inmersa en este universo de "impactos visuales" permanentes, cuyas premisas describió hace tiempo Walter Benjamin, la sensibilidad del individuo del siglo XXI se encamina hacia un imaginario de lo múltiple y hacia formas reticulares.⁶² Desde luego, sería excesivo sostener que el arte de hoy, en su profusión formal y conceptual, está dominado por una forma específica; en su defecto, la fuerte presencia de la estructura en red y de sus derivados impregna tanto la producción artística de hoy para reducirla a una simple

⁶² Acerca de esto, ver Nicolas Bourriaud, *Radicant*, Berlín, Sternberg Press, 2009; trad. cast.: *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009; y catálogo *Altermodern*, Tate Britain, 2009.

"tendencia": el horizonte contemporáneo, tanto el conceptual como el visual, parece estar dominado por la pulverización, el esparcimiento y el encadenado. Arbustos, nubes, arborescencias, constelaciones, telas y redes, archipiélagos. En cada una de estas formas el píxel nunca se encuentra demasiado lejos, como para recordarnos la estructura descomponible del universo y la estructura precaria de nuestros sistemas políticos.

El gran asunto de la estética contemporánea, su problemática central, es la organización de lo múltiple: las relaciones predominan sobre los objetos, la arborescencia sobre los puntos, el pasaje sobre la presencia, el recorrido sobre las estaciones que lo componen. En contextos dinámicos, las formas tienden naturalmente a segregar relatos, empezando por el de su propia producción y continuando por el de su difusión: la obra tiende así a presentarse como una compleja estructura, susceptible de generar formas antes, durante y después de su realización. Este predominio de lo múltiple va de la mano de una concepción *heterocrónica* del tiempo, más allá de la "pura presencia" y de la instantaneidad que eran los atributos de la obra-planeta modernista, el arte contemporáneo postula la multiplicidad de las temporalidades: una representación del tiempo que evoca la *constelación*. Así, en la bóveda celeste, como una Supernova de la que podemos constatar la presencia y que, sin embargo, está muerta desde hace millones de años, la luz visible no es más que un resto y al observarla estamos contemplando el tiempo más

que el espacio. Lo específico de la constelación es su rasgo heterocrónico: constituye un conjunto de estrellas cuyas proyecciones celestes parecen lo bastante cercanas para que se las una mediante líneas imaginarias, permitiéndonos dibujar figuras, pero los astros que la componen, aun cuando parecen cercanos en el cielo nocturno, se sitúan unos de otros a años luz en el espacio de tres dimensiones. Una constelación –lo que se llama un “asterismo”– es la construcción de una figura por analogía formal, la formación de un objeto arbitrario por la conexión de elementos dispersos y por un plegado del espacio y del tiempo. Aparecen unos motivos que bautizaremos Orión, León u Osa Mayor, efectos de un acto de la imaginación sobre la realidad. Es un trabajo de *semionauta*, término con el que he tratado de identificar este pensamiento de articulaciones dinámicas: un gesto artístico que consiste en unir, para la realización de una forma, una multiplicidad de signos dispersos o los gestos que conforman un comportamiento.⁶³

La omnipresencia de las formas reticulares en el arte contemporáneo, en particular la figura de la constelación y sus derivados, proviene de la evolución de la técnica (ante todo, del modelo de lectura y desplazamiento mental inducido por Internet), pero obedece asimismo a causas sociológicas, a la

⁶³ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, París, Denoël, 1999; trad. cast.: *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*, Murcia, Cendeac, 2009.

...⁶⁴ De las fotografías *photoshoppedas* y saturadas de los *tableaux* de Andreas Gursky hasta las instalaciones pulcras de Sarah Sze, Jason Rhoades, Jim Shaw o Mike Kelley, pasando por los archivos hiperabundantes y los *displays* de *glitch* o de imágenes, sin hablar de las nubes de información y datos con los que componen sus cuadros pintorescos de Roman Branz Ackermann o Julie Mehretu, lo *heterogéneo* se convierte en el régimen habitual de lo visible. Se lo constata de manera aún más neta en la música actual, donde el modo de composición más corriente consiste en injertar unos con otros elementos pertenecientes a épocas o culturas distintas. Una tendencia perdurable se debe ante todo a la saturación del espacio de consumo: la hiperproducción, combinada con el hiperarchivismo, a la postre ha extraviado al individuo en un depósito con forma de laberinto. En pánico ante la profusión de oferta cultural y las dimensiones colosales de la información, hacemos foco no tanto en el salón que ocupamos como en cualquier hilo de Ariadna que nos permita salir de allí. Esto explica la importancia, en la cultura

⁶⁴ En las series televisivas estadounidenses de los años 2000 más atentas a las tendencias de su época, el centro de la intriga suele presentar a un operador temporal, un *switchboard* conceptual: citemos, en *Lost*, la barraca abandonada en cuyo sótano una especie de timón permite desplazar la isla en el espacio y en el tiempo; el gran mural (*pinboard*) donde el investigador de *Flash Forward* relaciona los indicios que le permiten reconstituir los treinta segundos de amnesia colectiva durante los cuales los seres humanos fueron proyectados en el futuro; en *Homeland*, la investigadora de la CIA también ha instalado un *pinboard* en su casa...

...componen: de los lazos, los itinerarios, las guías y los relatos de viaje. Y el predominio, asimismo, de personajes de orientación o de inventario: DJs, programadores, curadores, compaginadores, iconógrafos, "compradores", editores, todo un universo profesional de la interconexión y la experiencia.⁶⁵ En un contexto sociocultural marcado por la superproducción y el archivo infinito, el *trayecto*, como experiencia vivida y presentada a un público, termina constituyendo una forma artística en sí misma. He intentado describir esta familia de *formas-trayectos*, bajo el ángulo sin dudas reductor del viaje y el desplazamiento, en mi ensayo *Radicante*. Hacía entonces referencia a esta *viatorización* general de los signos culturales, aparecida en los años 2000 como contrapunto a la globalización económica. Fue el germen de nuevas formas de exilio fuera del Imperio cultural dominante y, por esta misma razón, se convirtió en el foco mental de una modernidad planetaria emergente que podría calificarse de *altermoderna*.

Pero la forma de la constelación invita a una reflexión más amplia. De esto da cuenta un objeto singular, rodeado en la actualidad de un aura asombrosa: el *Atlas Mnemosyne* elaborado por el historiador de arte Aby Warburg. Concebido como una herramienta cognitiva que le permitiría poner en

⁶⁵ Acerca de esto, ver Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Sternberg Press, 2002; trad. cast.: *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004. Y en el dominio musical, Simon Reynolds, *Rétromania*, Marsella, Le Mot et le Reste, 2012; trad. cast.: *Retromanía*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

...ción imágenes heterogéneas con las que intentaba reconstituir la lógica profunda, este atlas se componía, a la muerte de su autor, en 1929, de setenta y nueve planchas, o sea: más de dos mil reproducciones. Cada una de esas "pantallas" de fondo negro, colmadas de imágenes en blanco y negro, le permitía concebir una multiplicidad de relaciones entre las imágenes, a partir de temáticas o de lazos formales a veces oscuros. Con este principio de análisis histórico basado en la iconografía, Warburg introduce una verdadera ruptura epistemológica: la imagen, puesta en el centro del proceso cognitivo, le permite desplegar un modo de pensamiento por medio de didascalías, cadenas asociativas y combinaciones. El método que preside el emprendimiento de Warburg, así como la estética que deriva de este, hacen del *Atlas Mnemosyne* una especie de monumento que ha encontrado su total *legibilidad* solamente en nuestra época, pues anticipa enormemente las investigaciones iconográficas interdisciplinarias, las búsquedas de analogías y el *browsing* al que son tan aficionados los artistas contemporáneos; en otras palabras, el lugar común de nuestra actual experiencia cultural. En el proyecto de Aby Warburg, Giorgio Agamben percibe una concepción *energética* de las imágenes: en ella, escribe, "se cristalizan una carga energética y una experiencia emotiva que aparecen como una herencia transmitida por memoria social y que, como la electricidad condensada en una botella de Leyde, se vuelven efectivas al trabar contacto con la 'voluntad selectiva' de determinada

época”.⁶⁶ Todo símbolo es un “dinamograma” que libera su carga en función del contexto en el que se encuentra: las obras evolucionan con el tiempo y el espacio. Warburg ponía en relación reproducciones de obras de arte y prospectos publicitarios, detalles de conjuntos esculturales e imágenes en las que aparecían los indios Hopi o unos transeúntes en una ciudad norteamericana. En la misma plancha se codean una *Medea* de Delacroix y el gesto de una jugadora de golf, unos dibujos de astrólogos del Renacimiento y unas iluminaciones medievales... Si el sistema de pensamiento puesto en marcha por Warburg suscita hoy tal entusiasmo, se debe a que se condice con la matriz visual dominante en nuestra época. La red, el mapa, el tablero, el diagrama, la constelación y otras figuras del arte actual cuyo punto en común reside en su estructura *reticular*: un conjunto de puntos unidos entre sí por nexos, visibles o no. Y que, en su esencia, son *informaciones* visuales que constituyen la materia prima y que se parecen a la lógica del recorrido de un internauta cuando va de un sitio a otro. Sin embargo, estas informaciones, o más bien estas codificaciones, no se *descargan* de la misma manera en un contexto o en otro... El actual beneplácito crítico del que goza el *Atlas Mnemosyne* radica en esta insistencia sobre el carácter dinámico de las formas, sobre la energía específica gracias a la cual estas

⁶⁶ Giorgio Agamben, “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en *Image et mémoire*; París, Hoëbeke, 1998, col. “Arts & esthétique”, p. 21; trad. cast.: “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en *La potencia del pensamiento*; Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.

...son un tiempo heterocrónico y se metamorfosmizan a través de las épocas, en función de su *descarga* en diferentes contextos. El arte es un “dinamograma”, parafraseando la expresión de Warburg; vale decir, una inscripción programada para un tiempo en el tiempo... Marcel Duchamp describía a su obra *La esposa desnudada por sus solteros*, incluso como un “retraso en el tiempo”. Toda obra está ontológicamente *en retraso*, y nosotros solo percibimos de ella más que los resplandores difractados por el contexto a través del cual tomamos conocimiento de ella.

Huérfana de continuidad, nuestra época se caracteriza por el parpadeo del tiempo: un enorme caleidoscopio donde pasados, presentes y futuros centellean produciendo furtivos “destellos”. El historiador de arte George Kubler, fascinado por las “ruinas al revés” de Robert Smithson tanto como por la cultura azteca, comparte este análisis:

El presente [*actuality*] —escribe— es cuando el faro está oscuro entre dos señales luminosas; es el instante entre dos latidos de la aguja del reloj; es el intervalo vacío que se desliza para siempre en el tiempo [...]. Pero el instante presente representa todo lo que podemos conocer en forma directa. El resto únicamente emerge bajo la forma de señales que solo llegan a nosotros a través de innumerables etapas, cargadas por innumerables manos. Estas señales son como una energía cinética almacenada hasta que alguien la descubre.⁶⁷

⁶⁷ George Kubler, *Formes du temps*, París, Champ Libre, 1973; trad. cast.: *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerca, 1988. “*Actuality is when the lighthouse*

La forma de la *constelación*, en el caso de Walter Benjamin, se ve asociada a un concepto general de “legibilidad” de la historia (*Lesbarkeit*): tiene que ver con la *mántica*, la antigua ciencia de la interpretación adivinatoria. A partir de un detalle o de un conjunto definido, el intérprete asocia diferentes temporalidades hasta llegar a una intuición que se parece a una profecía a la inversa, que apunta hacia el pasado. Esta lectura es calificada de *asterocrónica* ya que “establece conexiones entre eventos heterogéneos en el espacio y el tiempo”.⁶⁸ Carlo Ginzburg, en un texto seminal que data de 1979, *El hilo y las huellas*, narra la emergencia, a fines del siglo XIX, de eso que él denomina el “paradigma indiciario”, un modelo de conocimiento que consiste en tomar en cuenta los indicios de aspecto más insignificante. “Huellas incluso infinitesimales –escribe Ginzburg– permiten captar una realidad más profunda, de otro modo intangible.”⁶⁹ Este modelo se desarrolla en la historia del arte antes de inspirar al psicoanálisis, pero se advierte su presencia en la novela policial o en la filosofía. En las novelas de Conan Doyle, así como en las pesquisas del

is dark between flashes: it is the instant between the ticks of the watch; it is a void interval slipping forever through time. [...] Yet the instant of actuality is all we ever can know directly. The rest of time emerges only in signals relayed to us at this instant by innumerable stages and by unexpected beavers. These signals are like kinetic energy stored until the moment of notice [...].

⁶⁸ Muriel Pic, “La Fiction par les traces”, en WGS. *Face à Sebald*, Paris, Inculite, 2011, p. 156.

⁶⁹ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Verdier, 2010, col. “Poche”, p. 232; trad. cast.: *Mitos, emblemas e indicios*, Buenos Aires, Prometeo, 2013.

investigador de arte Giovanni Morelli para atribuir la autenticidad de ciertas pinturas italianas, se pone en acción una forma de *saber* que repara en aspectos de la realidad completamente olvidados: detalles ínfimos o marginales. En materia de *saber*, son las partes menos importantes del cuadro, los detalles que el pintor ejecuta mecánicamente y como sin reflexionar (el cabello, las uñas, la forma de una oreja o de un dedo...) los que hacen posible que Morelli atribuya el cuadro con certeza a tal o cual autor. Síntomas, indicios, signos pictóricos: el “paradigma indiciario” tiene algo de semiótica médica y de ciencia del diagnóstico, tanto como del oficio paciente del detective. Ginzburg identifica sus huellas en la experiencia memorial de la caza, donde se intenta descifrar las huellas mudas o imperceptibles del animal, o también en la constitución del concepto de *síntoma* en la medicina hipocrática. Este *saber indiciario* comparte asimismo algunas características con los más ancestrales métodos adivinatorios, a tal punto que, cuando alude a las intuiciones fulgurantes de Sherlock Holmes o las investigaciones de Morelli, Ginzburg muestra que se puede hablar realmente de “profecías retrospectivas”. Pero allí donde la adivinación o *mántica* busca “analizar huellas, astros, desechos (animales o humanos), flemas, córneas, uñas, pulsaciones, campos nevados o cenizas de cigarrillo”⁷⁰ con el fin de predecir el futuro, el saber indiciario interroga estas mismas cosas con el fin de reconstituir

⁷⁰ *Ibid.*, p. 279.

el pasado. Aby Warburg veía en el historiador de arte a un “nigromante” capaz de resucitar las huellas del pasado en las formas del presente... “Morelli —escribe Ginzburg— se había propuesto rastrear, dentro de un sistema de signos culturalmente condicionados como lo es la pintura, las señales que poseían el carácter involuntario de los síntomas.”⁷¹ Dicho de otra manera, es en las huellas menos intencionales (detalles, garabatos, la ejecución del cabello o de las manos) donde se advierte la marca de la profunda personalidad de un artista. Esta focalización en el *detalle inconsciente* nos remite al psicoanálisis. Y resulta que Sigmund Freud, en su ensayo sobre *El Moisés de Miguel Ángel*, admite su deuda con Morelli, de quien leyó a principios de los años 1880 una serie de artículos sobre el Renacimiento italiano, firmados con el seudónimo de Ivan Lermolieff. El procedimiento de Morelli “muestra grandes afinidades con la técnica del psicoanálisis”, afirma Freud. “También el psicoanálisis acostumbra a deducir cosas secretas o encubiertas a partir de rasgos subestimados o inobservados, a partir del residuo de la observación.”⁷² Estos “desechos” o “residuos” de la observación histórica médica serán muy pronto la base del psicoanálisis. Y es en este mismo registro de lo desatendido o subvalorado, aunque esta vez en el plano social y cultural, que Siegfried Kracauer y Walter Benjamin hallarán en los años treinta objetos de

Ibid., p. 232.

⁷² Sigmund Freud, “El Moisés de Miguel Ángel”, en Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 226.

de los años treinta; en el caso del primero, la novela policial, los pasadizos de los hoteles, los espectáculos de cabaret; en el caso del segundo, las galerías o pasajes de París, el cine o los espectáculos teatrales.

Conclusiones

En la segunda mitad de los años cincuenta, el gran proyecto del “nuevo realismo” fue la constitución de una arqueología del presente, a través de las aventuras de la producción en el espacio y de su uso social. El trabajo de Jacques de la Villeglé, *La comédie urbaine*, retratando la historia de Francia desde el inicio de la Segunda Guerra Mundial, tal como la narra el “cartelero anónimo” de los carteles publicitarios, aparece aquí como el símbolo de una estética de la *recuperación*. Benjamin Buchloh percibía en los trabajos de este último, así como en los de Raymond Hains y Mimmo Rotella, un cuestionamiento radical de la figura del artista a cargo del grupo-sujeto social. A su entender, Villeglé introduce en el arte una actitud completamente nueva: “Al negar en forma consciente su rol tradicional, le cede el lugar al gesto colectivo de productividad que, en el contexto histórico de Villeglé, era el de una agresión muda contra el estado de alienación impuesto [...]”.⁷³

⁷³ Benjamin Buchloh, *Essais historiques II. Art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, 1999, p. 44.

Esta noción de “producción anónima”, prosigue Buchloh, abrió el camino a las tentativas de Stanley Brouwn, Marcel Broodthaers o Bernd y Hilla Becher. Una vez que la noción de autor queda superada, el artista se vuelve un *recolector* de la producción común. Esta problemática, podría decirse, nunca fue tan actual: la mayoría de los artistas se presentan como los compiladores, los analistas o los *mezcladores* de la cultura de masa, de la producción mediático-industrial. Aun cuando no comparten la estética del nuevo realismo, artistas como Mike Kelley, John Miller, Jeremy Deller, Josephine Meckseper, Caròl Bove o Sam Durant siguen las huellas de Raymond Hains o Jacques de la Villeglé y le prestan su silueta de artista al mítico “trapero” descrito por Baudelaire: “Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo lo que ha desdeñado, todo lo que ha roto, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos”.⁷⁴

Como la filosofía para Althusser, la historia representa para Benjamin un verdadero *Kampfplatz*, aunque se trata de un campo de batalla cuidadosamente limpiado por los vencedores. Estos últimos, desde el lugar de poder, controlan el relato de los hechos. A ras del suelo, o ya enterrados, yacen los restos de la historia de los *vencidos*: alrededor de ellos se

⁷⁴ Charles Baudelaire, “Du vin et du haschisch”, en Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, París, Payot, 2002, p. 117; trad. cast.: *Baudelaire*, Madrid, Abada, 2014.

... como el intelectual materialista en busca de símbolos y de monumentos rotos a raíz de la derrota. El historiador materialista conlleva a la tarea de “hacer que brote todo el pasado desmenuado por los vencedores, así como el paseante contemporáneo mira una casa desvencijada con mayor agudeza que cuando intacta, aún intacta, formaba parte de su paisaje familiar”.⁷⁵ El trabajo a partir de ruinas y jirones que debemos entender la estructura de la historia; se trata, con ayuda de estos escombros, de ir constituyendo pacientemente una nomenclatura de edificios invisibles, de reencontrar la forma exacta de los vestigios sobre los cuales se apoya el edificio social. El “salvamiento histórico” que preconiza Benjamin consiste, ante todo, en saldar una deuda moral: visitar el relato de la historia es hacerle justicia a los vencidos que yacen, en desorden, dentro de una fosa común hormigüeante de relatos semiborrados, de futuros insinuados, de sociedades en potencia. Cuando elabora el retrato del “historiador materialista”, Walter Benjamin describe sin saberlo, pero con asombrosa exactitud, el lazo que mantendrán con la historia los artistas de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Escribiendo bajo la amenaza de la barbarie nazi, Benjamin apuntaba a la clase proletaria y a la izquierda intelectual como los *vencidos* ejemplares de su tiempo. Los posmodernos han completado esta lista con meticulosidad: más allá de las clases

⁷⁵ Bruno Tackels, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Arles, Actes-Sud, 2009, p. 626; trad. cast.: *Walter Benjamin*, Valencia, Universitat de Valencia. Servei de Publicacions, 2012.

populares, el conjunto de las minorías sociales, étnicas, sexuales o políticas conforman hoy el objeto de este “salvamiento histórico”, mediante la exhumación de documentos materiales que atestiguan la represión que sufren o que sufrieron. El menor indicio, el más miserable de los fragmentos, escribe Benjamin, resulta capaz de fundar nuevos relatos, pues “de todo lo ocurrido nada debe ser considerado perdido para la historia”.⁷⁶ El conjunto de estos recuerdos menospreciados es empleado por el “historiador materialista” bajo la forma de *citas*, que Benjamin usa como “fotografías” del pasado: lo que hoy llamaríamos *ready-mades* u objetos encontrados. Claude Lévi-Strauss empleará términos idénticos para describir el trabajo del etnólogo: “He dicho una vez en Estados Unidos [...] que éramos los traperos de la historia y que buscamos nuestro bien en sus basurales”.⁷⁷ Pero el antropólogo mantiene distancias con el historiador, porque aun cuando los dos comparten el mismo tema de investigación —la vida social— el segundo se aplica a sus “expresiones conscientes” mientras que el primero busca “alcanzar, tras las prácticas observadas, los mecanismos inconscientes que las rigen”.⁷⁸ También aquí es el inconsciente el que hace de discriminante, mientras que el interés por *lo que ha sido excluido* funda una nueva ciencia.

⁷⁶ Walter Benjamin, “Thèses sur la philosophie de l’Histoire”, en *op. cit.*, p. 196.

⁷⁷ Claude Lévi-Strauss y Didier Eribon, *De près et de loin* (1988), París, Points-Seuil, 1990, p. 171; trad. cast.: *De cerca y de lejos*, Madrid, Alianza, 1990.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 170.

Desde esta óptica podrían analizarse los recientes desarrollos del arte contemporáneo, ante todo las muchas obras que hoy se basan en una relectura crítica del pasado, presentada bajo una forma artística de fragmentos y documentos que podrían considerarse de históricos, siempre y cuando este adjetivo englobe también a los desechos que la historia oficial, la de los “vencedores”, no desea que aparezcan retenidos en sus redes. La cultura popular, o eso que hoy se llama *low culture*, se ha vuelto un material privilegiado del arte de este inicio del siglo XXI, algo que no podría concebirse fuera de la teoría benjaminiana del “salvamiento histórico”. Se trata de una voluntad política consagrada a la esfera ideológica a través de las jerarquías culturales y de la memoria oficial que ella misma contribuye a forjar. Pero entra en consideración otro elemento, que tiene que ver con la misma naturaleza de los vínculos entre el arte y la Historia: en efecto, de acuerdo con la intuición de Benjamin, es bajo una forma necesariamente *accidentada* que la Historia puede volverse un patrimonio material artístico. Las “fotografías” del pasado empleadas por el artista (o por el “historiador materialista”) pertenecen ya sea al mundo de los “vencidos”, es decir de los mutilados o sepultados, ya sea a la esfera ideológica imperante. El universo de lo *disfuncional* —el de las ideas rechazadas, de las cosas desechadas y de las formas de vida marginadas— solo cobra pleno sentido dentro de una visión aleatoria de la Historia, según la cual todo lo que ocurrió *podría haber acontecido de otra manera*. Y para la cual otros accidentes podrán, mañana, orientar la marcha del mundo, como decía Stuart Hall, hacia otros “soles”...

En Düsseldorf, desde finales de los años sesenta, Hans-Peter Feldmann realiza pequeños álbumes a partir de imágenes encontradas, tarjetas postales, afiches, recortes de periódicos o enciclopedias, cosas a las que a veces integra sus propias fotografías. Estas series, paisajes capturados desde la ventana de su habitación o tarjetas postales de la Torre Eiffel, son clasificadas después de acuerdo con un sistema en el que la lógica, muy personal, a ratos parece esotérica. Coleccionista, por no decir traperero de la iconografía, Feldmann desarticula las tentativas más simples de clasificación mediante las cuales el observador estaría tentado de decodificar su trabajo. Desde luego, existe un parentesco entre las imágenes presentadas, pero ¿según qué principio se organiza la presentación? ¿De qué clase de archivos se trata? Con Warburg, la lógica del "marabout-bout de ficelle"⁷⁹, la que procede por desplazamientos y encastres sucesivos, parece haberse ganado el derecho de subir al escenario del pensamiento. Es la lógica del sueño, de la asociación libre. Sin embargo, lejos de verse confinada al universo psíquico, como en los tiempos del surrealismo, este modo indiciario constituye hoy la forma de aproximación sociológica que privilegia un arte sonámbulo. Ryan Gander, en *Loose Associations*, título genérico de una serie de conferencias,

⁷⁹ Canción infantil de asociaciones sonoras, en la que cada nuevo verso empieza con las sílabas finales del verso anterior, cuando no con la misma palabra final: "Marabout/ Bout de ficelle/ Selle de cheval/ Cheval de course/ Course à pied/ Pied-à-terre/ Terre de feu/ Feu follet..." [N. del T.].

explora los vínculos existentes entre una constelación de imágenes encontradas, las que proyecta una tras otra. Su trabajo desafía la lógica de conjunto que hoy domina la escena artística, donde podría incluirse el *Truth Study Center* de Wolfgang Tillmans (conjunto de fotografías y documentos dispuestos sobre unas mesas) o incluso las obras de Aurélien Froment, las acumulaciones de Thomas Hirschhorn o los teatros de la memoria de Dominique Gonzalez-Foerster.

A través de contrastes iconográficos, Josephine Meckseper organiza una confrontación entre el universo *glamour* que ha invadido al mundo del arte desde los años 2000 y la severa aspereza de las vanguardias revolucionarias que ayer alimentaban su discurso, poniendo en relación en una misma obra un folleto que llama a la huelga y una fotografía de moda. En una serie de esculturas-estanterías, Carol Bove reúne documentos de cierta época (objetos diminutos, discos, libros...) reconstituyendo así la configuración política, social y cultural del "flower power" norteamericano, también abordado por Mai-Thu Perret mediante la ficción de un "ranch feminista" situado en un desierto imaginario donde supuestamente se originan sus obras. Las investigaciones en torno a las biografías de personajes históricos que llevan a cabo Kirsten Pieroth (Thomas Edison), Joachim Koester (Emmanuel Kant, el explorador Salomon André, Aleister Crowley, el "Club de los hachisinos"...), o Henrik Olesen (Alan Turing), los cruces que emprende Danh Võ entre su biografía personal

y la macrohistoria, así como el proyecto que encabeza Walid Raad a través del Atlas Group, consistente en fabricar los archivos imaginarios de una interminable guerra en el Líbano, todo esto da testimonio de la propensión contemporánea a *producir* la Historia, en el doble sentido del vocablo francés *produire*: el de “fabricar” y el de “presentar una prueba en un juicio”...

Gardar Eide Einarsson deconstruye la ideología de la seguridad pública estadounidense con calcomanías para coches; diversas instalaciones en video de Mark Leckey designan al gato Félix como el fetiche primitivo de la era del televisor; Raphaël Zarka relaciona la historia del *skateboard* con la geometría del Renacimiento, y Cyprien Gaillard coloca su obra bajo el signo de la exploración, efectuando excavaciones arqueológicas de la civilización del siglo XX. Todos buscan entre los desperdicios de la Historia para ver si allí dan con materiales enterrados o con señales aparentemente desactivadas: arqueólogos de lo menor, establecen singulares genealogías que perforan los estratos históricos. Los materiales empleados indican que estos artistas perciben la Historia como un lento proceso de erosión y el presente como un cúmulo de ruinas con las cuales ellos reconstituyen la lógica arquitectónica del edificio del que provienen las ruinas: libros, textos, objetos corrientes, motivos visuales o imágenes de revistas populares se ven así interrogados acerca de sus respectivos contextos, como esas muestras de ADN con que el médico forense identifica los cadáveres. En cuanto a los

objetos empleados, hacen pensar en la escenografía de la *Archeologie*; vitrinas, estantes, bibliotecas, carteleras, elementos de la museografía popular o de la labor arqueológica invaden las exposiciones de inicios del siglo XXI.

Estas formas artísticas se presentan, según el punto de vista del historiador materialista, como fuera del tiempo. “Inaccesibles”, habría dicho Nietzsche. La *heterocronía* conforma el discreto sello de nuestro tiempo: las investigaciones que realizan los artistas se apoyan en el auge y desarrollo de las herramientas informáticas de archivo y de búsqueda, con el fin de convocar y de meter en *copresencia* épocas y lugares lo más diversos.

El signo estético que marca esta pulsión hacia la intemporalidad es el uso masivo del *blanco y negro*. En las películas de Joachim Koester o Lindsay Seers, en la iconografía de David Noonan, Tris Vonna-Michell, Mai-Thu Perret, Olivia Plender, Mario García Torres o Tacita Dean, la bicromía cumple el papel de una metáfora del pasado, de una marca de pertenencia a la Historia de las imágenes que ellos exponen. Pero también alude a un contexto ético, el de la autenticidad, por el simple hecho de que estas formas parecen provenir de un paisaje técnico previo a las manipulaciones informáticas de la era del Photoshop: estética de la *pieza de convicción* que atraviesa las falsificaciones históricas e ideológicas para subir al escenario de lo contemporáneo. Que estos objetos encontrados se presenten bajo formas tan diversas indica que cuando

se trata de citar el pasado (las "fotografías" benjaminianas), el arte de hoy se preocupa menos por los *ready-mades*, es decir por la definición del arte, que por la legitimidad histórica o política. En artistas tan heterogéneos como Danh Võ, Harris Epaminonda, Simon Fujiwara o Josephine Meckseper, cuyos trabajos tienen como punto en común el de exhumar cosas marginadas por los archivos históricos, podría verse una posición similar a la de Walter Benjamin: un equilibrio inestable entre el poeta, el trapero y el historiador. "No tengo nada que decir. Solamente que mostrar –escribe Benjamin–. [...] Los andrajos, los desechos: no quiero hacer el inventario de ellos, sino hacerles justicia de la única forma posible: usándolos."⁸⁰

Al escribir que se trata de *hacer justicia* con los perdedores de la Historia, Benjamin introduce en su pensamiento, reforzando así la dimensión mesiánica, una referencia al Juicio final: una pieza de convicción, ¿no es acaso un documento que se exhibe frente a un tribunal, en calidad de indicio o prueba? Los primeros serán los últimos equivale a decir que el menor *maverick* cultural encontrará quizá, mañana, un lugar central en un relato que todavía no ha ocurrido. Y que las piezas de convicción expuestas por los artistas de este comienzo de siglo XXI son un testimonio de la "materialidad de la ideología", teorizada por Louis Althusser, mediante una

⁸⁰ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, París, Éditions du Cerf, 1997, p. 476; trad. cast.: *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

que introduce la ficción en la arqueología, pero que podría ser calificada de *realista* por su voluntad de oponer a la ideología imperante lo real de la producción histórica.

A la luz de justicia histórica, estas citas del pasado son sin embargo el objeto de composiciones objetivas, factuales, estrictamente documentales, para insistir más y mejor en el carácter de ficción de los elementos reunidos: lo que estas citas nos dicen es que todo relato de la Historia pertenece al género novelístico, así como Jorge Luis Borges afirmaba que la filosofía no es más que una rama de la literatura fantástica. Esta nueva generación de artistas percibe en las huellas que ha dejado la Historia los síntomas de nuestro estado actual. Allí distinguen, parpadeando más o menos débilmente, la luz de "la imagen dialéctica" en la cual Benjamin veía el punto de yuxtaponer el ayer y el hoy. "No se debe decir –explica– que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es el lugar donde el Antaño se encuentra con el Ahora en un destello que forma una constelación."⁸¹

Inconsciente, cultura, ideología y fantasmagoría

La fantasmagoría, la ideología, la cultura y el inconsciente representan cuatro formaciones distintas, correspondientes

⁸¹ *Ibid.*, p. 478.

a cuatro niveles distintos de la existencia humana, pero totalmente comparables en su función estructural: *la exposición*. El inconsciente del individuo, la "cultura" de la comunidad,⁸² la ideología de la sociedad y la fantasmagoría de la civilización representan lo impensado al que se ve sometido el individuo, respectivamente, como persona, como miembro de una comunidad, como ciudadano y como sujeto de la Historia. Son los cuatro procesos a través de los cuales el individuo asume su destino de sujeto, porque este —como nos lo recuerda Althusser— se constituye por "pertenencia". "No es un azar escribe— si el sujeto designa al que está sometido, mientras que en la función clásica de la psicología el sujeto designa al que está activo. Esta inversión, por ejemplo, es la gran paradoja de una psicología cuyo origen es manifiestamente político: el sujeto es el que se halla sometido a un orden, el que está sometido a un amo y que, al mismo tiempo, es pensado en la psicología como origen de sus propias acciones."⁸³ Adiós a la psicología designada como el simple "subproducto" de una ideología política, moral o filosófica. El psicoanálisis se encuentra del lado de la filosofía, puesto que él y ella afron-

⁸² La palabra "cultura" aparece aquí entre comillas porque está tomada en su acepción anglosajona —derivada de la germánica, de "kultur"—, mientras que el término "cultura" en francés alude a la idea de un desarrollo individual que se reencuentra en la expresión "una persona cultivada", es decir: dotada de autonomía crítica y de conocimientos personales.

⁸³ Louis Althusser, *Psychanalyse et sciences humaines. Deux conférences (1963-1964)*, París, Le Livre de Poche, 1996, p. 107; trad. cast.: *Psicoanálisis y ciencias humanas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2014.

... que Althusser llama "el sujeto ideológico", es decir el sujeto como "efecto de estructuras anteriores a su existencia", el individuo "sometido o dominado por vínculos sociales ideológicos".⁸⁴ Todo se juega en el nivel de la ideología, dado que ella es "la condición de existencia de los individuos".⁸⁵

Todo sujeto se ve, por lo tanto, sometido a estos cuatro "determinantes" incontrolables, que producen *normas y valores* dominantes, y cuya influencia en el comportamiento o en el pensamiento no se puede medir por completo: en efecto, nuestro inconsciente se ha constituido en nuestra primera infancia; nuestra cultura depende del contexto más o menos premiante en el que hemos crecido; la ideología de la que nos impregnamos nos es transmitida por múltiples "aparatos ideológicos"; en cuanto a la "fantasmagoría" de la que formamos parte, esta depende del imaginario colectivo de nuestra época. El inconsciente aparece, sin embargo, como el corazón irreductible de esta hidra de cuatro cabezas, su núcleo de base, su prototipo. Y su nexa con la ideología fue el gran problema de Althusser, el concepto central de su filosofía. La ideología, explica Althusser, es la verdadera fábrica del sujeto, una vez consumada la lucha "salvaje" que libra el niño para convertirse en ser humano. Como individuos, somos transformados en sujetos sociales por lo que Althusser denomina "la interpelación"

⁸⁴ Louis Althusser, *Sur la philosophie, op. cit.*, p. 108.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 75.

ideológica, que él compara con una intervención política: “¡Eh, usted, allí! Si hacemos de cuenta que la escena teórica imaginada transcurre en la calle, el individuo interpelado se devuelve. Y, con esta conversión física de 180 grados, se vuelve sujeto. ¿Por qué? Porque ha reconocido que la interpelación iba ‘en efecto’ dirigida a él, que era él a quien interpelaban (no a otro)”.⁸⁶ El sujeto althusseriano se constituye entonces en su calidad de interpelado por la ideología: imposible no advertir cómo la experiencia con el análisis, y aún más la influencia de Lacan, hicieron posible que Althusser inyectase una buena dosis de freudismo en los estudios marxistas. Esta analogía entre la ideología y el inconsciente (que trabajan, ambos, “a nuestras espaldas”) es plenamente reivindicada por Althusser: un individuo es “siempre-ya-sujeto”, interpelado por la ideología incluso antes de nacer, como también por “el orden simbólico” según Lacan. Esta “coacción” y esta preasignación ideológicas, al igual que todos los ritos familiares de “la crianza” y de la educación, tienen que ver con “lo que Freud ha estudiado en las formas de las ‘etapas’ pregenitales y genitales de la sexualidad”, explica en su texto sobre los aparatos ideológicos de Estado...⁸⁷ Más exactamente, Althusser escribe que “el sujeto humano está descentrado, constituido por una estructura que tampoco tiene ‘centro’ salvo en el desconocimiento del ‘yo’, es decir en las formaciones ideológicas donde se

⁸⁶ Louis Althusser, “Idéologie et appareils idéologiques d’État”, en *Positions (1964-1975)*, op. cit., p. 126.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 128.

...de la ideología”.⁸⁸ Dicho de otra forma, el nexo de un individuo con la ideología duplica punto por punto el que mantiene con su inconsciente: la ideología, al igual que el inconsciente, *descentra* fatalmente al individuo, que solo en apariencia es amo de sí mismo y que se construye bajo el efecto de interpelaciones venidas del exterior. Ahora bien, si la labor del análisis apunta a producir el descentramiento del sujeto mediante la reescritura de la historia personal en que él o ella están cautivos, un trabajo equivalente tiene que emprenderse necesariamente con la trama social, trabajo que nos permitirá no responder más en forma mecánica a *la interpelación* de la ideología. La definición que Althusser hace al respecto Althusser responde a esta doble exigencia: por un lado, escribe, “la ideología es una ‘representación’ del vínculo imaginario entre los individuos y sus condiciones reales de existencia”.⁸⁹ Por otro lado, la ideología es descrita como represiva en su esencia: “La ideología tiene la función de asegurar el lazo de los hombres entre ellos en el conjunto de las formas de su existencia, el lazo de los individuos con las tareas fijadas por la estructura social”.⁹⁰ Althusser muestra entonces que el sujeto es producido por la intersubjetividad: puesto que es el resultado de una “interpelación” exterior y es modelado por relaciones interhumanas, es *político* en su esencia.

⁸⁸ Louis Althusser, “Freud et Lacan”, en *Écrits sur la psychanalyse*, op. cit., p. 45.

⁸⁹ Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, op. cit., p. 114.

⁹⁰ Louis Althusser, “Théorie, Pratiques et Formation théorique. Idéologie et lutte idéologique”, en Jacques Rancière, *La leçon d’Althusser*, op. cit., p. 230.

Estas reflexiones dejarán algo perplejos a quienes piensan que nuestra época puso fin a estos asuntos: el lugar común contemporáneo del "fin de las ideologías" se revela, dicho sea de paso, puramente ideológico. Esta ilusión se explica mediante una confusión sobre la naturaleza real de la ideología: esta no es un "contenido" específico, sino un vínculo específico de los seres humanos entre sí y, más precisamente, la forma de un vínculo de *sujeción* que aparece como libremente aceptado: un sentimiento de pertenencia.

Para apuntalar su teoría de los aparatos ideológicos de Estado, Althusser se refiere a Blaise Pascal: "Pascal dijo a grandes rasgos: 'pónganse de rodillas, muevan los labios al ritmo de la plegaria, y creerán'"⁹¹. En otras palabras, es la práctica que produce la creencia, y la ideología se apoya en actos y en estructuras. ¿Por qué parece hoy tan singular esta insistencia en el carácter material de la ideología? Porque lentamente hemos aceptado una devaluación masiva del pensamiento, bajo la forma de una desconexión total entre pensamiento y acción. Insidiosa, la ideología reinante procede separando radicalmente *lo que se puede pensar* de *lo que se puede hacer*. Dicho corte insinúa que no existe ningún vínculo *serio* entre la ética y la práctica, entre las ideas y lo real. Establecer un nexo entre especulaciones abstractas y actos concretos es una pretensión escandalosa y, de ahora en adelante, tiene el sello universal de la *ingenuidad*. A menos que esta no

⁹¹ Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, op. cit., p. 120.

está sostenida por el último aparato ideológico de Estado reconocido como alternativa oficial: la religión. Reducir de esta manera el abanico de posiciones hasta hacer de él una oposición binaria entre religiosos y civiles, entre "locos de casa" y pragmáticos, encaja a la perfección en el programa de la ideología capitalista. Y esto funciona tan bien que el político se ha vuelto un hombre de acción, alguien que se gusta de estar "con la gente" y alejado de todo "dogmatismo".

Tanto es así que se repite que la economía no debería contener la más mínima huella de ideología, puesto que su naturaleza consiste en ser eficaz y nos han persuadido de que esta es su única misión. Por lo tanto, del "todo es político" de los tiempos de Althusser hemos pasado en pocas décadas al siguiente silogismo: "todo es económico", es decir pragmático, es decir natural. Sin embargo, el pragmatismo, por extraño que esto pueda parecer hoy, no es otra cosa que una ideología. Como lo subraya Žižek: "Decir que las buenas ideas son las 'ideas que funcionan' significa aceptar de antemano la configuración capitalista mundial que establece lo que puede funcionar".⁹² El acto de pensar implica, de ahora en adelante, que se está al margen de la política y de la economía, que se renuncia a todo efecto concreto en el mundo existente. Unas áreas específicas son consagradas a esta clase de especulaciones: unos espacios cuyos lazos con la esfera de

⁹² Slavoj Žižek, *Le spectre rode toujours. Actualité du Manifeste du Parti communiste*. Paris, Éditions Amsterdam, 2002, p. 35.

la actividad se distienden cada día o se reorganizan bajo los auspicios del poder; la figura del *experto* encarna hoy esa colaboración. En síntesis, con el fin de preservar el sistema productivo capitalista, importa que las ideas sean relegadas a un área donde no tengan más que valor de exposición, sin ningún vínculo con la realidad económica o política. Lo que hoy más impacta es que el arte contemporáneo se halla contaminado por esta reivindicación de la eficacia, atormentado por su incapacidad para pensar en el curso de las cosas, infinitamente nostálgico de un modernismo que articulaba en su discurso la idea y la acción, la crítica y el compromiso. De hecho, nos costaría bastante *cuantificar* los efectos del arte en la sociedad de hoy. Según la ideología "pragmática" en curso, que solamente reconoce cantidades y efectos tangibles, algo así bastaría para descalificar las pretensiones políticas. El arte, lugar mismo de esta exposición de la ideología, se ha vuelto el sitio donde se despliega la política, un espacio donde esta adquiere un puro *valor de exposición*. Las posiciones que adoptan los artistas son incluso tan extremistas que nadie piensa que puedan tener el menor efecto en una realidad bajo el hormigón de la ideología.

En la calle o en nuestro hogar, la publicidad o las informaciones económicas nos *interpelan* directamente como sujetos de la ideología capitalista; es decir, como consumidores ante todo. Este discurso nos constituye, día tras día, en nuestra calidad de individuos de un reino imaginario basado en la

adquisición, el salario y el dinero como motor de nuestras acciones. Sería muy imprudente pensar que el mundo del arte escape a estos efectos. Desde luego, la obra de arte no se dirige a consumidores. No a priori, por lo menos... Estos consumidores son incluso relativamente raros, si consideramos como consumidores a los individuos que efectivamente *adquieren* obras de arte. Sin embargo, el consumo (como ideología) no se limita al acto concreto de la adquisición: el que observa, incluso si no dispone de los medios económicos necesarios para adquirir una obra de arte, cumple el papel de espectador pasivo del consumo suntuario de los demás. En cuanto al arte público, nos interpela como individuos *vacíos* —o sea: libres de presentarse espontáneamente como sujetos de la Ciudad (ciudadanos), como miembros de una comunidad cualquiera, como aficionados al arte— y se ve determinado por su posición en el seno de una sociedad regida por una ideología del consumo que se aplica al medio ambiente urbano. Alain Badiou nos recuerda que este desprecio del pensamiento no era, antaño, tan evidente ni inevitable: "Para Althusser, los grandes fracasos proletarios encuentran su origen no en el vínculo bruto de las fuerzas, sino en las desviaciones teóricas. [...] Esta debilidad es siempre, en último análisis, una debilidad del pensamiento".⁹³

Karl Marx y Walter Benjamin emplearon ambos el término *fantasmagoría* para describir la esencia de la economía

⁹³ Badiou sobre Althusser.

capitalista. El primero, al referirse al "carácter fetichista de la mercancía". La mercancía se ha transformado en un ídolo que, explica Marx, aun cuando sea un producto de la mano del hombre, le dicta a este último las reglas. La fetichización de la mercancía nace en el sistema capitalista del trabajo: un lazo social que acaba por adquirir, a los ojos de los individuos que componen la sociedad, la forma fantasmagórica de un lazo entre las cosas. La fantasmagoría y la ideología se presentan como "representaciones imaginarias" que afectan poderosamente a los comportamientos humanos. Una y otra están dotadas de las mismas características que el inconsciente, y actúan de la misma manera, pero este no posee la misma naturaleza de eso que se llama "imaginario": el inconsciente se compone de restos lingüísticos, de recuerdos ocultos, de huellas. En tal sentido, semeja un universo en ruinas; y el edificio social, al igual que nuestra personalidad, se funda sobre estos escombros. En la cura analítica, el lazo de un individuo con su inconsciente es una búsqueda similar a la del filósofo que rastrea la ideología bajo la superficie de las cosas o de los hechos, a la del artista que incorpora en su obra documentos o restos del pasado, o incluso a la tarea del "historiador materialista" benjaminiano... La ideología, explica Althusser, no es "una idea fruto de una fantasía individual, sino de un sistema de nociones que pueden proyectarse socialmente".⁹⁴ En otras palabras: una especie de película, análoga a una

⁹⁴ Louis Althusser, *Sur la philosophie*, op. cit., p. 69.

fantasmagoría. Ahora bien, lo que fascina a Benjamin es que, en primer lugar, esta noción de fantasmagoría alude al hecho de que los vínculos interhumanos seificaban como de la idealización fetichista de la mercancía, por lo tanto de un aspecto de sueño colectivo. Dado que las relaciones entre seres humanos están dictadas por vínculos monetarios entre mercancías, la fantasmagoría transforma los sujetos en objetos, y transforma a su vez las mercancías en sujetos con todas las de la ley. Al respecto, Marx habla de una "ronda fantasmagórica" en la que las cosas se ponen a "danzar", mientras que los hombres no son más que los fantasmas de ellos mismos. No olvidemos que etimológicamente *fantasmagoría* significa "hacer hablar en público a unos fantasmas". No es anodino que Walter Benjamin emplee más tarde esta palabra, que alude al mismo tiempo al fetichismo del valor y a un espectáculo mágico. Para él, el "fantascopio", el aparato proyector utilizado en ocasión de las primeras sesiones de fantasmagoría a fines del siglo XVIII, no es otra cosa que el mismísimo capital. Nos aleja, por medio de la ficción, de los soportes concretos de nuestra existencia objetiva, y nos conduce a una existencia tan fantasmal como la de los productos que nos rodean. La fantasmagoría, en la medida en que invierte los términos del sujeto y del objeto, de lo concreto y de lo abstracto, representa para Walter Benjamin el eje fundamental que existe entre aquello que el pensamiento marxista llama "la base" y "la superestructura", entre el cotidiano tal como lo vive el individuo y el sueño colectivo que lo arrastra. La ideología, que Althusser define como un sistema

que necesita "proyectarse" socialmente, constituye de forma clara y evidente una fantasmagoría, y los aparatos ideológicos de Estado son diferentes fantascopios propensos a difundirse.

Benjamin intentará recrear la "fantasmagoría" específica del siglo XIX por medio del estudio minucioso de las calles y los bulevares de París, tomando los pasajes y galerías comerciales, el sistema de alumbrado público, la decoración de interiores burgueses o el contenido de las exposiciones universales como una serie de objetos enigmáticos que forman parte de un edificio en ruinas, como restos de una película roída por el óxido. El sueño, lejos de oponerse al espíritu del materialismo histórico, conformaba la materia prima de Walter Benjamin. Pero no se puede captar el verdadero sentido de un momento histórico, es decir de un sueño colectivo, sino al despertar. El historiador intenta obtener fragmentos de significación de estos restos oníricos; es un traperero que hurga entre montones de ruinas, tratando de reconstituirlo mentalmente mediante la acumulación de *detalles* recogidos aquí y allá. Dicho edificio en ruinas deja entrever una montaña de fragmentos, a primera vista incomprensibles, que solamente ofrecen un significado *après-coup* y al cabo de un paciente desciframiento, ya evaporada la "fantasmagoría" de la que forman parte.

Entre 1968 y 1972, Marcel Broodthaers centra su actividad artística en la elaboración de una ficción, el *Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas*; con esta serie de

... cuya exposición constituye la unidad de base, la ficción se vuelve médium con todo derecho. Desde su primera muestra en 1964, el artista belga había efectuado una serie de obras magistrales en torno a la noción de *reificación*, sobre todo una serie de cuadros realizados con la aglomeración de moluscos [moules / mussels] que remiten a la producción industrial por moldeado [moulage]. Luego se volcó al Museo como forma totalizadora, como lugar central de la *conmoción* cultural. Dado que es en el seno del Museo que los signos emitidos por los artistas se transforman en valores comerciales y culturales, así como en documentos históricos, Broodthaers resuelve tomar ese formato *ingenioso* como si fuera un *ready-made*, desarrollando en doce secuencias la ficción de un Museo ficticio desprovisto de lugar fijo. La figura del "Águila" funciona allí como un sustituto del arte. El ave majestuosa se vuelve así el símbolo de una compleja ficción que explora el universo formal e ideológico de la *reificación* cultural. Sección cine, sección de figuras, sección documental, servicios financieros, reservas... "Mi sistema de inscripción", decía Broodthaers, invita a "separar en un objeto lo que es arte y lo que es ideológico. Quiero mostrar la ideología tal cual es, e impedir, precisamente, que el arte sirva para que esta ideología sea imperceptible, es decir eficaz".⁹⁵

⁹⁵ Marcel Broodthaers, entrevista con Georges Adé, 1972, en *Marcel Broodthaers*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, París, 1992.

Cada época produce una forma específica de fantasmagoría. ¿Cuál es la diferencia con la ideología? Esta aparece en las herramientas que emplean Benjamin y Althusser para poner todo esto de relieve. El primero de ellos dos, el trapero de la historia, reconstituye la fantasmagoría de Francia por el siglo XIX examinando detalles o piezas sueltas, mientras que Althusser se propone desmontar la ideología presente a partir de esos objetos macizos que son los *aparatos ideológicos de Estado*. A grandes rasgos, en el primer caso se trata ante todo de cultura, en el segundo de política, aun cuando estas categorías se entrecruzan en más de un punto. Una y otra mantienen un vínculo conflictivo con la ficción: se marchitan sin un relato colectivo que las alimente; una y otra, según la expresión de Althusser, “hablan a nuestras espaldas”; una y otra, como los sueños, tienen el don de pasar por verdaderas. Pero el arte contemporáneo aborda la ideología por la vía de sus efectos concretos, o sea: por medio de la *norma*, el conjunto de convenciones y de *evidencias* culturales, sociales y políticas que estructura nuestra vida cotidiana. Aplicándose a analizar o a perturbar la supuesta lógica, los artistas de nuestro tiempo se sitúan, a menudo sin saberlo, tras los pasos de un *proyecto realista* al que Gustave Courbet le aportó sus elementos fundantes. Este realismo no anda en busca de un parecido con la realidad, sino que refuta las normas establecidas en nombre de un ideal, refutación que hace aparecer a plena luz los mecanismos de la expulsión. Podría definirse con la salida ingeniosa a la que recurre Althusser para explicar el

...realismo; *no contarse más cuentos*, menos aún cuando se guardan los territorios del sueño... Se trata, en otras palabras, de abordar frontalmente la ideología, la fantasmagoría, el intransigente de su tiempo. De afrontar *el ángel de las masas*.

III EL PROYECTO REALISTA

Los años 2000 estuvieron marcados por la aparición del buscador Google, que propició una búsqueda aleatoria de informaciones cuya lógica asociativa se ha vuelto dominante, al punto de contaminar otras clases de actividades humanas. Y, más tarde, por la aparición de la Web 2.0 y de redes sociales como MySpace, Facebook, YouTube o Tumblr, que hablan de una pulsión documental y archivista para la cual hasta el más mínimo gesto de la vida cotidiana (no importa cuál, mientras un individuo pueda atestiguarlo) se halla al alcance de todos. Los profesionales del documental hoy tienen que echar mano a la elaboración de verdaderos guiones, pues *la realidad está de ahora en adelante documentada por todos, no por uno*. Si la invención de la fotografía acompañó en su momento a una ambición colonialista, la de mostrar lo lejano y exhibirlo en las metrópolis occidentales bajo la forma de documento verídico, la aparición de la Web 2.0 marca el fin de la pulsión etnográfica que animó al siglo XIX: todo grupo-sujeto, en cualquier punto del planeta, puede de ahora en adelante dejar su propio testimonio de lo real de su experiencia, exponiendo

alí los dibujos y documentos que hacen oficio de prueba. Esta distinción entre realidad y real no hace sino duplicar aquella que separa un realismo óptico (llamémoslo "verismo") o un arte cuya ambición consiste en *exponer una realidad* de ese otro realismo, tan diferente, que es posible deducir de las posiciones estéticas de Gustave Courbet.

La realidad es el mundo fenoménico, en tanto soporte de una representación; el mundo donde vivimos como sujetos de la ideología, en un modo de pertenencia y de sujeción. En cuanto a lo real, podría definirse como ese mismo mundo fenoménico, aunque desprovisto de la ideología y de toda pulsión idealista. Lo que describiremos aquí como *realismo artístico* no tiene entonces nada que ver con la capacidad de los artistas a la hora de pintar una realidad visible o inteligible. No hay que confundirlo con el formato o el género del documental, que desde fines del siglo XX pasa por ser el *no va más* a la hora de restituir la realidad... pero no *lo real*, que es otra cosa... Y que excede asimismo el estrecho marco de los realismos pictóricos del siglo XX, que desdichadamente se apropiaron de la apelación.

Courbet y el grueso dedo del pie

En 1855, cuando Gustave Courbet expone sus obras al margen del salón oficial, en un "Pabellón del realismo" que hizo construir para ello, un inmenso cuadro atrae la atención

general, en buena medida a causa de su título: *El taller del pintor. Alegoría real determinante de una fase de siete años de mi vida artística*. No se trata de la representación de un simple ámbito de trabajo, sino más bien de un espacio-tiempo de producción que, según dice su autor, representa "la historia moral y física de [mi] taller".⁹⁶ La pequeña multitud de personajes que rodea al pintor, consagrado a plasmar un paisaje, se compone de "accionarios, es decir los amigos, los trabajadores, los amantes del mundo del arte", todos ellos situados a su derecha; mientras que, del lado izquierdo, encontramos la realidad social, representada por otros personajes que Courbet conoció un día u otro. Apuntemos que cada una de estas figuras se inspira en una persona que existió realmente, en lugar de representar un *tipo*. No existe la abstracción en la pintura de Courbet, cada figura es singular. El metal, la piedra, la madera, la piel, el agua, las hojas, la materia en general siempre aparecen plasmadas con un cuidado extremo. Youssef Ishaghpour propone una hipótesis convincente acerca de este cuidado con el que se diferencian superficies y texturas, subrayando su contemporaneidad con la invención de la fotografía:

Courbet se ubica en el momento preciso en que, apartándose de la imitación de la idea, de la forma y de la antigüedad —mientras que la existencia misma de la fotografía es su fin—,

⁹⁶ Catherine Strasser, *Le temps de la production*, École des Arts Décoratifs de Strasbourg, 1997, p. 17.

Malévich. El materialidad de la naturaleza, no reproduce la esencia de la diferencia fundamental con respecto a la fotografía, sino mediante la proximidad y la identidad de su propia potencia pictórica con ella.⁹⁷

Pero la diferencia fundamental entre estos dos "realismos", prosigue Ishaghpour, radica en el hecho de que "la fotografía es la huella, el efecto y el ámbito de la luz, mientras que la pintura de Courbet consiste en un rompimiento de la materia".⁹⁸ Sería un tanto apresurado considerar este realismo como una simple expresión de la vida de las clases más pobres, como una mera propaganda visual de inspiración socialista. Ese no es su verdadero proyecto político. Desde luego, Linda Nochlin ve *El taller...* como una alegoría que pinta "el ideal fourierista de la asociación de capital, trabajo y talento",⁹⁹ y Courbet acepta pintar *políticamente* el mundo en el que vive, pero en su caso no se trata de proponer un simbolismo de izquierda, lo que equivaldría a oponer un ideal a otro. Es, de hecho, este rechazo a "la idea pintada" lo que sembrará de malentendidos su amistad con Proudhon: el teórico del anarquismo, aunque muy cercano a Courbet, no entiende su apuesta pictórica. A su juicio, el arte debe tratar de ver "lo

⁹⁷ Youssef Ishaghpour, *Courbet. Le portrait de l'artiste dans son atelier*, Estraburgo, Circé, 2011, p. 70.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁹ Linda Nochlin, *Les politiques de la vision*, París, Jacqueline Chambon, 1995, p. 33.

Verdadero" y, por supuesto, "la Idea"; tiene que ser un movimiento edificante. "El arte no es nada sin el Ideal, no vale nada por el Ideal", escribe acerca de Courbet.¹⁰⁰ Cuántos Proudhon y contemporáneos no perciben en el arte más que su "contenido" crítico y su valor ideal.

Este movimiento realista, del que Courbet se proclama líder, no busca la semejanza por encima de una Idea: se trata, más bien, de un *vínculo pictórico directo con lo real vivido*. Según sus propias palabras, estamos ante una "estética fundada en la acción, el compromiso y la capacidad de transformación",¹⁰¹ muy alejada de lo que en el siglo siguiente se tildará de arte *realista*. Algo más próximo, digámoslo rápidamente, a un Joseph Beuys que a un Lucian Freud. Las teorías de Courbet contienen ya la exigencia modernista de una adecuación entre el arte y el estado del mundo, esto mediante la búsqueda de maneras "objetivas" de transferir la pintura a un soporte y de un modo de producción que sea *contemporáneo* al sistema económico y político que lo engloba. De Malévich a Jackson Pollock, Ed Ruscha o Frank Stella, la obsesión de los pintores modernos consiste en establecer un nexo potente entre su práctica y su época, lo cual los conduce a explorar lo real más que a validar los relatos oficiales. Se trata de esta clase de realismo: abrir, por medio de

¹⁰⁰ Émile Zola y Pierre-Joseph Proudhon, *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, París, Mille et une nuits, 2011, p. 47.

¹⁰¹ Catherine Strasser, *op. cit.*, p. 26.

El punto, que sea fuera de la ideología (fuera, por lo tanto, de toda ideología) capaz de llevar al artista a que dialogue con el mundo tal como es, en lo más próximo a su materialidad histórica, política, social. "El arte histórico –explica Courbet– es esencialmente contemporáneo."¹⁰² En otras palabras: no sólo nuestra visión del pasado es ante todo una relación con la ideología presente, sino que el hecho de ser un artista realista, sinónimo de *contemporáneo* para Courbet, consiste en inventar un canal que pone en contacto la práctica artística con lo *real* de su contexto histórico. Que esta sea "figurativa" o "abstracta" no cambia mucho las cosas. Courbet desarrolla esta idea durante un congreso de artistas en Anvers, en 1861: "A través de mi negación del ideal y de cuanto emana de ello, he llegado a la emancipación de la razón, a la emancipación del individuo y finalmente a la democracia. El realismo es, en su esencia, el arte democrático".¹⁰³ Lo que aparece aquí como ambición "democrática" empieza con el rechazo de la jerarquía tradicional entre los géneros y los sujetos, pero ante todo con el rechazo a idealizar la realidad, a ennoblecerla en función de los relatos homologados por el poder. La "negación del ideal" operada por Courbet, clave teórica de su realismo, pasa por la afirmación de la materia pictórica, combinada con la representación de los seres y de las cosas tal cual son, fuera del papel que les asigna la ideología reinante.

¹⁰² Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁰³ Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 104.

Pues Courbet presiente que este "Ideal", en tanto al que se reúnen, aunque en desacuerdo acerca de su contenido, los pintores académicos y los anarquistas primitivistas, disimula una máquina ideológica cuya función consiste en legitimar representaciones políticas trilladas. La fuerza de su pintura no reside en su voluntad de representar a picapollas o a afladores del mismo modo que se representaba entonces a los reyes o a los aristócratas; lo revolucionario está en su capacidad para dismantelar la ideología que ordena su posición simbólica, como en *El taller* que reorganiza la vida social en función de lo "real" del pintor, y no en función de cierta verosimilitud o de un relato *acceptable*. Otro manifiesto del realismo, *El origen del mundo* le declara la guerra al ideal del "desnudo" clásico, al mostrar lo que bien podría constituir su "real": a saber, una vagina que no acompaña ningún relato y que no se maquilla con ningún pretexto mitológico, con ninguna literatura, con ningún contenido exterior a ella misma.

De igual modo que "la ideología –según Althusser– tiene la función de asegurar [...] el vínculo de los individuos con las labores fijadas por la estructura social",¹⁰⁴ aquella que gobierna la estética en tiempos de Courbet determina el vínculo entre los pintores a este respecto. El escándalo que suscita su pintura nace de la brecha que esta permite entrever entre lo real y lo

¹⁰⁴ Louis Althusser, "Théorie, Pratiques et Formation théorique. Idéologie et lutte idéologique", en Jacques Rancière, *La leçon d'Althusser, op. cit.*, p. 130.

... en síntesis, "no se cuentan
... del materialismo. Edouard
... de rechazo con su *Almuerzo
en la terraza*: la capa ideológica que servía para legitimar el
cuadro fue arrancada, la historia y el mito han sido expulsados.
la idea de "concierto campestre" ha sido excluida: el público
no lograba, entonces, ver así expuestos en la materia pictórica
más que a dos estudiantes de parranda con dos mujeres de
mala vida. La ideología, que habla *a espaldas* del público, se
veía reducida al silencio por Manet: no quedaba otra opción
salvo ofenderse ante su *realidad* prosaica, a riesgo de exponerse
a lo *real* del cuadro. A propósito de *Olympia*, que también
fue acogida con un clamor de protesta comparable, Hans
Belting escribe con perspicacia que "Manet pone en escena
no solamente el cuerpo real, sino también la pintura real. Esta
doble estrategia invita a la siguiente deducción: al igual que la
mujer se vende en el saloncito, el pintor se vende en el salón,
ya que su cuadro también tiene un precio y se ofrece desnudo
al comprador".¹⁰⁵ En la ceguera colectiva que ha suscitado
la pintura moderna, en el ardiente rechazo a ver la pintura
por lo que ella misma es (o sea, según la famosa definición
de Maurice Denis, "formas y colores ensamblados en cierto
orden") encontramos también la negación del comercio, un
velo de pudor arrojado sobre el valor comercial y la realidad

¹⁰⁵ Hans Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, 2003, p. 222.

material del arte. Este realismo, para emplear la expresión de
Georges Bataille, le "retuerce el pescuezo a la elocuencia" y a
toda retórica de lo ideal: disipa las espesas nubes de la ideología
abriendo grietas por las cuales irrumpe lo real.

El arte moderno, desde su origen, ató su destino al de la
desclasificación. En primer término la del sujeto, dada su volun-
tad de pintar la vida moderna más que de hurgar en el reperto-
rio mitológico, histórico, edificante, a través del cual el pintor
se veía autorizado a representar el mundo. Seguidamente, la
del *oficio*: el aspecto "no acabado" de las telas impresionistas
era acogido por el público como una doble afrenta, tanto a la
habilidad artesanal como al objeto industrial. Las presencias
visibles de la mano del pintor y de los trazos del pincel bastaron
para hundir el arte moderno en el universo de los desperdicios
y lo poco valioso. Expulsado de la fantasmagoría colectiva, se
desarrolló como un *mundo suplementario*, en cuyo interior los
objetos que la sociedad descarta o rechaza podían redimirse
transfigurados por la intervención del artista. Los paisajes
suburbanos de los impresionistas, las máscaras africanas que
coleccionaban Derain, Matisse o Picasso, los objetos industria-
les a los que Marcel Duchamp les confería "una nueva idea", el
sillín y el manillar de bicicleta con los que Pablo Picasso hizo
en 1943 su *Cabeza de toro*, los embalajes de supermercado de
los *pop artists*, todas esas cosas tienen en común que carecen
de *valor* hasta el momento en que se ven transfiguradas por
la intervención del artista. Este paulatino desprendimiento de

la historia del arte moderno. Una parte, por lo menos: entre Marcel Duchamp y Kazimir Malévich, entre la vía materialista, escéptica, y aquella otra de la metafísica pictórica, una enorme fosa se ha abierto y dos familias artísticas distintas se han creado. En este debate, otros dos personajes podrían encarnar las dos facetas: Georges Bataille y André Breton.

Fue en respuesta a Breton, en quien veía el perfecto representante del idealismo surrealista, que Bataille acuñó el concepto de *heterología*, "ciencia de lo que es otro".¹⁰⁶ En su momento Bataille duda entre este término y el de *agiología*, o incluso el de *escatología*, porque quiere fundar una "ciencia de la basura" preparada para explorar la dimensión excremental del hombre y del universo. Finalmente opta por el término *hetero* ("otro") para nombrar lo que es refractario a cualquier proyecto de homogeneización. La heterología de Bataille se presenta como "lo que se opone a cualquier representación homogénea del mundo, es decir a cualquier tipo de sistema filosófico".¹⁰⁷ Es el ámbito de lo inapropiable, de lo que escapa a "toda posible medida común" y se sustrae a toda transcendencia; en resumen,

¹⁰⁶ Georges Bataille, *Œuvres complètes*. París. Gallimard, tomo II, p. 61.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

una máquina bélica contra el idealismo, lanzada al asalto de lo "maravilloso" que tanto estimaban los surrealistas. Un dedo del pie, un dedo algo gordo, que chapotea en el lodo, versus las partes nobles del cuerpo. Gran lector de Hegel, Bataille baja para desprender de la materia lo que no puede ser objeto de una síntesis, lo que se resiste a cualquier "levantamiento" (*aufhebung*): según él, todo pensamiento produce un residuo, un elemento inclasificable en la cadena finita de proposiciones que conforma una teoría. Toda forma metódica de apropiación (ya se trate de trabajo o de saber) libera un "elemento heterogéneo-excremental".¹⁰⁸ Sobre estos restos no asimilables, sobre esta escoria, él se propone fundar su propio pensamiento. Como dicho: funda su pensamiento sobre *lo excluido y excluye como objetos teóricos el conjunto de estos elementos socialmente inapropiables: el erotismo, el lujo, el despilfarrío, el patíbulo, el abyecto, lo sagrado*. No hay "Idea" del desperdicio en Platón y no podría haberla: Bataille apunta a tomar en cuenta los desperdicios del saber con el fin de delimitar el ámbito de lo *inclasificable*, que define a la disciplina que ha inventado. Este se presenta, entonces, como una ciencia de los límites de un proceso de apropiación, que pone de manifiesto el momento de expulsión que genera la formación de *individuos*. Es así como una "teoría de la tensión entre el mundo homogéneo y lo que no se reabsorbe".¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁹ Robert Sasso, *Georges Bataille, le système de la tension et du jeu*. París, Les Éditions de Minuit, 1978.

El pensamiento de Bataille se articula en torno a una problemática (allegada sobre la esfera de lo útil) y el trabajo, definido como una herramienta para recortar y parcelar la realidad. La naturaleza se ve sometida a unos fines productivos, en primer lugar bajo la forma de productos (los cuales son objeto de un comercio) y finalmente como actividad y suma de informaciones. El trabajo segmenta la realidad en el infinito. Siempre subordinado a un fin, se organiza con miras a un estado final. Entre los intentos más notables de pensar *lo inútil*, el de Georges Bataille resulta sumamente actual porque identifica a las claras un inmenso sector de la realidad que hasta entonces nunca había sido considerado como tal. Y muestra que todo pensamiento, si no toma en cuenta los desperdicios y la prédica, el éxtasis religioso y el goce erótico, las lágrimas y los flujos corporales, está teñido de idealismo. En el pensamiento de Bataille, lo lúdico, como el erotismo, el misticismo y el arte, también están ligados a la esfera del gasto suntuuario, irreductible a la "esfera de lo útil". La actividad humana no tiene como meta, forzosamente, ninguna clase de "beneficio", y bien puede negarse a servir a un objetivo previo: el principio básico de la economía, para Bataille, no es la acumulación de bienes, sino el *potlatch*, nombre dado a un rito mediante el cual ciertas tribus de América del Norte rivalizaban en la destrucción de sus bienes más lujosos. Esta es la "parte maldita" de la economía humana: esa práctica de la "pérdida" que resulta irreductible al binomio producción-consumo y que linda con lo irracional y la puesta en juego

existencial del individuo, esfera en la que Bataille incluye "el lujo, los duelos, las guerras, los cultos, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, sin el propósito de reproducirse)...".

La modernidad artística, desde mediados del siglo XIX, se ha construido en torno a este objeto central: la tensión entre lo útil y lo inútil. Oponiéndose básicamente a los *diktats* de lo primero y luchando por preservar una zona *poética* en el seno de un mundo funcionalista; pero también, a menudo, identificándose con sus formas y sus principios, cuando la Bauhaus o el constructivismo ruso elaboraron la teoría de un arte integrado a la producción general y al decorado de lo cotidiano. Desde luego que la presencia del arte en tal o cual sociedad, su reconocimiento por los aparatos ideológicos e institucionales con los que esta se ha dotado, depende de las inflexiones locales de esta problemática de lo útil que dibuja una frontera entre el *producto*, socialmente utilizable, y el *desperdicio*, que debe ser descartado y mantenido a raya. Esta línea invisible, pero activa en todos los niveles de la organización social, traza los contornos de una zona dinámica cuya frontera es atravesada sin cesar en los dos sentidos: categoría temporal y, sobre todo, sumamente arbitraria, el *desperdicio* está sujeto a infinitas renegociaciones. En el área del pensamiento, lo hemos visto, sobre esta misma línea fronteriza han venido a instalarse hoy los *cultural studies* como una suerte de esclusa entre dos territorios, el de lo noble y el de lo irrisorio, el de lo

salinas y el de la no valioso, como una unidad de reciclaje que cuestiona con obstinación la validez de las opiniones que optan por arrojar tal o cual objeto en la basura. La problemática del desperdicio se ha vuelto central en la vida socioeconómica, tanto es así que una ciencia reciente pretende incluso consagrarse a ella: la *rudología*. Del latín *rudus* ("escombros"), esta ciencia considera el desperdicio como un objeto de análisis que permite aprehender la esfera económica y las prácticas sociales, prestando especial atención al proceso de *desvalorización* de los productos generados por la actividad humana y también a sus técnicas de retratamiento. La rudología aborda los hechos sociales a partir de sus huellas marginales, aproximándose así no sólo al método con que Georges Bataille explora las profundidades de la psicología colectiva, sino al de Walter Benjamin cuando anhela reconstruir la catedral ideológica del siglo XIX con la ayuda de los fragmentos dispersos que recogió en los pasajes comerciales de París.

Entre los movimientos artísticos del siglo XX, al menos entre los anteriores a la Internacional Situacionista, el surrealismo es sin dudas, pese a las críticas de Georges Bataille, aquel cuyo proyecto estético se alzó con mayor virulencia teórica contra el reino de lo útil. La *obra* surrealista (y ya en esta palabra ellos advertían el trabajo y el dinero) se presenta como un residuo de la actividad onírica; es decir, como una actitud refractaria a toda recuperación social. Lo irracional surrealista constituye una declaración de guerra al mundo práctico y a

la Razón, relegada esta última al campo de lo inhumano y de lo industrial. En tal sentido, el movimiento *Situacionista* que André Breton reconoce su deuda con el *dadaísmo* y el *collage*, añade una iconografía nostálgica, deliberadamente *obediencia* hacia los escombros del pasado, nutrida con sus habituales paseos por los mercados de pulgas ubicados a las puertas de París: *lo obsoleto* aparece entonces como el principal fermento del maravilloso surrealista, algo que no dejó de apuntar Walter Benjamin, quien valoraba su interés por las piezas antiguas, las ilustraciones pasadas de moda y las viejas tiendas. Será no obstante la Internacional Situacionista, para la cual las historietas norteamericanas o las películas de Kung-Fu sirvieron como soporte teórico, la que otorgará a la "*low culture*" su título de nobleza político: si el arte es una forma alienada, sólo mediante una especie de desvío o de perversión es posible disimular los efectos de estas imágenes populares, las que tuvieron el mérito de ocultarse para reflejar la ideología dominante. En tal sentido, surrealistas y situacionistas se ubican en la misma línea del realismo de Gustave Courbet, que no ha dejado de ser una fuente de inspiración para la producción popular de su época, pervirtiendo calendarios, grabados y canciones o inspirándose en el arte campesino de su tiempo.¹¹⁰

¹¹⁰ Meyer Schapiro, "Courbet et l'imagerie populaire: étude sur le réalisme et la naïveté" (1941), en *Style, artiste et société*, París, Gallimard, 1982, vol. "Iv", p. 273; trad. cast.: "Courbet y la imaginería popular", en *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1988.

El arte, el trabajo y el desecho

Desde Courbet, los vínculos entre el artista y el universo laboral estructuran fuertemente la evolución del arte moderno, de igual modo que las relaciones entre arte y desecho. El arte siempre estuvo "informado" por el sistema productivo, pero la modernidad artística de finales del siglo XIX aparece en el momento en que este vínculo necesita ser problematizado en términos pictóricos: agujijoneado por la competencia de la fotografía, el arte se ve degradado al rango de simple *suplemento*, como una actividad socialmente caduca. Es a partir de este hecho que se puede comprender el proyecto de los pintores modernistas que, de Strzeminski a Ed Ruscha, buscaron en su práctica pictórica medios objetivos que les permitieran transferir la materia colorida desde el tubo de pintura hasta la tela: "objetivos" conformes a una lógica productiva ajustada a la producción general, *contemporáneos* del sistema económico y de las estructuras en cuyo seno evolucionan. Se trata, en otros términos, de artistas que se disponen a responder a las preguntas específicas que plantea su época o a reformular otras, más antiguas, con las herramientas a su disposición. El arte, desde la segunda mitad del siglo XIX, no ha dejado de problematizar su lazo con la producción social: asumiendo "el arte por el arte", que equivale a darle sentido a lo inútil, tanto como conectándose de una forma u otra al sistema productivo. En una punta de este paisaje, Andy Warhol forma bloque con el universo

industrial identificándose arbitrariamente con una cámara. En el polo opuesto, como Filliou se concibe ciudadano de una "república gentil" libre de "genios de café" ociosos y melancólicos. Si se atiende a la postura que adoptan los artistas, de la oposición a la relación mimética, esta se ve determinada por una situación que data de los inicios de la modernidad: el arte, apartado del cuerpo social o bajo la amenaza de serlo, ya no constituye más que un apéndice de la sociedad, un *suplemento* del sistema productivo cuya legitimidad es todo el tiempo cuestionada. Asumiendo su carácter ornamental o impudicativo, el arte asume la condición de reserva de oxígeno de un sistema funcionalista; pretendiendo la utilidad social o legitimando su pertenencia a una ontología de la democracia, trata más bien de imponer su necesidad ubicándose lo más cerca posible de los procesos de producción y de las dinámicas de la comunidad.

En 1964, Jacques Charlier trabaja como asalariado para el Servicio Técnico provincial de la ciudad de Liège, en Bélgica. Ha formado, con un tal André Bertrand, un equipo cuya tarea consiste en efectuar rastreos fotográficos o constatar por medio de la imagen el estado de las obras públicas que alberga la municipalidad. En su calidad de artista, Charlier va a "testar" de su contexto" estas fotos, al igual que otros documentos: planillas de asistencia, retratos de distintos grupos del cuerpo administrativo, archivos. Con ellos hará la materia prima de

en exposiciones. *Dans les règles de l'art* es el título genérico de los libros en blanco y negro que Charlier reúne en vastos cuadros. Allí pueden verse zanjas abiertas, detalles de calzadas, caminos de camino desiertos... Se nota aquí una alusión a los trabajos de Bernd y Hilla Becher, quienes a partir de 1959 inventaron un dispositivo conceptual sistemático (encuadres y distancias inalterables, fotos en blanco y negro) para documentar la arquitectura industrial, desde los altos hornos de las fábricas hasta la torres de agua. Charlier se muestra, no obstante, bastante crítico con el emprendimiento de los Becher, que a su juicio borraba la realidad política con un encuadre demasiado "estetizante". En las construcciones que ellos fotografían, explica, no hallamos ni escultura ni "anonimato": "Se trata de herramientas industriales realizadas por obreros montadores... concebidas por ingenieros... propiedad de los patrones de la fábrica. Todas estas personas tienen un nombre... una historia. La circunstancia de ocultar todo ello [...] forma parte del proceso habitual de apropiación artística".¹¹¹ A idéntico argumento, que consiste en analizar la apropiación artística del objeto bajo el ángulo de la expropiación de quienes lo concibieron en su contexto de trabajo, recurre en la misma época Joseph Beuys frente al mingitorio de Marcel Duchamp: el obrero que extrajo el caolín usado para fabricarlo es tan "creador" como el artista que acaba de firmarlo y exponerlo.

¹¹¹ Jacques Charlier, *Dans les règles de l'art*, Bruselas, Lebeer Hossmann, 1983, p. 43.

Uno y otro practicos: una "práctica de trabajo" que "repercute en todos los campos de actividad de la sociedad y en todos los contextos de trabajo".¹¹² Tanto Charlier como Beuys insisten en que el artista tienda el debate del proceso de producción, de no aislar estéticamente el objeto. O, en otros términos, de considerarse situado en el centro de un vasto sistema productivo: ni debajo ni a un lado de este.

Treinta años más tarde, en 1993, Maurizio Cattelan presenta en la Bienal de Venecia una obra titulada *Lavorare è un brutto mestiere* (*Trabajar es un trabajo sucio*): el espacio del que dispone se lo ha alquilado a una agencia de comunicación y lo emplea para presentar allí una campaña publicitaria. El gesto de Cattelan muestra cómo ha cambiado la relación del artista con el mundo laboral: el artista o la artista se han convertido en un "profesional" capaz, como tantos otros, de recurrir a distintos gremios laborales; alguien que ha abandonado por lo menos toda pretensión simbólica para revelar la estructura productiva, en pos de un realismo (lindante, aquí, con el cinismo) y de una voluntad de insertar su trabajo en el flujo normal de la producción. Dicho de otra manera, el mundo del trabajo (el obrero, la fábrica...) no constituye más un referente simbólico exterior para la práctica artística, como ocurría con las vanguardias de los años sesenta y setenta:

¹¹² Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988, p. 59.

antirrua, de ahora en adelante, el sustrato de un espacio mental postfordista, en cuyo centro reina, como encuadrado por su contexto, el binomio salario/capital. En este caso, Cattelan retrata al artista en tanto ocupante simbólico de un espacio *de exposición* del que puede obtener dividendos. El sistema de producción resulta empleado, aquí, como un *ready-made*... Lo que transforma al trabajador en un *proletario* es el paso del mundo del ser al mundo del tener: su fuerza de trabajo, que constituye a priori una fuente de energía libre, se vuelve en el capitalismo una cosa intercambiable. Cuando Joseph Beuys sostiene que toda persona es un artista, crea una ecuación mágica que materializa aquí y ahora los objetivos del marxismo: una sociedad sin clases donde todos estarán listos para realizar su esencia humana. En cambio, cuando Maurizio Cattelan subalquila ilegalmente su espacio de exposición, traza un vínculo entre el artista y el inmigrante clandestino, el que no está ni del lado del ser ni del lado del tener, el que sobrevive aprovechando las *ocasiones* que le ofrece la vida. Tal es la esencia misma del trabajo de Cattelan: explotar la oportunidad, constituir una estética puramente oportunista. Y, desde África, artistas como Georges Adéagbo o El Anatsui responden con la perspectiva del coleccionista de desperdicios, reciclando periódicos viejos o chapitas de botellas, al elogio sarcástico de la "vida desnuda" que hace Cattelan...

En Courbet, aunque de un modo más explícito en Georges Seurat, ya se ve emerger el dúo trabajo/ocio: el *domingo* se

presenta como una figura residual de la *semana laboral* en su reverso cómplice. La fealdad mecánica de los que se pasean en *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (1889) introduce el tema de la deshumanización del tiempo libre, y los arrabales de París adquieren allí el aspecto de un gran terreno baldío donde se cumplen automáticamente los gestos del descanso o de la diversión: Seurat retrata a la multitud en los parques. Más de un siglo después, John Miller hace una serie de fotos sin título, cuyo punto en común es el de haber sido tomadas entre el mediodía y las dos de la tarde, a la hora de la pausa para almorzar. Revirtiendo el gesto de Jacques Charlier con sus *Paisajes profesionales*, Miller muestra que el tiempo "libre" forma parte, de ahora en adelante, del mundo del trabajo y sólo tiene sentido a su luz; pertenece al universo del desperdicio de la producción, a menos que se vea canalizado hacia el *ocio* generador de nuevos beneficios. Ya no existe, por lo tanto, más que como oposición entre el *on* y el *off* de un tiempo ocupado totalmente por la rentabilidad del capital. El proletario se define hoy en día como el puro consumidor del mundo, cuya parcela de tierra original (aquella que le otorgaron las fábricas de la generación fordista para que emplee su tiempo libre en forma útil) se ha extendido hasta abarcar las vastas dimensiones del "mundo del ocio", sin que haya cambiado realmente la naturaleza del concepto que inventó la industria del siglo XIX: más que nunca, el tiempo libre se halla inscrito en el mundo del trabajo. El *entertainment* es la continuación lógica del *empleo*

ocasionado, y prueba de ello es el horror que el capitalismo siente por la fuerza improductiva: dicho con otras palabras, el concepto postmarxista de ocio, concebido como un suplemento a la vida laboral, prolonga el trabajo, de igual modo que el reciclaje viene a prolongar la producción industrial recreando valor en el mismísimo seno de una zona-residuo.

Pierre Huyghe funda en 1995 *La asociación del tiempo liberado*, que representa el preludio teórico a su exploración del tiempo libre como fuerza plástica. El mismo año, Philippe Parreno expone la instalación *Werktische*, para la cual le ha pedido a una decena de personas que acudan, el Día del Trabajo, a practicar su pasatiempo favorito. Rirkrit Tiravanija, por su parte, incita a quienes visitan sus exposiciones a compartir una charla o una comida. Estas tareas cotidianas, ¿se vuelven así trabajo, siguen siendo una forma de ocio o se disuelven en una representación?

Una serie de obras de John Miller, realizadas entre 1990 y 1993, se componen de varias cosas sin valor –juguetes de plástico, *gadgets*, objetos de pacotilla– sencillamente unidas en un cuadro y pegadas en una materia color marrón, una especie de *impasto* tan sólido como repugnante. Miller entabla allí un diálogo con las teorías marxistas del *residuo* de la producción, llevando a un paroxismo lógico la idea que tiene la esfera de lo útil acerca del arte: un chorro de excremento. Situándose al parecer en las antípodas estéticas, el universo de Jeff Koons apunta a blancos comparables, salvo que invierte

sistemáticamente los colores. El mundo de Koons es un mundo de juguetes infantiles, objetos de decoración, objetos de consumo en el supermercado, Koons descubre los códigos ostentatorios de la riqueza (cromado, porcelana), profusión de efectos y dimensiones monumentales. Su mundo seduce tanto es porque se inscribe en un mundo donde el residuo parece inconcebible, donde el lujo lo es también, donde la regla de oro estética sería la pluralidad, una operación frecuente, veloz, eficaz, que transforma la más común fruslería en una joya. En este universo de luces intensas, de grandes escaparates, de moños y envoltorios para regalo y de mucha publicidad, nada existe fuera del *shopping mall*. Y si su trabajo fascina y molesta, pese a las grandes triquiñuelas formales que emplea, esto se debe a que su imaginaria es consensual de antemano: de Michael Jackson a los perros de peluche, el objeto tiene que ser inofensivo y popular, pero nos despierta asimismo una vaga culpabilidad emocional. Koons explota una zona intermedia entre el desecho y la cultura popular. Una zona a la que cada uno se encuentra ligado por un turbio afecto.

Gabriel Orozco apela a desperdicios de otra naturaleza, no mediatizados por el comercio. Su obra parece animada por un perpetuo movimiento centrípeta en el que el artista ocupa el centro, como un imán que atrajese hacia él los materiales más informes o los más precederos. Esta imagen

...como involucramos en una de sus primeras obras, *My Hand in the Memory of Space* (1991), donde una enorme cantidad de palmas de helado de crema irradia el suelo de la galería desde una marca con forma de cruz en la mano de Orozco. semejante economía de medios, reivindicada como tal, se traduce en unos gestos de *impresión* (tatuajes, marcas, incisiones o perforaciones de diferentes soportes o materiales), pero también en el *encuadre* fotográfico. Orozco identifica como esculturas las formas, más o menos efímeras y fortuitas, que encuentra en la calle o en la naturaleza. Casi todas sus obras provienen de una amplia gama de desechos, desde fósiles animales hasta materiales que son fruto de demoliciones, pasando por piedras o ramas de árboles, desechos industriales (*Penske Work Project*, 1998) y, más emblemático aún, pelusas provenientes de secarropas (*Lintels*, 2001) en las que sólo subsisten polvo y fibras textiles... Con sus *Pinched Stars* (1997), esculturas de aluminio posadas en el suelo, informes y chorreantes, Orozco aborda de lleno el asunto del arte como objeto expulsado: dichas esculturas parecen, según él, “torpes y complejas, como la mierda. Es muy escatológico, por cierto”.¹¹³ Pero la tensión dominante que atraviesa su obra es la que opone naturaleza y cultura en un mundo totalmente modelado por la industria. Su obra entera dibuja una interzona abandonada, urbana y a la vez desértica, donde el ser humano existe únicamente por las huellas que ha dejado o

¹¹³ Catálogo *Gabriel Orozco*, Centro Pompidou, 2010, p. 146.

por los indicios de su ausencia, cual un fantasma viviente en un suburbio tan vasto como el mundo. No obstante, es ahí que dos polos que se superponen sin tregua: lo industrial y lo arcaico. Por un lado, la geometría fractal, los programas de diseño y unos materiales complejos como la espuma de poliuretano o la pintura polímera sintética. Por otro lado, los cactus, las osamentas, los vegetales y unas técnicas ancestrales como la terracota o la mina de plomo. Y, entre ambos, el ser humano, sometido a estos dos órdenes.

En *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Walter Benjamin establece un paralelo entre el trabajo en cadena y los juegos de azar: en los dos casos, la partida recomienza sin cesar. Al despertar no queda nada del trabajo de la víspera, y la ruleta tampoco tiene memoria; el jugador, como el obrero, reinicia cada día su actividad sobre el tapete. "Si el gesto del trabajador que acciona la máquina no tiene lazo con el previo, es justamente porque no es más que la estricta repetición. Cada movimiento está tan separado del precedente como un golpe de azar de otro golpe."¹¹⁴ Negación de la experiencia, es decir de lo adquirido, y por lo tanto libre de todo desecho, la lotería de nuestra época excluye a priori toda acumulación no rentable. Un universo del que todo residuo sería definitivamente evacuado, relegado a oscuros subterráneos, invisible para siempre, convertido en *filial*: este rechazo constituye el fundamento de su fantasmagoría. Se trata de un mundo sin resto, acondicionado como una fábrica donde vivir, "limpiado" sin cesar por el *design*; pero, asimismo, se trata de la obsesión por las descargas, las *favelas* y los suburbios, del principio que consiste en empujar hacia

¹¹⁴ Walter Benjamin, *Essais II*, París, Denoël-Gonthier, 1983; trad. cast.: *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999.

los puntos de las ciudades al inmigrante, al nómada, a la inmundicia o a lo perimido. Alguien podría azorarse con esta enumeración que engloba tanto a humanos como a objetos: sin embargo, lo que caracteriza a la categoría contemporánea de lo desclasado es justamente que no presta atención a semejantes detalles. En este preciso aspecto, aunque en un plano distinto al del periodo modernista, se renueva la tensión secular entre arte y trabajo. Contrariamente a este último, el arte niega la existencia del desecho como tal, dado que nada ni nadie puede considerarse como *no-integrable*. La obra de arte obtiene su fuerza participando en las dos categorías, circulando libremente entre el universo del producto y el del desperdicio, constituyendo a la vez un resto y un valor; la obra se vale de su utilidad sociocultural y también de su carácter disfuncional. Su función social consiste en reconciliar ambos mundos, dándoles un sentido. Y si el arte suscita tantas controversias es, precisamente, porque esta función social goza de un consenso precario que se pone todo el tiempo en juego.

Los directores de cine, los artistas y los escritores describen hoy un mundo invadido por las inmundicias, gangrenado por la precariedad social, repleto de objetos industriales de veloz caducidad, saturado de informaciones efímeras. Encontramos una imagen popular en *Wall-e*, la película de los estudios Pixar donde un robot se encarga de limpiar un planeta abandonado por sus habitantes y colmado de basura. En el plano cultural, el archivo aparece hoy como un material proliferante y

molesto. Las revistas de los sucesos y los programas de televisión y la masa de objetos artísticos producidos por los aparatos ideológicos cede las capacidades de memoria a los aparatos de comunicación de los individuos. El problema de los desechos de la cultura contemporánea se planteará mañana en dos sentidos: como parte de un movimiento centrífugo, el de los aparatos de producción de la cultura; y como dinámica centrípeta que anima a los contrapuntos de la cultura.

El arte moderno ha concentrado su atención en los excluidos por el idealismo imperante, de igual modo que Georges Bataille iluminó los repugnantes *restos dejados* por la totalidad hegeliana. Walter Benjamin exploró los delgados escombros de los edificios sociales desmoronados. Louis Althusser valorizó los surgimientos aleatorios de la historia, mientras que los *cultural studies* concentraron su atención en las producciones olvidadas por la cultura dominante: El analizado y el loco, el proletario y el trabajador sin papeles, el picapedrero y el individuo banal, todos han encontrado su lugar en este antirrelato, en este gran soplo que desclava a los expulsados de la ideología a los deportados del poder simbólico. En arte, de Canales a Gabriel Orozco, un modo de pensar realista ha recuperado la existencia de lo no-asimilable y del desecho, impugnando el orden selectivo que efectúan los aparatos ideológicos del Estado, promoviendo una visión nominalista del mundo donde reinaría lo singular, la excepción.

Hemos llegado a un punto en que el *après-coup* ha pasado a dominar el momento histórico. Lo que queda del proceso de producción, el desperdicio, ha pasado a ocupar un lugar preponderante en la política, la economía, la cultura. A través de esta noción de *après-coup*, la escritura de la Historia y el psicoanálisis se encuentran hoy en el terreno del arte: el pasado no sólo se halla reactivado sin tregua por el presente, sino que la naturaleza misma de la "necesidad" (que supuestamente la guía) se ve sometida a los avatares del presente. La obra de arte propone no únicamente un contenido formal, sino también un contexto interpretativo e histórico que le corresponde: la obra de arte produce genealogía. Resta saber cómo van a responder a esta pregunta pendiente los artistas y los pensadores de nuestro tiempo, y con qué criterios se llevará a cabo este "salvamiento histórico" que, de ahora en adelante, no es más una tarea privativa del historiador materialista, sino un asunto de todos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. EL INCONSCIENTE PROLETARIO	21
El drama del Hotel PLM Saint-Jacques	21
Louis Althusser releído por Philip K. Dick	31
"Línea de masa" y <i>cultural studies</i>	47
II. EL ÁNGEL DE LAS MASAS	55
Historia y accidente	57
Heterocronías	75
Escombros	87
Inconsciente, cultura, ideología y fantasmagoría.....	97
III. EL PROYECTO REALISTA	113
Courbet y el grueso dedo del pie	114
El arte, el trabajo y el desecho	128
EPÍLOGO	139