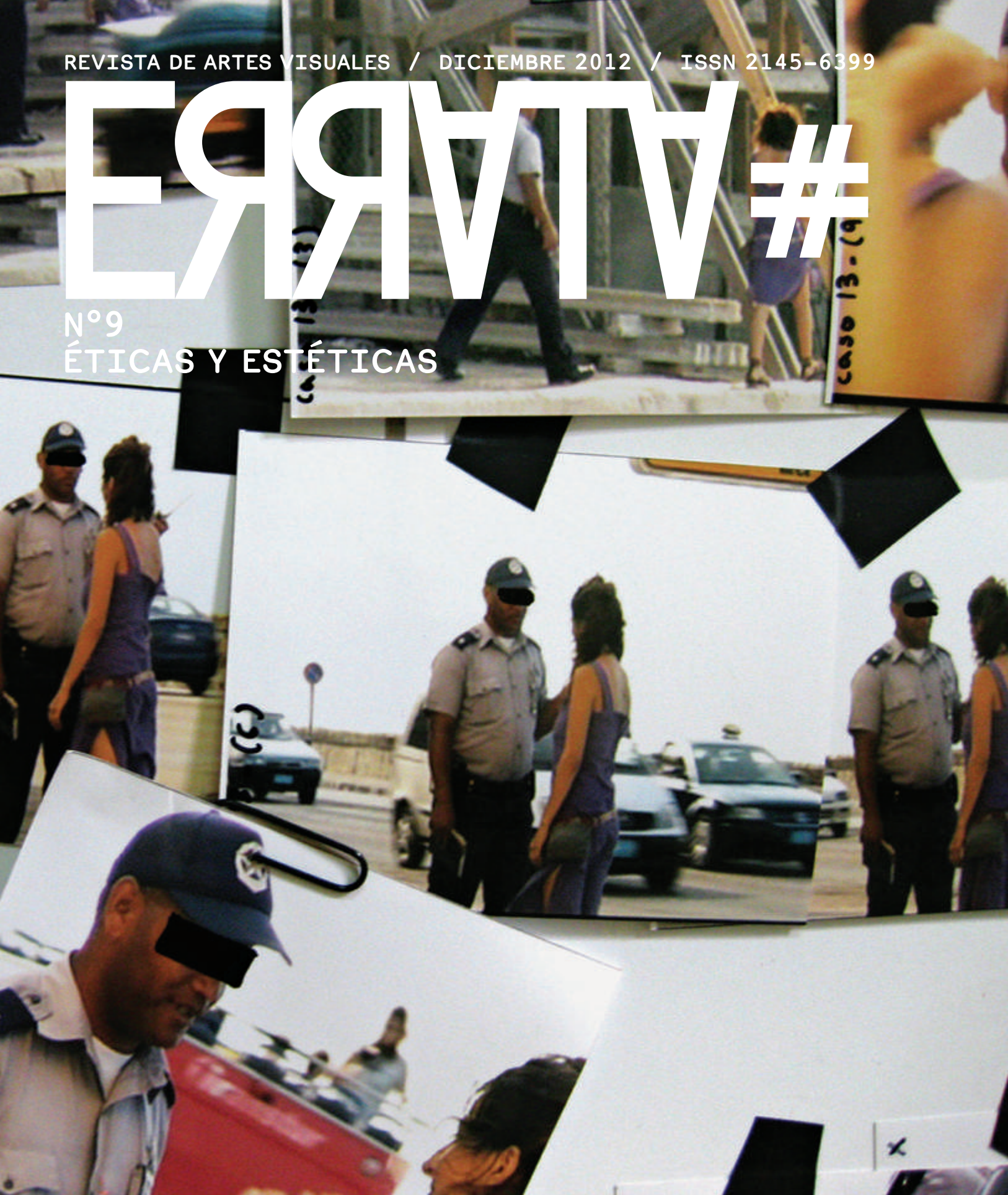


REVISTA DE ARTES VISUALES / DICIEMBRE 2012 / ISSN 2145-6399

ERYAVTV

Nº9
ÉTICAS Y ESTÉTICAS



AVARTE #

ERRATA#

Nº9, DICIEMBRE 2012

ISSN 2145-6399

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

© Instituto Distrital de las Artes

Alcalde Mayor de Bogotá

Gustavo Petro

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Clarisa Ruiz

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA

Ana María Alzate Ronga

Gerente de Artes Plásticas y Visuales FUGA

Jorge Jaramillo Jaramillo

Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales FUGA

María Fernanda Ariza, Andrés García La Rota, Katia González, Sergio Jiménez Rangel, Xiu Valentina Rodríguez y Raquel Solorzano

Director Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Santiago Trujillo Escobar

Subdirectora de Artes IDARTES

Bertha Quintero

Gerente de Artes Plásticas y Visuales IDARTES, 2012

Cristina Lleras

Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales IDARTES, 2012

María Buenaventura, Elkin Ramos, Derlys Rodríguez, Julián Serna, Sandra Valencia y María Villa Largacha

ERRATA# es una publicación periódica (cuatrimestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este noveno número que presentamos es **Éticas y estéticas**

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Directores Cristina Lleras y Jorge Jaramillo Jaramillo

Asesora Katia González

Coordinadora editorial Sofía Parra Gómez

Editores invitados Gabriel Peluffo Linari y Bruno Mazzoldi

Comité editorial nacional

Ricardo Arcos-Palma (Escuela de Artes Plásticas, U. Nacional de Colombia); Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital); Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño); y José Roca.

Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España); Luis Camnitzer (Uruguay); Karen Cordero Reiman (México); Marcelo Expósito (España-Argentina); Sol Henaro (México); Carlos Jiménez Moreno (España-Colombia); Ana Longoni (Argentina).

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número

Tania Bruguera (Cuba), Gustavo Buntinx (Perú), Ticio Escobar (Paraguay), Blas Garzón (España), Núria Güell (España), Eduardo Kac (Brasil), Bruno Mazzoldi (Italia), Gabriel Peluffo Linari (Uruguay), Jacques Rancière (Argelia), Roberto de la Torre (México), Habacuc Guillermo Vargas (Costa Rica) y Rachel Weiss (EE. UU.).

Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número

Ricardo Arcos-Palma, Rafael Castellanos, María Clara Cortés, Adrián Gómez, Pedro Pablo Gómez, Mauricio González, Nadia Granados, David Lozano, Fabio Manosalva, Fernando Pertuz, Mónica Marcell Romero Sánchez, Edwin Sánchez y Rosemberg Sandoval.

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de la *Revista de Artes Visuales ERRATA#*, ni de las entidades responsables.

Diseño, diagramación y edición digital

Tangrama
www.tangramagrafica.com

Traducción Lorena Elejalde (inglés) y Jaime González Cabra (francés)

Corrección de estilo María Villa

Impresión Imprenta Distrital, agosto del 2014

Contacto

Instituto Distrital de las Artes
Tel. (571) 379 57 50 ext. 330
Calle 8 # 8 - 52, Bogotá, Colombia
www.idartes.gov.co
revistaerrata@idartes.gov.co

Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Tel. (571) 282 94 91 ext. 228-122
Calle 10 # 3 - 16, Bogotá, Colombia
www.fgaa.gov.co

Página web

www.revistaerrata.com
contacto@revistaerrata.com

Foto de portada: Núria Güell, *Aportación de agentes del orden*, detalles de la pizarra con la investigación policial que la artista realizó a la propia policía. Foto cortesía de la artista.

AVARIA

Nº9
ÉTICAS Y ESTÉTICAS



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

contenido

ERRATA# 9, DICIEMBRE DEL 2012

ÉTICAS Y ESTÉTICAS

EDITORIAL

12

16

ÉTICA Y ESTÉTICA EN ARTE CONTEMPORÁNEO, REFLEXIONES A CONTRATIEMPO / Gabriel Peluffo Linari

22

Ética y poética de los límites

Gabriel Peluffo Linari

44

Prácticas de frontera. Consideraciones sobre la ética de la imagen contemporánea

Ticio Escobar

66

Memento mori: quince tesis reaccionarias (al ocaso de la condición humana).

Ruina en construcción

Gustavo Buntinx

132

DE RESTOS, RESTANCIAS Y OTRAS AFINIDADES / Bruno Mazzoldi

138

Restancias. Ethos – Resto – Resistencia

Mauricio González

166

Resto de más. O el cálculo de la fascinación

Rafael Castellanos

186

Casi en la misma barca el otro día

Bruno Mazzoldi

208

DOSSIER

David Lozano
Eduardo Kac
Edwin Sánchez
Fernando Pertuz
Habacuc Guillermo Vargas
Nadia Granados, *La Fulminante*
Núria Güell
Roberto de la Torre
Rosemberg Sandoval
Tania Bruguera

266

ENTREVISTA

Repensar la estética. Diálogo con Rancière
Entrevista a Jacques Rancière por ERRATA#

272

A:DENTRO

Crónicas performáticas
Adrián Gómez
Diálogos entre trayectorias
Mónica Marcell Romero Sánchez

285

A:FUERA

Algo va a pasar
Fabio Manosalva y Blas Garzón
Recordando un pasado intenso, y la sorpresa que nos lleva
Rachel Weiss

296

PUBLICADOS

INSERTO Rosemberg Sandoval

colaboran en ERRATA# N°9

Ricardo Arcos-Palma

Teórico, curador, crítico de arte y docente investigador de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Estética y doctor en Artes y Ciencias del Arte de la Universidad de París 1, Sorbona y postdoctorado en curso de filosofía de la Universidad de París VIII. Ha realizado colaboraciones en revistas especializadas y los libros como: *ORLAN. Arte carnal o cuerpo obsoleto/Hibridaciones y refiguraciones*, en colaboración con Nicolas Bourriaud y Michael La Chance (Museo de Antioquia, 2012); *La colección Pizano. Una colección errante* (Universidad Nacional de Colombia; 2009); y participado como editor y coautor de *ANIMALITES* (Inter Art Actual, Quebec, 2013); y colaborador de *Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien* (Archibooks, París, 2013).

Gustavo Buntinx

Egresó *magna cum laude* de la Universidad de Harvard y ha enseñado en varios postgrados latinoamericanos. Como historiador y curador trabaja principalmente las relaciones entre arte y política, arte y violencia, arte y religión. Libros y ensayos suyos han sido publicados por el New Museum, las editoriales de MIT y Duke University, el Museo Real de Bélgica, el International Center for Visual Arts, el Museo de Arte de Lima, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo, etc. Entre sus

exposiciones más reconocidas se encuentra «Lo impuro y lo contaminado: pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo», en la Bienal de Valencia (2007) y en la Trienal de Chile (2009). En Lima ha dirigido el Centro Cultural y el Museo de Arte de San Marcos, así como el Museo de Arte Italiano. También fue el curador general de la I Bienal de Fotografía de Lima. Es además el fundador y «chofer» (conductor) del Micromuseo «al fondo hay sitio». Entre sus compromisos ciudadanos resalta el haber sido miembro fundador del Colectivo Sociedad Civil, grupo gestor de *Lava la bandera* y otros rituales cívicos para el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos.

Tania Bruguera

Artista interdisciplinaria que trabaja temas políticos mediante el arte de conducta, la performance, la instalación y el video. Formada en la Escuela de Artes Plásticas 20 de Octubre, la Escuela de Artes Plásticas San Alejandro y el Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana. Dentro de su trayectoria artística se incluye su participación como directora artística, docente o redactora en diferentes instituciones cubanas, incluyendo la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac). En 1998 fue becaria de la Guggenheim Foundation (EE.UU) y el en 2008 recibió el Premio Príncipe Claus. Ha participado en Documenta, Performa y en las bienales de Venecia, Kwangju y La Habana. Su obra se ha exhibido individual o colectivamente en la

Tate Modern, The Whitechapel, Gallery PS1, ZKM, IVAM, Kunsthal Wien y The New Museum of Contemporary Art. Su trabajo artístico hace parte de las colecciones de la Tate Modern; Museum für Moderne Kunst; Daros Foundation; Museum of Modern Art; Museo del Barrio; Bronx Museum; IVAM; Museo Nacional de Bellas Artes, y el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.

Rafael Castellanos

Autor bogotano; desde hace 15 años vive en Europa donde realizó sus estudios universitarios. Radicado en Berlín desde el 2003, doctor en Historia de la filosofía (2012), hizo parte de la creación del festival experimental Bogotrax. En la actualidad realiza proyectos artísticos, culturales y académicos enfocados en Latinoamérica: «Bajo el concreto la selva» (2014), exposición en Berlín de muralistas contemporáneos sudamericanos.

Ticio Escobar

Curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural. Autor de la Ley Nacional de Cultura de Paraguay. Director del Museo de Arte Indígena, Centro de Artes Visuales, Asunción. Expresidente del capítulo Paraguay de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Fue Ministro de Cultura de Paraguay (2008–2012). Desde 1984 obtiene varias distinciones internacionales por su trabajo, la más reciente es el reconocimiento de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, por

sus «aportes extraordinarios al campo de la crítica internacional» (2011). Tiene publicados más de diez títulos sobre arte indígena, popular y contemporáneo, entre los cuales se encuentran *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay* (dos tomos, 1982 y 1984); *El mito del arte y el mito del pueblo* (Asunción, 1986; Santiago de Chile, 2008), *La belleza de los otros* (1993), *La maldición de Nemur* (Asunción, 1999; Universidades de Murcia y Pittsburgh, 2008); *El arte fuera de sí* (Asunción, 2004; Valencia, 2010), y *La mínima distancia* (La Habana, 2010).

Pedro Pablo Gómez

Candidato a doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, en la UASB de Quito; magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Docente asociado de la Facultad de Artes ASAB, de Universidad Distrital Francisco José de Caldas, donde dirige el grupo de investigación Poiesis XXI. Entre sus publicaciones, además de artículos en revistas especializadas, se encuentran los libros: *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo*; *Avatares de la investigación-creación 100 trabajos de grado en artes plásticas y visuales*; *Arte y etnografía*; *La investigación en arte y el arte como investigación, agenciamientos músico-plásticos*; *Estéticas y opción decolonial*, todos publicados por el fondo de publicaciones de la UDFJC. Su actividad

artística incluye curadurías y exposiciones individuales y colectivas. Entre el 2007 y el 2011 dirigió *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*.

Mauricio González

Filósofo de la Universidad de los Andes, magíster de la Universidad Nacional de Colombia y candidato a doctor en Literatura comparada de la Goethe-Universität en Frankfurt. Ha sido docente universitario en filosofía y artes. Es autor de *Fuera de casa o de la existencia impropia. Hacia otra lectura de Ser y Tiempo* (Uniandes, 2005). Ha publicado algunos ensayos sobre cuestiones estéticas, hermenéuticas y políticas —el «silencio de lo sublime» en Heidegger, «amistad y alteración», «imagen-pensante», «anarquismo ético y lenguaje» en Benjamin, las aporías de «telos, técnica y teleología», entre otros—. Prepara actualmente un libro sobre el «instante y la repetición» (o la travesía del súbito platónico en Kant, Schelling y Kierkegaard, el despertar en Benjamin, la historicidad en Heidegger y lo irreplicable en Celan). Es traductor ocasional y reside en Alemania.

Nadia Granados

Artista de pensamiento libertario, egresada de la Universidad Nacional de Colombia (2000), centrada en el trabajado de las artes del espacio, el movimiento y el cuerpo como son el video, la pornografía, la magia, la instalación y el performance. Le interesa la intervención en espacios públicos (la calle, la Web) utilizando su cuerpo y el arte como un detonante vital, un abreca-minos, un removedor de conciencias. Ha realizado varias propuestas desde la comunicación visual popular, por medio del video en web, el activismo, la transmisión en directo de video y lo panfletario. Ha presentado sus propuestas en Colombia y a nivel internacional en Canadá, España, Berlín, México, Brasil, Ecuador, Perú, Chile, Argentina y Venezuela.

Núria Güell

Graduada en Artes por la Universidad de Barcelona (España), continua sus estudios en la Cátedra de Arte de Conducta en La Habana (Cuba) bajo la dirección de Tania Bruguera. Su trabajo se ha exhibido en las bienales de La Habana, Pontevedra, Liubliana, Liverpool,

Atenas y Göteborg, en la Trienal de Tallin y en museos de Barcelona, La Haya, Madrid, Hertogenbosch, París, Nueva York, Chicago, Miami, Formigine, Londres, Estocolmo, Estambul, Leipzig, Bucarest, Zagreb, Cali, Lima, Berlín y Graz; así como en diversos centros sociales autogestionados. Ganadora de diferentes premios a nivel estatal, en el 2011 realizó una residencia en el SOMA de México D.F., en el 2013 en Iaspis de Suecia y próximamente (2015) en el IMMA de Irlanda. Actualmente está trabajando en tres proyectos nuevos para la exposición Really Useful Knowledge (MNCARS de Madrid), Creative Time en Estocolmo y FRESTAS Trienal de Sorocaba, São Paulo, Brasil.

Eduardo Kac

Es uno de los más significativos representantes del arte de los nuevos medios. En el 2000 adquirió fama mundial por la creación de *Alba*, un conejo fluorescente. También inventó un gen artístico en su obra *Génesis* y utilizó su cuerpo como campo de experiencia en *Time Capsule*. Su obra ha sido expuesta en museos, galerías y bienales tan importantes como: Exit Art y Ronald Feldman Fine Arts (Nueva York); Maison Européenne de la Photographie y Lieu Unique (Francia); OK Contemporary Art Center (Austria); Seoul Museum of Art (Korea); Museum of Modern Art (Río de Janeiro) y Bienal de São Paulo (Brasil); MAXXI – Museo Nacional de Arte del Siglo XXI (Roma); Yokohama Triennial, (Japón) y Gwangju Biennale (Korea); y en el Museo Zentai de Arte Moderno (Shangai), entre otros. En el 2007 se publicaron sus libros *Hodibis Potax* (Édition Action Poétique), *Media Poetry: an International Anthology* (Intellect), *Signs of Life: Bio Art and Beyond* (MIT Press), y *Life Extreme* con Avital Ronell (Dis Voir).

David Lozano

Artista plástico egresado de la maestría de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, donde actualmente es profesor asociado. En los últimos años ha realizado exposiciones individuales y colectivas en el Mambo, en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, en el Laboratorio Experimental de las Artes (LIA) y en el 2011 en OPENART de Suecia. Ha generado proyectos de creación artística colectivos, de gestión y de

interacción social en el espacio público. Cocurador de exposiciones del Encuentro Hemisférico de Performance realizado en Bogotá, ponente en ciclos de conferencias sobre cuerpo, arte y cultura.

Bruno Mazzoldi

Nació en Milán en 1942 y vive en Colombia desde 1960. Ha enseñado en la Escuela Normal para Varones de Fonseca, Baja Guajira, en el Colegio Junín de la Isla de Providencia, en las universidades del Cauca y Nariño. A principios de los años setenta fue vocalista del grupo de jazz de Pegí Dromgold. El 1994, en la margen del Segundo Congreso internacional para el estudio de los estados alterados de conciencia, celebrado en Lérida (España), tuvo ocasión de exponer por última vez algunas muestras de su obra gráfica bajo el título *Cuatro episodios de humorismo místico*. Traductor y editor de *La entrevista de bolsillo – Conversaciones con Derrida* (Siglo del Hombre, Instituto Pensar y Universidad del Cauca, 2006). Otras publicaciones recientes son: *A veces Derrida* (Universidad Externado, 2013) y *Full Teleón. Sierpes de León de Greiff* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2013).

Gabriel Peluffo Linari

Arquitecto graduado en la Universidad de la República, Uruguay. Investigador en historia del arte y ensayista en aspectos teóricos del arte contemporáneo. Dicta conferencias en Uruguay y el extranjero desde 1985. Realiza publicaciones en revistas especializadas y es autor de varios libros entre los que se cuentan *Historia de la pintura en Uruguay*; *Pedro Figari: arte e industria en el novecientos*; *El oficio de la ilusión*; *Joaquín Torres García: Polémicas*, entre otros. Ha realizado curadurías de exposiciones históricas y de arte contemporáneo en Uruguay, Brasil, Argentina, Chile y España. Obtuvo la beca Guggenheim Foundation en 1995 y participó en conferencias de la Fundación Rockefeller en México y Bellagio. Es académico de número de la Academia Nacional de Letras (Uruguay) y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Dirigió el Museo Municipal Juan Manuel Blanes de Montevideo entre 1992 y 2013.

Fernando Pertuz

Desde 1992 su obra ha reflexionado sobre problemáticas sociales y la condición del ser humano, sensibilizando a la comunidad en busca de un mejor mañana. En su recorrido plástico incluye también arte relacional, video arte, fotografía, dibujo, pintura, *net-art*, y a partir del trabajo con su cuerpo o el de otros ofrece una mirada que abre espacios de crítica y reflexión sobre lo que sucede en nuestro entorno; y se interesa por el arte como medio de participación de todos en el ensamblaje del mundo. Investiga un arte que moldea la comunidad, por medio de espacios de intercambio de opiniones abiertos a todo el mundo. Y se interesa además por una obra de proceso independiente que construye comunidad, un lugar donde todos son artistas y donde se puede hacer de la vida una verdadera obra de arte.

Jacques Rancière

Filósofo, profesor emérito de la Universidad de París VIII y del European Graduate School en Saas-Fee. Se ha dedicado a temas políticos, estéticos y de cine. Entre sus publicaciones más reciente se encuentran: *Les écarts du cinéma* (La Fabrique, 2011); *Béla Tarr. Le temps d'après* (Capricci, 2011); *Aisthesis. Scènes du régime de esthétique de l'art* (Galilée, 2011) y *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne* (La Fabrique, 2014). En español se destacan: *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual* (Libros del Zorzal, 2007); *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Arcis – Lom, 2009) y *El espectador emancipado* (Ellago, 2010).

Edwin Sánchez

Diseñador industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con estudios en Bellas Artes. Actualmente se encuentra realizando una especialización en Estéticas Tecnológicas en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Interesado en realizar crónicas de situaciones, problemáticas sociales o urbanas usa metodologías y dispositivos de exhibición propios del arte para conformar registros y documentos de sus acciones. Sus proyectos han sido incluidos en: «Pilot 3: International archive for artists

and curators» (Londres, 2007), *Younger than Jesus* (Phaidon press, 2008), «Project 35» (Independent Curators International, 2012). Ha participado en proyectos colectivos como The Rimembers y El Bodegón en Bogotá; así como en el Festival de Performance de Cali (2006) en el Encuentro de Medellín MDE07 (2007). En el 2011 fue ganador del Ciclo de nuevas propuestas de la Alianza francesa (Bogotá) y participó en el Decimoséptimo Festival internacional de arte contemporáneo SESC Videobrasil de São Paulo.

Rosemberg Sandoval

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Cali y en la Universidad del Valle en donde actualmente ejerce como docente en el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes Integradas desde 1995. Ha exhibido desde 1981 en museos importantes de Argentina, Brasil, Canadá, Ecuador, España, Inglaterra, Irlanda, Italia, México, República Checa Suiza, Venezuela y Colombia. Su obra se encuentra en colecciones privadas como las de Daros de Suiza, Prometeo de Italia y museos de arte moderno de Colombia como el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo), La Tertulia de Cali, el Museo de Arte Moderno de Cartagena y Barranquilla y en Galería Casas Riegner de Bogotá.

Roberto de la Torre

Vive y trabaja en Ciudad de México. Estudió Artes Visuales en La Esmeralda, ENPEG, y actualmente es docente en dicha escuela. Ha participado en diversos festivales de arte nacionales e internacionales, su obra se ha presentado en Alemania, Bolivia, Canadá, Chile, China, Colombia, España, Estados Unidos, Finlandia, Japón, Inglaterra, México, Polonia, Portugal y Rusia. En el transcurso de su carrera ha obtenido diversos reconocimientos, apoyos, becas, y también ha participado en residencias artísticas en el extranjero. Su obra ha sido publicada en diferentes medios locales y extranjeros, entre ellas destaca el libro *De la mordida al camello, Roberto de la Torre (selección de obra 2000–2005)* (México, 2009). Actualmente es beneficiario del Sistema Nacional de Creadores de Arte (2012–2015), del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca–Conaculta), en el área de medios

alternativos. Fue cofundador del grupo 19 concreto (1990–1995/2010); www.19concreto.com

Habacuc Guillermo Vargas

Artista visual y escritor de relatos. De formación autodidacta, la obra más conocida es *Exposición #1* (Managua, Nicaragua, 2007). En el 2010 presenta *Exposición #2* (Milán, Italia). Seleccionado para participar en la Bienal Centroamericana (2005, 2007, 2009) y en la Bienal de Pontevedra (España, 2010). En el 2012 publicó su segundo libro de relatos titulado *Hijas de familia*, con la editorial Germinal (Costa Rica).

editorial

Con este número de la revista *ERRATA#* nos dimos a la tarea de poner un tema polémico sobre la mesa y así abrir el debate sobre la relación entre la ética y la estética. Muchas de las prácticas artísticas han sido cuestionadas por su lenguaje contestatario e irreverente, y otras tantas por estar más cerca de caer en las lógicas que esas prácticas critican, sean las del capitalismo, la explotación laboral, el maltrato animal, la reivindicación de minorías, la expropiación de acervos culturales, entre otros. También las hay que, al cuestionar en grado máximo cualquier límite, pueden llegar a poner en peligro la integridad de otros o la del artista mismo, así como su salud mental, emocional o física. En todo caso, se trata de obras que cruzan el límite de lo políticamente correcto y debido a esto su valor estético, su sentido y significación, incluso hasta su propósito son puestos en cuestión. Más que hacer una lectura de las prácticas artísticas en términos de acciones buenas o malas, se trata por el contrario de entrar a considerarlas en la complejidad de sus condiciones y en la diversidad de relaciones que se establecen entre esas acciones y el entorno.

Por eso, al tener como eje central el título de éticas y estéticas, este número de *ERRATA#* quiso plantearse como un espacio de discusión y de exposición de las voces de aquellos que participan en el mundo del arte: desde curadores hasta artistas y por qué no, hasta la voz de diferentes filósofos. Como lo señala Gabriel Peluffo, el arte hoy en día se encuentra en una compleja encrucijada de instancias de conocimiento que buscan refundar los objetivos, propósitos e intenciones del arte. Y por supuesto, al poner el tema en términos de las tensiones entre ética y estética no fue más que un pretexto para ofrecer diversas posturas teóricas sobre el tema que van desde la filosofía hasta la teoría del arte, y que se cruzan inevitablemente con otras disciplinas como la literatura, las ciencias sociales y el psicoanálisis. Por eso, los lectores encontrarán aproximaciones que tienen sus referentes en autores tan diversos como Aristóteles, Benjamín, Derrida, Barthes, Levinas y Marx; incluyendo a Goethe y Paul Celan. Para ello, contamos entre nuestros editores con la colaboración de Gabriel Peluffo Linari (Uruguay) y Bruno Mazzoldi (Italia/Colombia) y como autores, a sus respectivos invitados: Gustavo Buntinx (Perú), Ticio Escobar (Paraguay), Rafael Castellanos y Mauricio González (Colombia). Además, es un privilegio contar con una entrevista a Rancière, quien se ha convertido en uno de los autores contemporáneos más importantes como referente teórico.

Y como siempre, *ERRATA#* no solo abre un espacio a las investigaciones o perspectivas más teóricas sino que también tiene un especial interés en la voz de los agentes mismos de acción. Es por eso que para este número ha invitado a aquellos artistas cuyas acciones han sido cuestionadas por poner el dedo en la llaga, por ser incómodas, o porque se han aproximado a temas tabú y a expresar lo que por norma de calla y se silencia (el sexo, la pornografía, la violencia, lo escatológico, lo inmoral, etc.). Hacén parte entonces de nuestro Dossier los siguientes artistas: Eduardo Kac (Brasil), *Habacuc* Guillermo Vargas (Costa Rica), Núria Güell (España), Roberto de la Torre (México) Tania Bruguera (Cuba); y de Colombia: David Lozano, Edwin Sánchez, Fernando Pertuz, Nadia Granados (La Fulminante) y Rosemberg Sandoval; este último a cargo también del Inserto de este número nueve.

Más que abrirles un espacio de justificación a sus acciones, quisimos contar con su propio punto de vista y su experiencia; en especial, si tenemos en cuenta que muchos de ellos ponen en evidencia, de manera crítica, el lado más oscuro de nuestra propia humanidad. Y en este atreverse a decir o *exponer* —en el sentido más amplio del término— es que, como lo sugiere Tania Bruguera en su *Manifiesto*, radica el ejercicio de su derecho como artistas; y entonces, quizá, también radique su propia ética. Como bien lo decía Buñuel «un artista no puede cambiar el mundo, pero puede mantener vivo un margen de inconformidad».

Invitamos a nuestros lectores a seguir siendo parte de este proyecto editorial. Pueden encontrarnos igualmente en nuestra versión digital, disponible en www.revistaerrata.com y esperar nuestros próximos números dedicados a los temas de: #10 Polémicas ambientales – prácticas sostenibles; #11 Revistas debate crítico y teórico; y # 12 Desobediencias sexuales.

ÉTICA Y ESTÉTICA
EN ARTE CONTEMPORÁNEO,
REFLEXIONES A
CONTRATIEMPO

Gabriel Peluffo Linari

Algunos siglos atrás, los términos *curador* y *editor* compartían el mismo significado. «A cura di...» (al cuidado de...), rezaban las publicaciones de compiladores italianos. De hecho, el papel de editor (en el sentido de compilador) tiene algo de lo que hoy suele entenderse por curador, en tanto requiere hacerse cargo de un texto múltiple convocando aquellas voces en cuyo concierto —o desconcierto— el editor confía; y lo hace por más que, en este caso particular, todo ensayo ha de ser rapsódico y furtivo ante el evanescente e inabarcable corpus temático que supone relacionar *ética* y *estética* en la coyuntura contemporánea.

A diferencia del curador de arte que «ordena» imágenes /objetos en torno a un discurso de algún modo autoral, en esta ocasión el editor es alguien cuya escritura acompaña otras escrituras y busca (con)fundirse en ellas. Hay en esto una dimensión estética (el placer de colaborar en la construcción de un diagrama hipertextual) y una dimensión ética, directamente vinculada al acto de elegir los autores de acuerdo a una agenda conocida de diferencias y de complicidades.

Con Escobar y con Buntinx hemos compartido distintos escenarios en los últimos veinte años —tuvimos el primer contacto personal en 1989 durante un encuentro realizado en la ciudad de Porto Alegre, Brasil— y hemos recorrido en trayectorias casi paralelas, aunque diferentes, la peripecia del pensamiento y la gestión en torno al arte, la política, la historia, en el desolado paisaje de las dictaduras y posdictaduras militares del Cono Sur.

En cierta ocasión, Escobar me comentaba que desde Latinoamérica los intelectuales estábamos en una situación de privilegio para asimilar y reconstruir discursos teóricos sobre arte y cultura que nos llegan de Europa y el resto del mundo, en virtud de que contamos con realidades locales particularmente críticas y fecundas como fuentes de pensamiento y como campo experimental de inéditas interacciones sociales. En este compromiso con nuestras respectivas escenas locales —en las que desarrollamos una problemática gestión desde lo institucional y desde sus márgenes— radica otra de las características de quienes ahora, eventualmente, integramos este guión editorial. Esa experiencia de alguna manera late —aunque no explícitamente— en la deriva teórica y en las diversas maneras con las que pretendemos interpelar al escepticismo contemporáneo. Claro que además fuimos tocados, en diferente medida, por las bruscas transformaciones globales ocurridas desde la década de 1970 y por la consecuente pérdida, no menos abrupta, de otro futuro posible imaginado en los sesenta.

Esta «cita secreta» con nuestro propio pasado nos haría portadores —según Walter Benjamin— de una «débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos». Quizá sea esa la principal fuerza moral de la que disponemos para interpretar y otorgar sentido a nuestro propio tiempo; pero, por otro lado, ese compromiso existencial (ético) con un pasado, nos remite también al temor que podría dar lugar a insalvables limitaciones hermenéuticas a la hora de actuar, con nuevos instrumentos

críticos e interpretativos, en la dictadura contemporánea del gran capital (en *Memento mori* Buntinx cita a Braudel cuando señala, temerariamente, que «las ideas son cárceles de larga duración»). Se trata de un temor que se exorciza en los propios textos, en el acto escritural que por un momento nos hace partícipes de la peregrina idea heideggeriana dispuesta a neutralizar la XI Tesis sobre Feuerbach: interpretar el mundo, ¿no es acaso ya transformarlo? —aunque nunca lo suficiente, apunta Gustavo Buntinx—.

I

Al finalizar su tesis VII, de *Memento mori*, podemos leer: «¿Cómo oponer, aquí y ahora, al Gran Ruido Contemporáneo, esa Música de las Esferas?». Este alegato celestial —que recuerda la morfología alegórica del proyecto «Esferas», de P. Sloterdijk— pone acento en uno de los asuntos que atraviesa sutilmente la cifra discursiva de los tres textos incluidos en este guión: el fantasma de un *pensar metafísico* que vuelve a sentirse necesario para buscar las claves políticas, éticas y (poi)éticas implícitas en ese algo llamado *arte*, en la crisis de fundamentos propia de los tiempos que corren (Gadamer proponía recuperar la idea romántica de que el arte es el verdadero órgano de la filosofía).

Las especulaciones en torno a una actualización de la teoría del arte pretenden que ella incorpore muchas de las preguntas emanadas del vacío dejado por la metafísica clásica, aunque replanteadas luego, desde Husserl y Heidegger en adelante (inmanencia, trascendencia, devenir...), buscando conciliarlas con otras solicitaciones provenientes de las ciencias sociales, la antropología, las ciencias políticas y el psicoanálisis. Hoy día el arte se encuentra en ese cruce complejo de instancias del conocimiento que buscan refundar su *telos* desde una perspectiva trans-analítica, mientras la filosofía se debate ante la crisis de sentido de la estética clásica y ante la caída estrepitosa de la teoría crítica. En el preciso instante de este apremio histórico que vive tanto el *pensar metafísico* como el *pensamiento crítico*, se produce el ascenso hegemónico de una cultura de masas que instala su mirada obscena sobre el mundo de las cosas consumibles y desechables, dando lugar al pragmatismo ciego que hoy alienta, como pulsión humana postrera, la tecnocracia globalizada.

II

Escobar se muestra preocupado ante la impotencia del arte y de la filosofía frente a la formulación de preguntas apremiantes: «El gran desafío de nuestro tiempo es cómo fundamentar, de modo no metafísico, principios y verdades que nos resultan necesarios, pues siguen siendo vigentes». La afirmación alude y elude la metafísica. La elude como doctrina, aunque esto no implica una renuncia al *pensamiento metafísico* en tanto exploración en los márgenes de lo cognoscible y de lo presentable. Escobar reclama, para las prácticas artísticas, una ética orientada hacia el «compromiso con las verdades nocturnas de la existencia y de la historia, con el espesor dramático del mundo». Esas verdades nocturnas que han huido de la esfera metafísica rondan ahora la interioridad del propio sujeto, aunque no por eso están desprendidas de la

historia, sino todo lo contrario: esa zona oscura de la existencia individual se prolonga en el sustrato violento y trágico de la sociedad humana. Frente al ser «arrojado al mundo» en el que pensaba Heidegger, Merleau Ponty advertía que «estamos hechos de la carne del mundo».

Por otra parte, Escobar sitúa a la estética y a la ética (esta última no como sistema de ideas socialmente admitido, sino como pura pulsión subjetiva) en una zona liminal entre lo presentable y lo no-presentable, vale decir, en la zona en que puede sospecharse la presencia de lo inaccesible, inexplicable, impresentable: *lo real* lacaniano.

La posibilidad de alejarnos de la lógica mundana, y de asomarnos a nuestro propio abismo, no solamente cuenta con el sólido soporte del análisis freudiano/lacaniano del que Escobar adopta algunos conceptos fundamentales, sino también con el soporte del pensar teológico, desde cuyo suelo Buntinx llama a la «lectura de los místicos españoles», a la «teología como reto intelectual y ético», al «vínculo olvidado entre comunión y comunidad» (¿volver a los gnósticos?).

Tanto la liminalidad crítico-existencial del psicoanálisis como la místico-introspectiva del revisionismo teológico, son consideradas aquí como instrumentos éticos contra la vacua, difusa estetización y simulación de un mundo consumido como ofrenda al gran capital. La opción ético-estético-teológica aparece en este contexto como una forma de resistencia al «arte sistémico», a sus «retrovanguardias» (Buntinx) y al orden simbólico derivado del neoliberalismo y del capitalismo financiero en general.

III

La *ética de la imagen* a la que remite Escobar lleva implícita una ética de la mirada específica del arte. Néstor García Canclini (*La sociedad sin relato*, 2010) señala que uno de los rasgos específicos del arte radica en «el modo de mirar y de interrogar a través de la metáfora». Claro que sus rasgos específicos no se agotan en ella, ya que el decir metafórico es hoy un atributo pleno, también, de la imagen publicitaria. Escobar se afana en delimitar el territorio teórico de una producción artística «ideal» contemporánea, que opera con la metáfora (*poiesis*) en función de una ética de los fines; una ética que a su vez se vale de una estética del disenso para abrir interrogantes, sutiles rupturas del sentido que quiebran el bloqueo de la mirada hegemónica.

Ese territorio teórico encierra «los espacios de inscripción de lo intempestivo» (Escobar). Precisamente, Giorgio Agamben —citando a Nietzsche— considera que ser contemporáneo es introducir lo intempestivo en la temporalidad rutinaria de lo consensuado. Es contemporáneo aquel que irrumpe intempestivamente en su propio tiempo. Este es el sentido, por otra parte, de las «15 tesis reaccionarias» de Gustavo Buntinx.

Si Escobar busca trazar con extremado rigor una delgada y vacilante línea que demarque ese territorio del «deber ser» del arte actual, Buntinx, por su parte, opta por nombrarlo a través de su vacío, de su imagen invertida, por situarlo del lado opuesto

a los exabruptos de la civilización del espectáculo, en los que el autor se apoya (y se deleita) para establecer las quince estaciones de su discurso mesiánico y apocalíptico.

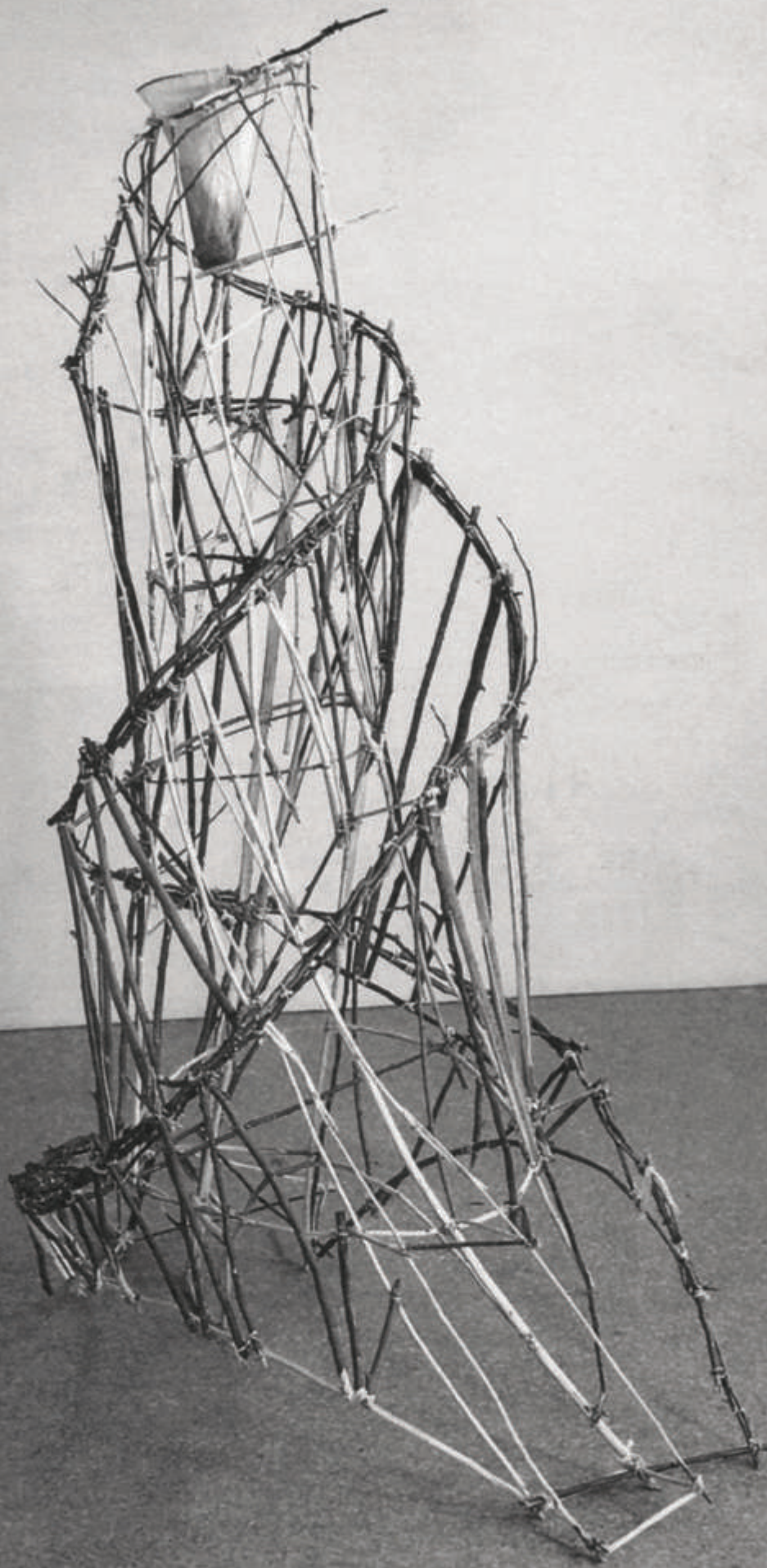
Me parece necesario reparar, precisamente, en el temperamento discursivo de *Memento mori*. Deleuze decía que la terminología es la poesía de la filosofía, y en este sentido el texto de Buntinx tiene un hermanamiento semántico indisoluble entre los conceptos y su forma literaria de enunciación; una forma visceral, barroca, que conjuga el decir denotativo con el decir alegórico.

Su escepticismo crítico alcanza de esa manera una expresión radical (estar-contra-el-mundo) que legítimamente se aparta —por su carisma pulsional— del discurso musical y metódico con el que Escobar señala lo que el arte *todavía puede hacer* («apelando a la ausencia que lo habita y lo sostiene»), y se aparta también de mi propio texto, en el que predomina, quizás, la medianía del equilibrio entre la esperanza crítica y la razón cínica de un escepticismo antropológico irreversible, que teme pronunciarse como tal.

ÉTICA Y POÉTICA DE LOS LÍMITES

Gabriel Peluffo Linari

▼ Alexis Leyva Machado *Kcho* (Cuba), *A los ojos de la historia*, 1992-95. Ramas, cuerda, alambre y lienzo, 1,35 x 2,80 m.
Todas las imágenes que acompañan el presente artículo fueron suministradas por el autor del mismo.



Pensar el arte desde nuevas lógicas interpretativas y desde una crítica anti-sistema que espera de él interpelaciones existenciales, supone hacerlo, inexorablemente, desde una perspectiva ética. Sostener y ampliar las interrogantes acerca de la existencia humana, del devenir de la vida y de la historia, de la configuración de subjetividades en sociedades cada vez más complejas, resultan aspectos constitutivos de la razón de ser hoy día de ese algo llamado «arte», sobre el que parecen continuar pesando responsabilidades concernientes tanto al *ser-ético/político*, como al *ser-metafísico*.

La batalla por el sentido que pueden librar las prácticas artísticas contemporáneas se lleva a cabo, sin embargo, en un campo copado por las fuerzas —dominantes— de lo que se ha dado en llamar «capitalismo cognitivo», tributario de la cultura tecnológico-empresarial y de mercado, que antepone a toda otra finalidad los intereses acumulativos del gran capital postergando (o ignorando) el valor ético de una *epistemología del bien común*.

El arte contemporáneo, en el mejor de los casos, intenta desbloquear las rutinas del sentido que gobiernan la formación sistémica de subjetividades, para lo cual se vale del régimen micropolítico que le es específico en tanto opera con estrategias de acción directa sobre la génesis de las matrices sensibles, del pensamiento intuitivo y de la inteligencia crítica (Guattari y Rolnik 2005).

Arte, ética e inmunología sistémica

El arte no solamente aparece asociado a un *ethos*, sino también a un *pathos* en el orden de los signos articulados por la cultura capitalista. En tanto sus prácticas se asuman como una poética en el límite de lo real abocada a trascender ese límite, aparecerán indefectiblemente como «lo otro» respecto a la estética de la tecnología utilitaria y de los artificios del gusto propiciados por el consumo; es decir, aparecerán como el *pathos* del conformismo estético hegemónico; un *pathos* que, sin embargo, el sistema intentará neutralizar y digerir mediante la «cura» de los mercados, al punto de convertirlo en algo necesario para enriquecer la sofisticada cultura mercadológica de la imagen.

Se suele pensar en la política como un artefacto creado por los intereses inmunológicos del sistema. En tal sentido, «hacer política» (macropolítica) hoy, sería actuar condicionado por las circunstancias que administran la distribución social del poder y del saber en beneficio del gran capital. La estética funcional al sistema (la estética difusa de los mercados tanto como el arte sistémico) no podría hacer otra cosa, dentro de este régimen del sentido, que sostener a través del orden simbólico aquel esquema distributivo del poder y del saber.

Pero también cabe pensar ciertas estrategias posibles del arte contemporáneo como agentes inmunológicos de signo contrario, concibiéndolas como anticuerpos contra los intentos de neutralización y corrupción del espíritu crítico que lleva a cabo el régimen hegemónico del sentido. Siendo así, se trataría de proteger y de efectivizar

el disenso en las condiciones de inteligibilidad y de sensibilidad que el arte es capaz de producir, facilitando la autogestión del pensamiento crítico. Esta «inmunología invertida» —cuya clave no está en las competencias institucionales del arte sistémico, sino en la manera como las prácticas artísticas se enlazan con otras prácticas sociales y políticas en determinadas circunstancias históricas— consistiría en salvaguardar la eficacia de la operación contracultural del arte. Semejante pretensión de una posible inmunidad contracultural solamente puede sostenerse en una *solidaridad operativa* capaz de propiciar la circunstancia en que esas prácticas desafíen y eludan el bloqueo de los poderes instituidos.

En julio de 1996 el artista uruguayo Ricardo Lanzarini (entonces recién egresado de la Escuela Nacional de Arte) se hizo cargo de un escándalo político —motivado por asuntos de corrupción financiera en altas esferas del gobierno— interviniendo un monumento ecuestre ubicado en Montevideo que representa a un caudillo rural, muerto en 1904, forjador de buena parte de la historia del partido político gobernante en el momento del escándalo. La intervención consistió en colgar del caballo de bronce un esqueleto de caballo real con trozos de carne ensangrentada de modo que quedara invertido contra la pared vertical del alto basamento escultórico. Sobre ella colocó letras pintadas símil-bronce con la siguiente leyenda: «A lomo de caballo criollo se hizo la patria». Y en la pared opuesta: «Los caballos de la patria, como buenos caballos cagadores, tienen olor a podrido».

El resultado fue, además del festín periodístico y de la perplejidad pública, la inmediata prisión con procesamiento judicial del artista. Pero lo más significativo consistió en la polémica abierta por los medios de comunicación sobre este episodio. No se trató, precisamente, de una polémica acerca de la corrupción político-financiera que era de público conocimiento y que estaba de algún modo «explicando» esa intervención. Al contrario, la polémica giró en torno a los límites del arte con relación a la propiedad privada y a los llamados «bienes patrimoniales» en el espacio urbano; porque, efectivamente, Lanzarini había puesto a prueba su inmunidad como artista (la inmunidad del arte) frente a los instrumentos jurídico-políticos del Estado. En la carta que simultáneamente dirigió a uno de los principales representantes del partido de gobierno, decía:

Entiendo que no me formé para decorar un *living*, mi arte tiende a ser discutidor y crítico, [...] Yo veía en la figura de ese prócer, en el imaginario despertado por esa escultura, una carga ética, y mi arte se compone, esencialmente, también de una ética. Entonces yo tenía que dialogar con eso, tenía que encontrar un lazo entre esos dos momentos históricos: el del prócer ideal, el del caballo ideal con todos los mitos que hay detrás, y el otro, el real, el carnal, el que corresponde a lo que hoy tenemos que vivir día a día. (Oxandabarat 1996, 24).

Sin embargo, la vivacidad de la polémica no ocultó el hecho de que la prueba de inmunidad había fracasado; la voz del artista (aún con el apoyo de una larga lista de colegas) no logró superar la estigmatización que el oficialismo impuso a este tipo de desmadres del arte contemporáneo.



Ricardo Lanzarini (Uruguay). Arriba: preparando parte de la instalación *Ensalada Rusa*, julio de 1995, Museo Blanes, Montevideo. Abajo: vista parcial de la instalación *28 Round, lugar, estrategia*, 1998, Alianza Francesa, Montevideo.

El activismo individualista que caracterizó esta intervención de Lanzarini y que lo llevó a sobre-exponerse pública y jurídicamente, contrasta, por ejemplo, con el activismo grupal del Colectivo Sociedad Civil de Lima (Perú);¹ cuya acción, denominada *Lava la bandera*, irrumpió en la Plaza Mayor de la ciudad el 24 de mayo del año 2000 con una metáfora de limpieza de la patria que aludía a la necesidad de borrar la corrupción y el terrorismo de Estado que caracterizaron al gobierno de Alberto Fujimori. La acción consistía en lavar cientos de banderas peruanas en la plaza. En este caso, la *solidaridad operativa* a la que aludí anteriormente, se expresó en el hecho de insertar una acción político-poética en una corriente de opinión y de movilización social ya existente, vigorizando su dimensión simbólica (ética y estética), pero al mismo tiempo elevando el umbral de autoprotección inmunológica. Arte y ritual volvieron a enlazarse en una suerte de bautismo político colectivo orientado a echar las bases fundacionales de nuevas prácticas de ciudadanía.

Ahora bien, la noción de lo político (y de lo estético) como salvaguarda del sistema ha sido uno de los nodos conflictivos de la Teoría Crítica en el siglo XX; y constituye la contracara de las nociones de «experiencia política» y de «experiencia estética» planteadas principalmente por Jacques Rancière.² Para este filósofo ambas experiencias tienen en común el hecho de provocar disenso en los regímenes de sensibilidad establecidos. Hay política —sostiene Rancière— cuando hay ruptura en el sistema de distribución de los espacios y competencias de poder. Del mismo modo, la experiencia estética es rupturista en tanto acompaña la ruptura política, oponiéndose a la adaptación mimética (o ética) del arte con presunta finalidad social.

Los conceptos de *disenso* y *ruptura* sostenidos por Rancière se corresponden, en cierta medida, con los de *resistencia* e *interferencia* planteados por Hal Foster:

Al considerar la cultura como un lugar de conflicto, la estrategia (crítica) es la de una resistencia neo-gramsciana o una interferencia al código hegemónico de las representaciones sociales. [...] Solamente será, en tanto práctica de resistencia o interferencia, como se puede concebir lo político en el arte contemporáneo occidental. (Foster 2001, 103 y 106)

En efecto, la componente radical de cierto arte contemporáneo consiste, por un lado, en la posibilidad de explorar el límite de lo existencial en la condición humana —operando, a veces, con interrogantes que reformulan el campo de la metafísica clásica—, y, por otro, consiste en su capacidad de revelar las estructuras ocultas del poder, subvirtiendo el esteticismo difuso, la información manipulada y la persuasión subliminal operada por el mercado global de las imágenes.

1 Véase E-misferica 3.1. Gustavo Buntinx fue cofundador del colectivo.

2 Jacques Rancière llama a la lógica que distribuye lo visible y lo invisible de acuerdo a un omnipresente sistema de poder, «orden político» o «policía», en contraposición a la «experiencia política» que es una experiencia de ruptura con aquella lógica.



Mona Hatoum (Líbano/Reino Unido), *Every Door a Wall*, 2003. Tinta sobre tela voile, 2,75 x 2,90 m, textos e imágenes relativos a la conflictiva frontera México - EE.UU. Foto: Gabriel Peluffo, tomada en el Encuentro de Arte ERA 07, Museo Blanes, Montevideo, 2007; cortesía de Alexander and Bonin Gallery.

Estas dos situaciones—límite remiten a dos diferentes maneras de concebir la dimensión ética y política del arte. En el primer caso, las prácticas artísticas indagan fundamentalmente en la experiencia existencial de un sujeto moldeado de acuerdo a los patrones de subjetividad expedidos por el sistema, buscando desmontarlos mediante instrumentos éticos y estéticos de escala micropolítica. En el segundo caso, ciertas prácticas artísticas pretenden alcanzar la dimensión macropolítica pudiendo, en ese intento, transgredir límites socialmente consensuados (morales e institucionales) para actuar directamente de manera presentacional a través de la denuncia u otras formas de intervención politizada. Para que cualquiera de estas misiones tenga visos de eficiencia, las prácticas del arte no parecen poder valerse solo de sí mismas. En el primer caso (arte y micropolítica de la subjetividad), para salir del siempre estrecho círculo de iniciados, esas prácticas deberían contar con una gestión cultural de contexto masivo basada en modelos pedagógicos alternativos. En el segundo caso (arte y militancia política), deberían insertarse en movimientos sociales orientados en la misma dirección, asunto que ya fue mencionado al citar comparativamente dos casos concretos, en Montevideo y en Lima.

No es fácil determinar en qué momento ciertas prácticas que podríamos denominar de «arte crítico», en su tendencia a operar extra-disciplinariamente, por fuera de la poética ensimismada que acompaña su decir metafórico, pasan a transformarse en *accionismo político* a secas. El cambio es instantáneo, abrupto. No hay instancias intermedias en el hecho de operar con una poética en el límite de sus posibilidades éticas/estéticas, y el hecho de perderla definitivamente dejando al acto político *in puribus*, vaciado de aquella dimensión simbólica que lo potencia y lo trasciende desde el punto de vista ético-existencial.

Todo ha sucedido como si la crisis del concepto político de *emancipación* que tuvo lugar desde fines de los años setenta, y el consiguiente desencanto en cuanto a las posibilidades de librar un combate global al sistema capitalista capaz de generar transformaciones sociales revolucionarias, hubiera, por un lado, propiciado la castración ideológica de las izquierdas (asunto que, aún cuando parezca querer revertirse en algunas partes del mundo, de hecho no logra hacerlo con la necesaria actualización autocrítica que le permita independizarse operativa y conceptualmente del pasado), y por otro, hubiera impulsado la pretensión posutópica de que las estrategias alegóricas del arte sean capaces de la función transformadora que le fue cancelada a la práctica política revolucionaria.

Este asunto pone de relieve el frágil compromiso ético del arte con la especificidad de sus propias prácticas, sobre todo con aquello que Rancière llama «la política propia del arte en el régimen estético». Por cierto que está en discusión la existencia o no de dicha especificidad, pero no puede dejar de advertirse que cuando el artista intenta protagonizar en forma directa la acción política planteada en el marco social, corre el riesgo de perder de vista cierta potencialidad política endógena a su quehacer, que radica, por un lado, en poder desestructurar la experiencia sensible (desenmarcarla de sus matrices asignadas) y, por otro, en la ética que da sentido a esa desestructuración, tendiente a la autonomía creativa y crítica del sujeto. Aquel intento delata el problemático (y variable) *lugar de enunciación* en el cual el artista está situado y que atañe, por lo tanto, al régimen de visibilidad y al régimen de escucha social de sus propias prácticas.

En esta situación no resulta extraño que el recrudecimiento de las viejas ideas acerca del fin del arte vaya acompañado por *nuevas* ideas acerca del fin de la política (y por supuesto, de las ideologías). Del mismo modo que el llamado «fin del arte» hoy día no sería otra cosa que dar carta blanca al terrorismo estético del mercado, el «fin de la política» no significaría una consagración del pluralismo consensuado con el que soñó la Ilustración, sino que, en cualquier caso, significaría el descontrol del capitalismo

salvaje, el crédito pleno a la barbarie social, tecnológica y militar del capitalismo; barbaries que, por otra parte, nunca dejarían de ejercer sus propias políticas.³

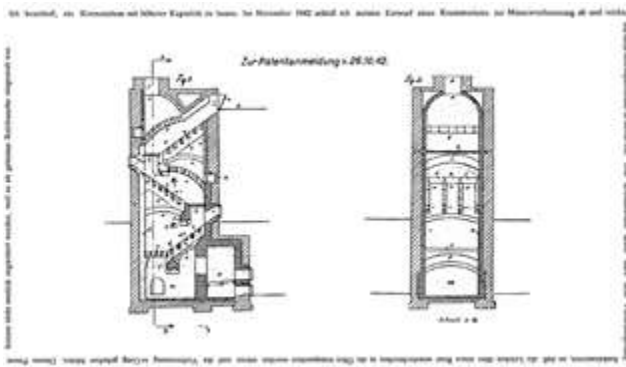
Ironía y cinismo en la estética contemporánea

Hay un atajo al que recurre con extrema frecuencia el arte contemporáneo: la ironía. Desplazar la *poiesis* clásica hacia la ironía implica la posibilidad de continuar compatibilizando el arte con el decir político, pues en definitiva, el ejercicio de la ironía es una de las formas más sutiles de la experiencia estética y, al mismo tiempo, una de las herramientas más eficaces del desnudamiento ideológico, aun cuando replantea el marco ético de enunciación. Si bien este asunto fue objeto de reflexión desde Sócrates hasta Richard Rorty (entre otros), pasando por los románticos del siglo XIX, su actualidad está vinculada al descreimiento posmoderno. Este descreimiento recae tanto sobre las utopías del progreso como sobre la teoría del conocimiento, y se hace carne incluso en el descreimiento del yo, vale decir, en la conciencia de la fragilidad y contingencia de aquello en lo que uno dice «ser» y «crear». Ya lo adelantaba el célebre Groucho Marx: «nunca podría asociarme a un club que fuera capaz de aceptarme a mí como socio honorable».

Al punto podría afirmarse que la ironía es la construcción lingüística que adopta el «cinismo universal y difuso» (Sloterdijk 2003, 37) característico del malestar en la cultura contemporánea. El prototipo cínico coincide con el individualista desencantado, pero adaptado a la competitividad del sistema, cuya vida rutinaria y sin ilusiones es el síntoma de la clase media global; un modo de ser «realista» ante un mundo que solamente construye mercancías y tiene su futuro hipotecado: callejón sin salida al que vino a parar el programa humanista de la Ilustración.

Sin embargo, el cinismo puede llegar a ser un instrumento del arte crítico, ya que, como señaló hace más de cuatro décadas Jean Baudrillard ([1972] 1986), las estrategias críticas hacia el sistema capitalista se dirimen hoy en el campo de las construcciones simbólicas, del lenguaje de los signos: los bienes se producen como valor sígnico, y los signos se producen como mercancías. Esto supone al artista la posibilidad de utilizar los instrumentos de la lógica de mercado para tratar de socavarla, o por lo menos de sobrevivir cuestionándola en su interior. Cuando hace casi veinte años el gobierno cubano fue acusado de estar haciendo concesiones al capitalismo neoliberal, el presidente de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos salió a dar explicaciones:

3 En 1998 Rancière apostaba por una autorregulación pacífica de lo social prescindiendo de la política como *tropos*, como proyecto de una cúpula dirigente, llegando a afirmar que «la política es el arte de suprimir lo político» (Rancière 2007, 33). Se trataba de la aplicación de las pautas históricas del liberalismo económico a un liberalismo social concebido en un momento relativamente próspero del capitalismo tardío; que sería imposible de sostener ante la crisis económica y social actual de buena parte del mundo europeo.



Estamos transitando en sentido contrario de los esquemas clásicos del neoliberalismo. El estado cubano se asocia al capital extranjero, pero con el fin de generar y distribuir los beneficios con una lógica socialista. Apelamos a ciertos instrumentos capitalistas para poder sobrevivir, pero no despojamos al Estado de su capacidad de actuar sobre los procesos económicos. (Cesin 1995, 8; citado en Camnitzer 2009)

El artista y ensayista uruguayo Luis Camnitzer se preguntaba en 1996 con relación a los capitales del chocolatero alemán que financiaron en buena medida al llamado Nuevo Arte Cubano: «¿Es posible utilizar a Peter Ludwig sin ser utilizado por él?». Preocupado por «cómo utilizar la corrupción sin corromperse», recurrió a una estrategia de autoconsuelo moral que dio en denominar *cinismo ético* (Camnitzer 2009, 53). Esta estrategia personal está más que nada referida a las contingencias del mercado del arte, a la vulnerabilidad de los artistas frente a sus eventuales exigencias, y no tanto al hecho de ingresar en las entrañas del sistema para transgredirlo desde sus propios dispositivos de comunicación. En cuanto al mercado, lo que Camnitzer propone es un cinismo consciente, una perturbación del orden ético que tolera en sí mismo un determinado grado de digresión y de integración al sistema, con una finalidad deliberada. «Con el *cinismo ético* logré —dice Camnitzer— fabricarme la ilusión de que puedo seguir manteniendo mis ideas puras, o que, por lo menos, las puedo identificar» (2009, 54). Él no descarta que se trate de una pretensión ingenua; lo importante parece ser saber que se actúa de manera cínica y a partir de ahí seguir actuando, convencido de que ese saber es un agente inmunológico contra la corrupción moral. En definitiva se admite que el cinismo puede conducir, o bien a la corrupción, o bien a la declinación consciente de ciertos ideales históricamente sostenidos por el férreo criticismo de los años sesenta (Rorty 1996; véase, en particular, el capítulo IV: «Ironía privada y esperanza liberal»). De hecho, el *cinismo ético* sería una especie de lo que Rorty entiende por «léxico último»; o sea, las palabras o términos que los individuos emplean para justificar sus acciones, sus creencias o sus propias vidas, y que no pueden ser argumentadas a través de otro lenguaje que no sea el de esas mismas palabras.

Si el actuar cínico conlleva la resignación, hay sin embargo formas de transgredir los límites autoimpuestos por el desánimo mediante el recurso de las acciones *quínicas* —retomando el sentido que el término *quinismo* tenía en la cultura griega antigua—, vale decir, de acciones cuya insolente agresividad volcada al desnudamiento de lo oculto (¿la verdad reprimida?) supera con creces la discreta hipocresía que supone el ser-cínico. En este punto, ciertas manifestaciones del arte contemporáneo tienen la palabra. Y antes aún, tal vez, habría que ubicar el impulso universal del neo-quinismo moderno en las prácticas dadá de principios del siglo XX (Sloterdijk 2003, 574). Ellas constituyen el ejercicio programático, sistemático, de la ironía más insolente que de una u otra forma recorre el siglo, retomando fuerzas en la década revolucionaria de los años sesenta, especialmente con los *happenings* y toda la gama de recursos performativos que se muestran como la cara visible de una contracultura antiburguesa. Pero a diferencia de aquella puesta en escena de la caída estrepitosa de la conciencia

metafísica europea —tal como la escenificó el Dadá de Zurich y sus derivaciones—, el *neo-quinismo* de los sesenta fue menos escéptico, menos cínico, y más comprometido con una posible restauración metafísica a través de los valores utópico-trascendentes de la mística revolucionaria. De más está decir que la desilusión posutópica de los ochenta en adelante —momento de afianzamiento del neoliberalismo económico y, entre muchas otras cosas, de la globalización del mercado del arte— vuelve a dar cuenta del retorno de lo reprimido con el surgimiento de una nueva conciencia cínica que se acompaña de un escepticismo radical e indiferente. Sloterdijk sostiene que

Hay una línea subterránea que atraviesa la cultura del odio en el siglo XX, desde el Dadá hasta el movimiento *punk* [...], un manierismo de la ira que confiere al Yo muerto un pedestal desde el que puede despreciar ese mundo nauseabundo e ininteligible. (Sloterdijk 2003, 575)

No obstante, la acción llevada a cabo en el año 2012 por el grupo musical punk *Pussy Riot* en Rusia, que interrumpió los servicios religiosos de la Iglesia Ortodoxa de El Salvador en Moscú bailando, y entonando una plegaria a la Virgen María para que les ayude a deshacerse del presidente Vladimir Putin, desmiente, en parte, la tesis de Sloterdijk, y suena como una fuerte advertencia acerca del poder (macro)político —transgresor y mediático— que puede alcanzar el *quinismo performático*. En este caso, todo indica que se utilizaron los recursos propios de la estética del espectáculo (vestimentas austeras de fuerte cromatismo en contraste con el recargado dorado ornamental del contexto arquitectónico) para contradecirla, mediante un fuerte alegato político inserto en el ceremonial de los cuerpos confundidos con el ritual religioso. Como era de esperar, la transgresión del límite ético-jurídico impuesto por la alianza de Estado y religión ubicó inmediatamente al hecho en el terreno de las prácticas delictivas del arte.

El fin de la promesa: avatares de una genealogía de la moral

En el marco del Encuentro Regional de Arte llevado a cabo en Montevideo en el año 2007,⁴ la artista mexicana Teresa Margolles realizó una intervención en el espacio enjardinado del Museo de la Memoria que implicó al grupo de familiares de detenidos, asesinados y desaparecidos durante la dictadura militar (1973–1984). La mayoría de los protagonistas eran, en realidad, detenidos sobrevivientes. El guión de la acción colectiva consistía en que ciertas pertenencias de los muertos serían enterradas en una zanja abierta en el terreno para luego rellenarla de hormigón. Es sabido que, aún hoy, continúan apareciendo en la Argentina cadáveres dentro de tanques rellenos de hormigón.

⁴ El Tercer Encuentro Regional de Arte ERA 07, organizado por el Museo Juan Manuel Blanes, abarcó varios centros expositivos de la ciudad de Montevideo y lugares del espacio público. Discutiendo la noción actual de «región», se realizó un contrapunto entre obras de artistas contemporáneos de diversas partes del mundo y obras del siglo XIX referidas a la región del Cono Sur como proyecto político federativo. Sus curadores fueron Gerardo Mosquera y Roberto Amigo, y a mi cargo estuvo el proyecto y coordinación general. El catálogo contó con 4 volúmenes (Teresa Margolles en vol. 2).

En general, toda la obra *tanática* de Teresa Margolles reniega de lo espectacular permitiendo un contacto silencioso (y por eso más conmovedor) con la violencia mortífera y con sus excrecencias indelebles en el cuerpo social. Esto supone una determinada postura ética con relación al uso público de la violencia privada (y viceversa), al tiempo que constituye una sutil profanación de la corporalidad social de la muerte. Pero lo que me interesa señalar es la posición asumida por Margolles en la estructura de relaciones interpersonales que ella diseñó para ubicarse frente al grupo de convocados en esta obra, a la que llamó *Herida*. Separó por un lado a los «actores» (familiares de asesinados y expresos políticos de la dictadura) y por otro al «autor-director» (ella misma). Su papel —situado entre el del psicoanalista y el del director cinematográfico— consistió en permanecer algo apartada observando la situación, haciendo anotaciones en una libreta e interviniendo con indicaciones esporádicas, mientras el grupo se esforzaba por abrir, a pico y pala, una zanja de tres metros de largo y veinticinco centímetros de profundidad. De esta manera se reconstruyeron los roles de la situación de reclusión restaurando los dispositivos de trabajo vigilado, dramatizando —sin alardes y sin previa reflexión colectiva sobre el asunto— la experiencia vivida varios años antes por la mayoría de los convocados. Margolles sobrellevó impávidamente su papel de agente controlador dando lugar a una situación de indisimulada violencia ética. Sin embargo, el quid de la obra radicó en que no fue llevada a cabo por su autora intelectual sino por sus protagonistas efectivos (y afectivos), quienes la asumieron como suya bajo una matriz ética necesariamente diferente a la diseñada por Margolles. Ellos realizaron un ritual de enterramiento (imposible en el caso de las desapariciones forzadas) en el que la *reliquia* está, metonímicamente, en el lugar



▼ ▲ Teresa Margolles (México), *Herida*, 2007, Museo de la Memoria, Montevideo. Obra colectiva. Fotos: Gabriel Peluffo, tomadas en el Encuentro de Arte ERA 07.



del familiar perdido. La artista actuó como propiciadora y testigo de ese ritual, con la particularidad de que el mismo implicó una cuota de trabajo físico catártico para los convocados, en el que ella reprodujo una situación de poder que los convertía nuevamente en *sujetos*, ahora de su propia memoria.

El sujeto en la *Genealogía de la moral* de Nietzsche es aquel que vive dependiente de una «eticidad de las costumbres» y de una «camisa de fuerza» social sin haber conquistado, todavía, la *autonomía* que lo convierte en individuo con voluntad propia, independiente, con conciencia de poder y de prometer (Nietzsche 2004, 61). Si para este pensador la ética (o «lo ético») pasaría a ser lo opuesto a la autonomía y a la libertad, nos estaría permitido suponer que el arte —siendo un derivado de estas últimas condiciones— debería permanecer apartado de toda eticidad.

Ese individuo *auténtico*, de voluntad inquebrantable que propone Nietzsche, ha derivado a lo largo del siglo XX en el individuo autorrealizado al que alude Charles Taylor (1994), cuyo grado de autenticidad es proporcional al grado de cinismo que conlleva el hecho de que su autorrealización depende del reconocimiento de los demás, por lo cual está obligado a tener con el otro, el mismo grado de tolerancia que el otro le concede a él. Esto implica la suspensión de la autocrítica y de la crítica en aras de la mutua tolerancia y la autoindulgencia, lo que conduce al peor de los «pluralismos», al *demos* cínico que sacrifica la libertad en aras de las pequeñas cuotas de poder.

Esta situación no es ajena al mundo del arte contemporáneo, cuya reconocida diversidad depende de un sistema al que la pluralidad le resulta políticamente correcta y

económicamente rentable. Efectivamente, el arte sistémico ha cumplido un papel en esta pugna ideológica —por lo menos desde los años ochenta del siglo pasado— ocupando en los grandes circuitos del espectáculo un espacio de neutralidad y de festividad intercultural, un espacio entendido como «zona franca» para la condescendencia universal en un mundo balcanizado y militarizado, donde las más drásticas tensiones sociales suelen ser reconvertidas en bienes de consumo para el tiempo y la industria del ocio.

En octubre del 2009, durante la etapa final del último gobierno socialista, tuvo lugar la Trienal de Arte de Chile.⁵ En un espacio urbano central de la ciudad de Valparaíso —la Plaza Sotomayor— se encuentran, uno frente al otro, el edificio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y el edificio de la Comandancia de la Armada. Una obra del artista chileno Gonzalo Díaz consistió en instalar con grandes letras luminosas de neón azul, sobre la cornisa más alta del edificio del Consejo, la frase de Nietzsche perteneciente a *Genealogía de la moral*: «Criar un animal al que le sea lícito hacer promesas».

Esta obra recolocó las relaciones entre estética y ética desde la perspectiva del uso público de un texto de filosofía moral inserto en un contexto que vació su sentido original y lo expuso a múltiples lecturas por parte de individuos cotidianamente sumidos en lo que Nietzsche llamaba la *eticidad de la costumbre*. En estas condiciones, la intervención —particularmente durante el horario nocturno— propuso una lectura reflexiva pero esencialmente desconcertante, que se aviene a la idea de Rancière acerca de la estética como un régimen del arte que desclasifica los discursos, desarticula los sobrentendidos, y reformula los regímenes de sensibilidad. Haciendo uso de su más fina ironía, Gonzalo Díaz ha señalado que esa frase sobre el edificio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, al estar enfrentada al edificio de la Comandancia de la Armada de Chile, funcionó como un «presente griego» de Atenas para Esparta. Un presente extraordinariamente críptico y, por lo tanto, militarmente sospechoso.

La deflación filosófica a la que es sometida esta frase descontextualizada y amputada, tiene, simétricamente, una contrapartida en la inflación estética de la palabra expuesta como potencial significante.

El «hacer promesas» —eso que Nietzsche consideraba posible solamente al margen de todo chaleco de fuerza ético— es, sin embargo, un acto que involucra profundamente a la individualidad moral, ya que quien promete (com)promete su propio futuro. La promesa es un crédito que el tiempo confiere a la *eticidad* de quien la enuncia. La crítica

5 La curaduría general de la Trienal de Chile del año 2009 corrió por cuenta del crítico, ensayista y curador paraguayo Luis Manuel *Ticio* Escobar, abarcando varias acciones y exposiciones a lo largo del territorio chileno. Intervinieron una serie de curadores invitados, y a mi cargo estuvo la curaduría «Estados de sitio», realizada en la ciudad de Valparaíso.



moral hacia la Ilustración y hacia el legado cristiano de Occidente que Nietzsche invoca, supone como contrapartida, la existencia de un individuo «capaz de prometer» en tanto sea capaz de liberarse de las improntas de la historia social.

Por cierto, tanto en arte como en política vivimos una época de radical descrédito de las promesas. Ambos territorios comparten, en primer lugar, la declinación de la promesa emancipatoria surgida en el seno de la Ilustración. Ya el arte moderno se había hecho cargo de la promesa política en su dimensión utópica, asumiendo en el potencial estético la facultad de explorar el porvenir, de penetrar la temporalidad histórica con un proyecto de mundo paralelo al *telos* comunitario del progreso. Pero el arte contemporáneo ya no apela a la temporalidad histórica, sino al tiempo infradelgado de la experiencia existencial inmediata. Aun cuando requiera una distancia capaz de propiciar la reflexión crítica, su sentido último no es deudor de ninguna promesa ni constructor de conciencia histórica, sino que, en el mejor de los casos, es estímulo de un pensamiento que reformula en el aquí y el ahora los fundamentos existenciales de la subjetividad. Sería este (interminable legado de Duchamp) el sentido ético de un arte desligado de toda *eticidad* de la *costumbre* y de toda estética tributaria de las lógicas del mercado.

La instancia fugaz de la mirada cae presa —como señala Gonzalo Díaz en el siguiente párrafo— de un encuentro fortuito con lo desconocido y con la perplejidad que provoca la *palabra pública* cuando ella no se presenta como *palabra publicitaria*:

Con el proyecto de ese algo llamado *obra de arte* me surgió la fantasía de que una tal intervención en el espacio público obligaba a todos los paseantes desprevenidos, atraídos como las mariposas por la luminosidad del fragmento tipográfico, a leer el texto de noche; con lo cual estarían mediante ese acto de expectación —sin querer ni proponérselo— pensando obligadamente un pensamiento de la más alta complejidad: Nietzsche, el hiperbóreo por excelencia, desplegado y expuesto en la noche sureña de Valparaíso. (Díaz 2009)

Rancière (2007, 28 y ss) examina en los discursos de la campaña presidencial francesa de 1988 lo que provisoriamente llama «fin de la política», compuesto de dos finales antagónicos: por un lado, el fin de la promesa (liberación y prosperidad) y, por otro, la virtual disolución de las divisiones sociales, ya sea en el nuevo consenso pluralista y fetichista de la era del mercado global, o bien en eventuales consensos de unidad colectiva orientados a impedir la catástrofe: invasiones migratorias, guerras civiles, guerras internacionales, crisis económica, cataclismos climáticos.

El fin de la promesa es algo más que el principio del desencanto posmoderno, es el final de la confianza en la política de los partidos políticos, el final de la confianza en los ciclos —otrora predecibles— de la naturaleza, vale decir, el final de una temporalidad calculable y de una filosofía moral basada en la responsabilidad de socializar los valores civilizatorios acumulados a lo largo de la historia. La dimensión estética de la intervención de Gonzalo Díaz radica en el potencial ético-político contenido en el hecho de reconsiderar la promesa como un desafío para el arte contemporáneo, invitándolo a mirar sus raíces, todavía prendidas de la modernidad, con espíritu crítico.

Aquel fin de la promesa citado, entre otros, por Jacques Rancière, nos recuerda lo que Sloterdijk denomina el final de la lógica crediticia:

El crédito moderno —sostiene este filósofo— abre un porvenir. Por primera vez, las promesas de reembolsos podían ser cumplidas o mantenidas. La crisis de civilización radica en lo siguiente: entramos en una época en la cual la capacidad del crédito de inaugurar un porvenir sostenible está cada vez más bloqueada porque hoy se toman créditos para reembolsar otros créditos. En otras palabras, el *creditismo* ingresó en una crisis final. Hemos acumulado tantas deudas que la promesa del reembolso en la cual se funda la seriedad de nuestra construcción del mundo ya no puede sostenerse. (Sloterdijk citado en Truong 2011)

Esta crisis atañe a la desestructuración ética que conlleva la lógica del capitalismo tardío, asunto que también concierne, obviamente, al propio sistema del arte contemporáneo. Aquella lógica que fue capaz, en el lapso de los últimos cincuenta años, de desintegrar las identidades de clase mediante el fetichismo difuso y ubicuo de la mercancía, ha encontrado en el arte un excelente territorio para generar otros ámbitos de identidad a través de los circuitos especializados y a través del consumo socialmente restringido de sus imágenes. A esto José Luis Brea le ha llamado «régimen de escasez programada de las imágenes» (2009, 30), por oposición al régimen de la abundancia que ostenta el discurso visual publicitario.

Gonzalo Díaz, *Criar un animal al que le sea lícito hacer promesas*, 2009, Trienal de Chile. Frase de Nietzsche en letras de neón azul sobre el edificio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso.



Ética, melancolía y estética de la ruiniación

A pesar de esta sujeción de lo estético a los paradigmas de la mercancía en el estado actual del mundo, hay una brecha ética en la posibilidad de pensar el arte como el único espacio que nos queda para el ejercicio pleno de libertad de acción de los significantes. Se trataría entonces de la libertad de plantear problemas, de plantear interrogantes en el dominio de una lógica global que emite solamente respuestas y evita la facultad pensante de las preguntas. Esa libertad (estética) solamente puede constituirse como tal con referencia a un estatuto ético, conteniendo siempre algo de aquel «entusiasmo de lo sublime» del que hablaba Kant como un *signo de historia*.

Jean Louis Déotte (2006, 154) se ha preguntado hasta qué punto el arte en Latinoamérica durante las últimas décadas no ha tenido a la melancolía como *signo de historia* frente a las desapariciones forzadas en períodos de dictadura militar. La melancolía y la desaparición serían las dos caras de un mismo cuerpo ausente: prueba de una carencia absoluta de destinación, de un insoportable vacío de destino humano. Frente a este sentimiento, en una radical autocrítica ética, Europa se ha planteado la censura adorniana: ¿es posible hacer arte después de Auschwitz?

En América Latina, sin embargo, esa interrogante de esencia estrictamente moral no parece haber tenido lugar, porque en sus manifestaciones más críticas, el arte contemporáneo se ha considerado a sí mismo un instrumento de resistencia simbólica antes que un puro esteticismo, instaurando de esa manera su propia matriz ética

en plena era posdictatorial. Si la melancolía actual puede llegar a pensarse como un estado epocal, como el estado colectivo de una época signada por el principio de la desaparición, no es solamente porque vivamos en la época «líquida» del hiperconsumo y de los particularismos absorbidos por la bestia arrolladora del espectáculo global, sino porque también estamos en la época siniestra de la violencia mafiosa y de las desapariciones humanas forzadas. El arte asume en buena medida la responsabilidad de dar cuenta, entre otras cosas, de una ética de la resistencia a ese vacío de destinación.

En tal sentido, algunos artistas han comprendido el «retorno de lo real» en el arte contemporáneo como un intento de revertir (o de testimoniar) la desaparición de los cuerpos arrastrados por el silencioso y persistente torrente de la ruiniación del mundo. Basta pensar en el colombiano Oscar Muñoz, en el chileno Eugenio Dittborn o en la brasileña Rosângela Rennó, por mencionar apenas algunos. Esta última se apoya en la naturaleza metafísica, espectral, de la fotografía como presencia de una ausencia, no solamente para crear una peculiar poética de la *imagen en desaparición*, sino para crear una plataforma crítica de la propia fotografía como dispositivo visual estructurador de la mirada. Rennó trabaja con imágenes fotográficas encontradas, es decir, ya consumadas como acto y como representación; trabaja con los cuerpos anónimos, los sin-huella, los desvanecidos y descartados del uso social, pero los vuelve a contextualizar en un nuevo escenario estético, incorporándolos a una nueva lógica del sentido. Roland Barthes comparaba al obturador con una guillotina en miniatura que convierte a lo vivo en cadáver; pero Rennó parece preocupada en el proceso inverso: en recoger al cadáver y volverlo a la vida en una peripecia que va desde la desmemoria hacia la interpretación, de la amnesia a la hermenéutica. Lo sublime kantiano de ciertas imágenes intervenidas por Rennó radica en el hecho de que son figuras fantasmagóricas, cuerpos humanos desprendidos de toda identidad, de toda relación con el tiempo y el espacio, al borde de la aparición/desaparición, y cuya única marca en común es la tensión hacia algo difusamente ideal, quizá puramente moral, lo cual vigoriza su tenor poético.

Más allá del poderoso efecto visual, sensible y conceptual de tal operativo, podría pensarse que el régimen ético en el que se sustenta esa estética acompaña la lógica autodestructiva —y a la vez autogenerativa— del capitalismo global, según la cual las cosas y sus imágenes son convertidas cada vez más aceleradamente en despojo por aniquilamiento o por sustitución, y muchos de esos despojos son, a su vez, reconvertidos en «testimonios» o en «patrimonios» por efecto de la musealización y de la sublimación a través del arte. Es una de las maneras como la cultura contemporánea se muerde la cola.

En este punto cabe señalar que no es menor el problema de las matrices éticas que subyacen en el arte cuando se dispone a trabajar con despojos de la memoria social. Los despojos son «los fragmentos inconclusos que permanecen escondidos en las costuras de los exitosos discursos de la reconstrucción democrática» (Richard 2007,

León Ferrari (Argentina), *Mimetismo*, ca 1995, cristo de yeso pintado camuflado sobre tela camuflada, 1,84 x 1,40 x 0,14 m. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.



132) en América Latina. Es decir, en tanto el aparato del poder político puede verse como custodio del sistema que sutura las contradicciones del capitalismo, también puede vérselo, en América Latina, como custodio de una memoria social congelada, inmaculada, capaz de asegurar los acuerdos actuales de las cúpulas políticas, comerciales y militares en torno a la reconciliación, y a la macroeconomía del olvido. A esta ética del cinismo posdictatorial de «izquierda» y de «derecha» (que acompaña otros cinismos neodictatoriales) solo pueden oponérsele matrices éticas que abordan los posibles quiebres del discurso oficial. En tal sentido no se trata de «rescatar la memoria», sino de *construir memoria* sobre el soporte existencial de un presente crítico-proyectivo, y en esto el arte juega un papel esencial. La ética de la memoria-testimonio (el crédito a la verdad absoluta del documento), cede paso cada vez más a una ética de las memorias diversas y controversiales, a una ética de las identidades transitivas no clasificables en categorías estancas, a una ética de las ficciones productivas de nuevas subjetividades.

En este marco histórico, el problema estético ¿no sería más que un problema lingüístico, un problema instrumental? Desde esa perspectiva puede ser posible explicar la provocativa afirmación de Luis Camnitzer, cuando dice

Dado que tanto el arte como la vida son corruptibles, lo que importa es la fusión de arte y ética. No importa la forma final. La estética no es más que la muleta que permite recorrer el camino hacia esa fusión. La contrariedad es que el mercado nos obliga (a los artistas) a ver y a comercializar solamente las muletas. (2004).

Montevideo, diciembre del 2012.

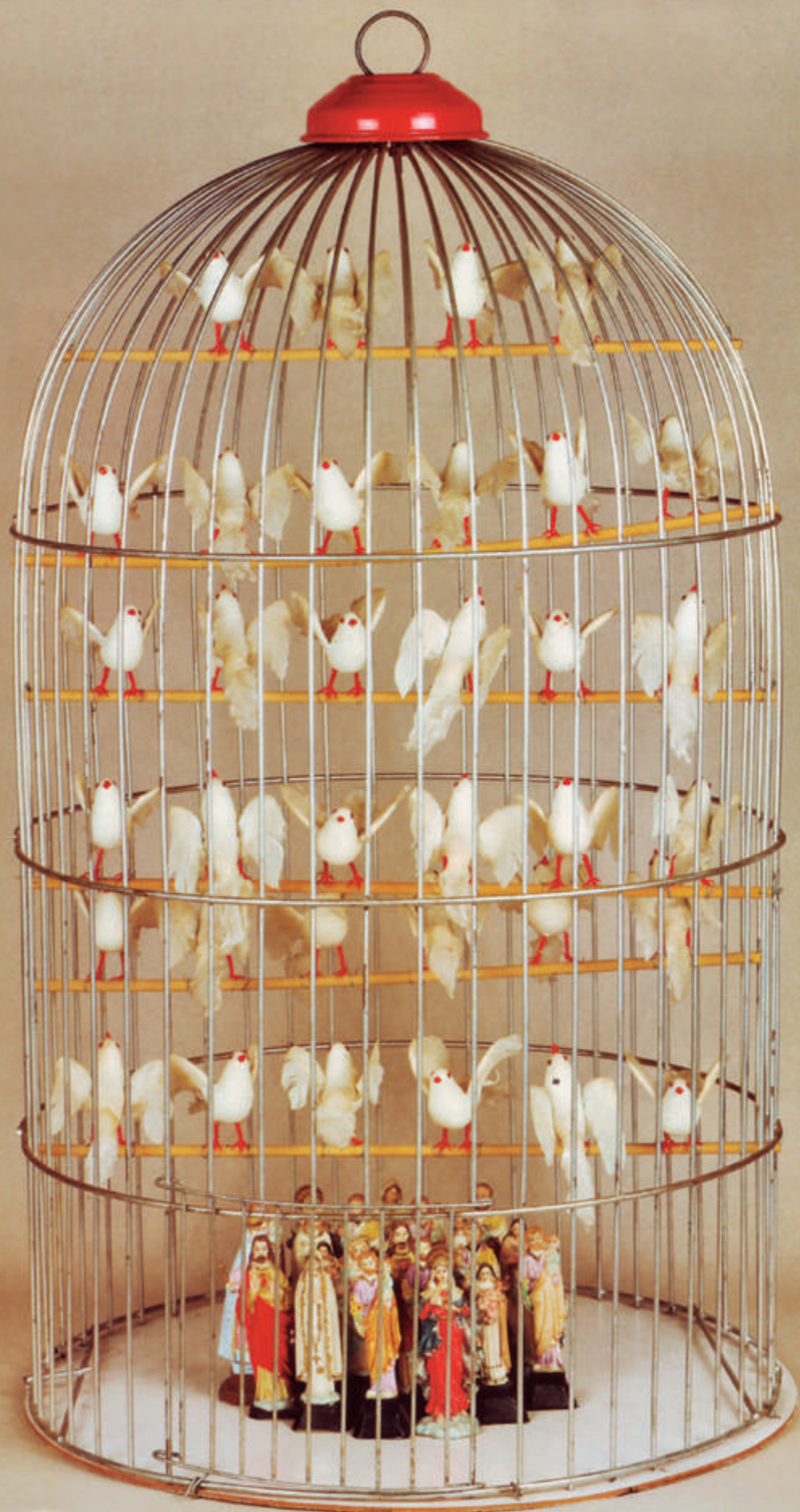
Referencias

- Baudrillard, Jean. 1986 [1972]. *Crítica de la economía política del signo*. México D.F.: Siglo XXI editores. Edición francesa de Gallimard.
- Brea, José Luis. 2009. «La era de la imagen electrónica», en: *Memorias del Encuentro Regional de Arte*, vol. 4. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes.
- Camnitzer, Luis. 2004. «¿Arte y Vida?», en: *Catálogo de la VIII Bienal de La Habana*. La Habana.
- Camnitzer, Luis. 2009. «La corrupción del arte/el arte de la corrupción» en: *De la Coca-Cola al Arte Boludo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Cesin, Nelson. 1995. «Foro de São Paulo: los primeros aportes», en: *Semanario Brecha*, Montevideo, 25 de mayo.
- Déotte, Jean Louis. 2006. «El arte en la época de la desaparición», en: *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard (ed.). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Díaz, Gonzalo. 2009. Comunicación por correo electrónico con el autor el 3 de noviembre. *E-misferica 3.1*. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31_pg_buntinx.html>, consultado el 13 de febrero del 2013.
- Foster, Hal. 2001. «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo», en: *Modos de hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Guattari Félix y Suely Rolnik. 2005 «Micropolítica. Cartografías del deseo». Buenos Aires: Tinta Limón.
- Oxandabarat, Rosalba. 1996. «El caballo y sus huesos», en: *Semanario Brecha*, 19 de julio. Montevideo.
- Nietzsche, Friedrich. 2004. *Genealogía de la moral*. Buenos Aires: Ediciones Libertador.
- Rancière, Jacques. 2007 [1998]. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra.
- Richard, Nelly (ed.). 2007. *Fracturas de la memoria; arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rorty, Richard. 1996. «Contingencia, ironía y solidaridad». Barcelona: Paidós.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.
- Taylor, Charles. 1994. *La ética de la autenticidad*. Barcelona: Paidós.
- Truong, Nicolas. 2011. «Diálogo Slavoj Žižek – Peter Sloterdijk: La quiebra de la civilización occidental», en: *Revista Ñ*, 19 de agosto. Cristina Sardoy (trad.). Originalmente publicado en *Le Monde*, 2011. Buenos Aires: Clarín. Disponible en: <http://www.revistaen.clarin.com/ideas/politica-economia/La_quiebra_de_la_civilizacion_occidental_0_539346069.html>, consultado el 13 de febrero del 2013.

PRÁCTICAS
DE FRONTERA.
CONSIDERACIONES
SOBRE LA ÉTICA
DE LA IMAGEN
CONTEMPORÁNEA

Ticio Escobar

▼ León Ferrari (Argentina), *Inferno*, 2000, jaula con palomas y santos, 0,83 x 0,47 m. Colección de Alicia y León Ferrari.
Todas las imágenes que acompañan este artículo fueron suministradas por el editor de esta sección.



Preliminares

Este artículo considera las zozobras de la ética del arte en medio de un panorama copado por el pragmatismo instrumental del mercado. Tanto el esteticismo obediente y diseñado, como las capitulaciones del arte —que debe negociar su continuidad asumiendo formatos rentables— replantean la dimensión ética de la imagen. Dadas la complejidad del tema abordado y la variedad de aristas que presenta, el artículo avanza mediante abordajes diversos: lejos de seguir un despliegue silogístico, merodea los puntos centrales de la cuestión e ingresa empleando diversas entradas (que a veces reencaran un tema desde perspectivas distintas).

En este texto no se entiende lo ético en dimensión de sustancia, como si configurara un nivel sustraído a las contingencias de la historia y la existencia. Ahora bien, tras el colapso de las ideas homogeneizadoras y totales que legitimaban la agenda ilustrada, nuestro tiempo busca recuperar ciertas figuras indispensables para cimentar su memoria e impulsarse adelante, por nuevos derroteros, sin apelar a categorías a priori, sino vinculando tales figuras con situaciones específicas y variables, considerándolas como construcciones históricas (sedimentadas objetivamente, por cierto). El gran desafío de nuestro tiempo es cómo fundamentar de modo no metafísico principios y verdades que nos resultan necesarios, pues aún siguen vigentes. ¿Cómo asegurar la universalidad de los derechos humanos, la democracia, la ética, sin apelar a principios divinos y a instancias trascendentes, sin invocar argumentos basados en la idea de la *naturaleza humana* y sin recurrir a intolerantes cruzadas civilizatorias?

Quizás el paso de una ética kantiana de los principios a una ética contemporánea de las responsabilidades constituya una posibilidad, en un sentido aproximado al que anuncia Bauman (2009); una ética relacional, posicional, dependiente de perspectivas plurales de enunciación, y sostenida no ya por la idea de un universalismo abstracto, sino por la figura concreta de lo universal basado en lo público.

La posición trascendental

«Estética y ética son una y la misma cosa», sentencia Wittgenstein (1994, 77) de manera tajante y perturbadora. Como todo decir de un gran pensador, esta afirmación no puede ser tomada de manera literal, pues de serlo disolvería la especificidad de ambas esferas en la unidad de un solo concepto. Son lo mismo en cuanto trascendentales. Acá las cosas se complican. Como en Kant, lo trascendental significa una condición de posibilidad del mundo, pero en Wittgenstein esta condición es situada, aunque no fuera del mundo, sí en su límite. El sujeto trascendental (no el «empírico») en lugar de estar inmerso en el mundo, se aposta en su borde extremo.

En esa línea divisoria operan, por lo tanto, la ética y la estética. Sus posiciones oscilantes les permiten generar cierta distancia a partir de la cual ellas pueden desprenderse a medias de las cosas y los hechos, y mirarlos desde diversas perspectivas —el arte contempla el mundo en su carácter milagroso, digno de asombro, siempre según Wittgenstein—. Pero esta misma ubicación liminal tiene un precio: la ética y

la estética no pueden ser traducidas en proposiciones; no pueden ser enunciadas de modo claro, lingüísticamente. Deben «mostrar el mundo» de otra manera: la ética, orientando el imperativo de realizar la condición propia; el arte, renovando el asombro de las cosas. Una y otra no irán a cambiar el mundo, pero pueden discutir sus límites y, así, reconfigurar sus significaciones.

El hecho de que la ética y la estética sean «una y la misma cosa» —en cuanto trascendentales, en cuanto ocupan una posición de límite— parecería erradicar todo conflicto entre ambas. Sin embargo y paradójicamente, la misma situación liminal que comparten provoca infracciones y fricciones en cuanto implica la vocación de cruzar, de trasgredir toda línea de contención. Por un lado, la propia ética del arte se define por esa tendencia trasgresora: por el continuo desborde de sus linderos y por sus osadas incursiones en ámbitos contiguos. Por otro, el colapso de la autonomía estética ha supuesto no solo un entreverado de géneros del arte, sino un apasionado interés por lo real compartido con otras disciplinas, como la ética, la filosofía y el psicoanálisis. Con ellas cruza miradas prohibidas, lanzadas por encima de los límites del lenguaje —temas como el «retorno de lo real» enunciado por Foster, lo Real lacaniano, lo inexpresable de Wittgenstein, el Ser heideggeriano, lo sublime kantiano, lo irrepresentable de tantos pensadores actuales—.

Autonomías

Discutir la autonomía de sus formas, su posibilidad de trasponer el umbral de la representación, supone para el arte la trasgresión de sus propias fronteras y arriesga, por tanto, la soberanía de sus dominios ancestrales. Esta crisis territorial implica, a su vez, una invasión a comarcas extranjeras y, como contrapartida, una apertura de su terreno a fuerzas ajenas a sus cotos tradicionales. No le basta al arte mostrar el carácter «milagroso» de las cosas; al mostrarlo quiere simultáneamente discutir los alcances de sus propias formas (estéticas), y considerar los efectos pragmáticos de esa operación y sus repercusiones sociales y políticas. Pero también quiere asumir la paradoja de su carácter inexpresable, así como su responsabilidad crítica y sus compromisos con el cumplimiento humano —la cuestión ética—. Por eso aquella crisis jurisdiccional, geográfica, es también una crisis ontológica: si el arte pierde el contorno de su asiento territorial, queda sin sustento y sin definición. Entonces la pregunta por el «ser» del arte vuelve a cobrar importancia: ¿qué es el arte en medio de un espacio ilimitado?, ¿cuál es su extensión?, ¿cuáles sus notas propias?

Impugnada la autonomía de las «esferas» modernas, tanto la ética como la estética tienen que estar alertas ante el riesgo de desfundamiento que acerca la borradora de sus contornos divisorios. Rancière define como «viraje ético de la estética y la política» a aquella indistinción que disuelve la especificidad de las prácticas correspondientes a estos campos y anula la diferencia entre *hecho* y *derecho*, *ser* y *deber ser*. La actual confusión de ámbitos tradicionalmente autónomos pone en peligro la particularidad de los terrenos de la ética, la política y el arte, y conduce a una desacertada alternativa: o bien la complacencia blanda del consenso (el arte al servicio del



lazo social), o bien el radicalismo catastrófico de lo irrepresentable (Rancière 2005).¹ Pero la pérdida de la autonomía formal conduce a otra disyunción: la que enfrenta el *formalismo* —«la dictadura del significante», la primacía de lo estético formal— con el *contenidismo* —la hegemonía tanto de los temas como de las referencias y las cuestiones extraartísticas, el antiesteticismo radical—. En el primer caso, el arte volvería a recluirse en su viejo feudo amurallado; en el otro, sería absorbido por su propio concepto o disuelto en los flujos de la historia y los azares de la política (o podría también ser anexado a los dominios de la filosofía).

Por eso no cabe absolutizar el tema de la crisis de la autonomía del arte (la muerte del aura); tal autonomía no debe ser descartada sin más sino puesta en contingencia, en perspectiva histórica. El espacio del arte, como el de la ética, no se encuentra

1 Ante esta alternativa cabe afirmar que la cuestión no es quedar detenido ante la imposibilidad de la representación, sino tratar mediante imágenes de convocar lo irrepresentable. Este no acudirá, pero su emplazamiento puede producir breves manifestaciones auráticas; entonces la salida no es la melancolía ante el incumplimiento de la presencia, sino el intento de hacer de este fracaso un principio de nuevas significaciones. Defender simplemente lo *presentable* frente a la teoría de lo *irrepresentable* (posición que no es la de Rancière, claro) sería propugnar un realismo clásico basado en la belleza como coronación de la presencia (metafísica).

▲ Eugenio Dittborn (Chile), *Si librados a su propia suerte, pintura aeropostal n.º 75*, 1989–1994, pintura, bordado, carboncillo, hilván y fotoserigrafía sobre dos fragmentos de entretela sintética, 2,03 x 2,80 m. Itinerario: Santiago de Chile, 1989; Melbourne, 1990; Camberra, 1990; Adelaida, 1990; Rotterdam, 1993–94; Wellington, 1994; Nueva York, 1995; Nueva York, 1997; Toronto, 1997. Colección de Art Gallery of Ontario, Toronto.

demarcado por hitos esenciales, ni es exclusivo ni absoluto: depende de azares y situaciones específicas, de posiciones de discurso y de constructos intersubjetivos. Aunque azarosas, estas construcciones no son antojadizas: están sujetas a procesos históricos complejos y se encuentran encarnadas en configuraciones, prácticas y significados sociales. Sostener que cada obra de arte acontece en un sitio específico significa negar que exista una definición previa que asegure en abstracto su valor como arte: son las condiciones concretas las que permiten el *plus* de significación que caracteriza el arte. Un mingitorio puede ser una obra de arte ubicada en el círculo que lo ofrece a la mirada; no lo es instalado en un baño cualquiera. Pero esa contingencia no significa arbitrariedad caprichosa: deben existir condiciones culturales (tradiciones, instituciones, códigos, conceptos, sensibilidades) que permitan considerar artístico un mingitorio más allá de sus valores estético-formales.

De lo negativo

Paradójicamente, la pérdida de la moderna autonomía formal del arte (como la de la ética y, en general, la de las distintas esferas del conocimiento y la práctica), comienza a gestarse en el interior del programa mismo de la modernidad. Por lo menos desde Kant, la negatividad deviene un resorte fundamental de la estética. El arte se vuelve contra sí mismo: discute su definición, sus estrategias representacionales, su fundamento y su propio sentido. Y termina negando sus límites: los mismos que la *episteme* moderna tanto se esforzó en establecer entre las diferentes esferas del saber y del hacer.

Por eso, arte y ética no solo se emplazan en los lindes, en los extremos del mundo, como señala Wittgenstein, sino que se ven impulsados a trasgredir esos límites: a apuntar por encima de ellos a lo real imposible que desafía desde el otro lado de las cosas y sus signos. La obsesión del arte por lo real es un tema recurrente en el pensamiento contemporáneo, pero también la ética tiene ese empeño. Según Lacan «la función ética se articula a partir de una orientación de la ubicación del hombre en relación con lo real» (1988, 21). Es precisamente este autor quien define lo real como aquella zona oscura que no puede ser alcanzada por el lenguaje, que escapa al nombrar de los símbolos, que ocurre fuera del teatro de la representación. Por eso podríamos marcar otro cruce entre el arte y la ética a partir del compromiso que mantienen ambos con lo irrepresentable. Para el arte, trascender el ámbito de los puros hechos y las simples cosas significa un compromiso ético; compromiso que, asumido en una escena contradictoria, termina trasgrediendo muchas veces el discurso propio de la ética.

La escena es contradictoria porque el arte cuestiona la representación pero no puede prescindir de sus expedientes. Lo real no actúa en esa escena; pero solo a través de las sombras de la ficción, de las imágenes, puede ser entrevistado, ya que no presentado. Al sentenciar la muerte del arte, Hegel se está refiriendo a que lo

esencial no puede ser alcanzado sino a través de la apariencia sensible:² cuando, al fin, el concepto (*Begriff*) pueda, en la plenitud de su desarrollo, prescindir de las imágenes (engañosas, vacilantes) entonces el inseguro puente de la estética ya no será necesario para llegar a la Idea.

El pronóstico hegeliano estuvo cerca de ser cumplido: hubo un momento del arte conceptual más duro en que las imágenes casi fueron sacrificadas en aras de la propuesta de la obra, su agudeza intelectual o sus contenidos discursivos. Quizás uno de los desafíos mayores del arte contemporáneo consista en manejar las tensiones entre las veleidades de la apariencia estética y la severidad del concepto. Las primeras atraen la mirada y movilizan el deseo; la segunda rubrica la verdad de la obra, permite inscribir el acontecimiento (o su trazo), vincula la aparición fugaz con las significaciones sociales y aporta densidad a los temas y fundamento reflexivo al espacio turbio de la representación.

La cuestión se complica porque uno de los argumentos de la crítica contra el esteticismo complaciente promovido por el mercado es la metástasis de la imagen rentable, omnipresente en la cultura del espectáculo y la información. Un mundo de imágenes seductoras, mediante la transparencia de su belleza o la crudeza de sus temas, planta ante la mirada global una gran pantalla plana que reduce todo acontecimiento a evento y, aunque presente escenas trágicas, lo hace en clave de entretenimiento, asombro o escándalo pautados. Desprovisto de pliegues y de silencios, de revés y de abertura (desprovisto de su otro), el imaginario de la moda y el diseño, de la publicidad y el *show* mediático, queda atrapado en su propio círculo ilusorio, en su mero carácter de simulacro: falto de todo compromiso con las verdades nocturnas de la existencia y la historia, con el espesor dramático del mundo. Este espejismo narcisista, según Perniola (2002, 26), carece tanto del carácter estructurado de lo simbólico como de la traumática inaccesibilidad de lo real. Es un mundo de puras imágenes, desvinculadas de responsabilidad crítica y dimensión política, renuente a toda postura radical. Las imágenes fetichizantes prometen a los consumidores el cumplimiento de la representación: el encuentro feliz entre la cosa y su nombre o su reflejo.

Una obra basada en este mundo de apariencias sin objeto ni concepto (sin otro discurso ni otra pragmática que los del mercado) entra en colisión con la ética de la mirada. Por eso el arte requiere otro tipo de imágenes, capaces de producir una puntada que permita entrever lo real sin pretender alcanzarlo, es decir, conservando su irrepresentabilidad. Se trata de imágenes que, aun brevemente, puedan sostenerse sobre la ausencia irreparable que supone la representación; que puedan suturar —siempre imaginariamente— el espacio de la pérdida y, así, enfrentar desde la ficción la imposibilidad de la presencia plena, el fracaso del símbolo. Cabe distinguir, pues, la

2 «A la esencia misma le es esencial aparecer; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera» (Hegel 1989, 11-12).



imagen consensuada —sombra, reflejo o brillo del fetiche mercantil sin aval de lo real— de la imagen crítica, negativa, poética: la «imagen dialéctica», para usar la potente figura de Benjamin. Ante una escena velada por simulacros—mercancía, la ética de la imagen debe hacerse cargo de ciertos aspectos fundamentales de la condición humana que no actúan en el teatro de la representación, aunque nutran con sus energías oscuras lo que allí aparece o proyecten sus sombras extrañas sobre el escenario.

Pero el paisaje contemporáneo no solo se halla atiborrado de simulacros; se encuentra sepultado, además, por símbolos y representaciones. El arte debe hacer abrir nuevos espacios de inscripción para registrar allí —de manera invertida a veces— sus propias verdades. Y debe perforar el compacto sedimento de los sucesivos estratos de lenguaje instrumental para alcanzar la intemperie, la hermética zona donde no se consignan los nombres. La dimensión ética del arte también se juega en esos parajes incomprensibles.

¿La traición de las imágenes?

La dimensión ética del arte involucra una posición crítica y un particular *contenido de verdad*. La posición crítica hace su puesta (su *apuesta*) en el límite, mientras que la búsqueda de contenidos de verdad vincula el concepto con lo estético sensible, por lo que la verdad del arte estará siempre mediada, y realizada, por la apariencia:

la obra se muestra como tal en cuanto resultado de un trabajo de ficción. «El arte maneja la apariencia como apariencia —dice Nietzsche—, en consecuencia no se propone engañar; es verdadero» (1999, 77).

La crítica de la representación se afirma en este punto: apela a la incompletitud de la imagen para mostrar su propio carácter incompleto. Por eso el conocimiento estético promueve la mostración del ocultamiento para intensificar el significado de lo oculto/mostrado. Es decir, las imágenes permiten ver a través de veladuras y escamoteos: permiten, en rigor, solo *entrever*; pero esta manifestación parcial, confusa, no solo es la única manera de acceder a lo oculto (de imaginarlo), sino la mejor forma de intensificar su percepción y su concepto. Los argumentos de esta crítica pueden ser empleados en la deconstrucción de la figura del *aura*. El *aura* clásica, idealizada —la discutida por Benjamin—, es la que busca borrar las condiciones reales de producción de la obra (trata de esconder la falta); el *aura* «crítica» no sacraliza la obra: hace de ella una señal de la distancia. En ese sentido, Brecht dice que distanciar es mostrar: el actor no debe intentar transformarse en su personaje, mentir sobre su identidad: debe «hacer artístico el mismo acto de mostrar». Esa será su verdad, la verdad del arte; por eso sostiene que «mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión» (Brecht citado por Didi-Huberman 2008, 77).

El arte abre el mundo mediante el desvío de las imágenes, que pueden aventurarse más allá de lo que el conocimiento puede. Esta mediación de lo imaginario es reivindicada por el arte como un componente suyo; la obra expone su juego, delata sus límites: para intensificar la mostración de la verdad del mundo comienza por revelar su propia verdad, su propia ficción. La vuelta del arte *sobre sí* corresponde a su carácter autorreflexivo o autorreferencial. La vuelta del arte *contra sí* supone la distancia de la ironía e implica una posición crítica.

Así, el tema de la verdad desemboca de nuevo en los ámbitos de la crítica, de la puesta en sospecha del propio estatuto artístico. *La traición de las imágenes*. (*Esto no es una pipa*) de Magritte, 1928–1929, resulta modelo de la crítica de la representación. La representación —el trabajo entre la cosa y la imagen— constituye un dispositivo ineludible del arte, pero también el blanco principal de sus ataques. Cuando Magritte problematiza el rango ontológico de la pipa representada, lo hace a través de la mediación simbólica del lenguaje escrito sobre la misma tela; una enunciación que suspende indefinidamente la identificación entre ambas pipas y deja abierta una brecha insalvable (entre la escritura y la imagen, entre la pipa real y la representada) por la que se cuelan los conflictos más graves y las mejores posibilidades del arte. Esta misma rendija permite atisbar la verdad: «desocultarla», en sentido heideggeriano.

El lugar del lugar

Pero la facultad crítica del arte se encuentra hoy en apuros en el centro de un escenario sujeto a la hegemonía de la concertación política-cultura-mercado. El artista potencialmente trasgresor pierde impulsos y razones cuando ve sus recursos cooptados por el *show business* del entretenimiento y la publicidad, por la lógica de la información, por el buen gusto conciliador del diseño y la moda. Por una parte, la crudeza del sexo y la violencia ya no escandalizan ni perturban: las escenas extremas de pornografía, guerra y catástrofe, mostradas masivamente en tiempo real han neutralizado en estos ámbitos el resorte inquietante de lo visible. Por otra, las experiencias rupturistas basadas en la tecnología resultan inocentes, cuando no sórdidamente anticuadas: se ha vuelto imposible competir en asombro e innovación con la imagen industrializada de la *high-tech*, que al instante vuelve obsoleto el momento anterior; así como se ha vuelto ingenuo intentar disputar la magia de los efectos especiales de la empresa audiovisual. Por último, la denuncia social y la exposición de lo marginal y alternativo han perdido fuerza ante la estetización de lo subversivo y la mercantilización de la diferencia (étnica, sexual, religiosa), presentada como trofeo de lo correcto político, mostrada en clave de curiosidad exótica y catalogada en registro de *target*.

Juan Manuel Echavarría (Colombia), *NW (No Name)*, 2005, muñeco policromo destrozado.
Foto: North Dakota Museum of Art, publicada por Edizioni Charta, Milano.





Albert Chong (Jamaica), *The sisters*, símbolos y objetos utilizados en los rituales de santería, fotografía.

Es que al mercado no solo le interesa conquistar la cultura dirigida a las grandes masas, sino que, impulsado por las modalidades posfordistas de consumo diferenciado, incursiona con éxito en los espacios del arte «autónomo» de filiación ilustrada (Bellas Artes, vanguardias, artes contemporáneas). Así, tras mayores índices de audiencia, el arte actual transita a través de circuitos hegemonizados por el mercado (galerías, editoriales, grandes ferias y exposiciones internacionales) y asume los modos sujetos a su régimen (trivialización, formalismo esteticista, espectacularización, tecnoefectismo y obviedad del relato). Por otra parte, el sistema de la imagen-mercancía precisa continuamente abastecerse de ciertas aptitudes del arte. Este goza de una peculiar facultad de inventiva, creatividad e impulso trasgresor, así como de un antiguo don que le permite olfatear los signos de su tiempo y anticipar otros momentos. La cultura del espectáculo, la publicidad y el entretenimiento se nutren del ingenio, la audacia, el enfoque narrativo y las innovaciones formales del arte, especialmente los del arte moderno. Cualquier *videoclip* o anuncio publicitario, como cualquier película de rango *mid-cult*, emplea hoy los recursos imaginarios de las vanguardias pero también sus contenidos conceptuales. Unos y otros han sido desconectados de sus dispositivos desestabilizadores: limados sus filos y sus puntas arrancadas, alisados en sus pliegues y espesores, e iluminados en sus rincones oscuros; de modo que pueda ser erradicada toda angustia vinculada con la imagen, todo desasosiego producido por lo diferido, por la diferencia.

La hegemonía de la cultura–mercado vuelve incierto el lugar del artista disidente. Como queda sostenido, no puede ya sorprenderse mediante la bella forma a públicos acostumbrados al refinado esteticismo concertado; así como resulta inalcanzable conmover o inquietar a audiencias familiarizadas con los portentosos recursos tecnológicos de los megaeventos, las hecatombes espectaculares y las grandes producciones audiovisuales. Y se vuelve imposible, también, inscribir nuevas señales en planos saturados de anuncios; hacer lugar al acontecimiento en espacios habilitados o usurpados por el propio sistema. Siguiendo a Déotte (2012), el acontecimiento, el advenimiento disruptivo, no puede ser acogido por una superficie de inscripción ya instalada.³

Por otra parte, la función anticipatoria del acontecimiento requiere también un ejercicio de memoria: el lance transformador precisa argumentos del pasado, cuyas imágenes «aparecen como fogonazos», según la figura de Benjamin. En ciertos países de América Latina, este trabajo de la memoria ha sido sistemáticamente obstruido por los gobiernos de «transición democrática» sucesores de las dictaduras militares. Vera comenta al respecto el concepto de *surface d'inscription* de Déotte, recién citado: «esta noción cobra una vigencia política esencial en nuestra época a consecuencia de los totalitarismos y dictaduras que han intentado borrar sistemáticamente las huellas de sus crímenes eliminando toda superficie de inscripción posible [...]» (Déotte 2012, 145). La misma noción, por otra parte, se vincula con el debate sobre la representabilidad del Holocausto. Anulada por el régimen nazi toda pantalla de representación capaz de acoger la verdad del exterminio judío, no existe registro visual de *Shoah*; pero existe el imperativo ético de imaginarlo a través del silencio (Lyotard), de vestigios (Didi-Huberman), de síntomas (Derrida), de instantes de verdad (Hannah Arendt) y del arte (Nancy).

La merma de espacios dispuestos al acontecimiento —pérdida producida ya por sobresaturación ya por eliminación— lanza un desafío al arte contemporáneo, éticamente responsable de cautelar esos espacios. Žižek considera que si llenar el vacío donde se «auratizan» las cosas ordinarias constituía un quehacer fundamental del arte tradicional (amenazado por el *horror vacui*); la tarea del arte actual consiste, al contrario, en fundar o mantener vacante el lugar del vacío: asegurarse de que «el lugar tenga lugar» (2002, 39) (de ahí que el problema de la ausencia de extensiones en blanco para la inscripción del acontecimiento se vincule con la figura lacaniana de *la falta de la falta*). Resulta ineludible, pues, habilitar escenas abiertas al para-sí de la memoria doliente, de modo que sus figuras no deambulen en vilo sobre el registro histórico: que no devengan principio de pura melancolía sin objeto de duelo, sino alegato de desagravio histórico.

3 Véase en particular el texto de Adolfo Vera, «Breve glosario a modo de epílogo», en Déotte 2012, 145.

El salto mortal

Revertido el impulso de sus propias estrategias disidentes, arrebatados o destruidos los espacios de inscripción de lo intempestivo, el arte crítico queda pues en una situación complicada. Sin embargo, esta misma zozobra le hace apelar en muchos casos a sus posibilidades más propias, vinculadas con su posición liminal: su estar ante el límite, en el dintel de lo simbólico, a medio camino entre la representación y lo irrepresentable. Las formas del arte fraguan en los bordes de la cultura, pendientes sobre la hondura carente de todo signo y referencia. El anhelo de trasponer el límite les obliga a condensar todas sus potencias, a desplegar sus posibilidades expresivas, a realizarse como hechura y apariencia.

Impacientes, las formas cuajan en su momento de mayor esfuerzo por cruzar la frontera prohibida, por salir de sí mismas tratando de alcanzar lo inalcanzable (lo que no admite forma). Es la atracción del límite: el impulso negativo del arte, que debe negarse para intentar cumplir su destino imposible. En efecto, el arte se nutre de la representación, del conflicto entre la cosa y su sombra, pero no se contenta con la escena de la ficción, quiere salir de la caverna, dejarse caer desde la ventana de la representación hacia su afuera vedado. La negatividad implica un movimiento suicida; Lacan llama *Niederkommen*⁴ a la defenestración, el salto al vacío en búsqueda de lo real. Ese pasaje al acto define un gesto radical del arte: el movimiento negativo, trasgresor por excelencia; el que impide la conciliación entre el sujeto y el objeto, la forma y el contenido, el signo y el objeto.

El concepto negativo de la forma como plenitud alcanzada en el límite y, simultáneamente, como cifra de incumplimiento, tiene filiación kantiana. La forma configurada en el tope de su despliegue se vincula con la idea de belleza definida como *finalidad sin fin*. Tomando como referencia un análisis de Derrida (2001, 93 y ss), la enigmática figura de Kant puede ser interpretada así: una forma es bella cuando tiende a cumplir la finalidad de su contenido, el destino de su objeto; pero una vez alcanzado su punto culminante, resplandeciente en el colmo de su sazón (su *splendor formae*), ella es apartada de la propia función que había fomentado su madurez. Así, la forma alcanza su entereza en su máxima tensión hacia un destino inalcanzable. Esa imposibilidad de cumplimiento, que marca el horizonte de la cultura contemporánea, mantiene vigente el concepto kantiano de forma como cifra de un esfuerzo orientado a un sin-fin.

A partir de esta coincidencia (marcada por la realización de lo formal y el fracaso de su misión), el modelo kantiano y el contemporáneo se separan: el primero apuesta al éxito de lo formal; el segundo, señala la frustración del cometido. En el modelo kantiano-moderno, tras su consumación en la belleza, la forma queda encerrada en su propio círculo, autónoma, a salvo de los azares de la contingencia, más allá de la función y del concepto. En el modelo contemporáneo, el límite de la forma no establece la

4 Véase el Libro X, «La angustia» (Lacan 1988, 128).

armónica culminación de su propia finalidad (sin fin), sino la imposibilidad de lograr su cometido: representar lo irrepresentable.

El frustrado intento del arte de alcanzar lo irrepresentable supone una autocrítica: es decir, un cuestionamiento de sus propios dispositivos representacionales. Pero estos medios de negación no solo logran hacer dudar de sí mismo al arte, sino que también se encuentran preparados para actuar en «terreno enemigo» y, obviamente, para impugnarlo: para introducir una insidiosa cuña de sospecha en las verdades consensuadas en formato político publicitario, en la conciliación tecnomediática de los conflictos; en la violencia y la pasión, la ética y la política estetizadas en clave de simulacro: en los clichés de la totalidad fetichizada, transparente y plana.

El arte no puede representar lo irrepresentable, pero sí exponer su gesto fallido, su límite y su falta. Y esta apelación a la ausencia que lo habita y lo sostiene puede constituir un gesto más radical y trasgresor que la denuncia más violenta: perturba el orden conciliador de las imágenes y hace de ellas principio poético, que tanto vela como descubre la verdad inestable que atosiga al arte. Según Adorno, «en el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico solo habla callando» (Vattimo 1986, 53). Solo la poesía puede hablar a través de lo que calla, puede *señalar ocultando*. Entonces, asfixiado por la estética total, por la comunicación globalizada y la saciedad del espectáculo, el arte puede aún apelar a la *poiesis* para imponer relámpagos de silencio y crear disonancias en el concierto globalizado. Y puede usar el hueco de la falta que las obras incuban para renovar el quehacer del deseo que las mantiene despiertas.

La mirada ética

El estatus ético del arte no se mide por los efectos orientadores, aleccionadores o correctores de la conducta humana producidos por las obras. Rancière defiende una *ética del arte*, pero no un *arte ético*. Aquella estaría basada en una reconfiguración del régimen de lo visible, mientras que el segundo implicaría un modelo pedagógico basado en la eficacia del arte: un sistema capaz de mejorar los comportamientos sociales, reformar costumbres, fomentar virtudes, erradicar vicios y proponer modelos a imitar o descarríos a evitar. «El problema no consiste en la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representacional. Conciérne a ese dispositivo mismo» (Rancière 2010, 57). Según esta lectura, la eficacia del arte debe ser buscada siempre en el plano estético, propio del orden artístico, que se opone al de la mediación representativa y al de la inmediatez ética. Esta eficacia se basa en una ruptura entre las formas del arte y la producción de un efecto social directo; implica, por lo tanto, un acto de disenso y adquiere, así, una connotación política (61–67). «Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética» (84).

La distancia estética abre el espacio de la mirada: el arte crítico supone una política de la mirada. Y supone, por ende, una ética de la imagen. Esta, ya lo sabemos por Rancière, no pretende ofrecer lecciones morales. Su gesto disidente —en cada plano:



ético, estético, político— consiste en perturbar el orden del imaginario hegemónico: trascender la fantasmagoría de la imagen-simulacro (promovida hoy por el mercado) para intensificar el sentido de las cosas. El arte no puede resolver los conflictos de la historia (económicos, sociales, políticos, éticos) pero puede prestarles una imagen posible; puede provocar la demanda de lo real, anticipar modos alternativos de temporalidad, así como activar el deseo de lo que está en otro lado. Estas operaciones afectan los rumbos de la condición humana, tienen implicaciones éticas, pero lo hacen desde el rodeo de formas e imágenes (esquivas, brumosas).

El factor negativo del arte —que lo lleva tanto a cuestionarse a sí mismo como a discutir todo lo extraartístico— implica una indudable dimensión ética traducida en su compromiso con la condición humana, en su búsqueda de la verdad y el respeto de la libertad, en su vocación de apertura al mundo, en su proyección social y política, y en su solidaridad con la diferencia. Ahora bien, el arte, por excelencia, es ámbito de lo paradójico; entonces sus propias aporías crean problemas a la hora de evaluar la corrección de sus comportamientos. El arte no puede evitar su destino de burlar el límite, de trasgredir el orden simbólico. Por eso termina objetando su mismo concepto, pero también discutiendo sus propios principios, incluidos los recién enunciados. Entonces sus prácticas son, en gran parte, impugnaciones tanto de su carácter artístico como de su componente ético.

¿Qué pasa cuando el arte trasgrede el límite ético? La cuestión resulta intrincada no solo por la ya citada disidencia del arte (que involucra su propia dimensión ética), sino porque —recordemos a Wittgenstein— la ética misma ocupa, como el arte, una posición de límite; es un trascendental, solo a medias se encuentra en el mundo. Ni el arte ni la ética pueden ser considerados a priori: dependen de situaciones particulares, de construcciones históricas y emplazamientos coyunturales. El límite plantea siempre un cruce de ida y vuelta, una oscilación: el estatus de lo indecidible.

El carácter contingente del arte determina que una obra no goce de un aval esencial que asegure su «artisticidad» por encima de la historia: no puede ser considerada como tal sino en situación, aunque esta abarque un periodo de tiempo largo. Es evidente que la forma tiene una capacidad de precipitar contenidos históricos que sobrepasan su propia coyuntura y que ciertas condiciones de percepción mantienen vigencia más allá de sus encuadres socioculturales. Sin embargo, el título de «arte» otorgado a una escultura egipcia o a una vasija precolombina supone de todos modos que ambas, carentes de cualidades intrínsecas esenciales que las vuelvan artísticas, deben estar inscritas en un circuito artístico determinado y sostenidas por un discurso que las sitúe en posición de arte. El caso de producciones indígenas y populares que, aun dotadas de alto valor estético y carga de sentido, no son reconocidas por el *mainstream* como «obras de arte» (o por lo menos, no lo fueron durante siglos), determina la contingencia del título «arte». Apenas comenzó a variar la mirada de Occidente, dispuesta a admitir la diferencia de formas alternativas, algunas de esas producciones fueron trasladadas de las vitrinas etnográficas a las paredes



de las galerías o los museos de arte. No todas: por ejemplo, el *Quai* de Branly, aunque se defina como «museo de primeras artes», o «museo de artes y civilizaciones no occidentales», sigue conservando una visión o bien puramente esteticista (bastante *kitsch*, sea dicho de paso) o bien estrictamente arqueologicista de los objetos, entendidos como bellas piezas de «cultura material» y desprovistos de todo encuadre sociopolítico, desinfectados de cualquier conflicto histórico.

Ahora bien, si la propia situación del arte es indecible (los límites entre lo que es y no es arte son inciertos; un objeto puede ser artístico en un contexto y no en otro), el estatus ético de lo artístico redobla sus vacilaciones, pues depende de escenarios, lugares de enunciación y coyunturas sobrepuestas: depende de miradas entrecruzadas. Si extremamos estos supuestos llegaríamos a la conclusión de que el arte *no ético* sería aquel basado en la estética masiva y conciliada. Pero existen obras que desafían no solo la dimensión propia del arte, sino la de la ética «objetiva» instituida socialmente e, inclusive, la legalidad que la establece. Los tres siguientes puntos se refieren, a título ilustrativo, a algunas de tales obras.

I

Aníbal López es un artista guatemalteco. La muestra de su video titulado *El préstamo* incluía en una pared de la sala un cartel con la siguiente inscripción:

◀ Raúl Zurita (Chile), *Ni pena ni miedo*, 1993. Frase «escrita» (excavada como geoglifo) en el desierto de Chile (24°2'16"S - 70°26'24"W); posee 3.140 metros lineales de extensión. La fotografía aérea de esta acción (que solamente puede ser vista desde las alturas) cierra su libro *La vida nueva*. www.artepoetica.net/raul_zurita.htm.

El día 29 de setiembre del 2000 realicé una acción que consistió en asaltar a una persona con apariencia de clase media. Se realizó de la siguiente manera: armado con una pistola, salí a la calle de la zona 10, paré a un hombre como de 44 o 45 años, pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso, le apunté a la cara diciéndole: esto no es un asalto; es un préstamo y se lo devolveré en lenguaje visual para sus hijos. Dicha persona me entregó 874.35 quetzales. Esta obra está siendo patrocinada por el hombre que fue asaltado, con lo cual ha financiado las instalaciones, montaje y parte del brindis de la muestra.

El robo real en que consistió la acción constituye una figura ilegal; tal acción es, sin duda, antiética. Pero, ¿atenta contra la ética del arte? La respuesta desemboca en un indecible. Podemos considerar que el arte no tiene derecho a cruzar la frontera que demarca y condena lo delictivo. Pero también podemos admitir que una propuesta, cínica y radical como esta, logra poner en escena la precariedad de la institucionalidad artística en Guatemala (en América Latina, en general), así como manifiesta la contradicción entre las penurias económicas y la realización de un *vernissage* convencional; delata la forzada complicidad de quienes, sin saber de qué se trata, asisten a una exposición; viven en un país marcado por la violencia y la pobreza. Por otra parte, la obra cuestiona la propia institucionalidad del arte, la ambigüedad de los mecanismos de la representación (hay representación: la mediación de la imagen introduce una distancia insalvable entre lo ocurrido y lo mostrado o narrado; no hay representación: el hecho ocurrió realmente). Hace dudar de todo: suspende el juicio ético. Y, paradójicamente, esta suspensión, este diferir el juicio, constituye una operación de límite, ética, estética. De hecho, no hubo acción legal contra el robo, pues la confesión tuvo un carácter metalingüístico: escapaba al orden simbólico.

II

En febrero del 2000, Marco Evaristi, un artista danés de origen chileno, expuso en el Museo de Arte Trapholt (Kolding, Dinamarca) una obra consistente en la presentación de diez licuadoras con sendos pececitos nadando en el agua que contenían. Los textos de sala ofrecían a los espectadores la posibilidad de activar el botón de encendido por voluntad propia. El hecho de que dos periodistas decidieran licuar a los peces vivos promovió la previsible indignación de un gran sector del público, la denuncia de la Sociedad Protectora de Animales a la policía y la intervención de la justicia danesa. El caso fue considerado un dilema moral (un indecible ético y estético, podríamos decir). Al final, el tribunal danés eximió de responsabilidad a Peter Meyer, director del museo, luego de que el proceso correspondiente, que involucrara el dictamen de veterinarios y técnicos en enseres electrodomésticos, determinó que los peces murieron instantáneamente, sin padecimiento.

El artista logró que el aparato judicial se enfrentara a la duda: ¿se trataba de un innecesario acto sádico de crueldad contra los animales, o de un brutal recurso para promover un debate público sobre los intersticios de la ley?, ¿qué diferencia había entre matar un pez licuándolo o pescándolo con anzuelos?, ¿no revela una actitud hipócrita el hecho de que el público escandalizado degustara en el *vernissage* de la

muestra bocadillos elaborados con carne de animales «asesinados»? ¿nos encontramos ante una obra de arte o un vulgar gesto sádico? De hecho, el artista es un activista contra la pena de muerte y su obra puede ser interpretada como un alegato para discutir el derecho de que se interrumpa la vida a partir de juicios basados, en última instancia, en la decisión personal de los jurados. Además, como toda propuesta radical, la obra ponía en duda el sistema del arte, sus límites y fundamentos, principios y valores. Por último, cabe encarar la obra desde la perspectiva de la propia ética del arte: ¿no habría caído el artista en la tentación de emplear un recurso escandaloso, un *show* de fuerte impacto mediático?

III

La propuesta de Santiago Sierra, artista español, debe ser considerada en conjunto, pues cada obra suya traduce un mismo proyecto político orientado a denunciar la perversión del sistema capitalista mundial, exponiendo componentes suyos como son la explotación de la clase trabajadora, la desigualdad sociolaboral, la discriminación étnica y racial, y la segregación de los migrantes. Sierra emplea un discurso directo y crudo, al margen de los buenos modales y la corrección política. La matriz narrativa de toda una línea de trabajo suya consiste básicamente en, acuerdo mediante, pagar a desocupados —o por lo menos a personas indigentes— para que ejecuten acciones que, rayanas con la humillación personal, significan una puesta en imagen de situaciones signadas por la intolerancia etnocéntrica, la exclusión y la pobreza. Así por ejemplo, ha contratado a mujeres de la etnia tzotzil para que repitan frases en español, idioma que desconocen; ha catalogado a trabajadores discriminándolos según el color de su piel, o grabado a marginales mientras se masturban y a hombres y mujeres de raza blanca y negra practicando formas diversas de sexo anal. Reunió a ocho personas para que permanecieran encerradas en una caja de cartón y contrató a un indigente para que, durante dos semanas, permaneciera en un hueco bajo tierra; rasuró líneas de diez pulgadas sobre las cabezas de dos heroinómanos, remunerando a cada uno con una dosis; pagó a ocho anarquistas militantes para que escucharan la misa del Gallo vestidos con capirotos de arpillera negra, etc.⁵

Este esquema reiterado también supone la trasgresión de límites éticos: se vale de la necesidad económica de hombres y mujeres para que acepten re-presentar situaciones que vulneran su dignidad (es la explotación de la explotación). El problema no se ubica tanto en la trasgresión, que podría disculparse (que es disculpada) en nombre del derecho que tiene el arte de cruzar todos los límites; el problema radica en que la representación de situaciones que mercantilizan el cuerpo humano parece inscribirse

5 Resulta indudable que muchas obras de Sierra, cargadas de poesía y enigma, escapan a la crítica expuesta en este artículo; incluso ciertas propuestas realizadas dentro del esquema de «contrato a desocupados» cuentan con imágenes sugerentes y conceptos fuertes, como la línea de 250 cm de largo tatuada sobre la espalda de jóvenes marginales y el pago hecho a trabajadores para que aguanten el muro de una galería, inclinado a sesenta grados del suelo, durante cuatro horas. Estas obras adquieren filo crítico en cuanto desafían la mirada y remiten a escenas paralelas.

▼ Santiago Sierra (España), *Future*, 2012, obra de madera, 17 m de largo, quemada una vez instalada en El Cabanyal (Valencia, España). La obra, ideada por Sierra, fue realizada por el artista fallero Manolo Martín. Sierra utilizó el inglés como una manera de darle carácter mundial al problema de los barrios periféricos en peligro, como era el caso de Cabanyal. <http://ciudadadocumento.wordpress.com/tag/valencia/>



con comodidad en el sistema que pretende impugnar. De hecho, la obra de Sierra tiene un enorme éxito en los circuitos de las grandes bienales (principalmente Venecia), sofisticadas ferias y galerías de arte, publicaciones, etc.

Los recientes cuestionamientos han sido expuestos desde una perspectiva ética. Desde el punto de vista de lo artístico, o de una ética de la representación, el tema es que la exposición directa de una situación injusta, por más ingeniosa que resulte su *mise-en-scène*, no se encuentra suficientemente mediada por un trabajo de distanciamiento que habilite nuevas posiciones de la mirada: que promueva una política de la imagen. Las performances de Sierra reiteran, casi miméticamente, el mercadeo de seres humanos que, con mayor brutalidad, ocurre en el mundo real. Carecen de lo que Rancière llama «eficacia de una desconexión», una ruptura de la relación entre las producciones del arte y los efectos sociales (morales, éticos, políticos) que ellas puedan generar; carecen de la eficacia del disenso (2010, 61).

Entonces, la trasgresión de lo ético en las obras de Sierra no debe medirse por el escándalo que puedan producir sus obras (perfectamente asimilables por la sociedad del espectáculo), sino por el intento pedagógico de presentar situaciones de injusticia para promover cambios de actitud, para concientizar a los públicos (las selectas audiencias del arte contemporáneo) y corregir, así, las asimetrías sociales. Es decir, lo cuestionable no es —para usar de nuevo figuras de Rancière— que él viole un arte ético, sino que atente contra una *ética del arte*.

Aunque el artista sostenga que su obra carece de «ejemplaridad moral», es difícil encontrar en ella estrategias poéticas y retóricas propias, capaces de replantear no las relaciones reales, sino la organización de la mirada que las encara. Solo desde el desvío de la sensibilidad puede el arte desorganizar el campo de la significación establecida y proponer nuevos abordajes de lo real. Las citadas escenas de Sierra son autosuficientes, no incuban conflictos ni distancias internas que permitan el ingreso de lo *otro de sí*, de la diferencia, de la inminencia: todo ocurre *ya*, todo está obscenamente mostrado. Y la obscenidad no es cuestionada en nombre de una mirada pudibunda que haya que deponer ante las escenas de sexo explícito o de violencia (cotizadas por la mercancía), sino desde una perspectiva que demanda la necesidad de abordar otros aspectos de lo visible, pues no existen pliegues ni intersticios desde dónde atisbar «la espalda negra» de la explotación capitalista.

Cada obra de arte requiere un mecanismo para regular la distancia de la mirada, para asegurar el hacer de la ironía. Didi-Huberman afirma que nada podemos saber desde la inmersión pura en el en-sí, desde *el demasiado cerca*; pero tampoco podemos hacerlo (¿puede el saber *ser hecho*?) desde la pura abstracción, la trascendencia altiva, *el demasiado lejos*. Concluye, tajante: el movimiento de la mirada es «acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo» (2008, 12). Sin esa tensión del *fort-da* de la mirada, no hay pulsión en el objeto capaz de provocar el deseo. La citada serie de Sierra no provoca la reanudación de la mirada.

Asunción, octubre del 2012.

Referencias

- Bauman, Zygmunt. 2009. *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI.
- Déotte, Jean-Louis. 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Derrida, Jacques. 2001. *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, George. 2008. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Madrid: A. Machado Libros.
- Hegel, G. W. Friedrich. 1989. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal.
- Lacan, Jacques. 1988. *La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Ténos.
- Perniola, Mario. 2002. *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques. 2005. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Vattimo, Gianni. 1986. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México: Gedisa.
- Wittgenstein, Ludwig. 1994. *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Altaya.
- Žižek, Slavoj. 2002. *El frágil absoluto*. Valencia: Pre-textos.

MEMENTO MORI: QUINCE TESIS REACCIONARIAS (AL OCASO DE LA CONDICIÓN HUMANA)

RUINA EN CONSTRUCCIÓN*¹

Gustavo Buntinx

Yo no combato [...] al poder burgués o al poder comunista. Combato al tiempo presente.
Pier Paolo Pasolini

* Algunos, no muchos, de los párrafos aquí desarticulados derivan de otros textos míos, de muy diversa data. Muchas, no todas, de las ideas ahora reformuladas han sido expuestas en distintas conferencias. Precisar cada uno de esos antecedentes atentaría contra la arquitectura escritural de este bricolage. Borradores previos fueron compartidos con amigos no siempre dispuestos a ser revelados. Entre los que pueden nombrarse se encuentran (en estricto orden alfabético y sin privilegios de género): Claudia Balarín, Ricardo Cassinelli, Ramón Mujica, Marcelo Pacheco, Rebeca Sánchez y Víctor Vich, con mención especial y aparte a Susana Torres Márquez. Aunque no he tenido las fuerzas necesarias para hacer justicia a cada una de sus reacciones, es grande la deuda que reconozco hacia la atención inteligente y generosa de todos ellos. Y mayor aún es mi reconocimiento a Gabriel Peluffo, editor de este número de la revista *ERRATA#*. Sin la inclemencia de sus instigaciones y la paciencia de sus esperas no habría materializado esta entrega, que sin embargo publico todavía como una ruina en construcción. Y un borrador de consulta.





I
PREVIO
(RÉQUIEM)

† † †

Somos los últimos hombres (y mujeres, y demás).
Vivimos la condición liminar de la humanidad.
Acaso la condición terminal.
La insensatez tecnológica, la locura ecológica, la demencia ideológica,
la miseria espiritual,
combinadas todas con la *hubris* de la ingeniería genética,
hacen de la nuestra probablemente una de las finales generaciones
que puedan ser propiamente llamadas *homo sapiens sapiens*.

La digitalización de la cultura
es apenas el preámbulo de la digitalización de la naturaleza,
de la materia misma.

¿Cuál es el destino, bajo estas condiciones extremas,
de aquello esencial que Martín Heidegger llamaba «cosa»,
de aquella esencia que Walter Benjamin denominaba «aura»?

La palabra clave para nuestra época crepuscular
no es revolución sino *mutación*.

Transfiguración, transustanciación.
También en su más radical sentido. Espiritual y político.
El ocaso de la condición humana.

† † †



II
SIGNIFICADO / SIGNIFICANTE

† † †

Forma y contenido

La primera lección semiótica,
quizás la turbación erótica primera
(aunque no guardo registro consciente de ello):
el recuerdo brumoso de una fotografía
entrevista en blanco y negro durante mi infancia,
acaso en la revista *Time*.

La corpulenta esposa de Brezhnev, creo,
engalanada para un banquete comunista
con el busto de su traje recubierto por la hoz y por el martillo
—la cópula obrero—campesina—
primorosamente configurados por centenares o miles de diamantes,
tal vez extraídos con trabajo semiesclavo
en alguna colonia soviética del África.

Significante vs. significado.

Alianza y lucha.

† † †

† † †

Matasellos

Lucha y alianza.

Toda la tragedia soviética
quisiera resumirse en la objetualidad mínima
de esas emisiones postales del año 2000
con las que el feroz neocapitalismo ruso celebra
su ingreso triunfal al nuevo milenio asimilando como propias
—*indiferenciando*—
las obras emblemáticas de las contradicciones en el arte comunista
durante el interminable siglo XX.

La indiferenciación incluso de las pugnas internas
que definían a esas imágenes desde sus antagonismos.

Historias borradas.

No por la censura sino por la consagración.
Como en aquella estampilla donde se reconcilia
el sueño nunca realizado del monumento bolchevique
para la III Internacional (Vladimir Tatlin, 1919–1920),
y la escultura estalinista demasiado fáctica
(veinticuatro metros y medio de altura,
más treinta y cinco de agobiante base),
erigida al apareamiento político–burocrático
del operario y la labriega
(Vera Mukhina, 1935–1937).

En la superficie dentada
el dibujo de una aerodinámica estrella roja potencia
la inverosímil rima visual que el diseño impreso impone
entre esos dos íconos opuestos:
la espiral transparente y libérrima del constructivismo utópico,
forzada a coexistir con la pesadumbre diagonal
de la opresiva épica social–realista.

Matasellos.

† † †

† † †

Larga duración

El momento más devastador
del devastador libro de Arthur Koestler
—*Darkness at Noon*, publicado en 1940—
podría ser una breve escena en el patio de la cárcel soviética.
Aprovechando la distracción de los guardias,
uno de los allí cautivos
—camarada antiguo, desquiciado por la prisión—
entrega de manera subrepticia
un par de dibujos prohibidos al protagonista,
Nicholas Salmanovitch Rubashov,
miembro histórico del Comité Central bolchevique,
víctima reciente de las purgas estalinistas.

Los papeles escondidos contienen sólo reiteraciones
de un perfil geográfico que el autor maniáticamente bosqueja,
en secreto y de memoria, incluso a ojos cerrados,
desde su reclusión hacía veinte años.
Es el croquis sorprendentemente detallado
—«con montañas y ríos»—
del país utópico, la tierra sin mal,
en el que algún día ellos y todos serían por siempre libres.

El mapa correspondía a la Unión Soviética.
Dominada por un radiante emblema comunista.

Las ideas son —pueden ser— cárceles de larga duración
(pero no es indispensable que permanezcamos todo el tiempo en ellas)
(Braudel 1990 [1958]).

† † †

Nostalgia comunista

Las ideas pueden ser cárceles de larga duración.
Y algunas sobreviven las más duras pruebas
que la realidad proporciona:
toda refutación fáctica, cada experiencia histórica,
cualquier sentido común.

Como en la nostalgia comunista, que desde lejos pretende insuflar
aires de trasgresión aparente en el arte más convencional e iluso:

el de quienes bajan los párpados
—deliberada o inconscientemente—

para que las ruinas del presidio mental que habitan no perturbe
el dibujo repetido a ciegas, el diseño autómatas,
del imaginario paradisíaco que validó esas celdas.

† † †

Praxis

«Es en la práctica donde el hombre tiene que demostrar la verdad,
es decir, la realidad y el poderío, la terrenalidad de su pensamiento»

(Marx, «II tesis sobre Feuerbach», [1845]).

Si la praxis es el criterio marxista de la verdad,
no hay verdad más demostrada que el fracaso del marxismo

(políticamente aplicado:

otra historia es la aventura del pensamiento).

Su desplome, no su derrota

(no fueron las fuerzas armadas del imperialismo
las que derribaron el Muro de Berlín).

No su derrota sino su inoperancia terminal.

Y su rotunda falsedad ideológica.

Los ideales de la renovación y de la libertad
aplicados a las regresiones más despóticas:
dictaduras vitalicias, hereditarias, dinásticas.

Desde los hermanos Castro en Cuba hasta
los hijos y nietos de Kim Il Sung,
el «Presidente Eterno» [sic] de Corea del Norte.

Necropolíticas que en Venezuela alcanzan el paroxismo
de proyectar el gobierno desde ultratumba.

Socialismo y muerte

(«valga la redundancia»: grafiti cubano).

† † †

† † †

Inevitabilidad fascista

Admitamos en este punto
—y sólo en él—
la honestidad superior de la derecha extrema,
al abiertamente ofrecerse como la fuerza desatada
de la tiranía, del odio, de la desolación.
Prédicas explícitas
hasta en las simbologías violentas y macabras del nazismo
y en la reivindicación del absolutismo total.

El horizonte totalitario,
compartido pero disimulado tras los ideales humanitarios
de libertad, de igualdad, de fraternidad,
proclamados y traicionados
por todos los ejercicios comunistas del poder.

Portentos de la dialéctica:
contra lo que la Vulgata marxista nos haría creer,
no hay una inevitabilidad fascista en el capitalismo,
como de modo irrefutable se ha dado siempre
en todo comunismo triunfante.

Cómo no (re)pensar el lugar del arte
—nuestro propio lugar—
en esa tragedia del siglo XX que el XXI procura reinventar como farsa.

† † †

† † †

Falsa conciencia

«El socialismo del siglo XXI».
La tragedia se repite como farsa
también en las nuevas retorizaciones de la política
bajo el imperio degradante de los populismos latinoamericanos.
Un vaciamiento del sentido y de los sentidos
ante el que tal vez debiéramos recuperar
—de otra manera—
la gastada concepción lukacsiana
de la ideología como falsa conciencia.
(Una sola frase de Lukacs, al fin y al cabo,
reivindica su vida entera de tristes dogmatismos literarios:
«Después de todo Kafka era un realista»,
dicen que dijo al experimentar en carne propia
los abusos y los absurdos con que la represión soviética
sofocó la primavera húngara de 1956)
(Caute 2010).

† † †

Malversación simbólica

Hay una grave lección filosófica
(más grave aún que la lección política)
en las noticias abismales sobre las Madres de la Plaza de Mayo.
Una bancarrota moral generalizable
a toda instrumentalización
de las más nobles causas de hace unas décadas
para los fines más corruptos del presente.

Corruptores también del pensamiento, de las palabras mismas.
Las malversaciones simbólicas
provocadas por el poder en general y los populismos en particular.
La degradación deliberada del habla política (aunque no sólo de ella)
por extravagancias, simplismos, invectivas, vituperios, falsías.
Y delirios a veces literalmente cósmicos
(el capitalismo imperialista habría destruido la civilización en Marte,
argumentaba Hugo Chávez).

Megalomanías subyugantes para toda esa izquierda supuesta
que batalla ahora hasta contra las estadísticas
no controladas por el régimen.
E incluso contra la división de poderes
(«un principio que debilita al Estado»,
Luisa Estella Morales, Presidenta del Tribunal Supremo de Justicia
de la República Bolivariana [sic] de Venezuela)
(*El Universal* 2009).

Esa supuesta izquierda que ahora batalla
contra las libertades en general,
y en particular contra lo que fuera uno de sus logros más dignos:
la Comisión Interamericana de Derechos Humanos,
«vestigio del neoliberalismo», según Rafael Correa;
«mierda pura»,
en la refinada síntesis del *pensamiento Chávez*.
Los *reyes-filósofos*.

La acción comunicativa tórnase el soliloquio del@ dictador@.
Y la Razón del Estado deviene la Sinrazón del@ Caudill@.
La estulticia ponderada
como una de las formas más políticas de la inteligencia.
Y el cinismo como una astucia moral.
Vivir la mentira
(Havel 1991).

Es allí, en la malversación simbólica,
donde l@s intelectuales precisamos re-flexionar nuestro papel incisivo.
El papel de la política en general,
que tendremos siempre que redefinir no desde la ideología
sino desde la ética.

Desde el lenguaje mismo. Ese lenguaje por el que somos hablados.
(Heidegger 1971 [1950]. *Et alia*).

Lograr que las palabras y las cosas *signifiquen* otra vez
se vuelve, otra vez, una tarea política fundamental.

† † †



III REVOLUCIÓN CAPITALISTA

† † †

After the Fall

Hay, tal vez, demasiada inteligencia entre nosotros.
Demasiada inteligencia y poca sabiduría.

La miseria de una filosofía cuya ceguera ideológica
—o el chato interés político—
pretendió interpretarnos la crisis actual
como el umbral de un colapso generalizado del capitalismo.

Todos los signos astrales, sin embargo,
y las señales terrenas más elementales,
hacían desde un primer momento evidente
la naturaleza opuesta de una transformación
que consolida los principios estructurales
del Sistema supuestamente agónico.

Son, sin duda, múltiples las culpas a ser compartidas
por ese triunfo de la recesión.
Irresponsabilidad política, corrupción financiera, desmoralización social,
descrédito de la ética laboral.

Pero en la articulación de todas esas desgracias,
lo que desfallece no es el capitalismo
sino la llamada sociedad del bienestar.

Y su desmantelamiento es la agenda inevitable
de todos los gobiernos —izquierda o derecha, poco importa—
que hoy reinventan Europa.

Pues volverán a comer del sudor de sus frentes.
Y a parir con dolor
(la sociedad nueva).

† † †

Toujours le travail

Contra el retrógrado elogio de la pereza
—cuyas consecuencias la cultura de masas hace patente—,
la dignificación del trabajo se revela como un principio esencial
del pensamiento tercamente crítico.
Incluso en su lucha irrenunciable contra el capital
(especulativo).

Trabajo, rigor, esfuerzo, dificultad,
SACRIFICIO,
vuelven a ser palabras de brillo radical.

Malgré Guy Debord
(«Ne travaillez jamais!», grafiti sobre el río Sena, 1953)
(McDonough 2004).

† † †

El Cuy Mágico

En el Perú la revolución tantos siglos soñada,
tristemente pareciera estar asomando.
Pero no desde las cavernas proféticas del comunismo,
sino entre los fulgores (baratos) de la Gran Transformación Capitalista,
cuya acumulación de cambios cuantitativos
ensaya ya el salto dialéctico hacia la alteración cualitativa
del *ethos* colectivo
(si eso existiera).

«El Perú tiene ganas»
es el sintomático estribillo del nuevo himno nacional–comercial
entonado por el Cuy Mágico,
ese conejillo de indias
que la publicidad apropia y convierte en prestamista mítico
para darle rostro humano (es un decir)
a las operaciones de una entidad financiera privada.
Un accionar ilusionista (en los dos sentidos)
cuyo muñeco de peluche festivo
captura el imaginario vernáculo,
pero desde allí es también recuperado:
«iré vestida de Cuy Mágico»,
respondía con ingenio la impresionante actriz Magaly Solier
—hija de campesinos quechuas, protagonista de *La teta asustada*—
a las exigencias periodísticas por anticipar
el atuendo con el que luciría su cuerpo telúrico
en la ceremonia cosmopolita del Óscar.

Sin embargo, los intercambios se desplazan en ambos sentidos.

Contéplese con (auto)ironía
la transfiguración del Cuy Mágico en la mascota electoral
del candidato norteamericano cuya doble nacionalidad
casi gana en las urnas la presidencia peruana.

Y en los hechos gana su gobierno:
son las ideas del «gringo» Pedro Pablo Kuczynsky («PPKuy»)
las que el «cobrizo» Ollanta Humala procura implementar,
a contrapelo de su propio discurso de campaña.
Para alivio grande del nuevo país mesocrático.

Y mestizo.

El Cuy Mágico,
la transfiguración precisa del antiguo imaginario nativo
en ícono flamante del nuevo capitalismo andino.
Y de la (post)modernidad popular
(instrumentalizada por la gran banca).

¿Dónde la visión analítica
que descifre las ambivalencias
de esa abracadabrante condensación sígnica?
El misterio del capital
(Hernando [de] Soto).

† † †



IV PORNOCRACIA

† † †

Cooptación del goce

El misterio del capital, en una era que se quiere sin misterios.

Y se pretende sin censuras:

en esa transparencia sin límites radica el síntoma ominoso

de la oscuridad de una época

para cuya interpretación deberíamos reconcebir

la pontificia categoría de *pornocracia*.

No el mero gobierno de las prostitutas,

como en el papado medieval del siglo X,

sino la prostitución como síntoma y sistema de gobierno

(Silvio Berlusconi es un ejemplo menor).

La prostitución, pero también la cooptación del goce,

colonizado por el placer que se espectaculariza.

En la política y en la ciencia y en la cultura y en la moral.

Y en la sexualidad misma.

Instancias todas que desde el siglo XVIII

—el Siglo de las Luces—

se transfiguran ante las inéditas autonomías
gradualmente logradas por la Ilustración para cada una de ellas.

El soplo de esas emancipaciones

exacerbó en cada práctica lógicas de desarrollos propios
que la tecnología y los medios luego reunifican promiscuamente.

La fragmentación en teoría persiste,

pero en los hechos la masificación de sus consecuencias la pervierte.

La modernidad es corroída por los ácidos que ella misma secreta.

El inconsciente fluye a borbotones entre las fisuras así abiertas,
sólo para ser rápidamente instrumentalizado por el espectáculo.

Las fronteras entre los grandes discursos
eran antes subrepticamente perforadas
por la fantasía transgresora del individuo en tanto sujeto.

Ahora se encuentran desbordadas
por el exhibicionismo narcotizante de la cultura de masas.

Algo de razón (no tanta) tenía Jean Baudrillard:
en el verano de los medios la vida misma se convierte en simulacro,
un desdoblamiento banal de sí misma
autocontemplada desde el espectáculo que la fagocita.
(Pero la guerra del Golfo sí tuvo lugar.
Y no ha terminado).

† † †

Felaciones mediáticas

La modernidad es corroída por los ácidos que ella misma secreta.
Y por el intercambio desbordante de fluidos.

Cada vez más literal:
recuérdense algunas obras expuestas por Jeff Koons desde 1990,
con su propia figura involucrada en coitos explícitos.
Como la fotografía en primerísimo plano de sus eyaculaciones
sobre la profesional lengua de Ilona Staller —la *Cicciolina*—,
ensayada ya en las felaciones mediáticas
que llevaron a esa estrella porno al parlamento italiano
y eventualmente al subsidio estatal vitalicio.

También al matrimonio con Koons, por cierto.
Y después al abandono del hogar y al secuestro de su hijo.
Y entonces a los pleitos de custodia y de alimentos.
Y así a los alucinados intercambios jurídicos de argumentos moralistas
sobre pornografía y dinero.

Signo de los tiempos.

† † †

† † †

Imperativo hedónico

Signo de los tiempos:
harto es sabido que el arte
—como categoría histórica, como objeto de contemplación pura—
fue una invención de las economías proto-capitalistas.
Asoma en la polis clásica, en el burgos renacentista.
Y se impone desde las grandes revoluciones burguesas
contra la aristocracia, durante los siglos XVIII y XIX.

Menos advertido es el hecho crucial
de que, para alcanzar su autonomía preciada,
la invención del arte implicó —también históricamente—
la de sus opuestos complementarios:
el *kitsch* y la pornografía,
cuyos nombres fueron incluso acuñados en el mismo proceso.

Para instaurar los fueros distintivos del arte era indispensable
su discriminación jerarquizada de esas otras prácticas simbólicas,
con las que, sin embargo, mantenía una capilaridad oculta.
Es la simbiosis implícita en tales relaciones antagónicas
lo que la cultura de masas y las nuevas tecnologías ahora catalizan,
trastocando toda represión en complacencia
y cada censura en exhibicionismo.

La promiscuidad contemporánea:
el colapso generalizado de jerarquías, barreras, distinciones,
puesto en escena a partir de la década de 1960
por despliegues culturales luego llamados post-modernos.

Pero lo que Juan Dávila, por ejemplo,
desconstruye hace treinta años,
bajo un horizonte conceptual y crítico,
Koons lo *realiza* en los términos más banalmente festivos.
Su obra monumentaliza la confluencia actual
del arte, el *kitsch* y la pornografía.
Y los desbordes sensoriales de todo ello hacia la política.
Con ocasionales guiños a la religión:
Made in Heaven era el título de sus *tableaux-vivants* con Staller,
en alusión tácita a los matrimonios celestialmente acordados.

Las nupcias del cielo y del infierno.
Bajo los imperativos hedónicos del capitalismo nuevo.

† † †

Perverso polimorfo

Grandes liberaciones grandes
desde las que asoman las astucias de la represión última:
todo, casi todo lo anteriormente vedado es hoy objeto perverso
de celebración oficial.

Un cambio epocal.
En cualquier censura, pero particularmente en la sexual,
solía animarse un doble impulso, una pulsión paradójica.
Por un lado la urgencia
—moral, política, religiosa—
de acallar y opacar lo que los poderes o el Poder
consideraban antitético o peligroso.
Pero también, al mismo tiempo,
una fascinación inconsciente por lo que así se prohibía.
Por el goce negado de lo que se reprime,
el erotismo tanático inscrito en el propio acto de reprimir:
alterizar la diferencia, estigmatizarla como el *otro* absoluto.
Sin duda, para legitimar su persecución,
incluso su amputación del cuerpo cultural.
Pero también para fetichizarla como ese oscuro objeto del deseo,
ese complemento maldito en cuya prohibición la identidad se rebela
—se *revela*—
por entre los resquicios de lo que afirma y niega.

El fetichismo es precisamente una fantasía de castración reparada,
memorializada por el sustituto fálico
que exalta la herida psíquica en el propio gesto de negarla.
Como el propio acto de proscripción,
cada vez más condenado a consagrar
aquello que pretendidamente silencia o denuncia.
Hasta el punto de hoy convertirse ella misma, la censura,
en un objeto rutilante de deseo:
es conmovedora la desesperación de ciertos artífices
por fabricar la proscripción de su obra,
cuando la sociedad les niega su favor represivo.

Los poderes y el Poder hacen de la infracción
—sexual, cultural, política—
un mandato funcional al Sistema al que antes ofendía.
Un mandato de perversión, un deber-ser hedónico,
que resultan instrumentales para estructuras de dominación
articuladas ya no al control moral-moralista
sino al desborde de los sentidos canalizado hacia el consumismo.
Como en esos programas del cable globalizado (*Wild on E!*)
que reducen la múltiple complejidad del esparcimiento humano
a un mismo exhibicionismo banal
de cuerpos copulantes y alcoholizados en la reiteración interminable
de una supuesta, eterna, orgía circumplanetaria
(para la televisión).

El capitalismo perverso polimorfo.

† † †

Todos somos (porno)estrellas

La espectacularización del goce presunto, de la transgresión supuesta:
no hay síntoma más elocuente de la reingeniería radical del Poder
que la ubicua integración social de la antes denostada pornografía.
El fetichismo carnal poseído por el fetichismo de la mercancía,
que todo lo invade y lo homogeneiza.
Todo lo visibiliza.

La penetración final, simbólica y corporal,
del capitalismo en las entrañas más sensitivas, las zonas más erógenas,
de nuestra humanidad mutante.

La reificación total,
la cosificación instrumental incluso de nuestras fantasías.

Interactivas: los avatares múltiples de YouPorn en la web 2.0
explicitan otro ocaso.

El fin del amor, del amorío, del@ amante.
De la intimidad y del misterio.
Todos somos (porno)estrellas.

† † †

† † †

Normalización de la diferencia

Con ingenuidad o malicia, o por simple oportunismo,
hay quienes celebran en esto un horizonte de liberaciones infinitas.
Voceros de las entidades culturales del Estado y del Capital,
proclaman como su ideología axial el fomento de lo subversivo
consumiendo el carácter específico de esa categoría,
mellando su filo, *castrándola*,
en el propio acto de reivindicarla.

Se invierte así el sentido original
que ciertas etimologías le dan a lo obscuro
como aquello que se ubica *fuera de escena*,
fuera de la representación y de lo presentable.

En realidad, la asimilación de la pornografía no es tan sólo el síntoma
sino, sobre todo, el paradigma funcional de un *establishment*
que abandona las anteriores estrategias de exclusión y censura
para asumirse omnicompreensivo y total.

Totalizante, totalitario: la expansión discursiva del Capital
coloniza incluso la idea del disenso, que así se domestica y retoriza.
Hasta la trasgresión es hoy hablada, rentada, subvencionada,
comisionada,
por cierta institucionalidad hegemónica,
que se quiere oficial y alternativa al mismo tiempo.

La normalización de la diferencia.

† † †

Arte gonzo

Pondérese la sustentación filosófica de aquel video de 2003
que inmortaliza los sesenta minutos de servicios sexuales
brindados en un hotel de Nueva York por la *performer* Andrea Fraser
a un coleccionista ansioso de contribuir con su cuerpo y su dinero
(US\$ 20,000)
a la elaboración del arte que se creía nuevo.
(Veinte años antes Liliana Maresca
formulaba en Buenos Aires una promesa similar,
hasta su muerte prematura por consecuencias derivadas del sida).

El precio era, tal vez, una ganga
(hay virginidades que a través de la web
se ofrecen por hasta US\$ 785,000).
Y, por supuesto, hubo una galería
que consiguió al cliente, cobró comisiones, comercializó el DVD,
materializando así todas las exigencias del estereotipo que identifica
al comercio de arte con el meretricio,
y al *marchand* con el proxeneta.

Pero no es ese juego elemental el que finalmente intriga.
Ni mucho menos las tristes calistenias registradas para la posteridad tristísima.

El objeto de una vera penetración analítica
se agita y transpira, más bien,
en las sofisticadas evasiones del discurso
que sustenta la operación entera
desde los términos conceptuales de la «crítica institucional»
y de los señalamientos consabidos
(cf. Charles Baudelaire, entre tantos otros)
sobre las relaciones de afinidad
—de identidad incluso—
entre prostitución y arte.

Ese (inteligente) discurso explicativo es, qué duda cabe,
parte consustancial de la obra.

Pero ni por asomo asoma en él una intimación
del *deseo* de la artífice–meretriz (o del coleccionista–cliente):
la fantasía de prostitución tan poderosamente actuante
en la libido desacralizada, desublimante,
del imaginario artístico hoy hegemónico.

Un *arte gonzo* que en realidad somatiza
la realidad mundana a la que teóricamente se enfrenta.

La denuncia supuesta reproduce lo denunciado,
se sumerge gozosa y cómplice en ello,
con la pretensión curiosa de permanecer pura e incontaminada
mediante el uso del arte —de la ideología— como profiláctico.

Sin percatarse, claro,
de cómo lo que en todo caso interesaría es la polución negada,
la infección, el contagio,
la pulsión genuina de la degradación visceralmente ansiada.

† † †

† † †

Arte proxeneta

Aquel ejercicio de Fraser, sin embargo, resulta inofensivo,
ingenuo casi, apenas anecdótico,
ante el auge de otras prácticas artísticas.

En su ansia siempre renovada de metatransgresiones,
el Sistema derrama admiraciones y recursos
sobre operaciones simbólicas dependientes
de la degradación fáctica de vidas y de cuerpos ajenos.

Peces nadando en licuadoras
que los espectadores son invitados a encender
(para evidenciar ciertas indiferencias ante las brutalidades del mundo).
Perros que se mantienen atados en una galería
hasta morir de hambre y de sed
(para denunciar algunas miserias sociales).
Subproletari@s contratad@s para sometimientos psíquicos y físicos
—particularmente sexuales—
expuestos en bienales y museos
como carne viva, carne de cañón, carroña
(para señalamiento de explotaciones varias).

Pero la perversión mayor aquí consignada
no está en las frases descriptivas sino entre sus paréntesis sustentatorios:
no en la manipulación fáctica de seres indefensos o necesitados,
sino en la operación lingüística del/la expositor@
que justifica ese envilecimiento como instrumento de criticidades nuevas.

A veces desde sexualizaciones literales del código binario,
como en el espectáculo permutacional de sodomías interraciales:
el cero anal, el uno fálico, en combinaciones varias,
todas inducidas desde la fuerza del dinero
(Santiago Sierra, *Los penetrados*, 2009).

Ya no el sistema del arte, sino el propio arte,
el/la artífice mism@, como proxeneta:
la objetualización, degradación, prostitución
o desfiguración de seres humanos
(previo consentimiento remunerado),
ofrecidas como demostración tautológica y banal
de los poderes deshumanizantes del capital.

† † †

La híbris del arte

En el Perú cualquier leg@ podría recordarnos
que no era preciso redundar en la abyección de nadie
para comprobaciones tan elementales.
Hubiera bastado, por ejemplo, ubicar bajo la mirada artística
los *reality shows* de Laura Bozzo,
particularmente aquel de 1999 intitulado *Haría cualquier cosa por dinero*.

Y, con un poco más de sofisticación, podría reivindicarse
a la propia conductora de esas indignidades como exponente calificado
del arte conceptual (involuntario):

hay un efecto brillante de demostración logrado
por la lucidez (post)moderna con que ella declaró formalmente
a un estudio de televisión

—en los hechos, a su propio programa televisivo—
como residencia y morada
para el cumplimiento de sus varios años de prisión domiciliaria.

(Entre otras gracias, Bozzo es una delincuente
convicta de graves delitos de corrupción y complicidad
con la dictadura de Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori).

Pero tales señalamientos serían superfluos
para los agentes supuestos de las supuestas transgresiones nuevas:

no es el contenido —ni siquiera el efecto— de verdad
el que moviliza las operaciones artísticas
estructuradas por el cinismo amoral.

Sus astucias y argucias debieran ser sobre todo apreciadas
por el modo como en ellas se revela el poder también opresivo
de licencias poéticas pretextadas para el despliegue megalómano
de la *híbris* del arte.

Agravada por la pretensión falaz de denunciar lo que,
conscientemente o no, se reproduce para un goce sádico.

Personal y sistémico.

† † †



V

VANGUARDIA Y TERROR

† † †

Poetas todos

No hay, sin embargo, lugar para la sorpresa.
Parfraseando al personaje de una historieta conocida,
cierta vanguardia siempre amó a la humanidad abstracta
mientras detestaba a los seres humanos concretos.

«Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos
para aniquilar las ideas de *familia, patria y religión*»,
proclamaba rimbombante André Breton
en el *Segundo manifiesto surrealista* de 1929.

Ese manojo de exigencias imperativas,
dispuesto a predicar «el dogma de la rebelión absoluta,
de la insumisión total, del sabotaje en toda regla»,
con «sus esperanzas puestas únicamente en la violencia».

Altisonancias sin duda asociables
al repertorio vanguardista de provocaciones retóricas,
el «terrorismo de las vanguardias» (Traba 1973).

Derrotado, no obstante, por el Sistema,
mediante la estrategia paradójica de su realización literal.

«El acto surrealista más puro»,
continuaba el autor
en su despliegue impresionante de ingenuidades,
«consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar,
mientras a uno le dejen, contra la multitud».

Nunca previó que la realidad superaría tales utopías,
con una interminable secuencia de iluminados
cumpliendo al pie de la letra ese altruista ideal artístico.
Sin jamás haber leído a Breton.

He aquí realizadas las fantasías más lúbricas de la vanguardia:
todos son finalmente poetas.
Y nos acribillan con la lírica de su metralla.

† † †

Arte / Muerte / Simulacro

«No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo»,
dicen que la Kábala dice
(Darío 1920 [1896], 174).

Pero jugar ahora al espectro
es sumergirse en la galería de espejos deformantes
donde arte, vida y espectáculo
se confunden e intercambian sus esencias
(o la liquidación de ellas).
Un vértigo de reflejos y refracciones
que dispersa cualquier p(m)aternidad,
toda idea de originalidad u origen.

El 20 de julio de 2012, en Aurora, Colorado,
James «The Joker» Holmes
logró asesinar a por lo menos doce personas
lanzando gases y balas aleatorias contra los asistentes
al estreno de una nueva película de la serie dedicada a Batman.

Pretextó ser El Guasón,
el psicópata criminal que en la versión fílmica de *Batman*
dirigida por Tim Burton en 1989,
se presenta a sí mismo como un artista
—«the world's first fully-functioning homicidal artist»—
tras envenenar a todos los trabajadores y visitantes
del Museo de Arte de Ciudad Gótica.

Con la autoridad cultural así demostrada
el personaje procede a «mejorar los cuadros» del templo de las musas
mediante intervenciones histriónicas y vandálicas
que —gesto crucial— remedan a las imágenes al destruirlas
(aunque hay una tela de Bacon a la que explícitamente indulta).

Y, al final, revela como su mejor obra
la desfiguración de una amante.
Varios años antes de las marcaciones de Sierra.

No es ya la vida sino la muerte la que imita al arte. Y al simulacro.
(¿Cuál es la diferencia?).

† † †

Retrovanguardia

¿Cuál es ya la diferencia?
Tal vez algún grado de conciencia cínica,
de astucia venal, de argucia maquiavélica,
en ciertas prácticas que se postulan
todavía como artísticas al reproducir y exacerbar
la indiferenciación letal entre arte, vida y espectáculo.

Una *retrovanguardia* cuya extremidad se proyecta en la literalización
—con frecuencia carnal—
de las metáforas radicales de la vanguardia histórica.
Pero esa estrategia se torna siempre insuficiente y tórnase desesperada
ante una realidad que le compite tan fuerte,
empujada por el simulacro.

Tal vez no diste mucho el momento
en que el arte proxeneta o el arte *gonzo*
se sientan impelidos por sus propias lógicas hacia un arte *snuff*.
Ya lo decía El Guasón: «hago arte hasta que alguien muere».

Tenemos, claro, el antecedente falso
de la supuesta autocastración fatal de Rudolf Schwarzkogler,
el accionista vienés muerto en 1969 por otras causas.
Y en la película cuyo título da celebridad al género
(*Snuff*, 1971–1976)
todos los asesinatos son actuados,
pero el distribuidor se encargaría de desvirtuarlo
financiando denuncias «humanistas» contra su propia producción
y contratando manifestantes para protestas «morales» frente a los cines
que incrementaban así sus taquillas gracias al escándalo.

¿Pero no jugaba hace poco Tania Bruguera a la ruleta rusa,
para postular un arte político llevado a las últimas consecuencias?

Una performance pública. En el Jeu de Paume.

Y en la Bienal de Venecia.

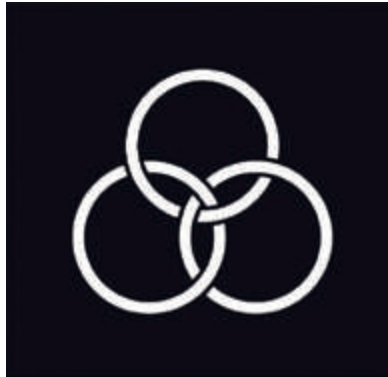
Con balas reales. Que no dan en el blanco.

Todavía.

(Aunque, claro, había un truco.

[Siempre un truco hay]).

† † †



VI
ABISMO DE LA SUBLIMACIÓN

† † †

Borromeo

La tragicomedia de nuestros tiempos
es que todo lo Simbólico se vuelve Real,
todo lo Imaginario se materializa.

Incluso en el sentido psicoanalítico de esos términos:
los tres registros del ser hablante que Jacques Lacan grafica
mediante el entrelazamiento recíproco
de los tres aros en el *nudo borromeo*,
ese emblema filosófico que ya la mística cristiana incorporaba
como alegoría esotérica de la Santísima Trinidad.

La estructura místico-libidinal de la psique,
del deseo, de la condición humana misma,
articulada por un modelo en que el corte o la fusión
de cualquiera de sus elementos deja sueltos a los demás.

Pero la liberación aparente de las partes
desbarata la identidad del todo.

† † †

† † †

La crisis fálica

Se multiplican los informes científicos
sobre el deterioro creciente de la masa seminal:
los espermatozoides humanos tienden a disminuir en número
y decaer en calidad.
Consecuencia de nuestra prosperidad desnaturalizada y contaminante.

Pero ese dato empírico es apenas la metáfora orgánica
de un trance más significativo.
Casi la somatización de nuestra crisis fálica.

La borradura del Nombre-del-Padre
(que es también el de la Madre).
El socavamiento de la función p(m)aterna.
De la (p)maternidad misma.
Y el desprestigio sistemático de la familia:
acaso la más funesta de las estrategias deshumanizantes,
con consecuencias regresivas abismales.

La anarquía es retrógrada.
La desautorización del concepto de autoridad legítima no conduce
—como pretendían algun@s ilus@s—
al imperio de la libertad sino a la imposición de poderes arbitrarios,
al rebrote de grandes o pequeñas tiranías,
a la instrumentalización de la paranoia que se generaliza.
Y a estructuras anómicas de personalidad.

Personal y social:
también los fundamentalismos responden
a una recuperación desbordada, desquiciada,
de la Ley ante el pánico provocado por el fantasma de la castración.

El falo ausente.

† † †

† † †

El secreto perdido

«Todo lo que es sólido se desvanece en el aire»,
comprobaban Karl Marx y Friedrich Engels hace ciento sesenta años
(*El manifiesto comunista* 1848, vía Marshall Berman 1982).

Ese aire enrarecido es el que ahora respiramos.
Y los metales pesados de las materias disueltas
en nuestros flujos sanguíneos se recomponen en nuestras almas
como el materialismo más vulgar,
asesino de todo espíritu, cualquier anhelo
avizorado más allá del siguiente orgasmo.

Pero el arte que contra todo ello añoramos
es producto de la insatisfacción.
Fruto no del placer sino del deseo.
También social, político también.
Historia del arte/Histeria del mundo.

Flujos sanguíneos, intercambios de fluidos.
«La satisfacción sexual», escribía Walter Benjamin (1987 [1928]),
«desliga al hombre de su secreto».

De la madre, de la madre tierra,
del *aura*, cuya experiencia fundacional es la de la naturaleza.
Pero lo desliga también de sus opuestos complementarios:

la cultura y el ideal.
Y la esencia de lo primordial.
El aroma de la India antigua
(Pasolini 1996 [1962])
no como mistificación romántica
sino como irrupción, como interrupción,
en nuestras rutinas (post)modernas.

Una metáfora, claro:
Benjamin no proponía —no del todo— la represión sexual.
Pero tal vez atisbaba el horizonte lúgubre que hoy se nos impone.
La utopía siniestra de la realización instantánea de los deseos.
Y la fantasía sadeana de la prostitución universal.

El abismo de la sublimación.

† † †



VII
MÚSICA DE LAS ESFERAS

† † †

Eclipse

Oscar Wilde lo supo ver:
uno no ve nada hasta que no ve su belleza.
De allí la ceguera de la pulsión escópica
que gobierna nuestros tiempos ultrarretinianos:
toda ella se abisma en el objeto degradado,
pues es en la degradación misma que se realiza
el empobrecido goce contemporáneo.

Hay, por cierto, siempre una belleza nueva que se agita en lo Bajo,
la posibilidad de una belleza convulsa,
por tomar de sesgo otra frase de Breton (1967 [1933]).
Pero no es ése el giro epocal que estamos experimentando,
sino su inversión radical.

Atención al presagio inconsciente
en las primeras tomas de la película *Un perro andaluz* (1928):
la rima visual entre el movimiento de la nube afilada
que recorta la luna celeste
y la navaja con que el propio Luis Buñuel
secciona el pasivo ojo terreno de una mujer.

El buscado efecto de choque en el espectador
era también un llamado traumático a la mirada interior.
Sin embargo es ahora ésta la que se derrama informe
—como el humor vítreo que en el filme brota del corte ocular—
y eclipsa toda mirada astral.

Cómo llorar sobre esa leche derramada.
Con qué lágrimas
(de Eros: Georges Bataille).

† † †

Vida interior

La leche derramada, la trituración del aura (Benjamin).

También en el sentido más sentimental:

la irrisión absoluta ahora volcada
sobre cualquier concepto de amor romántico.

O místico:

«L'Amor che move il sole e l'altre stelle»

(Alighieri 1956 [1308–1321]).

Incluso el *amour fou*.

(Otra simpleza surrealista:

desconocer las consecuencias inevitables,
pauperizantes,

en sus admirados escritos del Marqués de Sade.

El asesinato de Eros).

Pero el desprestigio del amor

va de la mano con la banalización de la amistad,

hoy devaluada hasta en el léxico

que la generaliza a todo aquél dispuesto a sumarse
a las nóminas infinitas e insignificantes de relaciones virtuales.

El sueño cursi del «millón de amigos» (Roberto Carlos, profeta),

vuelto realidad de pesadilla, de pacotilla.

Y triunfo de la espectacularización definitiva.

Facebook: *ser* es *estar* bajo la perpetua contemplación electrónica

de la ciberesfera autocontemplada.

Consumada, consumida,

en el deglutir incesante de todo resquicio supérstite

de *vida propia*, de *vida interior*.

La imposibilidad creciente de estar a solas

con los pensamientos propios.

Con el silencio seminal para cualquier diálogo genuino.

La hiperconectividad incomunica.

Evoquemos la suprema intuición barroca:
estamos hechos de tiempo.
Y en su dispersión la condición humana se dilapida.

† † †

Comunidad / Comuni3n

El mundo que perdemos:
el ensimismamiento, la soledad reflexiva.

Las cada vez m1s extintas zonas de introspecci3n profunda
en las que abreva el pensamiento cr1tico,
para as1 fortalecido retomar los intercambios genuinos
que nos hagan posible fantasear otra vez:
la ciudad futura, el orden nuevo, el nuevo contrato social.
El renovado esp1ritu.

La *polis*: ciudad y ciudadan1a.
La *ecclesia*: comunidad y comuni3n
(ese v1nculo olvidado).

Dios mismo
(*il miglior fabbro*).

† † †

Ora et labora

Hay requiebros intraducibles. Quiebres erotizantes del lenguaje.
Como aquella expresi3n inglesa
—*soul searching*—
en la que el acto 1ntimo de autocuestionamiento 1tico
insin1a una evocaci3n m1stica.
Casi el camino opuesto —pero coincidente— al de la oraci3n o el rezo,
articulados no como la invocaci3n a Dios,
sino como la interiorizaci3n de su b1squeda.
Tambi3n est1tica.
Descenso y ascenso del alma por la belleza
(Marechal 1939).

Esa introspección espiritual es la que nuestra sofisticación
ha burlonamente denigrado.

Sin medir las consecuencias.

El desangelamiento generalizado de nuestros tiempos
imposibilita el diálogo subliminal con lo Alto.

Y abandona la religión a los fanáticos, a los maniáticos,
a los falsos, a los fariseos, a los pedófilos.

Tal vez la (in)traducción superior de *soul searching*
sea *la noche oscura del alma*
(San Juan de la Cruz).

No hay lectura más urgente que la de los místicos españoles.

Y la teología es acaso nuestro reto más ardiente.

Intelectual y ético.

† † †

Vía dolorosa

Sin embargo, también la teología se empobrece
cuando degrada a la mística.

E incluso el Vaticano se seculariza:

suprime muy racionalmente el limbo

y depura al Vía Crucis de sus estaciones apócrifas.

Que son las más intensas.

¿Dónde la Verónica, dónde?

La *vera eikon*, la santa faz;

la imprimación divina del rostro sufriente

en la que casi todo arte agónico se contempla sublimado.

Y demasiado humano.

(Pero al menos el consuelo de la estación decimoquinta
incorporada por Juan Pablo II:

la Resurrección).

† † †

† † †

Ángela de Dios

Ángela Carranza, predicadora y lectora del *Quijote*,
en la Lima colonial escribía textos proféticos
con una pluma de la paloma del Espíritu Santo.

Procesada por «ilusa»,
se negaba a responder los requerimientos de los inquisidores,
alegando una sordera mística,
«ocasionada de la armonía o susurro de las músicas celestiales»
(Odrizola 1875, 356).

¿Cómo oponer, aquí y ahora,
hic et nunc,
al Gran Ruido Contemporáneo,
esa Música de las Esferas?

† † †



VIII
CAMBIAR EL MUNDO

† † †

Marx

«Los filósofos no han hecho más
que *interpretar* de diversos modos el mundo,
pero de lo que se trata es de *transformarlo*».
(Marx, «XI tesis sobre Feuerbach», 1845).

Cambiar el mundo es más fácil de lo que se suele creer.
Basta, por ejemplo, con cultivar un jardín
(mientras aún sea factible).
O educar a un@ hij@
—no necesariamente el/la propi@—.

No habrán, claro, glorias artísticas o fastos políticos
para celebrar esa abnegación.
Pero, en cambio, mucho se habrá ganado
para la salvación de nuestra alma inmortal.
La personal y la de la especie.
(Una de las pocas cosas que todavía importan).

† † †

† † †

Benjamin

Sin embargo, hay además goce auténtico en esa entrega.
Recuperar el aura olvidada
del aroma de la tierra húmeda.
O de la voz que narra un cuento desde la penumbra.

El ángel de la mano adulta que se posa sobre la infantil
y guía sus primeras letras.
También sus errores primarios.

En esa relación de vida asoma otra vez
la experiencia perdida de lo primordial.

† † †

Heidegger

Tal vez Heidegger tenga razón
en su elemental dismantelamiento epistemológico
de la abusada tesis de Marx:
interpretar el mundo es ya cambiarlo.
(Aunque nunca lo suficiente).

Los zapatos de Van Gogh.

† † †



IX
EL OSCURECIMIENTO DEL MUNDO

† † †

Morph

Atención a ese video mínimo
que precisa de apenas ocho segundos
para la transfiguración continua
del rostro de Martín Heidegger en el de Walter Benjamin.
Y viceversa.

Un efecto tecnológico del programa Morph,
colgado en YouTube por el italiano Enrico Cocuccioni,
sin repercusiones notables:
no llegan a veintitrés mil las visitas logradas
desde noviembre de 2006 hasta diciembre de 2012
(menos de trescientas veinte por mes).

Algo esencial, sin embargo,
se mueve en esa fusión recíproca de contrarios.
Como el propio Cocuccioni señala (sin mayores explicaciones),
no es casual la gestación casi simultánea
de las reflexiones estéticas capitales de ambos autores
durante los ominosos años que van de 1935 a 1937:
El origen de la obra de arte (Heidegger 1988 [1935]),
y *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Benjamin 1989 [1936]).
Sincronías que acentúan las ansiedades compartidas
tanto como las diferencias flagrantes.

El existencialista nazi, el judío mesiánico,
friccionados y analogados por el vislumbre compartido
de lo que en su *Introducción a la metafísica* Heidegger llamaba
el «oscurecimiento del mundo».

Y sus episodios marcantes:
la fuga de los Dioses, el ahuecamiento de la Tierra,
la prevalencia de lo mediocre,
la estandarización de lo humano.

El desempoderamiento del espíritu.
La desaparición de lo sagrado, la aniquilación de lo terreno,
la borradura de la historia.
La trituración del aura.

El aura póstuma entrevista por Benjamin en la mirada
que el elemento observado devuelve sobre el observador,
sobre su mirar así trastornado.
El de nuestra humanidad agonizante
que se contempla ahora en su inevitable tecnomutación incierta.

† † †

Sprachmaschine

Las incertidumbres de la revolución venidera
que en la «sociedad del conocimiento» vienen provocando ya,
muy marxistamente,
las contradicciones entre las fuerzas y las relaciones de producción:
la capacidad transformativa de las tecnologías nuevas
y de sus nuevos agentes sociales,
confrontada por la propiedad intelectual y el control del Estado
(cf. Julian Assange, Kim «Dotcom» Schmitz, Aaron Swartz).

¿Pero no asomaban ya en Benjamin y Heidegger
algunas premoniciones de todo ello?
La sorprendente intuición cibernética
derivada por ambos de la proyección profética
de las tecnologías de la escritura de su época,
que la publicidad y la industria
liberaban del instrumento personal de la mano.

El salto imaginario
de la máquina de escribir a la «máquina del lenguaje»,
el nuevo orden digital insinuado en la *sprachmaschine* de Heidegger (1982 [1957])
y en la «inervación de los dedos» avizorada por Benjamin (1987 [1928]).

La desmaterialización de la escritura
que para ambos devendría en la transustanciación del lenguaje
y del modo de producción de la mente misma.

Su condición humana.

† † †

Ürsprung

«Las nubes de langostas de la escritura
—escribía entonces Benjamin—
que al habitante de la gran ciudad
le eclipsan ya hoy el sol del pretendido espíritu,
se irán espesando más y más cada año».

El Oscurecimiento del Mundo.
Y las iluminaciones póstumas del aura.
La actitud final para finales tiempos
es asumir plenamente los restos de estos,
nuestros mestizos, mutantes, *cyborgs*, cuerpos de cultura.
Pero también de carnalidad supérbite. Y de deseo primordial.

Para Benjamin la revolución
—al igual que la moda, pero de otra manera—
es «un salto de tigre hacia el pasado»:
el reencuentro dialéctico con una vida anterior
que se proyecta al porvenir como utopía.

«En el origen —decía Heidegger (1959 [1935])—
está lo más pavoroso y el poder violentísimo»

(*Salto de tigre:*
reivindiquemos aquí también las connotaciones
erótico–populares que esa frase adquiere
en la labia peruana.
En la peruviana punta de la lengua).

† † †



X

PAUSA

† † †

Spiritus

Hay quienes desestiman el lamento de Mario Vargas Llosa
(*La civilización del espectáculo*, 2012)
por su pesimismo aparente.

Pero lo que más bien allí trasciende
es su vocación, a pesar de todo, optimista
(«siempre estamos a tiempo de rectificar»),
derivada de la ingenuidad de algunos diagnósticos suyos
(«Caca de elefante», 1997),
escandalizados por los pecados veniales (y venales)
del Sistema cuyos manejos más penosos el autor desconoce.

Y cuyas consecuencias más complejas soslaya:
no el fin atisbable de la «cultura»
(malentendida como apenas y tan sólo «arte»),
sino el abismo de la condición humana misma.
Y de sus propios soportes de vida.

Material y espiritual:
la Tierra muere, el Mal existe.

† † †

† † †

Aristos

Es demasiado fácil desmerecer las argumentaciones de Vargas Llosa
por lo a veces elemental de sus premisas y comprobaciones
sobre la opacidad de nuestros tiempos:
el valor es reemplazado por el precio,
las ideas por las imágenes, la crítica por la publicidad,
el erotismo por el «entrevero carnal»...

Pero lo que el autor en realidad procura es un giro aristocrático
(en el mejor sentido del término,
el de las jerarquías ideales, meritocráticas, de la virtud y del saber)
en torno a uno de los *topos* más establecidos y preciados
de la crítica radical:
la alienación, la reificación, la vida hipnótica de las imágenes,
sobre la que hace casi cincuenta años advertía Debord,
de cuyo libro esencial (*La sociedad del espectáculo*, 1976 [1967])
Vargas Llosa deriva incluso el título de su propia amarga reflexión.

Su conclusión amarga,
carente del brío juvenil que le permitía a Debord
apuntar al frío corazón sistémico de su némesis.
El capitalismo.
(«El espectáculo es el *capital*
en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen»).

† † †

† † †

Contemplatio

Lamentemos, si queremos, esas y otras cegueras ideológicas
en nuestro Premio Nobel.

Pero reconozcamos también que Vargas Llosa
posee el interesante coraje
de reivindicar con amor categorías tan vilipendiadas
como el espíritu, el erotismo, el amor mismo.
Y de enfrentar los aspectos más mistificados y pueriles del mayo del 68.

La obsolescencia —la adolescencia— de las ideas
que empantanaron a Debord y otros situacionistas
en anticuadas y retrógradas invectivas
contra la religión y contra la familia.

Y los llevaron a reivindicar
como «tal vez el más bello» de los grafitis
al que se agotaba en la sola palabra «vite» (rápido)
(Debord, *et al.* [1969]),

Un concepto, claro, que ahora resulta únicamente identificable
con el del capitalismo más desenfrenado.

Es en la lentitud y en la contemplación,
en la morosa densidad,
que hoy se erigen las éticas
—las estéticas—
de la resistencia y la radicalidad.

Sólo la pausa será revolucionaria.

† † †



XI
ECONOMÍA MORAL

† † †

Metafetichismo

«A la beatífica aceptación de lo que existe puede unirse también,
como una misma cosa, la revuelta puramente espectacular:
esto expresa el simple hecho que la misma insatisfacción
se ha convertido en una mercancía
desde el momento en que la abundancia económica
se ha sentido capaz de extender su producción
hasta la elaboración de tal materia prima»
(Debord 1976 [1967]).

El avatar culminante del arte que se pretendía crítico,
su agonía y su éxtasis:
constituirse él mismo en el metafetichismo de la mercancía,
el más allá del capital.

† † †

Números reales

Necesitamos, tal vez, espacios melancólicos.
Zonas de silencio a salvo de la gran fiesta cosmopolita
que hoy por momentos embriaga
hasta a nuestros macromuseos impúdicos
en sus entregas festivas al mercado
con sus noches de subastas
y sus *brunchs* de champagne y anfetaminas
(*top models* incluidas).

Precisamos, es probable, una nueva teoría del valor
que incluso en la república cortesana de las artes
nos devuelva a los postulados éticos
de la otrora llamada economía moral (E.P. Thompson, v.g.).

Requerimos, sin duda, un programa científico
de recuperación del delirio
que nos permita establecer, con rigor utópico,
el preciso momento en la inflación de precios culturales que marca
la superación del valor de uso del arte por su valor de cambio.

(Bien entendido:
también la simbolización es un valor vital de uso genuino,
que el fetichismo de la mercancía fagocita.
Y el espectáculo desrealiza).

El momento preciso y fugaz, el instante exacto pero mutante
en que el valor simbólico de la obra es devorado por el valor de signo,
de distinción.

Y, por lo tanto, la volatilización de su condición activa de arte:
su forja de *sentido*, de *experiencia*, de *comunidad* incluso.

La piedra filosofal de nuestros especulativos tiempos
no es ya un elemento sino un algoritmo.

Una fórmula compleja cuyas combinaciones matemáticas
de variables múltiples determinarán los puntos de quiebre y equilibrio
que para cada obra y momento indicarán el monto
de la cotización exacta pero cambiante
en la que se opera la transubstanciación
del arte crítico en fetiche suntuario.

Los números reales de la anti-eucaristía del arte.

(Entre las variables a ser consideradas, se encontrarían
los costos de producción de la obra
y de reproducción digna de su fuerza de trabajo,
así como las consabidas curvas de precios y salarios.
Incluso, si se quiere, el «bono de éxito».
Pero también, al otro lado de la (in)ecuación,
todos los indicadores utilizados para el cálculo
de la rentabilidad proporcional en las transacciones especulativas
contra las que la economía moral batalla:
tasas diferenciales de interés bancario, por ejemplo;
promedios de ganancia bursátil;
manipulaciones de la oferta y la demanda;
mecanismos contables de acaparamiento y usura;
monetarización del factor de riesgo en tráficos lícitos e ilícitos;
factores habituales de atesoramiento;
& cía.)

† † †

Curandería

Maverick es como en Texas se denominaba
al ganado que no ostenta marca de propiedad.
De allí su expansión lingüística
al ejercicio nómada de la autonomía.
El cuerpo independiente, volitivo, repentista.

Un *ethos* de subversión y libertad que hasta hace pocos años
podría haber descrito cierto temperamento curatorial algo frecuente
en nuestras provincias entonces no globalizadas (Lima, por ejemplo).

Microescenas ultraperiféricas
en las que la curaduría no solía ser un oficio sino un exceso.
No un medio de vida sino una plusvalía del deseo.
Exaltado por la compulsión, la obsesión, el delirio incluso.
Friccionante con la razón instrumental, la razón institucional,
la Razón del Estado.

Una entrega tan sólo a la improbable forja
de comunidades alternas de sentido, comunidades de sentimiento.
De todo tipo.

Signo, otra vez, de los tiempos,
también entre nosotros la curaduría
se torna ya una ocupación respetable.
Con algunos márgenes supérstites de tolerancia, es cierto,
incluso aliento para lo idiosincrásico ocasional.
Pero en esencia integrada al arte sistémico, a sus sistemas establecidos
de funcionamiento institucional, mercantil, académico.

Hay, quizás, algunos beneficios que reconocer en ello:
subsistencias aseguradas y estabilidad laboral, entre otros tedios;
estándares internacionales;
mayores recursos para resultados más pulcros;
subsidios y sometimientos.

También hay varias pérdidas.
La curaduría era una desviación de excéntricos.
No una finalidad sino un medio,
un recurso para ganar vida y perder dinero
(pocos saberes más importantes que el saber perder dinero).
Hoy es una carrera de profesionales con maestrías universitarias
y alternancias cosmopolitas de trabajo
en comunidades con las que no se mantiene vínculo mayor
que el contractual.

Hechas las sumas y las restas,
perdura el desafío complejo
de preservar en nosotros el aliento *maverick*.
Al menos como fantasía, como fábula,
como latido, como latencia.

Alucinarnos movilizados
no por los intereses permanentes de la institución
(acaso legítimos, no es ello lo que acá se discute)
sino por la urgencia vital, vitalista, poética.
Política, en el sentido más denso del término.

Y por el arbitrario flujo hormonal de nuestras pulsiones.
La deriva desiderativa.

Y la sanación espiritual.
(Curador/curandero).

† † †

† † †

Adjetivo o adverbial

¿Cómo curar al Mundo?

Mediante compromisos elementales.
Con la materia escritural, por ejemplo.
Con la propia dignidad de la Palabra.
De la que estamos hechos.
(«En el principio era el Verbo» Juan 1:1)

¿Cómo al Mundo curar?

Con gestos mínimos.
Contra, por ejemplo, el analfabetismo nuevo
alentado incluso por la Real Academia Española
en sus políticas derrotistas de apaciguamiento
a las exigencias banalizantes del populismo lingüístico.
Se pretende ahora incluso prohibirnos
el uso del acento ortográfico para distinguir
entre la acepción adjetiva y la adverbial de los vocablos «solo» y «sólo»,
entre lo único y lo diferencial, entre lo solitario y lo excluyente.
Nada menos.

Que nadie sea llamado a error:
en la nimiedad aparente de esa tilde borrada se erige
una batalla política de primer orden.
Y un calamitoso signo de la cobardía intelectual de nuestros tiempos,
rendidos a las demagogias que pretenden igualarnos
mediante el empobrecimiento generalizado:
de las palabras, del pensamiento, de la vida misma.

De la vida misma,
cuya condición humana se juega entera
en la *dificultad*, en el *desafío*, en el *reto*.
En la *diferencia*,
tan esencial y vulnerable como el mínimo trazo que sobre una letra
altera el sentido de una palabra.
Y desde allí el de la existencia toda.

† † †

† † †

Arte sistémico

Cierto arte se prodiga en denunciar
las especulaciones del capitalismo.
Pero no hay capitalismo más especulativo que el del arte mismo.
El sistema del arte, el *arte sistémico*, cada vez más comprensivo
incluso de aquello que pretende ser su disenso.

Derivemos al menos un beneficio filosófico
de los avatares experimentados en los últimos años por el *arte crítico*.

Un término cuya antigua inscripción peruana
me compromete vitalmente,
como lo hace ahora la aflicción de contemplarlo
en tantos lados —pero no siempre— asimilado
y celebrado y banalizado.
Tan conveniente y oficioso.

¿Cómo devolverlo a su radicalidad primigenia,
a su sentido extremo y raigal al mismo tiempo?
Y al ser social que determinó la conciencia social
de su fulgor fugaz:
la fricción creativa entre lo pequeño—burgués—ilustrado
y lo popular—emergente.

Una utopía que se torna cada vez más problemática
cuando ambas categorías se ven crecientemente desvirtuadas
por el desembarco del gran capital
en nuestras playas antes despreciadas.

Hemos sido descubiertos.
Y celebrados. Y consagrados.
Y enterrados en el mismo gesto.

† † †

† † †

Morir de éxito

Tras décadas de ignorar, soslayar, hostigar,
incluso perseguir al arte crítico,
el Sistema ha perdido todo escrúpulo
y recurre a su arma más venenosa y letal:
la compra indiscriminada de cualquier resto utópico.
Obras, bocetos, desechos, registros, ruinas,
adquiridos a mansalva y a los precios arbitrarios
que la crisis de rentabilidad financiera
aconseja al capital golondrino
en la búsqueda especulativa de valores de refugio.

Los dineros caen sobre la escena como bombas de racimo,
fragmentando lealtades, esparciendo discordias, incinerando éticas,
eviscerando formas y contenidos,
implosionando los horizontes de vida antes compartidos.

Un golpe de estado económico
que desempodera a esas comunidades de origen
del arte así desnaturalizado,
así recuperado para las nuevas elegancias de la plutocracia nueva.
Morir de éxito.

† † †

Suicidio espiritual

Morir tantas veces.
Pero sobre todo en la traición,
ya no de las imágenes (René Magritte) sino de ciertos imagineros,
desbocados en la desesperación por destruir calumniosamente
a todos aquellos que,
por su hermandad de origen y cercanía de ideales antiguos,
pusieran en duda la excepcionalidad inmarcesible
de su único genio singular.

Atentados delirantes contra la historia, contra la ética.
Pero también —esto es lo más penoso— contra la redención propia.
Y ajena.

El suicidio espiritual.

† † †

Museal Medusa

Incluso los macromuseos
tórnanse anticuarios del presente pugnando entre sí
por fosilizar en ruina clásica
los signos más vitales de nuestra actualidad agónica.
Las artes museales de Medusa.

Las consecuencias a la vista están
y se desperdigan en la multiplicación banal, festiva,
de todo aquello que ayer se quiso marginal o subversivo.
A veces con pretensiones retroactivas:
el aroma del dinero súbito enloquece
y por momentos pareciéramos asistir al milagro
de la resurrección de obras destruidas años ha,
o incluso nunca realizadas,
pero ahora flamantes en la frescura de sus impecables apariencias.
Prodigios para la adquisición irreflexiva por el coleccionismo incauto
de personas y entidades enceguecidas por el miedo pánico
de haber llegado tarde a la fiesta.
O al festín.

Si algún carbono 14 de lo inmediato
desenmascarara la autenticidad de los materiales
siempre podría argumentarse que las obras no son *la obra*.
Que *la obra* es el gesto conceptual
de liberar a la gran-burguesía-especulativa
de algunas culpas monetarias.
En beneficio de la pequeña-burguesía-ilustrada.
Que encarna, por supuesto, todas las reivindicaciones de lo popular.

Et cetera.

Qué cansancio.

† † †

† † †

Nada nuevo bajo el S/.ol

Qué predecible.
Entre las más venerables
tradiciones de la «tradición de lo nuevo»,
de la vanguardia histórica y sus rutinas,
se encuentran la falsificación, la replicación, el antefechado.

Al menos Marcel Duchamp era explícito
cuando pretendía vivir de la reproducción de sus glorias pasadas.
Hasta un punto donde casi lo único significativo
que hoy podría hacerse con sus urinarios
(¿doce?, ¿catorce?, ¿diecisiete?)
sería orinar sobre ellos.
Pero incluso eso se ha intentado ya.
Siempre con las motivaciones más lamentables.
(Aunque por allí hay una pintura interesante al respecto).

† † †

Plus ultra

Pero no exageremos la relevancia de estas miserias.
El arte
—el arte sistémico, el arte como objeto de contemplación pura—
es un episodio pasajero, quizás un equívoco,
en la historia larga del espíritu.

Liberaciones nuevas, nuevas iluminaciones
refulgen en el más allá del arte.

† † †



XII

MEMENTO MORI

† † †

Endocanibalismo

Ponderemos el momento profético en la casi última escena del *Satiricón* de Fellini (1969).

La insolencia final del poeta romano Eumolpus, que hacia el inicio de la película se presentaba pobre, en el templo de las musas, lamentando la decadencia de las artes debida a la corrupción provocada por la riqueza.

Pero luego se entrega a esas tentaciones y en el testamento obliga a los codiciosos de su fortuna a devorar públicamente sus carnes yertas.

La metáfora literal del endocanibalismo fúnebre de la retrovanguardia que devora sus cadáveres históricos.

Por dinero.

Y en un sentido precisamente opuesto al formulado en 1928 por el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade.

¿Dónde la revolución caribe?

† † †

† † †

Valor/Valencia

¿Dónde la revolución, dónde?
Tal vez en el desinterés sincero por la retrovanguardia.
Acaso en la distancia deliberadamente tomada
hacia el sistema del arte que fagocita cualquier oposición explícita.
Quizás en el apartamiento, en la prescindencia, en el viraje.
De la mirada, del cuerpo, del deseo,
que se liberan del fetiche del arte para derramarse
sobre las incitaciones más amplias de la cultura (in)material.

Se trata de convertir a ese arte
en porción inevitable pero desjerarquizada
de un conglomerado fáctico y simbólico más complejo
que lo confronta y lo subvierte y lo trastorna.
Un incesante juego de asociaciones libres
diseñadas para liberar el potencial reprimido de sentido
en objetos que se ven así desfamiliarizados
y devueltos a su inquietante extrañeza,
a su condición a veces siniestra
(como alguna vez conversara con Ticio Escobar).

Entrar y salir del arte.
Desempoderar así al capital.
Empoderar así la mirada, la inteligencia crítica,
desde una teoría nueva del valor
que desplace esta noción económica y estética
—por no decir estetizante—
hacia el concepto químico —y político— de la *valencia*:
la capacidad de combinación y mezcla
asumida como atributo de subversión y libertad.

El viraje, el viaje:
el gesto primordial del *Satiricón* de Fellini es la decisión final
de su protagonista Encolpius.
Prescindir con risas del ágape antropófago
para con risas entregarse con los esclavos libertos
a una vida nueva de travesías inciertas,
surcando por siempre anónimo los mares ignotos.
Que es como, cuando y donde el espíritu de veras sopla.

† † †

† † †

Ars moriendi

Pero tal vez la escena más perturbadora de aquella película
sea la del suicidio del matrimonio patricio.
Los nobles virtuosos ponen a sus hijos a salvo
y liberan a los esclavos,
antes de con la muerte liberarse a sí mismos
de las persecuciones del poder corrupto.
El mismo gesto con el que liberan
a sus almas de la cárcel de sus cuerpos,
que pronto serían entregados a las llamas,
—sin ritual—
por la soldadesca del imperio.

Una versión —idealizada, claro— de la muerte autoinfligida
del autor probable del manuscrito del siglo I
que le sirvió a Fellini de modelo:
Petronius *Arbiter*, «arbitro» de las elegancias cortesanas,
quien abrió sus propias venas tras enviarle a Nerón un escrito
con el catálogo de sus vicios regios.
(Séneca había optado por el mismo fin).

Saber morir es saber vivir.
(Y viceversa).

† † †

La Buena Muerte

«Practicar la muerte es practicar la libertad.
El hombre que ha aprendido a morir ha desaprendido a ser esclavo».
(Michel de Montaigne 1580).

Tal vez debiéramos recuperar, con objetivos propios,
el concepto católico de la Buena Muerte.
El pensamiento crepuscular,
en oposición complementaria al *alma matinal*
de José Carlos Mariátegui,
sus elevaciones y sus descensos.

Pensar el fin, reflexionar el acabamiento.
Y los renacimientos posibles:
en l@s hij@s, en la comunidad, en la vida ultraterrena.

En el arte
(otro).

† † †

Vanitas

Otro arte otro.
Contra el poder burgués y contra el poder comunista.

Asociar el segundo fragmento de esta escritura en ruinas
—forma y contenido, hoz y martillo, lujo y lujuria—
a la notoria calavera de Damien Hirst,
For the Love of God,
elaborada en 2007 con platinos recubiertos
por ocho mil seiscientos uno (8,601) diamantes,
de procedencia certificadamente «ética».

For the Love of Go(l)d:
un juego fácil de palabras para revelar una estrategia aún más simple.
Esa elemental lección de plusvalía.
Quince millones de libras esterlinas (£15,000,000)
era el (dudoso) costo anunciado de producción,
cincuenta millones (£50,000,000) el precio de su presunta venta
(nunca de veras realizada).

Para salvar el abismo de esas diferencias espirituales
(£35,000,000)
se extienden los artificios de la auratización retórica,
la escenografía del aura.
Literalmente: la caja negra erigida en el cubo blanco
(la White Cube Gallery, qué justo)
para oscurecer y restringir a dos minutos por espectador
la contemplación de la joya,
celada, además, por fornidos agentes de seguridad.

Pero la retórica mayor de esas necropompas del arte
fue sin duda la espectacular subasta de la obra de Hirst
manejada por el propio artífice a través de Sotheby's.
Una operación revalorada como performance
por Germaine Greer o por la Tate Modern.

La obra de arte es el mercado del arte.
O más radical aún: su mero mercadeo.

Su fulgor barato:
todo en la calavera de Hirst
es apenas metal precioso y piedras suntuarias.
Salvo por la real osamenta que le sirvió de modelo invisible.
Y la (demasiado) visible dentadura real
que pretende actuar como su *punctum* excesivo.

«Lenguaje incomparable de la calavera»,
escribía Benjamin en un pasaje de *Dirección única*
probablemente ignoto para el artífice:
«la inexpresividad total
—la negrura de sus cuencas—
unida a la más salvaje de las expresiones
—la sonrisa sarcástica de la dentadura—».

Es sólo esta última la que Hirst preserva
(toda insinuación ocular está cegada por los brillantes)
en el cinismo final que desplaza cualquier connotación de misterio
hacia la obvia simbolización
de la rosácea piedra mayor ubicada sobre la frente
como señal esotérica de poderío.

Esotérica y mundana:
contra cualquier pretensión autoral,
este despojo es una *vanitas* sólo en el sentido más textual,
menos alegórico, de la palabra.
No la humillación sino la exaltación de las vanidades del mundo.

No la ruina sino la (vana)gloria del capital.

† † †

Declinación imperativa

Ya no hay, como en los antiguos triunfos romanos,
esclavos que susurren en los oídos del general vitoreado
la frase cautelar:
«*memento mori*».
Y menos hay quien advierta cómo, en lo que al arte se refiere,
esa locución latina probablemente debiera traducirse
en su declinación imperativa:

recuerda que
es necesario morir.

† † †



XIII
HUECO NEGRO

† † †

Recitemos, otra vez, estas tristezas nuestras.

Indiferenciación.
Nostalgia comunista. Falsa conciencia.
Malversación simbólica.
Miseria de la filosofía. Revolución capitalista.
Pornocracia. Cooptación del goce. Placer espectacularizado.
Felación mediática. Imperativo hedónico.
Mandato de perversión. Orgía circumplanetaria.
Capitalismo perverso polimorfo.
Reificación total. Normalización de la diferencia.
Arte proxeneta. Arte *gonzo*. Arte *snuff*.
Híbris del arte. Retrovanguardia. Vanguardia y terror.
Abismo de la sublimación. Trituración del aura.
Crisis fálica. Prostitución universal.
Desprestigio del amor. Banalización de la amistad.
Hiperconectividad comunicante. Metafetichismo de la mercancía.
Arte sistémico. Medusa museal. Suicidio espiritual.
Endocanibalismo.
Vanagloria del capital.

La densidad de esa materia implosionada pareciera configurar
un hueco negro de cuyos campos gravitacionales
no podría escapar ya la luz.
(La retrovanguardia acelera de ese modo
su propio mandato de anticipación,
adelantándose a la agonía solar en unos cuatro mil millones de años).

Así mueren los astros.
Las utopías, los mitos.
Consumidos en el fuego fatuo
de sus realizaciones demasiado mundanas.

Pero otras constelaciones se configuran
desde la rearticulación celestial de sus restos.
La recomposición caótica de los cuerpos desmembrados
en nuevos cuerpos informes tras cuya deformidad aparente
pugna por configurarse una belleza nueva.
Acaso póstuma.

† † †



XIV
ЧТО ДЕЛАТЬ?

† † †

«¿Qué, entonces, debemos hacer?» (Lucas 3: 10-14).
Tal vez, al menos, volver a leer el *Qué hacer* (justamente).
Ese panfleto luminoso publicado hace más de cien años
por cierto revolucionario ruso de terca vigencia.

León Tolstoi, claro.

† † †



XV
POST DATA
(POST MORTEM)

† † †

«No desesperéis, uno de los ladrones fue salvado.
No presumáis, uno de los ladrones fue condenado».

(San Agustín, según atribución de Samuel Beckett.

Errónea:
Essin [1962]; Ackerley [1996]).

† † †

(¿fin?)

Diciembre del 2012 – enero del 2013.

Referencias

- Ackerley, C.J. 1996. «Do Not Despair: Samuel Beckett and Robert Greene». In: *Journal of Beckett Studies*, vol. 6, n.º 1, pp. 119–124.
- Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. 1956 [1308–1321]. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. Edición bilingüe, Nicolás Gonzáles Ruiz (trad.). Redacción original en italiano: 1308–1321.
- Andrade, Oswald de. 1978 [1928]. «Manifiesto antropófago», en: *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917–1930)*, Aracy Amaral (comp.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, págs. 143–150. Primera publicación en portugués: 1928. *Revista de Antropofagia*, año 1, n.º 1, São Paulo.
- Bataille, Georges. 1981 [1961]. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets. Primera edición en francés: 1961. *Les larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- Baudelaire, Charles. 1943 [1887]. *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*. Rafael Alberti (trad.). Buenos Aires: Editorial Bajel. Primera edición en francés: 1887. *Journaux intimes*.
- Baudrillard, Jean. 2007 [1977/1978]. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós. Primera edición en francés: 1977. *L'effet Beaubourg*. Paris: Galilée. 1978. «La précession des simulacres», en: *Traverses*, n.º 10, febrero.
- Baudrillard, Jean. 1991. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama. Primera edición en francés: 1991. *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée.
- Benjamin, Walter. 1987 [1928] *Dirección única*. Madrid: Alfaguara. Primera redacción en alemán: 1928. *Einbahnstraße*.
- Benjamin, Walter. 1989 [1936]. «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica», en: *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, págs. 24–25. Primera edición en alemán: 1936. *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang, págs. 40–66.
- Berman, Marshall. 1982. *All that is Solid Melts into the Air. The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster.
- Bozzo, Laura (dir.). 1999. *Haría cualquier cosa por dinero*. Programa televisivo transmitido por América Televisión del Perú el sábado 27 de noviembre.
- Braudel, Fernand. 1990 [1958]. *La historia y las ciencias sociales*. 8a. reimpresión. Madrid: Alianza Editorial. Primera edición castellana: 1968. Primera edición en francés: 1958. «Histoire et Sciences Sociales. La longue durée», en: *Annales*, n.º 13.
- Breton, André. 1999 [1929]. «Segundo manifiesto surrealista», en: *Escritos de arte de vanguardia: 1900/1945*. Ángel González García, F. Calvo Sarraller y Simón Marchan Fiz (eds.). Madrid: Istmo. Primera edición en francés: 1929. *La Révolution Surréaliste*, n.º 12, diciembre.
- Breton, André. 1967 [1933]. *El amor loco*. México: Joaquín Mortiz. Primera edición en francés: 1933. *L'Amour fou*. Paris: Gallimard.
- Buñuel, Luis (dir.). 1928. *Un perro andaluz*. En colaboración con Salvador Dalí. 35 mm, 17'.
- Burton, Tím (dir.). 1989. *Batman*. 35 mm, 126'. California: Warner Brothers.
- Caute, David. 2010. *'The God that Failed': Politics and the Novel During the Cold War*. Piscataway, New Jersey: Transaction.
- Cocuccioni, Enrico. 2006. *Heidegger & Benjamin*. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=gpKbxTOFhmE>>, consultado el 12 de agosto del 2013.

- Darío, Rubén. 1920 [1896]. «El Conde de Lautréamont», en: *Los raros. Obras completas*, vol. VI. Madrid: Mundo Latino, págs. 173–178. Primera edición: 1896. Buenos Aires: Tipografía La Vasconia.
- Debord, Guy. 1976 [1967]. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castellote. Edición desautorizada por Debord, pero sin variantes significativas en los fragmentos aquí citados. Primera edición en francés: 1967. *La Société du Spectacle*. París: Buchet–Chastel.
- Debord, Guy, et al. 1969. «Le commencement d'une époque», en: *Internationale Situationniste* n.º 12, septiembre. Textos completos en castellano en: 2001. *Internationale Situationniste* (1958–1969), vol. 2: *La práctica de la teoría*. Luis Navarro (trad.). Madrid: Literatura Gris. Disponible en: <<http://www.sindominio.net/ash/is1201.htm>>, consultado el 12 de agosto del 2013.
- El Universal*. 2009. «Morales: "La división de poderes debilita al Estado"», en: *El Universal*, 5 de diciembre. Caracas.
- Engels, Friedrich y Karl Marx. 1980 [1848]. «El manifiesto comunista», en: *Obras escogidas. Carlos Marx y Friedrich Engels*. Moscú: Progreso. Primera redacción en alemán: 1848.
- Esslin, Martin. 1962. *The Theatre of the Absurd*. London: Eyre and Spottiswood.
- Fellini, Federico (dir.). 1969. *Fellini Satiricón*. 128'. Roma: Produzioni Europee Associati.
- Findlay, Michael & Roberta (dir.). 1976. *Snuff*. 80'. USA – Argentina: August Films and Selected Pictures.
- Havel, Václav. 1991. «The Power of the Powerless», en: *Open Letters. Selected Writings: 1965–1990*. Paul Wilson (trad./ed.). New York: Random House.
- Heidegger, Martín. 1959 [1935]. *Introducción a la metafísica*. Emilio Estiú (trad.). Buenos Aires: Nova. Primera redacción y publicación en alemán: 1935.
- Heidegger, Martín. 1971 [1950]. «Language». In *Poetry, Language, Thought*. Albert Hofstadter (trad./ed.). New York: Harper & Row. Primera redacción en alemán: 1950.
- Heidegger, Martín. 1982 [1957]. «Hebel, amigo de la casa», en: *Eco*, vol. XLI, n.º 249, julio. Bogotá. págs. 225–240. Primera publicación en alemán: 1957. «Hebel der Hausfreund».
- Heidegger, Martín. 1988 [1935]. «El origen de la obra de arte», en: *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Primera redacción en alemán: 1935.
- Koestler, Arthur. 1966 [1940]. *Darkness at Noon*. New York: Bantam Books. Primera edición en inglés: 1940. Londres: Jonathan Cape.
- Marechal, Leopoldo. 1944 [1939]. *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires: Vórtice. Primera edición: 1939. Buenos Aires: Sol y Luna.
- Mariátegui, José Carlos. 1928. «Alma matinal», en: *Mundial*. Lima, 3 de febrero de 1928.
- Marx, Karl. 1980 [1845]. «Tesis sobre Feuerbach», en: *Obras escogidas I. Carlos Marx y Friedrich Engels*. Moscú: Progreso. Primera redacción en alemán: 1845.
- McDonough, Tom. 2004. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Montaigne, Michel de. 2007 [1580]. «Filosofar es prepararse a morir», en: *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Bayod Brau (trad.). Barcelona: Acantilado.
- Odriozola, Manuel de. 1875. *Documentos literarios del Perú colectados y arreglados por el coronel de caballería del Ejército, fundador de la Independencia y director de la Biblioteca Nacional Manuel de Odriozola*. Tomo séptimo. Lima: Imprenta del Estado.

- Pasolini, Pier Paolo. 1996 [1962]. *El olor de la India*. Barcelona: Península. Primera edición en italiano: 1962. *L'odore dell'India*. Milan: Longanesi.
- Soto, Hernando [de]. 2000. *El misterio del capital: ¿por qué el capitalismo triunfa en occidente y fracasa en el resto del mundo?*. Lima: El Comercio.
- Thompson, E. P. 1971. «The Moral Economy of the English Crowd in the 18th Century». In *Past & Present*, n.º 50, pp. 76–136.
- Tolstoi, León. 1902 [1886]. «Qué hacer», en: *Lo que debe hacerse*. Camilo Millán (trad.). Barcelona: Maucci. Primera publicación en ruso: 1886.
- Traba, Marta. 1973. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950–1970*. Madrid, Buenos Aires y México D. F.: Siglo XXI.
- Vargas Llosa, Mario. 1997. «Caca de elefante», en: *El País*, 21 de septiembre. Madrid. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1997/09/21/opinion/874792810_850215.html>, consultado el 12 de agosto del 2013.
- Vargas Llosa, Mario. 2012. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.



Lista de imágenes

- Página 68 Kazimir Malévich, *Cuadrado negro*, 1915, óleo sobre tela, 79,5 x 79,5 cm. Foto: Galería Estatal Tretyakov, Moscú.
- Página 69 Estampilla de la Rusia neocapitalista con las imágenes antagónicas del *Monumento a la III Internacional* (1919–1920), del constructivista Vladimir Tatlin, y la escultura *El obrero y La koljosiana* (1935–1937), de la social-realista Vera Mukhina. Imagen obtenida de www.123RF.com
- Página 76 El Cuy Mágico, protagonista de las campañas publicitarias del Banco de Crédito del Perú, diseñadas por la agencia Circus para promocionar una tarjeta de crédito dirigida a los pequeños y medianos empresarios. (El capitalismo popular). ca. 2008.
- Página 79 Jeff Koons, *Exaltación*, 1991–2010, impresión digital sobre tela, obra de la serie *Made in Heaven*, © Jeff Koons, Galería Luxembourg & Dayan, Nueva York. (Intercambio de fluidos entre el artífice e Ilona Staller, la Cicciolina).
- Página 88 Fotograma de la película de Tim Burton (dir.), *Batman*, 1989, 126 min, EE.UU.: Warner Bros. Escena profética del filme en que El Guasón remeda la pose de la estatua que segundos después destruiría, durante el vandalismo generalizado de la colección del Museo de Arte de Ciudad Gótica, tras envenenar a todos sus trabajadores y visitantes.
- Página 92 Esquema gráfico del nudo borromeo, así llamado por su asociación heráldica con la familia aristocrática italiana de mismo nombre. Ha sido emblema cristiano de la Santísima Trinidad y el psicoanálisis lacaniano lo utiliza como símbolo de los tres registros del ser hablante (lo Real, lo Imaginario, lo Simbólico).
- Página 95 Fotograma del cortometraje de Luis Buñuel (dir.), *Un chien andalou/Un perro andaluz*, en colaboración con Salvador Dalí, 1928, 17 min, 35 mm. Imagen obtenida de <http://doubleexposurejournal.com/>
- Página 100 Vincent Van Gogh, *Un par de zapatos*, 1886, óleo sobre tela, 37,5 x 45 cm. Museo Van Gogh, Ámsterdam (Fundación Vincent Van Gogh).
- Página 102 Fotogramas del video de Enrico Cocuccioni, *Heidegger & Benjamin*, 2006. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=gPKbxTOFhmE>
- Página 105 Emblema del movimiento *Slow Food*. Fotografía tomada por Leonard G., 2007, en Thera (Santorini), Grecia, y publicada bajo dominio público en Wikimedia Commons.
- Página 108 Andy Warhol. *Dollar Sign (Black on Red)*. ca. 1981. Serigrafía sobre papel.

- Página 117 Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007, platino, diamantes y dientes humanos, 171 x 127 x 191 mm. Imagen obtenida del Flickr de GalerieopWEG, publicada bajo licencia Creative Commons Attribution–NonCommercial–ShareAlike 2.0 Generic (CC BY–NC–SA 2.0).
- Página 123 Art Spiegelman, diseño de la portada de la revista *New Yorker* tras el atentado contra las Torres Gemelas, 2001, Nueva York. Imagen obtenida de <http://www.avoir-alire.com/>
- Página 125 Pierre et Gilles, *Le petit communiste*, 1990, fotografía pintada, pieza única, 125,8 x 104,2 cm. © Pierre et Gilles, modelo: Christophe, imagen obtenida de la Galerie Jérôme de Noirmont – Paris. (Flores rojas [de plástico], ardientes lágrimas [de glicerina] para los funerales *kitsch* de la Unión Soviética).
- Página 126 Kazimir Malévich, *Cruz suprematista*, 1920–1921, óleo sobre tela, 84 x 69,5 cm. Stedelijk Museum Amsterdam. Imagen obtenida de Wikimedia Commons.
- Página 129 Los funerales del suprematismo: velorio de Kasimir Malévich, con el cadáver expuesto entre sus obras y bajo el *Cuadrado negro*, 1935.
- Página 131 Anónimo semiindustrial. *Memento mori (Cristo da la hora)*, ca. 2000. Plástico, impresión offset sobre papel, tornillos, elementos de relojería electrónica, 30 cm x 5 cm. Micromuseo («*al fondo hay sitio*»).



DE RESTOS, RESTANCIAS Y OTRAS AFINIDADES

Bruno Mazzoldi

No *tenemos* tiempo. Considerando el lapso concedido a los tanteos —de Mauricio González (*Morris* para los amigos), de Rafael Castellanos (alias *Parataxia*) y del suscrito— no debería resultar atrevida la primera persona plural: hoy por hoy el capital sigue patrocinando el frenesí y el hastío de una ficción comunitaria idéntica y compacta, cargada de tiempo y espacio propios; reacia, por ende, a la travesía del hoy por siempre de la que más bien cada cual no solo es polizón y capitán sino navegante casi en persona, cáscara de nuez cargada del crucial agotamiento de sí misma. No obstante, y en obediencia a más de un siglo de psicoanálisis y no sé cuántos de antropología, a pesar y por el peso de los informantes de Freud y Reichel-Dolmatoff, espacio y tiempo tenidos y retenidos vanamente sobre la presunta tierra firme de la representabilidad aún parecen proteger las fronteras de lo singular y lo plural, lo propio y ajeno, lo inane y animado, lo podrido e intacto, lo ilegal y legal.

Cada vez que de contrato se trata —a cada rato, por ende y allende—, donde y cuando el *con* del trato afila contrastes de uno y otro paso más o menos siguiente pues, como en Colombia debería constar, aunque sea desde la *Columna de Leo* del 47, «*con*, del sánscrito (no del francés), quiere decir precisamente “con”, exactamente lo contrario de “sin”. De manera que por parte de “con” no hay dificultades ni evasivas», en más de cuatro lenguas palabras del entrañable amigo del dibujante Ricardo Rendón, Baruch —Ahsvérus mucho más errante, tráfuga del leño ad hoc, llámese Hiperetusa la Nao de la diferencia, abuela Anaconda, estación espacial de Solaris, Argos o Garuda — pues el fin de la busca es su vehículo, razón jamás tenida por estar en lo que al tanteo cada cual quizás ya sea; razón de curso órfico, espíritu, sueño y arte no propiamente en sintonía con la versión de *pëllü*, o *péuma* a oído misionero. «Llevados por un soplo», los gestos consuetudinarios a lo largo de la mudanza del ἀπορριπίζονται aristotélico (Aristóteles 464a, 88–93) hacia la *aporroia* caribe o la diaforesis de Lezama Lima, circuncisa la brazola, disuelto el reborde que confirmaba la escotilla del poro de esta o aquella piel significativa, pasto de bultos chupescarchas y mamanubes, pantallas de ases pisciformes en la manga de la maga echada al viento desde el tope de su escala, para que la *machi* araucana «traiga además consigo legítimas banderas de doble color, la celeste y la blanca, receptáculos estos para su espíritu: *ñi witraiel*

küme bandera, epu rume bandera; kallfü bandera, flaṅ bandera ká, feu meu tañi küme kontunieaeyüm meu ñi pëllü» (Coña 2006 [1930], 355).¹

Trayendo y distrayendo chiflones auráticos tras velos, velámenes, insignias y signos ajenos a la contracción nacional, casi lo contrario de lo contrario, a través y contrapelo de lo tuyo, mío y nuestro, hubiéramos y hubiera querido entretrejer envíos y reenvíos conformes a embanderamientos mucho menos sujetos al bando que prendados de la banda; ley de tira y faja pulsional, flujo y temple de *bandement*, *bundle* y *Bindung*, «empinada venérea» y «atado» más o menos brujo, mientras al filo del lapso menguante demora su asomo la presentación de aquello que a esta hora (cinco de la mañana del 11 de noviembre) todavía no se hace del todo presente... también porque Morris y Parataxia trabajan lejos. Ídem el suscrito, al fin y al cabo; lejanía que perturba el orden de la rivalidad de lo cercano y lo remoto, por más que se aborde la responsabilidad ético-política atenta al rehén de un prójimo cada vez más exótico, harina del costal del otro regada por esta gran ciudad *pospositiva*, *anahumana* y *transmilenarista* —epítetos adventicios, cómo no, nada que ver con el guion de un *thriller* apocalíptico armado alrededor de las campañas patrocinadas por las últimas administraciones de la Alcaldía Mayor comprometidas con la imagen de «Bogotá Positiva» y «Bogotá Humana», o con las secuelas del proyecto de transporte masivo conocido como Transmilenio—.

El primero en Frankfurt, cerca de Werner Hamacher; uno de los más fieles herederos de las enseñanzas y de la praxis del abuso de la herencia exudadas por la *poelítica* de Derrida (*poética + política = poelítica*, neologismo del año 94, si no estoy mal, durante la primera sesión del Parlamento Internacional de Escritores; menos joyceánico que otras remezclas del gramatólogo argelino, no meramente verbales sino entregadas a la libido filosófica, las artes y el empeño transformal), por ende y por vocación dispuesto a afirmaciones expresivas cuya agilidad me sobresalta, como la que se concede al proponer cierto «contrapunto» del *Ángel del Basuco* de Mocoa con

1 El sustantivo *pëllü*, que el capuchino bávaro recopilador de las memorias del cacique Coña convierte en «espíritu», abarca conjuntamente la instancia anímica y una suerte de accesorio paraníptico, concurso que, en virtud de la consabida y aciaga preposición inseparable *para-*, problematiza la distinción entre núcleo y suplemento, singular y plural, instancia poseyente y poseída, tal como deja entender el etnólogo que en los años del furor surrealista perteneciera al legendario consorcio conocido como *Acéfalo*: «El *pëllü* —alma de la *machi* o su espíritu auxiliar— colabora tan estrechamente con la chamán y se identifica con ella al extremo de que la *machi* emplea la forma dual para enumerar los ritos que se propone llevar a cabo. Durante la sesión, de alguna manera la *machi* se desdobra. En el curso del éxtasis, el espíritu que se le ha “incorporado” contesta a las preguntas del interlocutor (*dunumachife*)» (Métraux 1967 [1942], 177-235, 209). Asimismo el *ars somni* persevera en el entredicho de la lógica del huésped esencial o auxiliar-auxiliado, substrayéndose tanto a los más tozudos dualismos de la metafísica de la presencia, como a los códigos de la evangelización imperante: «Algunos autores, como el P. Augusta y el P. Moesbach, traducen mediante el español “arte” el sustantivo *péuma* cuya primera significación es “sueño, éxtasis de la *machi*” (*soñar* se dice *péuman*). El verbo *küimin* indica la acción de caer en trance, literalmente la “toma de posesión de la *machi* por su arte”» (1967, 207-208).

el *Angelus Novus* de Klee, susceptible de desbordarse en un *tutti fortissimo* canibático. El segundo, no siempre en Berlín, trocando frecuentemente por un tornamesa el escritorio bien cuadrado desde la Sorbona, a no ser de regreso a Colombia para intervenir en *Bogotrax* (laboratorio de experimentación socio-rumbera que cuenta con la ayuda de numerosos operadores semiestéticos al borde del anonimato); eso sí, en asiduo contacto con militantes de la contracorriente de ambos hemisferios, que para la ocasión apodaría «Extética Okupa» y singularmente atraído por las márgenes del entretenimiento mayor, poco explícitas, donde le urge preguntar: «¿Cuál es el juego que se expone cuando se expone el juego mismo?».

Al acoger entrambos el impensado ejercicio del *resto* como práctica de *resistencia*, sea frecuentando «aquella zona donde se abre un *ethos* (eticidad, etnicidad, etc.) que resiste “más acá” de todo orden jurídico», sea asumiendo «el *ethos* de esta “ética” — que se aleja en principio de los patrones de comportamiento [...]», dejan creer que la distancia de sus respectivas aperturas se templaría al ritmo de la aporía del radical **swe* señalada por Émile Benveniste en el quiasmo del que por igual proceden ἔθνος y ἕθος, vínculo comunitario reconocido por la ley e irreconocible acontecer de la singularidad, se reflexivo del «uno mismo» y se- separativo de la antigua conjunción *sed*, desde la vida del rasgo compartido hasta la muerte de la excepción, desde la discrepancia recién parida hasta el cadáver de la seguridad habitual y viceversa, en el cruce de *kitsch* e hipnoinsurgencia, ahí mismo, por descalabro de lo mismo, donde la imantación del rezago redundaba en empatía y telepatía de lo que «sobra» o *superstat*, «videncias», «conjuros», «hechizos», gesticulaciones paleonímicas excluidas del supers- ticioso marco de la edad adulta, neoliberalmente neokantiana y francamente eurocén- trica (eufemismo inevitable, vamos, *racista* sería oprobioso).

En cuanto al suscrito, valga anotar que por falta de tiempo se vio inducido a mutilar la prolongación de los apuntes del seminario *Sueños – Animales – Despertares*, trazados durante el primer semestre del 2006 en respuesta a una solicitud de los estudiantes de pregrado del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional, en Bogotá, para empastarlos con apartes de «Fumigación, sirena, pantalla. El ángel del basuco de Mocoa», ponencia ofrecida en compañía de una videoinstalación de José Alejandro Restrepo, en el desarrollo del simposio *Drogas y Fantasmas de la Ciudad y de la Selva*, que coordiné con Sergio Ramírez L., y B. M.) al interior del IX Congreso de Antropología en Colombia (Popayán, 19 al 22 de julio del 2000).

A esta hora (casi la de antes), dicha presentación debería empezar a confundirse en menor grado con el escotillón en que precipita el publicista del mercado de las ideas, mientras la estatua del arrendador de teléfonos a \$200 el minuto le deja saber que *tempo piú non c'é*, en más de una lengua, como no manda la *post(a)-pedagogía*,² sin

2 *Post/posta/a* *privativa + pedagogía*, calambur armado por Gregory Ulmer en el lejano 1985, alusivo al más allá del demasiado consabido esquema comunicativo postal «emisor → recep- tor» y a la altura de una *Gramatología aplicada* que conectaba las cursivas «no hay fuera-de- texto» inherentes a las prácticas deconstructivas con la escurridiza textualidad de Beuys.

perder de vista ni de otros sentidos el chance de amoldar a las exigencias de una alegoría más naviera que ecuestre la sentencia de un jinete de la pluma y del pincel poco dispuesto a dárselas de navegante dubitativo, oscilante entre seguir de pie o echarse al canto de las aves de rostro y pecho femeninos, a no dudarlo: «El timón de la risa está hecho con la madera de la ética».

Bogotá, noviembre del 2012.

Referencias

- Aristóteles. 1953. «De la divination par le sommeil», en: Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle*. René Mugnier (trad. y ed.). París: Les Belles Lettres.
- Coña, Lonco Pascual. 2006. «Lonco Pascual Coña ñi tuculpazugun/Testimonio de un cacique mapuche». Santiago de Chile: Pehuén.
- Métraux, Alfred. 1967 [1942]. «Le chamanisme araucan», en: Métraux, Alfred. *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*. París: Gallimard. Traducción en castellano por Aguilar, 1973.



CONTROL

SERVI

CONTROL

SERVI CIO

SINGBARER REST — der Umriß
dessen, der durch
die Sichelschrift lautlos hindurch brach,
abseits, am Schneeort.¹
Paul Celan, *Atemwende*

Más acá de toda juris-ficción

Que en determinadas circunstancias el arte cruce explícitamente los límites de lo legal, no implica de antemano que cruce los límites de lo ético. De entrada, decir que el arte «cruza» lo legal supone de parte del arte, no digo aún del artista, un excedente de vigilancia sobre eso que se puede llamar lo ético. Tal vigilancia, por insomne que sea, tiende precisamente hacia aquella zona donde se abre un *ethos* (eticidad, etnicidad, etc.) que resiste «más acá» de todo orden jurídico, una zona de *resistencia*, de lo que resta y resiste a todo poder y violencia legal. ¿Cabe llamar aquí «rostro» a la apertura y exposición de esta zona? ¿Es pensable en todo caso una «resistencia ética» en el arte?

Supongamos dicha apertura como una zona de resistencia anterior a todo dominio legal. Si recordamos, por otra parte, que salvaguardar esta zona *como tal* es uno de los propósitos de lo que Walter Benjamin llamó en 1921 la tarea de una «crítica de la violencia» —siendo ella ante todo crítica de la violencia *legal*, en el sentido más amplio—, cabe pensar que la presunta resistencia ética que expone el arte no sería ajena a esta tarea. Quizá sea en función de ella que, más allá de todo «propósito de transgresión y subversión estéticas», el arte cruza *siempre* los límites de lo legal. Y ello puede hacerlo de múltiples maneras. Se trata para nosotros de pensar aquella resistencia que ostenta toda manifestación artística en cuanto exposición de un medio, de una medialidad en cuanto tal, más allá de toda finalidad. Benjamin se aproxima a lo que allí llamó una «esfera de medios puros, no violentos» a partir de dos de sus modos paradigmáticos: por una parte, el lenguaje en cuanto *médium* que hace posible la resolución pacífica de los conflictos,² posibilidad que ninguna jurisdicción dada puede agotar; por otra parte, la huelga general proletaria en cuanto *médium* de resistencia que afirma la incondicionalidad del *ethos* abriendo un «más acá» de toda finalidad jurídica —volveré sobre esta más adelante—. Es en la apertura de dicha esfera donde él vislumbra una «política de medios puros», la cual no desarrolla pues, dice, «nos llevaría demasiado lejos» (Benjamin 2007, 196; véase González 2013). Si el arte es un eminente modo de exposición de aquella esfera en la que un medio comunica su propia comunicabilidad antes que nada (es decir: antes que ser comunicación de una intención o un contenido comunicacional), sería allí donde se abre la dimensión profundamente ética (y quizá política) del arte.

1 «Resto Cantable — la silueta / de ese que irrumpió / calladamente a través de la escritura de la hoz, / aparte, en el ámbito de la nieve» (Celan 1997).

2 «Hay una esfera del acuerdo humano a tal punto carente de violencia [*gewaltlos*] que la violencia le es por completo inaccesible: la esfera auténtica del entendimiento, a saber, el lenguaje [*die Sprache*]» (Benjamin 2007, 195).

Tupac Cruz, *Uti possidetis* y *Nuevos marcos para la galería de arte*.
El artista realizó los seis dibujos que acompañan el presente artículo por solicitud del autor del mismo.
Tupac Cruz se abstiene de dar más especificaciones técnicas (título, fecha, lugar, etc.). Los titulares que acompañan a los dibujos, así como el orden de la serie, fueron propuestos por el editor invitado (Bruno Mazzoldi) y por el autor del artículo (Mauricio González).



En medio de ella se despliega la *aisthesis* originaria desde la cual hablan las «lenguas del arte», como las llama Benjamin ya en 1916, en cuya inmediatez se traducen unas a otras, se roban mutuamente sus sentidos y comunican su nuda comunicabilidad. Ellas afirman un médium que expone, aunque sea por un instante, la suspensión del *interés* que estructura al tiempo como deuda.³ Pues si lo que está a la base de todas las jurisdicciones que mantienen vigente el gobierno mítico del mundo es el *tiempo de la deuda* (no tanto un tiempo ordenado desde una simple causalidad mecánica —*causa efficiens*—, como un tiempo dispuesto desde una etiología morosa —*causa finalis*—, regido por el *telos* de la deuda/culpa), no hay *taxis* cronológica que sea inmune a este. Es un tiempo del interés lo que lo *ordena* ideológicamente como sucesión homogénea, de modo tal que un «ahora» pueda encontrarse endeudado con otro. La interrupción del nexo mítico del tiempo como destino y deuda es la afirmación de un incondicional «más acá» de toda violencia jurídica; pues el carácter mítico de esa violencia consiste precisamente en dar sustento al tiempo *como* deuda: ordenado bajo la constante amenaza del castigo. El significado metafísico del «desinterés» del arte y la experiencia estética consiste entonces —a diferencia de lo que pensaba Nietzsche— en que allí se cifra la posibilidad y la tarea de una suspensión ética —Kierkegaard la llama «religiosa»— del tiempo *etiológico*.

Dicha tarea puede entenderse como política, en un sentido que hay que distinguir de todo activismo, aun si en ocasiones lo pueda y deba ser. Si cabe hablar de una «politización» de la actividad artística, ella acontece *antes* de toda distinción entre político y apolítico. Dicha politización tiene lugar donde esta misma dupla se expone a lo que allí

3 Vistas las cosas a la luz del estricto kantismo de Benjamin, lo que se juega en el muchas veces mal-comprendido «des-interés» en la experiencia del arte no es otra cosa que la ostentación medial de una nuda comunicabilidad —*Mittelbarkeit* es un término clave de la *Crítica del Juicio* (Kant 1999, §39), que Benjamin retoma enfatizando el *bar*—. En ella se sustenta la paradójica «fuerza» del juzgar estético y su carácter «reflexionante». Pues este no concierne más al objeto sino tan solo al sujeto, ¡y de qué modo!: *aisthesis* como auto-afección anterior a todo «sujeto» ya constituido, exposición de un tocar-se que expone su singularidad a flor de piel. *Esta rosa «es» bella*, porque *sin por qué*: la cópula brota desde el abismo de una libertad aún no constreñida por imperativo ético alguno, exposición de una libertad muy otra y de un *ethos* muy otro. Tal es la archi-praxis creadora de «lo estético»: primer reparto de sentido —y de los sentidos— que es por-principio *sin principio*, sin *telos* ni *arché* (en sentido determinante), cuya anarquía abre en flor el libre juego del imaginar, ostentando la «fuerza» (*Kraft*) de su juzgar en el activo *des-interés* estético. El arte es la expresión de este desnudo y anárquico sostenerse *desde* la inmediata exposición de su *médium*, donde la experiencia de su medialidad no solo rebasa los límites de todo juicio determinante, sino que es ya la afirmación de un incondicional «más acá» de todo orden del conocimiento, pero también de todo dominio legal y toda violencia jurídica. Podría incluso llamársela «revolucionaria», si la paradójica y virtualmente subversiva «finalidad sin fin» abriera un suspenso tal en el orden teleológico y etiológico, que en él se manifestara la *irrupción* de un tiempo muy otro y contrario al cronológico. Ya sea por su espaciamento: el *demorarse* del buen tiempo (*die schöne Zeit*), el «rato» (*die Weile*) como tiempo que se dilata en el abandonarse contemplativo en la experiencia de lo bello, *wir verweilen bei der Betrachtung des Schönen* (Kant 1999, §12). Ya sea por su temporización: el destiempo como exposición del instante desnudo, *der Augenblick* (Kant 1999, §27), súbito *choque* del tiempo contra sí, en cuyo temporizar lo inexpressivo desborda la experiencia de lo bello (en lo sublime).

resta aún no decidido. Pues en ella se vuelven a espaciar los límites entre la *polis* y su otro: los abre como zona de alteración y experimentación. En ella, la distinción entre político y apolítico está aún por decidirse, y con ella el sentido mismo de lo «político».

Ahora bien: el arte nunca «cruza» en sentido estricto los límites de *lo ético*. Si *ethos* es apertura de un lugar de acogida a lo que viene, es antes bien su apertura *como* obra lo que acoge cada vez de nuevo al «arte» como a un recién llegado. Pero esta apertura no está nunca dada de una vez por todas; no es su domicilio en cuanto lugar fijo de residencia. Este no es solo un lugar móvil que se desplaza como un ánfora, sino que su «estancia» es el des-emplazamiento originario: la posibilidad de traslado, transferencia, traducción, trans-posición y ex-posición; la posibilidad de que la obra corte los vínculos umbilicales con el mundo del que nace y que no retorne más a él; la de ser arrancada de todo contexto original y de toda función ritual (si es que tiende a re-naturalizarse en el plexo de rituales burgueses alrededor del cual gira el negocio del arte). Su posibilidad es su citabilidad, su reproductibilidad técnica, su des(em)plazabilidad; de donde también el espacio del «museo» debe dar a pensar aquello que en él *resiste* a toda re-apropiación museística. El *ethos* de la obra⁴ es más bien lo que resiste a toda fijación domiciliaria y a todo mítico «derecho de propiedad» sobre ella. Su estancia es su *r e s t a n c i a*.

Si el movimiento propio de la actividad artística consiste, antes bien, en aproximarse a este *ethos* y abrir cada vez de nuevo el lugar a su ex-posición, «sublime» —si tiene aún sentido— sería un cierto modo de dicha aproximación. O de ser sorprendido por él, desde la experiencia de una infinitud a la que un Todo no puede contener: lo inexpressivo, la desnudez, lo ilegible, lo intraducible, etc. La pregunta por lo que resta de lo sublime puede plantearse desde la aproximación a este *ethos*: ¿en qué medida acontece allí el temblor de la representación?, ¿en qué medida se sacude allí lo que Kant llamó la «idea de la humanidad»? ¿cómo toma de nuevo el arte la medida de lo sin-medida?, ¿qué *resta* aún de lo irrecuperable, más allá de todos los límites?, ¿hay una *escritura* del desastre?, etcétera.

Pero volvamos por un instante al «cruce» con lo legal. Este tiene lugar *ya siempre* en el arte, directa o indirectamente, y a pesar de cuánto se desee encontrar en la violencia jurídica un íntimo aliado o tomarla «por su lado más amable». Y ello apenas al precio de negar lo que allí resta de «medio puro», de rostro y resistencia ética: de su *r e s t a n c i a*.

Pues en todo acrítico aferrarse a la complicidad con ella, la fuerza de la ley se torna en garante de la actividad del arte solo a costa de restringir el acceso a su propia esfera y lo compromete, bajo el lema «arte y cultura», como botón de la política cultural de turno con la cual la violencia jurídica busca constantemente *blanquear* su inmanente

4 Este *ethos* puede encontrar acogida en el museo, tanto como en la reproducibilidad técnica de la obra, en cuanto *medios* que exponen la función des-emplazante del arte (véase Hamacher 1997).

sustrato mítico, reforzar su mitología blanca. «Arte y cultura» son el espacio de esta sublimación. Incluso en el caso límite donde la complicidad se presenta abiertamente como *pólemos*, donde se abre un marco juris-ficcional en el que el arte entra en concurrencia con diversos órdenes legales, y donde se apuesta por la afirmación de la «autonomía» del arte, por su derecho de auto-determinación en su sentido más fuerte (que puede llegar al extremo de su afirmarse como una «soberanía acéfala» del arte), aún allí, toda pretensión de auto-determinación (como dominio de su *autos*) expresa una mítica violencia jurídica de la que es permanentemente presa. Así pues, tomando la violencia jurídica «por su lado más amable», el arte corre *siempre* el riesgo de entrar en pactos implícitos con ella y ser tanto más sometido a su dominio mítico; corre el riesgo de dejarse gobernar por leyes no escritas y de lograr resistir mucho menos a él.

Pero, paradójicamente, es en cierta proximidad al mal que la desistencia y la no-resistencia pueden despertar, a la inversa, una resistencia muy otra —ella es la que expone paradigmáticamente, como veremos, *El ángel del basuco en Mocoa*, allí donde «el ángel le pasa el cigarrillo al diablo» (Mazzoldi 2000)—. De modo que, aún tomándola «por su lado más amable», hay siempre algo en el arte que *resta* incondicionalmente como médium puro, que expone el *ethos* de un incondicional «más acá» de toda violencia jurídica y de toda juris-ficción. Corriendo el peligro de la exposición absoluta e indefensa que implica el «resistir» incluso a su propia resistencia, desde su paradójica y errática *irresistencia*, hay en el arte «algo» que resiste al más íntimo carácter de *amenaza* de aquella. Ello, a contrapelo del carácter mítico de la violencia jurídica, la cual se manifiesta en toda su ambigüedad como violencia *de* la amenaza: a la vez amenazada y amenazadora. Pues es al interior de su íntima estructura auto-inmunitaria donde tiene lugar la apertura hacia «algo» absolutamente otro e inalcanzable por ella: un afuera inapropiable la co-habita. Es la exposición de aquello que no opone resistencia, apertura que expone una «resistencia ética» (Levinas), que reclama una «política de medios puros» (Benjamin).⁵

5 La resistencia ética del arte —de haberla— comienza por su resistencia a la caricaturización del rostro, siendo en ocasiones la caricatura misma el *médium* de esta resistencia. Pues si esta caricaturización tiene lugar a diario, en la sobre-exposición mediática del respectivo «tema del día» («aborto», «eutanasia», «reinserción», «legalización», etc.), no cabe responder sino con otra exposición, pero de un orden absolutamente otro. Su exhibición (*Ausstellung*) es un leve trastocar (*Entstellung*) que abre la grieta y deja atravesar por ella un *súbito* infinito. *Ent-Stellung* es aquella «forma que toman las cosas en el olvido» y que Benjamin encuentra en Kafka por ejemplo en *Odradek* (Benjamin 1989, 431). Mientras escribo esto, veo en televisión a las chicas del Pussy Riot. La caricatura se trastoca cuando la reapropiación mediática del *motto* «libertad de expresión» —a contrapelo de la intención periodística— se sobre-expone al límite de vaciarse de contenido, la imagen se llena súbitamente de lo inexpressivo, exponiendo un tremendo problema político. Su sobre-exposición ex-tética —más acá de toda reapropiación estetizante de la singularidad de su trazo *kitsch*-punk cirílico antifascista—, afecta no solo la teoría del juicio acorde con el conocimiento estético que de allí emana, sino también las políticas de su exposición. Si las «estéticas» se multiplican de la mano del agrietamiento de las juris-ficciones, si llueven —one2many— como tormentas eléctricas, ello tiene lugar en un medio donde las nubes se trastornan y dibujan cada vez una nueva zona de resistencia para el arte (pues «hay también un arte del olvido», como dice el *Ángel del basuco*), cuya sombra cambiante se extiende sobre la mediática exaltación que trivializa. Hay que pensar también el *trivium* de la resistencia ética del arte.

Al final de su famoso ensayo de 1936 sobre el arte en la época de su reproductibilidad técnica, Benjamin habla del límite sutil pero decisivo entre «politización del arte» y «estetización de la política». Retrospectivamente, podría decirse que la «estetización de la política»⁶ es una eminente forma de sometimiento a la lógica del poder en cuanto «mítica posición de derecho», como la llama en 1921 en «Para una crítica de la violencia». Esto, a diferencia de aquella «resistencia ética» que, decimos, expone su rostro en el arte (en cuanto exposición de la «pura medialidad») y que *puede* acercar el arte a la justicia. Pues si la justicia se distingue del poder en cuanto que «divina posición de fin» (Benjamin 2007, 201), cabe preguntar: ¿cómo se debate el arte entre el poder y la justicia? A esta pregunta se remonta en última instancia la diferencia entre lo legal/ilegal y lo ético. Es lo que distingue el carácter *divino* de la justicia del carácter *mítico* del poder legal: no el ajuste a una norma dada, sino la exposición de un médium.

Délai y justicia: resistencia ética

¿Qué puede tener que «ver» el negativo fotográfico con la justicia? Supongamos, por un instante, que allí se expone un incierto «más acá» de toda juris-ficción. La sobreexposición (en sentido foto-tanato-gráfico) es allí el *paso* suspendido entre luz y tiniebla. Tal es el *Paso del Quindío* que exponen los cargueros de José Alejandro Restrepo, retomando el motivo de los famosos grabados del siglo XIX. ¿Cabe dejarse cargar, por un instante especulante, sobre la espalda de quien carga *así* al otro, al borde del abismo, en los con-fines del mundo? Aquel portante diferir del otro retoma el peligroso *pas* del paso suspendido o suspensor, que a su vez expone el médium mismo de la foto-escritura.

Quizá sea justo el acto en cuestión el único propiamente «justo», pues algo se expone en él al *paso* de un incierto aplazamiento: aquel que suspende el juicio de Dios sobre sí. Este «cargar» va desplazando a su paso toda ejecución que viene a ser dictaminada sobre él. Así expuesto, enloquece el poder de toda teo-juris-ficción sobre sí, lo *neutraliza*. Escuchemos por un instante a Scholem:

Pues esto y no otra cosa significa «justicia» en el más profundo sentido: que aún cuando ha de juzgarse, la ejecución resta [*bleibt*] aún completamente diferente del juicio. La relación unívoca del judicializar del juicio frente al ejecutar —tal es el propio orden legal— se supera en el aplazamiento o suspensión del ejecutivo.

6 Si cabe hablar, por otra parte, de «soberanía» del arte, ella no es en todo caso la del artista. Celan habla así en «El meridiano» (1999) de la «majestad del absurdo», refiriéndose al episodio revolucionario que Büchner retoma en la *Muerte de Dantón*. Esta *majestas* expone la tarea política del arte. Si «soberano es aquel que puede declarar el estado de excepción», un arte soberano es aquel que declara su propia excepcionalidad, su exceptuarse de todo orden normativo y de normalización preestablecidos —entre otros, la normalización del límite entre un adentro y un afuera del canon—. Y puesto que todo orden de normalización de un campo es eminentemente un orden de *estetización*, la tarea política del arte consiste en la reivindicación de una paradójica soberanía («la souveraineté n'est RIEN», escribe Bataille), desde la separación crítica frente a toda estetización, que es siempre directa o indirectamente una estetización de la política.



José Alejandro Restrepo, *Paso del Quindío II*, 1999, fotograma de video. Imagen cortesía del artista.

[...] El final de [*Jonás*] 3,10: él había dictaminado ejecutar algo y no lo ha ejecutado (aún), expresa clásicamente la idea de la justicia. Justicia es la idea del aniquilamiento histórico del juicio de Dios, y es justo el acto que neutraliza el juicio de Dios sobre sí. Justicia es la indiferencia del juicio final [*Gerechtigkeit ist die Indifferenz der jüngstes Gericht*]. Mesianico es el reino al que no le sigue ningún juicio final; por ello los profetas propician la justicia. Ella es el suspenso verdadero [*die wahre Schwebel*] y el más profundo sentido de todo aplazamiento [*alles Aufschubs*]. (Scholem 2000, 336)⁷

Estos tremendos fragmentos sobre el libro de Jonás, y el concepto de justicia de aquel íntimo amigo de Benjamin a quien este llamara «un gran teólogo», datan de mediados de 1918. Dice más adelante:

La acción que se ha convertido en aplazamiento es la justicia como acto [*als Tat*]: הקדצ (zedeka, justicia, limosna [*zedeka, Gerechtigkeit, Almosen*]) [...]. Sobre los pobres debe juzgarse como sobre los ricos, pero (a partir de los fondos más profundos que han de desarrollarse como tarea de la teoría de la Torá) el juicio sobre los pobres debe no ejecutarse [...]. Y esta no-ejecución no es posible de otro modo sino mediante otra ejecución —justicia es la ejecución de una no-ejecución [*Gerechtigkeit ist eine Vollstreckung einer Nichtvollstreckung*] [...] La famosa sentencia (Prov. 10, 2), תוממ ליצת הקדצ (zedeka tazzil mi-mawet), dice: actuar en el aplazamiento salva de la muerte [*Im Aufschub handeln errettet vom Tode*].

⁷ En adelante, todas las traducciones del alemán (de Scholem, Celan, Benjamin y Hamacher) así como del francés (de Levinas y Derrida) al español son mías, excepto cuando la referencia bibliográfica indique lo contrario.

La *justicia* זְדֵקָה (*zedeka*) supera al juicio final [*überwindet das jüngste Gericht*].
(Scholem 2000, 341)

Aquello que en lengua castiza se rinde a una escatología finalista (guardando la memoria de su huella barroca), señala en la lengua de Scholem una sobria prontitud y precocidad: pues el juicio de Dios, cuya suspensión está aquí en juego, no apunta tanto hacia aquel que se encontraría al final, cuando todos los tiempos habrán envejecido, sino al más joven, *das jüngste*. Y no es poca cosa lo que está en juego, si se reconoce en eso que desde hace siglos se llama el «juicio de Dios» aquel ultra-performativo que estaría a la base de toda performatividad. Así: «el juicio de Dios se puede definir como el juicio que es su propia ejecución [...] un acontecimiento absoluto» (Scholem 2000, 338).⁸ Lo que acontece como la resistencia ética de un actuar en la diferencia o *délai* medial es la *suspensión* de este archi-performativo, una suerte de para-performatividad o de «paro aformativo», el cual, antes que saturar la presencia de un sujeto actuante, expone el aplazamiento. Allí se abre el *ethos* como médium de un incondicional «más acá» de todo derecho humano o divino (la justicia).

Pues si la suspensión del juicio de Dios es también la de toda performatividad, no es de extrañar la consecuencia que Scholem desprende de ello, cuando dice: «La idea de la justicia llena el abismo entre juicio y ejecución». Quizá sea la justicia lo que, en la ejecución de una no-ejecución, se expone también como intervalo, como blanco incontrolable, como espaciamento atópico que airea una *r e s t a n c i a*. A la vez ello encuentra su resonancia en la «suspensión» que acontece en medio del arte (suspensión de la mimesis como técnica de auto-mimetismo de la *physis*) y la cual en ocasiones se ha llamado la apertura de lo poético en el arte. Pero más allá de la «esencia» poética del arte (Heidegger 1997, 64), se trataría aquí de su *r e s t a n c i a* poética. Paul Celan supo llamar a este atópico espaciamento poético «meridiano» (1999); también lo evoca en otro fragmento, como si se tratara de la cita de un texto nunca escrito: «El “poema en el poema”: escondido en todo poema, en cada ánfora de palabra del poema, en cada intervalo.—» (Celan 2005, 146).⁹

«...y esto es lo que está escrito: “mediante la justicia te miré a la cara”» (Scholem 2000, 363).¹⁰ Este cara-a-cara es a la vez exposición y escritura, *délai* —*Aufschub* (Scholem), *Intervall* (Celan), *différance* (Derrida), re-trazo escritural, huella del otro—. Es también así como se expone eso que Emmanuel Levinas llama «resistencia ética». Su gran ensayo sobre la exterioridad que es *Totalidad e infinito* caracteriza esta

8 «Das Gottesurteil kann definiert werden als das Urteil, das seine eigene Vollstreckung ist [...] ein absolutes Ereignis».

9 «Das ‚Gedicht im Gedicht‘: im Gedicht verborgen, in jeder Wortfasser des Gedichts, im jedem Intervall.—»

10 «[...] und das ist was geschrieben steht: ‚durch Gerechtigkeit schaue ich dein Antlitz‘.»



José Alejandro Restrepo, *Santa Lucía*, 2006, video objeto, medidas variables. Foto: Camilo Monsalve, cortesía del artista.

resistencia como la relación infinita del rostro. Ella se presenta en el capítulo titulado «Rostro y ética» como la resistencia de aquello que, «en el límite entre la santidad y la caricatura, se rehúsa a la posesión, a mis poderes», tal que «en su epifanía, en su expresión, lo sensible, todavía aprehensible, se muta en resistencia total al agarre, la presa» (Levinas 2006, 215). Así, agrega Levinas más adelante:

Este infinito, más fuerte que el asesinato, nos resiste en su rostro; es su rostro, es la *expresión* original, es la primera palabra: «no matarás». El infinito paraliza el poder por su resistencia infinita a la muerte que, dura e inexpugnable, resplandece en el rostro de otro, en la desnudez total de sus ojos, sin defensa; en la desnudez de la apertura absoluta de lo trascendente [...] —Y añade— Hay ahí una relación, no con una resistencia muy grande, sino con algo absolutamente *otro*: la resistencia de aquello que no tiene resistencia —la resistencia ética—. (2006, 217)

Entre el *délai* del Juicio, en cuya suspensión se debate lo que Scholem llama justicia, y la resistencia *infinita* del rostro como separación ética en Levinas, se expone un *ethos* muy otro. Es el *ethos* de la exposición de una desnudez total y sin defensa —ojos que se entregan literal y medialmente «en bandeja» como los de *Santa Lucía*, de José Alejandro Restrepo—. Esta desnudez no es simplemente pasiva, sino que es a la vez su más alta manifestación, más activa que toda actividad, la cual desborda todo reparto diferencial entre *vita* activa y contemplativa. En ella se expone un actuar en la resistencia, al cual Levinas puede llamar por consiguiente *ética*. Pues tal resistencia es el más alto y también más paradójico modo de la acción: uno que logra suspender desde su propio actuar la íntima referencia a un *fin*. Tal resistencia debe resistir ante todo al *telos* de su auto-satisfacción. Pero para resistirse a sí misma ella debe ser ya la exposición de una finalidad *sin fin*; ella ha de dar el salto fuera de la esfera de la eticidad y de su universalidad dictada por un *deber-ser*. No debe atenerse tan solo a un Bien y tener a la virtud o al «buen actuar» como su medida (en la forma de un imperativo categórico, por ejemplo), sino que ha de arriesgar hasta el extremo la exposición de la justicia —la medida de toda medida,¹¹ que es ella misma *sin medida* (predeterminada)—. Si la resistencia ética implica a la «justicia como acto» (Scholem), su paradójico actuar (acción que resiste a la «acción») debe estar a la altura de la justicia: ser la ejecución de una no-ejecución.

Ella no se encuentra lejos del sentido de la acción que, en Benjamin, expone el medio de la huelga o el paro general, y que hace de este la eminente apertura colectiva de una desnuda medialidad, en la cual se llega a entrever la posibilidad de una «política de medios puros, no violentos». Pues, considerado críticamente, lo que hace que el *Streik* o paro general proletario amerite el nombre de «anárquico» es el sentido del «actuar» en él, lo cual no se sustenta más en fin jurídico alguno (como lo sería un derecho de huelga). De esta manera, en tanto que juzgada por la «ley de sus medios» (Benjamin

11 «Justicia no es Midda (Hebr. virtud, medida) alguna. Sino la medida de todas las medidas *Middat ha-middot*. תרומה תרם [Gerechtigkeit ist keine *Midda* (Hebr. Tugend, Maß), sondern das Maß der Maße. *Middat ha-middot*. תרומה תרם.]» (Scholem 2000, 363)

2007, 198), la acción del paro ha de entenderse esencialmente como «no violenta», puesto que —más allá de todas las contra-violencias que la acompañen y las represiones policivas que pueda suscitar— ella encuentra su manifestación en el «abandono de la acción, un no-actuar, que es en último término el paro» (Benjamin 2007, 187).¹² Este «no actuar» como modo de «acción» propio de la huelga general es lo que Benjamin, en un texto muy temprano, había caracterizado ya como doctrina ética. En «La posición religiosa de la nueva juventud» de 1914, Benjamin se aproxima a tal juventud —en cuyo movimiento estudiantil él estaba profundamente inmerso a los veintidós años— como aquella cuyas «luchas son juicios divinos» y la cual «se encuentra dispuesta por igual a vencer o a perder». «Esta juventud», añade, «puede tener rasgos comunes con los

que tenían los primeros cristianos, a los que el mundo también les parecía estar tan rebosante de lo santo que podía surgir en todo aquel al que ello le robara la palabra y la acción. La doctrina de un no-actuar [*Die Lehre von Nicht-Handeln*] está muy cerca de esta juventud» (Benjamin 2007, 76).

Puesta a contraluz de un «no-actuar» que Benjamin entiende ya como doctrina *ética*, el sentido de la acción que expone el rostro en Levinas como «resistencia de lo que no tiene resistencia» no tiene, sin embargo, nada de meramente negativo. Ella no solo *roba* la acción y la palabra, sino que es ya en su inmediatez la expresión de un tremendo *désœuvrement* en curso de la esfera de la eticidad: apertura de un *ethos* muy otro.

Tal es el actuar en la «falta de resistencia» (*Widerstandslosigkeit*) que unos apuntes de 1920¹³ (en la constelación de «Para una crítica de la violencia») caracterizan como lo que Benjamin llama (retomando la expresión de Vorwerk) «anarquismo ético». Se trata aquella posición extrema que consiste en negar el derecho al uso de la violencia tanto al Estado como al individuo singular. Como tal, ella no deja esperar ningún buen pronóstico y es incluso «contradictorio como plan de comportamiento con vistas a un nuevo orden cosmopolítico». Pero, más allá de su absoluta inconsecuencia¹⁴ como programa para fines políticos, en la postura del anarquismo ético resta algo irreducible y que para Benjamin «entra en luz santa»: allí se expone el mero «no-resistir al mal» como acción moral. Tal es la nuda exposición del «“gesto” de la no-violencia» —“gesto” que Benjamin pone entre comillas— contra el cual, dice, «no hay nada que decir, donde

12 «...die Unterlassung von Handlungen, ein Nicht-Handeln, wie es der Streik letztes Ende doch ist...» Modifico arriba la traducción de Navarro, que omite este énfasis decisivo: *ein Nicht-Handeln*.

13 Se trata de apuntes de Benjamin con vistas a la recensión del artículo «El derecho al uso de la violencia» de Herbert Vorwerk, aparecido en el n.º 4 de la revista *Hojas para Socialismo Religioso*, y al postfacio de su editor, Carl Mennicke (véase Benjamin 1989, 105-7; 691-692).

14 No es un mero capricho irracionalista lo que impulsa un pensamiento de *lo incondicional* más acá de toda «consecuencia» —capricho que algunos creen poder escuchar en el *immer Radikal, niemals konsequent* de Benjamin—; antes bien, es una exigencia radical de la razón que allí demanda una tremenda vigilancia hipercrítica.

Tupac Cruz, Ojo a las tuercas de la esfera de medios puros y Rostro, no muro.



sea que este se exprese como en el martirio» (Benjamin 1988, 107).¹⁵ Este literalmente *roba* la acción y la palabra. Así añade,

[...] por caduco que sea el «anarquismo ético» como política (programática), hay una acción que está a la medida de este, capaz de elevar la moralidad del individuo o de la comunidad a la altura más alta, allí donde ellos sufren puesto que no parece estarles divinamente ofrecida una resistencia más violenta. [...] —Y continúa— Cuando comunas de judíos galicios se dejaron derribar en sus sinagogas sin defensa, ello no tiene nada que ver entonces con «anarquismo ético» en cuanto programa político, sino que aquí entra en luz santa el desnudo «no-resistir al mal» como acción moral. (Benjamin 1989, 107)

Tal es quizá también la resistencia ética que ostenta «*el gesto de quien ofrece un cigarrillo al diablo*». Es el «gesto» —tremendamente político— de *El ángel del basuco en Mocoa*, en cuya estela se expone la «separación ética del santo dispuesto a morir antes que matar» (Mazzoldi 2000). En lo que sigue, me aproximaré oblicuamente a la imagen del San Miguel de Mocoa, a partir de notas tomadas a orillas de este texto.

Arte del olvido : «El ángel del basuco en Mocoa»

Se trata de la epifanía de un narco-ángel, que tiene lugar en el mural de la iglesia de Mocoa, cuya revelación está mediada por una «toma» de yajé.

Por la noche, antes de la toma en la que se me cruzarán fastuosos relámpagos de espadas, al comentar las peculiaridades de la ceremonia y la bizarría del mural, la sentencia del Taita es contundente: «San Miguel le ofrece basuco al diablo». (Mazzoldi 2000)

Esta sentencia puede ser el índice de una historia expuesta desde una fármacofilología por venir. Su historicidad no es ya la de las «oficinas historicistas», ni aquella donde «lo histórico y lo pasado se definen como temas de los que se puede hablar precisamente porque ya no hablan» (Mazzoldi 2000). Antes bien, ofreciendo basuco al diablo de la tematización, este ángel porta desde Mocoa su impropia (a)narcofilosofía de la historia.

No hay entonces solo un «arte de la memoria». «Le digo que hay también un arte del olvido», le recuerda la voz narrativa de *El ángel del basuco en Mocoa* al pintor del mural donde acontece la epifanía del narco-ángel, en el instante en que le hace notar allí el detalle de una «modificación». Pudiendo coincidir con el sostén de la balanza del Juicio (que cabría esperar de un buen «San Miguel»), este se ve reemplazado por un «cigarrillo poco convencional». El fármaco opera ya en su inmediatez medial, como «medio» de este desplazamiento, dejando que el *olvido* de la balanza (y entonces: el olvido *del* Juicio) abra el espacio de una resistencia en la imagen.

15 «Gegen die ‚Geste‘ der Gewaltlosigkeit, wo sie etwa ins Martyrium ausmündet, ist gar nichts zu sagen.»

Franco Chaves, Arcángel San Miguel, pintura al fresco, Catedral de San Miguel Arcángel, Mocoa. Foto: Fernando Urbina.



Pregunto si le parece un capricho interpretar su modificación de la imagen del santo patrono de la capital del departamento del Putumayo como el gesto de quien ofrece un cigarrillo al diablo. Que no, que seguramente por la prisa de acabar se le olvidó la balanza; fue sin querer. Le digo que hay un arte del olvido. Sonríe entre halagado y divertido. El cura párroco no se percató, Gabriel Toro, un redendorista, recuerda perfectamente, no le hizo ningún reclamo, antes. Hubiera traído un charango en lugar de la grabadora, me digo a mí mismo. (Mazzoldi 2000)

¿Quién es este «me digo» si no el *ipse* que habla in-dirigiéndose de vuelta a sí, desde este olvido gramofónico? «Fue sin querer» —dice quien se in-dirige a sí desde el lapsus, sin memoria. Es el «arte del olvido» lo que abre el espacio de la obra en medio de una «toma» originaria del lenguaje y expone en la imagen la resistencia de su *ethos*, su «medialidad». Allí se bate quizás el aletear de aquella verdad que se expone en el arte y que Benjamin confía a la «muerte de la intención».

Este «San Miguel» no es solo un arcángel sino un narco-ángel. Su medio de transporte no es ya el arca, sino el *narce* —que entrelaza la narcosis con la flor de narciso (Hadot 1976, 84)— o la *pantalla* como médium de exposición de una nuda inmediatez medialidad (y su olvido concomitante). Pues *narce*-angelos es *écran*-angelos: este narco-ángel

nombra el *gift-Gift* de la pantalla como médium de su «aparición des-apareciente» (Derrida 1993, 165). Él reclama una ciencia de medios, una fantasmología (*hantologie*) y una farmacología. A propósito de esta, a orillas de «La farmacia de Platón» (Derrida 1972), una farmacografía originaria se expone como médium de la nuda medialidad. Es allí donde acontece el súbito despertar de la anamnesis: ella se desprende de sí —del árbol del olvido— como un bejuco. *Ana-mnesis* es *an-amnesis*: desprendimiento que trastorna el *alfa* privativo en salto del *an-* o *ad-* venidero. *An-* es salto de tigre, jaguar o ángel, en cuya *prolepsis* co-agita el contra-movimiento *an-amnésico*, por el que un olvido sale de sí chocando contra sí —como contra un mural o pantalla—.

Ciencias mediales son farmacologías: reencuentro esta fórmula perdida entre apuntes «tomados» la noche del 18 de mayo del 2010, luego de una intensa *séance* del seminario sobre filología, en la que discutimos con Werner Hamacher pasajes del *Fedro* de Platón. En ellos se habla de una «amnesia hipermnésica», cuya cifra es la paradójica fuerza de lo que no tiene fuerza, *adynaton* (véase Imagen textual 1). Es una resistencia de lo que no opone resistencia, aquella a la que apela este «arte del olvido». En ella el narco-ángel expone su rostro: su «gesto».

Ammesiánico

- Aquello que porta este narco-ángel del basuco no es tanto una promesa mesiánica, como una promesa ammesiánica. Esto es, una promesa de resistencia que se abre desde la resistencia a la promesa. Pues ella comienza por olvidar su prometido. Más no por ello entonces tan solo una promesa amnésica y auto-destructiva. Ante todo, ammesiánica.
- El contrapunto del narco-ángel del basuco con el *Angelus Novus* de Klee no puede ser menos apremiante. Según lo describe Benjamin en su tesis IX «Sobre el concepto de historia», el Ángel de Klee está boquiabierto, sus ojos desorbitados y sus alas tan abiertas que no las puede cerrar; este se aleja de aquello a lo cual se quisiera aferrar. Ya no nos ve más. Allí donde aparece ante *nosotros* una cadena de ocurrencias dadas, él ve una única catástrofe. En medio de esta absoluta disimetría —que abre el encuentro suspendiendo toda posible contemporaneidad entre él y *nosotros*— tiene lugar el cara-a-cara. Es, por su parte, *otra* la «resistencia de lo que no opone resistencia» que expone el Ángel del basuco en su «gesto». El pase del basuco al diablo es el índice de una «*débil* fuerza ammesiánica» en cuanto señala la apertura de otro espacio de *irresistencia*.
- Si para Benjamin el *Angelus Novus* de Klee es el ángel de la historia, habría que preguntar: ¿qué suerte de (a)narco-materialismo histórico anuncia el ángel del basuco? ¿O se trae entre dos dedos, de la izquierda? ¿Qué sentido(s) hay que dar o prestar a la resistencia ética que expone este narco-ángel?
- Que la separación ética del santo dispuesto a morir con tal de no matar no sea del todo ajena a la fobia de contacto del que se aterra del menor desperfecto hospitalario, es lo que ignora el aprendiz de yajecero que en la noche del 22 de julio de 1995, aquí en Pasto, no lejos del lugar en que escribo, creyéndose poderoso, pontifica: «*En esta casa no entra un mosco si no lo quiero yo*». (Mazzoldi 2000)

▼ Imagen textual 1, «Werner Hamacher. Amnesia hipermnésica. 18.05.10», a partir de las notas tomadas por el autor de este artículo durante el seminario Filología a cargo de Werner Hamacher, Universidad de Frankfurt, semestre de verano del 2010. Sesión del 18 de mayo en la que se discutieron pasajes del Fedro de Platón. Cuaderno de apuntes personales. Transcripción y traducción del alemán por Mauricio González.

18.5.10 filo-filología (esta tarde): cada vez, lengua del otro. Otro como otro, como lengua —como *Sprachwesen*, y como *Wesen der Sprache*—: ella sería (en Platón) una divinidad. *Theios g'ei peritous logous, ho Phaidre, kai etechnon taumasios* (Fedro 242 a-b). No habría otro Otro que aquel que se expone en y al habla. (Pero) *Zikaden*: ellas cantan o mueren. Son *Sprach-Konzentrate, Zikaden sind Zitate*. Y todo lo que es, habla: empezando por las piedras. *Sein* solo lo hay —si lo «hay»— como *Sprach-sein*. Pero este retira su decir/lo promete: ver-*spricht (sich)*. Aquel que habla, fascina, ase-dia, secuestra al habla. *Über-reden*: quien habla, persuade —al decir—, seduce, cediza. Si toda vida es relación, ninguna lo es simétrica. *Inter*-hiperbólico, irreducible. Manía, movimiento, lingua-moción, *Verrückung, Hinausrückung, Hinrückung, Enthousiasmos, en-theous*: lenguaje divino, lo que trae la palabra al habla. *Epithumia, Begierde, désir*. Su decir doble (halado a dos yeguas: *hyppoi*, 246a): *ariston* y *hedone*. Este último —no el *lógon* donde rige el meditarlo todo (*sophrosyne*), sino el *a-lógon*, que se aventura o desboca táctil— es *hybris*. «Pero *hybris* es aquello que tiene muchos nombres, muchas partes, muchos aspectos»: *Ybris de dhe polyonumon, poly-meles gar kai polyeides* (238a); y no es en sí Uno. *Hybris* no es solo, como lo traduce Schleiermacher, *Übermut* (exuberante o desbordante excitación, petulante arrogancia), sino el ánimo (*Mut*) del *Über* sin más: *Übernis* o *Überheit (darüberhinaus)*: sobre-, trans-, *hybris* como *hyperis*, ultra. (Pero, rienda paradójica)

Lo amado, lo deseado qua objeto (arrojado a: ob-jecta) no habla más. Calla. O enmudece, es engendrado por la voz de quien habla, como escucha —y calla—. Desgracia del diálogo: su Monolog (el habla —solo habla, está solo, se ocupa tan solo de sí mismo— Novalis). Habla y roba el lenguaje del otro: pudor constitutivo del hablar; se roba y arranca la palabra de su boca, de la punta de su lengua. Filología habla (ama) solo

en cuanto que ella misma se roba el habla. Amor caníbal, necro-filología, filo-grafia. Amor parricida, que ama asesinando a su padre ya muerto (la voz), desde el inicio de su trazo, que lo vuelve a re-trazar: su amor-caníbal, salvaje, ex-cribiéndolo, cargándolo en el foro interno/externo o en su cripta, en el duelo de su immemoria (*immermemorial*, redice el Finnegan desde su Wake). La *hypomnesis* del mito de Theuth, es la *hybris* del deseo, eso que Jacques Derrida llama suplemento de escritura, el de-constitutivo ya afuera-adentro del logos *phonetiké* como el *medio* de su vivir-por-encima-de-sí, de su sobre-vivir (*Über-leben*), portando la memoria de lo nunca vivido, de lo nunca dicho (fantasma del dicto, de la deixis) que porta la huella de su anárquica o ana-árquica borradura de «origen» escritura como *hybris* y como *Médium, Mittel, fármakoi*—. De donde las *Medienwissenschaften*, las ciencias mediales (que concien al *médium qua* medio-de-la-escritura: allí donde el habla toca su tacto, pneuma-corporidad del lenguaje, su gestualidad, teatralidad, cineumatograficidad, musicalidad, danzalidad, liricidad, plasticidad, etc.) tendrían que re-tomar su dignidad de ser Farmakoi —o *Drogen— Wissenschaften*. Ello si éstas no fueran ya —y no por casualidad: immermemorial— el malo del film, de la «película» que, sin embargo, ellas mismas hacen posible (pues: *Fármakoi—Medien—Pantalla*) como el «terrorista» auto-engendrado de la política mundial actual en crisis, protagonista de eso que se llama «lucha contra las drogas». *Fármakoi* son el *médium* desde cuya medialidad se porta la *lethé*: olvido como exceso y no como carencia de- (memoria). Hypo-mnesis es hypermnesis, —su amnésica hipermnésia—. Quizás, «ana-mnesis» no sea otro que el an- y ana-archi —movimiento de este hypo—, lo que allí bate y a-letea: *a-lethéia* en el an-excesivo umbral entre *mnéme* y *lethé*. *Hybris scripturae*, del deseo, de eros, que no solo da lo que no tiene, sino que ama lo que no puede, *adynaton*.

La separación ética del santo expresa la altura de su *irresistencia* en la disposición «a morir con tal de no matar». He sugerido antes cómo esta «disposición» se acercaría a lo que Benjamin caracteriza en sus apuntes como anarquismo ético. Pues la *parapraxis* de la resistencia ética, que allí toca el extremo que desborda todo cálculo (al sostener que es más «justo» morir que matar), expone un *ethos* muy otro, que resta y se resiste a toda comprensión. Pues este indica la pasión de un actuar que comienza por resistir a toda voluntad de resistencia. Este no puede ser sino un estar «dispuesto» a pesar suyo; una *dis*-posición que antes que seguir el comando de una voluntad ex-pone toda posición. «Desperfecto hospitalario» es la distorsión (*Ent-stellung*) estructural que resiste al interior de toda disposición técnica (*Ge-stell*). No siendo «ajena a la fobia del contacto», la separación ética del «santo insectiforme» pone a prueba una hospitalidad incondicional y sin defensa; por ende, extrema e insostenible, pues exige del anfitrión entregarse sin reserva al huésped como *su* rehén.

- «*En esta casa no entra un mosco si no lo quiero yo*». Allí habla ya un «yo» desconocido, cuya «casa» está absolutamente expuesta al afuera, sin techo y sin defensa. Tal es el «afuera» de la citabilidad desnuda (*Zitier-bar-keit*). Por hospitalario contraste, el zumbido de este mosco recuerda a «aquellos [ángeles] que, según el Talmud, se crean sin cesar a cada instante, en enormes cantidades, para que una vez hayan cantado sus himnos a Dios se disuelvan en la nada» (Benjamin 2007, 250). Esta comunidad efímera es invocada en 1922 al final del editorial que Benjamin redactó para el primer número de la revista *Angelus Novus* (que por problemas económicos nunca entró a la imprenta). Ella retorna casi una década después al final de su ensayo sobre «Karl Kraus» (1931) donde eleva un canto hacia el misterio de la sátira, retomando cierto *pathos* nietzscheano al traducir la tensión entre el monstruo (*Unmensch*) y el superhombre (*Übermensch*) como aquella entre el caníbal y el ángel (Benjamin 2007, 367).

Alada no es, entonces, solo la lengua de los ángeles: también la lengua de las cigarras, incluso las que chispean y se disuelven en la nada (chicharras de patas «poco convencionales» como las que elevan el canto del ángel del basuco). Pues *Zikaden sind Zitate*, «las cigarras son citas» (véase Imagen textual 1). Y «citar una palabra significa llamarla por su nombre» (Benjamin 2007, 372). Allí se expone, como lo señala Benjamin en su «Karl Kraus», la tarea mesiánica (amnésica y ammesiánica) de «hacer citable hasta el periódico», tal que así...

[...] se lo traslada a su espacio, y de repente la frase hecha tiene que darse cuenta de que en las profundidades de los diarios no se encuentra ante el empuje de la voz, ya que desciende sobre las alas que abre la palabra para al fin sacarla de su noche. Qué hermoso el momento en que la voz no se acerca para castigar, sino para salvar [...] En la cita castigadora y salvadora, la lengua se revela de repente en calidad de madre de la justicia [*die Mater der Gerechtigkeit*]. (Benjamin 2007, 372)

Esta *Mater*, madre–materia de la justicia, expone la resistencia ética del lenguaje. Y lo hace primero en la voz alada del ángel, donde la resistencia del rostro es aquel «gesto citativo», su canto repentino —entre júbilo y elegía—. No solo la lengua del ángel o de la cigarra: alada es la lengua desde su origen; la manía filológica como la define Platón. Benjamin, por su parte, la llama *platonische Sprachliebe*. Ella no es menos la lengua alada de la mantis religiosa («maríapalito» en Ocaña) la cual devora *in actu* a su amado: canibalismo animal que subvierte todas las lógicas con las que se intenta asegurar el *ethos* dentro de límites humanistas. Es también un amor caníbal aquel que expone a boca abierta (desde sus comillas dentadas o muecas) la resistencia ética de la lengua, resistencia de aquello que no opone resistencia: el «gesto» de su nuda *citabilidad*.

En la cita se refleja la lengua de los ángeles [*die Engelsprache*], en la que todas las palabras, arrancadas del idílico contexto del sentido, se han tornado en lemas en el libro de la creación. (Benjamin 2007, 372)

Tal es la resistencia de la lengua a la partida: ella canta (transitivamente) su resto. Tal es también el cambio de acento y aliento que expone el verso inicial del poema de Celan —citado como epígrafe—, *Singbarer Rest!*, cuyo gesto mudo (!) deja detonar toda aparente neutralidad indicativa en clamor imperativo y admirativo (orden, mandamiento, plegaria, *euché*) como si su canto fuera ya una exigencia: *Sing, barer Rest! ¡Canta, resto desnudo!*

Necro–filologías

Estamos allí donde lo incondicional de la hospitalidad exige un *ethos* del cual no puede dar cuenta ninguna «ética mínima» ni *Minimalprogramm* (Benjamin 2007, 190) —el *pathos* de las fragmentarias *Reflexiones desde una vida dañada* a las que Adorno llama *Mínima Moralía* (2004) lo confirma—. ¿Qué quiere decir «cargar» con el otro incondicionalmente, en los límites de la vida y la muerte?, ¿qué quiere decir hacerse responsable del muerto, responder ante él?

Cierta pasión necrofílica rebasa desde dentro, desborda desde su centro, los límites de toda juris–ficción. Y ello acontece precisamente allí donde esta pasión testimonia una doble resistencia: la resistencia tanto a la «profanación» de la vida (que no es sino un modo paradójico de su sacralización) como a toda captura teológico–política bajo el pretexto dogmático: «la vida es sagrada» (el cual, siempre en aras de establecer una mítica jurisdicción sobre «la vida» en el horizonte de su penalización posible, sirve para justificar desde la *penalización* el aborto hasta la *pena* capital). Se trata de la resistencia al agarre mítico del «derecho sobre la vida», que reduce siempre esta a su condición de *nuda vida* (agarre del que tampoco se libran fácilmente las sensatas y bienintencionadas procuras a favor de la legalización del aborto, ni aquellas a favor de un marco jurídico que proteja al reo, por malo que sea, contra la pena de muerte). Es una resistencia ética lo que deja exponer en toda disposición y dispositivo juris–ficcional sobre la «vida» (cualquiera que sea su registro, sin excepción) su carácter «mítico». Hay, sin embargo, una resistencia ética que manifiesta el carácter medial del

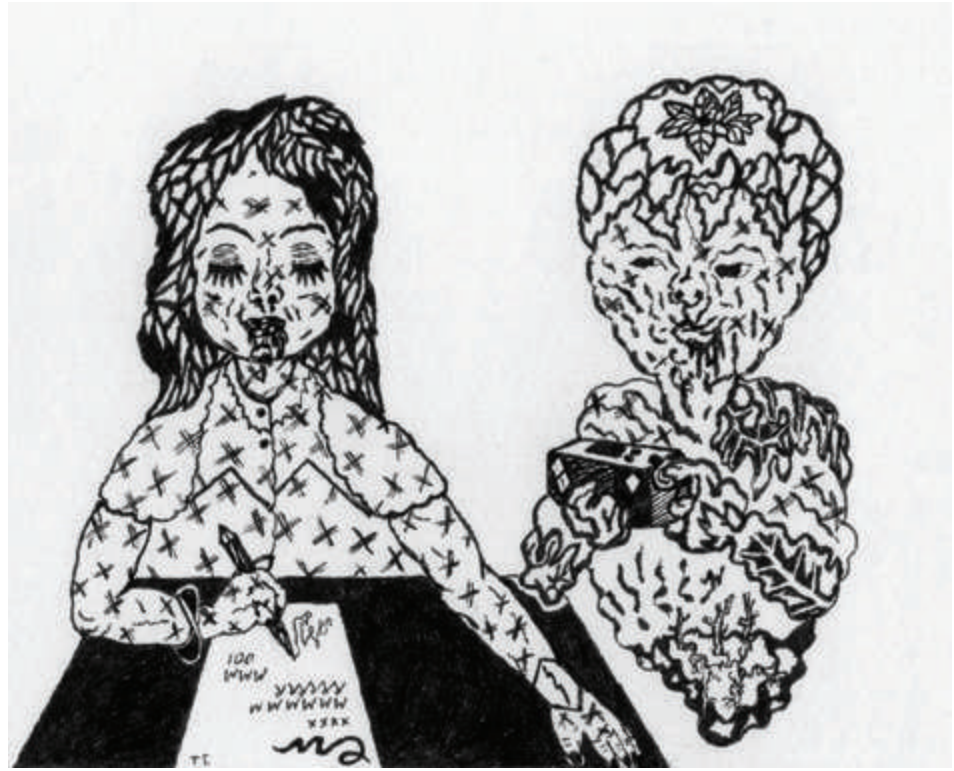
arte (una suerte de «ironía formal», como dicen los románticos), en cuanto en él se expone todo *parergon* y *passe-partout* (ornamento y marco) jurídico al abismo de su desnudez, sin soporte y sin «obra». El marco juris-ficcional de la «obra» es aquello de lo cual ella cada vez se desmarca: lo desborda en cuanto la obra se des-obra (de él).

La ficción jurídica en cuestión no es ya más aquel procedimiento por el cual, bajo el amparo de la cláusula del «como si» que se haya al origen de toda jurisdicción, se toma por verdadero y dado algo inexistente, por real algo meramente posible (pero lo que da legitimidad a toda realidad virtual en el derecho es su carácter de *amenazante*); es más bien la archi-ficción que monta *al* derecho como tal, su auto-*poiesis*, su auto-tesis o auto-posicionamiento. Esta se remonta al mítico auto-posicionamiento de un pasado inmemorial del derecho, su estructura de privilegio (*Vor-recht*): su ficción fundacional es la archi-fixión, el *ante*-derecho del derecho. Pero entonces el hechizo del *pre-* en el *privilegium* delata una anarquía de origen que esta ficción no logra del todo borrar; tal es su materialidad, lo que resta anárquico en el origen de toda forma (jurídica). Si es una archi-ficción lo que da sustento formal al derecho, aquello que propiamente da forma en ella es cierta *stéresis*: un *no-haber*, una cierta *nada*, cuyo modo de manifestación mítica es deuda y amenaza.¹⁶ Lo que así da «forma» en el derecho, se la quita a la vez. La archi-ficción que da soporte a toda forma (incluso jurídica) se concentra así en la paradoja de su materialidad: ser a la vez lo absolutamente destructible y lo absolutamente indestructible.¹⁷ Y quizá lo que se llama «forma» no sea sino la expresión que brota desde esa paradójica y loca (*Irre*) resistencia de la «materia», resistencia que es la materia misma en cuanto lo que (se) resiste a sí misma: es la *irresistencia* de lo que *resta*.

16 Vistas las cosas desde las márgenes de toda mítica archi-ficción jurídica, este es por principio un campo sin zonas predeterminadas. Pues es allí donde primero se impone el mítico trazado de límites, aclara Benjamin en 1921, como «inmediata manifestación de los dioses... no de su voluntad, sino de su mera existencia». La leyenda de *Niobe* es el paradigma destacado del gobierno mítico sobre el mundo, cuyo poder o violencia (*Gewalt*), añade, «cae sobre Niobe desde la esfera insegura y equivoca del destino, la cual no es propiamente destructiva. Aunque conduzca a sus hijos a una muerte sangrienta, respetará la vida de la madre, la cual, tanto más endeudada [o culpable, *schuldig*] por el final de sus hijos, queda atrás [*zurücklässt*] como eterna y enmudecida portadora de la culpa [o deuda: *Schuld*], mojón de la frontera [*Markstein der Grenze*] entre humanos y dioses» (2007, 200). Juris-ficcional es esta zona donde se entrelazan las míticas violencias (que imponen y mantienen el derecho) trazando y cuidando los límites, tal que ella misma es ese muro y no colinda con nada más que con esa «nada»: *Schuld* —que es a la vez culpa y deuda «originaria», de o por nada—. Ella no puede sino acrecentarse al ser pagada, endeudarse tanto más consigo misma. No en vano Heidegger la define ontológicamente en *Ser y Tiempo* (§58) como «ser el fondo de una nihilidad», *Grundsein einer Nichtigkeit*.

17 Además de vincularla con la «madre» al final del libro A de la *Física*, Aristóteles define a la materia (*hylé*) como «lo que es ya antes de llegar a ser» y «lo que ya se habrá destruido antes de destruirse» (Aristóteles 1983, 192a 30).

Tupac Cruz, Sin título y Es también un amor caníbal.



Resta, entonces, una materialidad que resiste «más acá» de todo reparto juris-ficcional de la vida y la muerte, que es *r e s t a n c i a* —«restance»¹⁸ para decirlo con Derrida, tanto como «survivance et revenance» (Derrida 1986, 153). Hay también una pasión necro-filológica que se dibuja a partir de ella —como la que emana de algunos dibujos de Tupac Cruz—. Amor caníbal. Pues a contrapelo del temible alcance de la juris-ficción que pretende siempre ejercer un derecho sobre la «vida» y la «muerte», se abre en esta pasión el atópico y abismal espaciamento entre el caníbal y el ángel. Como en el *chaos* de la boca, en él se da a leer el errático índice de una «débil fuerza mesiánica», don de encender por un instante «la chispa de la esperanza en lo pasado»: lo *nunca* pasado en él. Tal puede ser la seña de un materialismo por venir. Entre el caníbal y el ángel se expone aquello que resiste en el límite entre lo in-humano y lo an-humano. Un canibalismo transcendental, si se quiere, anuncia lo que Benjamin llama todavía en su ensayo sobre «Karl Kraus» la «confrontación del caníbal con los derechos humanos [*Auseinandersetzung des Menschenfressers mit dem Menschenrechten*]» (2007, 363). De modo que:

También es destructiva la justicia que viene a poner fin a las ambigüedades constructivas del derecho. [...] Como mezcla de niño y antropófago ahora se encuentra su vencedor ante él: no un ser humano nuevo, sino más bien un monstruo, un ángel nuevo [...] *Angelus*: esto es, el mensajero según lo contemplamos en los grabados antiguos. (Benjamin 2007, 376)

Cannibale

Al comienzo del libro VII de la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles hace notar que si bien, los opuestos dos de los tres caracteres morales que han de evitarse resultan ser obvios para nosotros —el opuesto del vicio (la virtud) y el de la acracia (el buen gobierno)—, no es el caso del opuesto al tercero: la bestialidad, *theriotes*. Su opuesto no podría ser simplemente una virtud humana, sino que tendría que sobrepasar a lo meramente humano. «Puesto que, como dicen, la virtud que sobrepasa torna los hombres en dioses, la disposición opuesta a la bestialidad tendrá que ser claramente alguna cualidad más que humana» (Aristóteles 1956, 1145a 24). Allí se debate una virtud hiperbólica (*aretés hipérbolén*): «Pues no hay en el caso de un dios, como tampoco en el caso del animal tal cosa como vicio y virtud: la divinidad de los dioses es algo más elevado que la virtud, y la bestialidad de otro género que el vicio» (1148b 20–25). Se ve entonces que el salto del caníbal al ángel que Benjamin señala no tiene nada de arbitrario, teniendo en cuenta sobre todo que es el antropófago quien encarna aquí para Aristóteles uno de los paradigmas de la bestialidad. Lo que quiere decir que allí se toca no solo un «más acá» del fondo de todo lo humanamente remediable a costa de buena voluntad (tal sería la postura moralista y legalista), sino

18 *Restance* —cuyo signo intento seguir aquí, aireándolo y pluralizándolo como *r e s t a n c i a s*— es un neologismo que Jacques Derrida propuso y exploró en diversos lugares: *Glas* (1974), *Restitutions* (1978), *Points* (1978), *Reste – le maître* (2002), entre otros. Habría que rendir cuenta, en otro lugar, del uso diferenciado que Derrida hizo de él. Baste recordar aquí que *restance* pertenece a la constelación de neologismos, cuyo juego se reúne alrededor de la terminación *–ance*: *différance, survivance, revenance*...

también un arco que rebasa toda moral humanista y minimalista, un *ethos* «más acá» de toda avaricia/buen gobierno y de todo vicio/virtud humanas, esto es, en los límites de cualquier jurisdicción.

En su ensayo sobre «Bachofen», Benjamin recuerda cómo, ya desde sus estudios de la necrópolis, aquel había insistido en el «inapreciable testimonio de la conexión entre orden cívico y la muerte» que se encuentra en «el origen de la propiedad inmobiliaria» (2007, 234 y 227). Benjamin habla en su «Karl Kraus» acerca de cierto canibalismo implicado en la estructura mítica del derecho de propiedad, en función de cuya lógica satírica el propietario de un inmueble tendría en última instancia un «derecho a disponer sobre sus arrendatarios» insolventes, en caso de que estos no pueda pagar ya más sus deudas, básicamente el derecho a «incorporarlos» en su propiedad: de comérselos. El «sátiro», quien es por su parte «la figura bajo la cual el canibal es acogido por la civilización», hace recordar así «la propuesta de Léon Bloy de otorgar a los propietarios el derecho frente a sus arrendatarios insolventes de aprovechar su carne» (Benjamin 2007, 336).

Detengámonos por un instante en el inmueble. Entre este y el mueble se juega una lucha intestina por el *ethos* moderno. Es este combate a «interiores» lo que sabe leer el *kitsch* como la «suprema y última mueca del árbol totémico de los objetos» que «nosotros buscamos en la espesura de prehistoria [*Urgeschichte*]» (Benjamin 2005, 231). Pues a diferencia de la propiedad inmobiliaria, el mueble —tanto como la cita (¡y *Los Pasajes* son un libro de citas!)— es la cifra de un itinerante desplazarse, que lo redime a este de todo destino predeterminado, lo libera de un nexo de deuda. Pues si el mueble se deja esencialmente «arrancar» de un contexto dado, el *kitsch* —como médium que torna el «mal gusto» en un nuevo *organon* de la experiencia histórica (Menninghaus 2007, 33)— logra suspenderlo en el limbo entre un contexto funcional y uno estético. En el mueble se da a leer ya cierto salto: el del canibal (propietario inmobiliario) al ángel. Puesto que «estamos menos tras la huella del alma [como en el psicoanálisis] que tras la [huella] de las cosas» (Benjamin 2005, 231), la iterabilidad de esta huella promete un *ethos* «más acá» de toda jurisdicción y de toda jurisdicción in-mobiliaria. Otro *ethos*, este dicta la tarea de un despertar: del sueño de la estancia a la historia como r e s t a n c i a .

Al interesarme por aquello que comunica desde su raíz mítica todo derecho de propiedad con la apropiación canibalita (donde esta se decide entre introyección e incorporación del trozo, *morceau*, si destruye al otro o se conserva al otro como otro, y qué pueda significar este «como otro», y si con ello no se lo ha comprendido, es decir, deglutido ya...), me encuentro en aporía. Es la aporía de desear «arrancar», por una parte, un pequeño trozo de *otro* cuerpo y acogerlo en este cuerpo textual (¿pero quién puede decir sin sonrojarse: *hoc est corpus meum?*), de incorporarlo aquí *como otro* —esto es precisamente lo que significa «citar»— y sin destruirlo al «incorporarlo». Pero, por otra parte (otra entrada en la aporía), prometiéndome a la vez no rendirme a la compulsión de «dar cuenta» del lugar institucional de este otro

Comer al Otro 8.11.89 [...] La palabra —francesa— *cannibale* viene aparentemente —quizás, no estoy seguro— vía el español canibal, del arawak *caniba* entre los caribes, nombre por el cual los antropófagos habrían sido designados por los primeros americanos que se encuentra Cristóbal Colón. Según Roulin, citado por Littré, canibal es una alteración de la palabra *callinago*, para los hombres, *callipona*, para las mujeres, palabras con las cuales los caribes habrían designado o designarían a aquellos que comían carne humana. De allí que la palabra habrá designado a todos los antropófagos de América, y luego a todas las formas de ferocidad o crueldad; como si el canibalismo fuera el paradigma mismo de la crueldad, la crueldad misma. [...] Pero la palabra *canibal*, por haber estado primero ligada a aquello que ciertos hombres venidos de Europa consideraron como la práctica cruelmente inhumana de una cierta tribu, los caribes, esta palabra canibal sitúa, ciertamente —pero tendremos que detenernos largamente en ello—, algo así como un límite entre lo humano y lo inhumano. El canibalismo se tiene así fácilmente por el pasaje al más allá de lo humano, la antropofagia como el signo de lo an-anropológico, si ustedes quieren, pero de lo an-anropológico como posibilidad antropológica: lo inhumano como modalidad o posibilidad del hombre. Solo el hombre puede ser inhumano.

Solo los hombres pueden ser antropófagos, aún si se piensa que al ser antropófagos ellos dejan de ser dignos de portar el nombre de hombre. Solo el hombre puede cesar de merecer el nombre de hombre. Solo el hombre puede ser criminal por homicidio, antropófago por homicidio. Ahora, ustedes podrían objetar que se puede ser antropófago sin homicidio, y que es precisamente eso lo que nosotros hacemos o hemos hecho, más o menos, direc[t]a o indirectamente, al succionar la leche de nuestra madre. Es la cuestión del todo o de la parte, del trozo escogido, del trozo de elección [*morceau de choix*], o de aquello que ya antes, en *Glas*, había llamado la mordida [*le mors-*] y esta es justamente toda la cuestión. En todo caso, lo repito, no se dirá de un león, puesto que —de llegarle a pasar que comiera al hombre— él es esencialmente o ritualmente antropófago (y es toda la cuestión de saber lo que es un rito, no es cierto), ni homicida; no se dirá que él es esencial y no accidentalmente antropófago. El antropófago, se piensa corrientemente en nuestras regiones, es entonces un hombre que no es un hombre, que no es digno de ser un hombre, que ha abdicado o renegado de su dignidad humana. La antropofagia situaría un límite entre lo humano y lo inhumano. Solo un hombre puede ser inhumano en este sentido; solo un hombre puede ceder a esta inhumanidad que es la antropofagia —se piensa— [...]

trozo textual, procurando resistir sin violencia (según la ley de los medios puros, atendiendo a la doctrina del ético no-actuar: actuando en la «omisión de la acción») ante el *fáctum* mítico del derecho de propiedad que pesa virtualmente sobre él, del «derecho» que reclamarán otros sobre el resto, ya como sus herederos patrimoniales (editoriales o intelectuales), ya como abogados o representantes legales de aquellos. Prometiéndome resistir así por una vez ante su inmediata reinscripción en un orden juris-ficcional, «cito» aquí sin referencia bibliográfica (solo como una «imagen textual») este pequeño trozo de un seminario de Jaques Derrida en 1989 (cuya publicación «oficial» resta aún inédita, y la cual no tendrá lugar sino hasta que así lo dispongan quienes ostentan los derechos legales sobre el archivo, en calidad de propietarios ad hoc del «corpus» restante). Acaso todo este rodeo para citar a otro sin «citarlo» (desmarcando su marco juris-ficcional)...

Este «—se piensa—» (véase Imagen textual 2) abre el suspenso del lugar donde los límites entre el hombre y el animal ya no pueden asegurarse más. Y ello es lo que tiene

▲ Imagen textual 2, «Jacques Derrida. Comer al otro. 8.11.89», a partir de una página fotocopiada de un documento incompleto, hallada por el autor de este artículo en el 2009 en una caneca de basura de la Universidad de Frankfurt. El manuscrito porta al inicio el titular: «Manger l'autre/8-11-89»; no tiene huella de autor, pero su autoría es atribuible con alta probabilidad a Jacques Derrida. Hoja de papel tamaño A4. Transcripción y traducción del francés por Mauricio González.

lugar «aquí», en lo que resta y resiste como escritura. ¿Hay acaso un sustrato irreductiblemente caníbal en todo *zoographein*? Escritura animal: ese es el nombre griego para pintura y, por metonimia, para las artes. Quizá para todo aquello que deja huella, en cuya resistencia se expone un *ethos* otro.

Restancias

Solo una serie de letras dispersas inmemorialmente como migajas sobre una tabla y que se entregan cada vez a otra lectura por venir. *La ristance n'est jamais de tout repos, elle n'est pas la présence substantielle et insignifiante*, dice Derrida en otro lugar. Ella expone la pasión de un activo *restar*, ni presente ni ausente, más que móvil y menos que quieto. Como en la *Dis-tanz* nietzscheana, algo baila allí a la distancia. *Res-tanz*: baile de la cosa (*res*) a doble *pas*.

Restancias de un espaciamiento alegórico. Aireando cada una de las letras, este mote resguarda y salva —*kryptein kai zozein* (Aristoteles 1983, 200a 6)— en la cripta de su inmemoria, otras tantas «moradas» nunca vistas («castillos interiores» de Teresa de Ávila, «mansiones» de un *Desierto prodigioso*, etc.). Algo resiste allí incluso a la más sigilosa resistencia apofática y a toda apropiación de su *irresistir* en extática elevación mística. Ni la «casa» del lenguaje entonces, ni la del silencio, quizás exposición de una lengua a la intemperie, abismal *ethos* arenoso, «desierto en el desierto». —Esta serie de letras no simplemente «habita» el inmueble de la palabra, sino que esparce y espacia un *ethos* muy otro— afuera, *am Schneeort*.

Frankfurt am Main, 16 de noviembre del 2012.

Referencias

- Adorno, Theodor W. 2004. *Mínima moralía. Reflexiones desde una vida dañada*. Madrid: Akal.
- Aristóteles. 1956. *The Nicomachean Ethics*. H. Rackman (trad.). Cambridge: Harvard University Press.
- Aristóteles. 1983. *Physique I-IV*. Herni Carteron (trad.). Paris: Société D'Édition Les Belles Lettres.
- Benjamin, Walter. 1989. «Das Recht zur Gewaltanwendung. *Blätter für religiösen Sozialismus* [fr. 76]». In: *Gesammelte Schriften VI*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter. 2006. «Origen del drama barroco alemán», en: *Obra completa*, libro I, vol. 1, Jorge Navarro Pérez (trad.). Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter. 2007. «Posición religiosa de la nueva juventud» [1914]; «Para una crítica de la violencia» [1921]; «Presentación de la revista *Angelus Novus*» [1922]; «Karl Kraus» [1931]; «Johann Jakob Bachofen» [1935], en: *Obra completa*, libro II, vol. 1. Madrid: Abada.
- Celan, Paul. 1997. *Poemas*. Pablo Oyarzún (trad.). Disponible en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/celan/poemas.pdf>, consultado el 11 de agosto del 2014.
- Celan, Paul. 1999. *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Celan, Paul. 2005. «*Mikrolithen sind, Steinchen*». *Die Prosa aus dem Nachlaß*. Frankfurt: Suhrkamp.

- Derrida, Jacques. 1972a. «La pharmacie de Platon», en: *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques. 1972b. «La différance», en: *Marges – de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1974. *Glas*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 1978. *La vérité en peinture*. Paris: Champs Flammarion.
- Derrida, Jacques. 1986. «Survivre», en: *Parages*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2002. «RESTE – LE MAÎTRE ou le supplément d’infini», en: *Le disciple et ses maîtres. Pour Charles Malamoud*. Paris: Seuil.
- González, Mauricio. 2013. «Hacia una política de medios puros. Walter Benjamin y el “más acá” de la violencia legal», en: *A la sombra de lo político. Violencias institucionales y transformaciones de lo común*. María del Rosario Acosta y Carlos Andrés Manrique (comp.). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Hadot, Pierre. 1976. «Le mythe de narcissus et son interprétation par Plotin», en: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n.º 13, printemps. Paris: Gallimard.
- Hamacher, Werner. 1997. «Ausstellungen der Mutter: Kurzer Gang durch verschiedene Museen», en: *Geteilte Aufmerksamkeit. Zur Frage des Lesens*. Schestag (ed.). Frankfurt–New York: Peter Lang.
- Heidegger, Martin. 1997. «El origen de la obra de arte», en: *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza.
- Kant, Immanuel. 1999. *Crítica del juicio*. Manuel García Morente (trad.). Madrid: Espasa–Calpe.
- Levinas, Emmanuel. 2006. *Totalité et infini. Essai sur l’extériorité*. Paris: Livre de Poche.
- Mazzoldi, Bruno. 2000. «Fumigación, sirena, pantalla. El ángel del basuco en Mocoa I, II y III». Manuscritos disponibles en línea en henciclopedia.org.uy, <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Mazzoldi/curriculum.htm>>
- Menninghaus, Winfried. 2007. «Kitsch como organon de experiencia histórica. Las indagaciones de Benjamin en el campo del “mal gusto”», en: *Topografía de la modernidad*. México: UNAM.
- Scholem, Gershom. 2000 [1923]. *Tagebücher II (1917–1923)*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag.

RESTO DE MÁS. O EL CÁLCULO DE LA FASCINACIÓN

Rafael Castellanos

▼ Catalina Salazar Rapiña, Restos y retazos de un sistema indigesto, montaje, pintura sobre papel e intervención digital.



supinador
bites

males
anto-
toral

centro
ereño
albo
aquideo

ma la
aspal
mios
ideos
glios

minim

DUO LINE

STYLISH
SLEETS

HEE

Suponer. Supongamos que un tema ha sido propuesto; que todos sabemos cuál es y que de cierta manera, tácita o explícita, fragmentaria o sistemática, todos tenemos una idea al respecto. ¿Qué es lo que queda cuando se supone? Superposición, yuxtaposición, transposición, contraposición. Se trata en cada caso de un movimiento, acaso parecido al del pescador que tira su red. Pescado. Atrapado. Destripado y descamado, lavado, frito o cocido, comido y digerido. Quedan los restos. Las tripas, las escamas, las espinas o los huesos, la cabeza, etc. Antes de los restos del pescado ya habían restos en la red: otros peces, muy pequeños o de mal gusto, alguna estrella de mar y algo de basura. Esta «imagen» desentraña entre el poner y el suponer una diversidad difusa, unos «restos» que no parecen realmente de la misma categoría. La categoría —o las categorías— se dicen de la substancia pero el *resto* no es una categoría. Entre lo que se recupera y lo que se pierde, lo que se pone, lo que se propone y lo que se pospone, los restos van quedando y no parece que correspondan ni a una intención ni a su contrario. Quedan sin que uno quiera dejarlos, se pierden sin que uno quiera perderlos. ¿Y si estos restos fueran el tema? El tema, ya propuesto, parece descontar los restos. De donde surge una primera necesidad: la de las imágenes que irán quedando; lo que de paso nos aproxima a los retos. Por definición los restos no pueden ser un tema.

Se propuso un tema, casi como una sábana que viniera limpiamente a tender una cama. Con un gesto seguro se prepara la escena del sueño, el descanso, pero también la de la pesadilla y el insomnio. Se tiende un espacio, casi neutro, con unos límites y unas reglas de juego que a veces parecen incluir en el juego mismo la transgresión de sus reglas. Se juega a la traición. Y si se juega bien —cuando se debate, cuando se escribe, pero igualmente cuando lo que nos jugamos «es la vida»— se desarma la traición y el peligro se vuelve intensidad.

Digamos, solo por decir, sin grandes pretensiones teóricas, que el arte, como la escritura, juega con unas reglas. Pero en este juego se vale jugar a que no se juega; a que se dice todo en serio. Todo. A que la seriedad decide el sentido de lo escrito, de lo propuesto, de la obra. O se juega también a la broma. Digamos que se juega al juego y ahí aparece un aspecto muy serio del arte: lo que resta —se dirá, como un eco de otro texto acá publicado—, lo que permanece, según un modo muy extraño de la permanencia, irrecuperable. Sin quererlo, nos aproximamos a una cierta definición del arte como «juego libre».¹ El juego, cuando es libre, no se preocupa mucho por ganar o perder, y es sin duda en esta despreocupación que reside la fuerza de lo que no resiste (o de lo que «resiste», según el acento que se le quiera dar) y de lo que en su

1 Se trata, por supuesto, de la definición kantiana del juicio estético como libre juego de las facultades, del entendimiento y de la imaginación.

desistencia ni siquiera aguanta. Resta, escribe Morris, para convocar en torno a lo que el llama «restancia».²

Entre el eco y la traducción, la cita y el margen del idioma, comparece el arte como un *ethos* de la restancia, que en su desistencia es capaz de resistir «a todo poder y a toda violencia legal».³ *En el fondo* —o en todo caso, en uno de los fondos del asunto— nos lanzamos ya, y de lleno, en la discusión en torno a la sustancia. Discusión que no hay que llevar puesto que es ella, las más de las veces, la que parece llevarnos; como si al llevarnos un problema a la cama este se hundiera para siempre en el colchón para restar, pero también para sumar sobre todos los sueños otro sueño, y sobre todas las preocupaciones la despreocupación *de lo que se acostumbra*. Como si acostumbrados al insomnio un día cualquiera aprendiéramos de nuevo la vigilia y poco a poco empezáramos a practicar lo que no podíamos haber olvidado. A dormir, se dice, «como se debe». Deber que la preocupación desgasta. Deber que habríamos aprendido, entre tanto, a soñar despiertos.

Fascinación. Primera parte: la ley

En la proposición del tema hay varias partes, un organigrama de problemas, de inquietudes, que nos salen al paso una sobre la otra, una dentro de la otra, en una intimación al análisis: que se abra el debate, que se desglose el tema, que se haga la parte de preguntas, la parte de problemas, las tensiones y acaso que una parte se haga resta para dormir con una inquietud de menos. Pero está intimación, de ser real, viene de un fondo más confuso. Por supuesto, si se trata de analizar, de separar las cuerdas, los tonos y cabellos, deshacer los nudos siguiendo un movimiento ascendente (para jugar un poco con las muchísimas potencialidades del «análisis», ἀνάλυσις: *ana-lysis/ an-a-lysis/a-nalysis*), es porque el enredo *nos fascina*. A todos. Nos fascina a todos: a

2 De «substancia» a «restancia» la distancia es, como se puede suponer, al mismo tiempo muy corta y muy larga. La resume una famosa frase del libro Z de la *Metafísica* de Aristóteles: «Substancia se dice, si no en más sentidos, por lo menos sobretodo en cuatro: se dice de lo que es una cosa, su esencia y se dice también de lo común, y el género de cada cosa también parece ser la sustancia y, de cuarto, se dice también de lo que subyace» (1028b 32). Traducción muy convencional de algo intraducible; pues lo que se suele traducir como *sustancia*, o sea, palabras más palabras menos, como lo que sub-yace: el colchón, la estera, es lo que en griego se dice οὐσία. Y a esta Aristóteles le reconoce de entrada un desbordamiento. οὐσία se dice en una plétora de sentidos (πλεοναχῶς); entre ellos, como Aristóteles mismo expone, también ὑποκειμένον. «Lo que resta», en efecto, se podría traducir. Y de golpe se ve cómo lo que resta puede ser también lo que suma: la sustancia se puede decir como restancia. Ahora bien, la posibilidad de esta traducción, por contragolpe, anticipa una de las dificultades a mi modo de ver mayores de la restancia. Esta es permanencia, en un sentido inusitado, deportando justamente la discusión de la sustancia hacia lo que eventualmente resta, es decir, también lo que no queda. Lo irrecuperable no es algo que de repente, sonámbulicamente, se tenga que recuperar para la historia; al contrario, es justamente la cuestión de la recuperación lo que se plantea. Lo que siempre resta rebasa por principio el cálculo. Si οὐσία, forzando apenas el termino, puede significar también capital, lo que resta en esta suma de sentidos es lo incalculable de la sábana. Lo que entre yacencia y subyacencia va quedando.

3 Me refiero al texto de Mauricio González publicado en este número de ERRATA#, «Restancias». El presente artículo es en buena medida una «respuesta» al mismo.



Peligros y advertencias. Imagen compuesta a partir del Lonely Planet, «Sur del África». Foto: Rafael Castellanos, 29 de noviembre del 2012.

quienes lo proponen y a quienes de tal proposición hacen un eco y luego un instrumento para interpretar sus variaciones.

Nos fascinan los enredos con la ley. La ley de esta proposición. No la proposición de la ley ni la ley como proposición, sino la proposición de esta ley: la ley de la fascinación. Principio y límite del análisis.

Por una parte —según maneras y acentos diferentes, en los que seguramente esa fascinación común se desagrega—, se cuestiona la ley, la legalidad, sus métodos y sus límites; y no pocas veces, no pocas veces en un día, nos parece que la ley es injusta. Y esta diferencia entre la ley y la justicia es lo que impone no solo la necesidad de cuestionar la ley, sino la paciencia propia de una madre ante todo lo que la cuestiona.

En alguna guía turística sobre África del sur que me señaló mi madre, se advertía con cierta diligencia sobre una cierta, acostumbrada, «distribución informal de la riqueza» en Ciudad del Cabo.

En su ingenuidad —ya que no es en realidad el eufemismo de una trampa—, aflora acá uno de los cruces posibles, insospechados en su forma, en la atención a la informalidad, entre la ley y la justicia. Es necesario acudir a lo informal, aquello cuya forma es inestable devenir, prudencia del instante, para aproximar por un momento la ley a

la justicia. No siempre robar está mal; sobre todo cuando la intensificación global del capitalismo empieza a captar lo que todavía lograba sustraerse al intercambio como transformación del tiempo en capital. Lo que podría traducirse como un «no siempre robar es robar»: puede tratarse de una informal redistribución de la riqueza allí donde ésta, en efecto, comienza a ser visiblemente mal distribuida. Se trata de un viejo tema, un lugar común acerca del que, por lo mismo, hay que volver a despertar siempre la sorpresa: son muchas las cosas que la ley permite en las que, sin embargo, parece fundarse la injusticia. Un cierto desequilibrio entre su relación se anuncia: la ley como garante de injusticia. Sucede, por ejemplo, en la distribución desigual de la riqueza; que parece, sobre todo en un país como Colombia, uno de los obstáculos mayores al bienestar común, al vivir bien que prescribe la ética en todos sus sentidos. Cuando incluso el derecho se define a través de la sociedad antes que del Estado, es decir, cuando el fundamento del Estado se comprende jurídicamente como la sociedad misma y cuando, como en el caso ejemplar de Colombia, la idea de nación se define como un «Estado social de derecho», más allá del derecho e indicando su fundamento, no es primero en la ley que tiene que reposar el afán y la esperanza de justicia, sino en la posibilidad de un *ethos*, de una «ética» en la que el respeto a la vida del otro funda no la experiencia como una esfera privada (casi que autista) sino por el contrario la aventura del encuentro que sigue y se prolonga.

El *ethos* de esta «ética» —que se aleja en principio de los patrones de comportamiento— añora justamente el bienestar como algo intrínsecamente común, es decir, como aquello que no puede suceder de manera individual. El bienestar supone, como posibilidad de lo imposible, que su acaecer sea absolutamente colectivo. El bienestar, como modo fundamental de la comunidad, es el suceder de la comunidad que, de ser necesario, puede llamarse ética. Suceso imposible, puesto que el límite interno de la vida, la muerte, es igualmente el límite del bienestar, como aquello que al mismo tiempo lo hace posible. Y sin embargo no se trata, no puede tratarse de reducir lo individual —lo que en la individualidad empuja a lo absolutamente singular— a lo común (o colectivo). Acaece de otro modo la singularidad de lo individual como bienestar colectivo: se aferra como un parásito benigno el individuo a su singularidad, que crece cuando de alguna manera se comparte. Pero no su singularidad como tal, que no se puede compartir, sino lo que hace posible la singularidad y el compartir. Acaso la posibilidad de una tal «ética» —si es necesario llamarla así, si tenemos que hacerle caso a este llamado para que se abra el debate— intima a un gesto que no sucede sin una cierta violencia; violencia muy relativa, que en últimas sería algo así como la «obligación del goce». No el goce como castigo, al que nos referiremos más adelante, sino más bien lo irresistible del carnaval en el calendario, su movimiento planetario que nos obliga a festejar. Se trata solo de un ejemplo del tipo de «violencia» al que me refiero, puesto que no es simplemente un *ethos* colectivo como fiesta o carnaval; pero algo de ello tiene que haber. Y en la obligación al baile, al goce, a la transgresión —que no requiere excluir en su múltiple transcurso la charla serena o la meditación compartida— el deber se hace naturaleza. Gozar como se debe, dormir como se debe. Pero la naturaleza, fuera de sí, ha cifrado ya parte del placer en el respeto. Ética pues de la ebriedad, capaz

de incluir la lucidez. Sueño que suma una vigilia y que resta otro sueño. Si entonces «ética» es lo irrecuperable, en este suceder de lo común —más allá de lo común, de toda totalidad de lo común, como intransigente suceder de la singularidad— nos hemos aproximado, casi que sin querer, a un primer momento del tema propuesto. Y no hay que olvidar que se trata de una *proposición*, ya que esta palabra, como el proyectil de una frase, nos seguirá abriendo una trocha invisible a través de lo que se propone. Entre lo puesto y lo propuesto. Lo que se pierde y lo que se encuentra.

Nos aproximamos, un poco más, a una manera posible de entender la permanencia, en lo que esta puede tener de extraordinario; en lo que la aproxima a lo que queda. Lo que queda, el resto, la permanencia, la restancia como resto que resiste es pues lo que sucede pero no puede reducirse a ningún suceso. Desborda el tiempo; traduce la sustancia ante la historia como *suced*, ante lo que queda como *resto*.⁴ Pero si este resto baraja las cartas de lo que aproxima un *ethos* de las artes, en un común recelo ante la ley y su poder, es por la forma que tiene de ser irrecuperable. Y sin embargo —lo decimos hipotéticamente— su irrecuperabilidad tiene por principio que desbordar las artes y la ética, quedar siempre fuera del cuadro. Más que un resto ético, en nuestra perspectiva, esto irrecuperable es un atisbo de crueldad, lo cual admite de nuevo en la ética y el arte la movilidad de un gesto político.⁵ Y la necesidad de este gesto se descarga, por ejemplo, como lo sugeríamos antes, en la socialización del deber innato: el «hay que». «Hay que dormir», «hay que gozar *como se debe*». *Como es normal, como todos*, a sabiendas que la gran mayoría no lo cumple —no lo puede cumplir— y que por eso los sueños son pesadillas y la justa expectativa parece hundirse en el extremo patetismo.

4 Anotación casi inaudita que hace Kant al conjunto del sistema de principios trascendentales en la Crítica de la razón pura: «para que en la intuición se de algo permanente (Beharrliches), que corresponda al concepto de substancia (y para que se presente de esta manera la realidad objetiva de este concepto), necesitamos una intuición en el espacio (la de la materia) puesto que solo el espacio es determinado de manera permanente» (Kant 2000, B 292). En el límite de lo trascendental re-aparece la materia, como en la suma de esos sueños que acompañan todas las viglias. Y digo reaparece, de manera un poco injusta, algo injustificada, puesto que otro de los sentidos posibles de la οὐσία, bajo la sub-stancia, el ὑποκειμενον —lo que va quedando, que Aristóteles llama ὕλη y que la tradición tradujo, en parte con razón, como materia— es, por una parte, la exterioridad absoluta. Y puede que sea en este sentido que haya que entender finalmente su exclusión de lo que históricamente, a la saga de Aristóteles, se constituye como metafísica. Exclusión que para ser efectiva tiene que incluir de cierta forma lo que excluye. La materia es en efecto uno de los sentidos posibles de la substancia; y es acaso —dirá Aristóteles allí mismo— lo que parece restar, quedar ahí siempre como remanente en grado sumo. Y sin embargo la materia, a pesar de todo, no puede ser sub-stancia ni ser realmente la consistencia de su subyacencia. Im-posibilidad constitutiva, apasionante para quien se interese por este atormentado capítulo de la historia de la metafísica.

5 En realidad, el «arte», la «ética», la «política» son maneras de calcular la irrecuperabilidad de los restos. Cálculo por supuesto imposible pero necesario; economía de los restos que no puede ser la del tema y que en su imposibilidad requiere justamente «la imagen como posibilidad» (Lezama 1981).



Cultura de culturas

Este resto, entonces, que fuera de todo referente nos refiere a la exterioridad absoluta, es lo que necesariamente, en tanto que irrecuperable, *motiva* la recuperación. Es lo que motiva la estrategia y el cálculo en la recuperación. Es lo que motiva que un Estado deba tener un Ministerio de Cultura desde donde dirija las llamadas «políticas culturales». El Estado, se diría, tiene que recuperar el arte y la cultura, tiene que recuperarlos para la sociedad, en un sentido eminentemente positivo de la recuperación que lastimosamente desconoce algo fundamental: y es que la cultura *solo se puede recuperar a partir de sí misma*. Por supuesto, esto no significa una ciega referencia a algo como una *esencia* cultural (la preservación de una identidad cultural, etc.). La cultura florece, extrañamente, como la naturaleza, en un abismo que combina saber e instinto. Su identidad es migración y movimiento. Sin importar cuánto dure, lo *autóctono* de la cultura es su referencia a una tierra que se mueve. No son los pies los que echan raíces nutriendo el suelo con sangre; más bien a las raíces les crecen pies, etc.

En este sentido, la recuperación de la cultura es su transformación en una identidad constituida y la proyección de un simbolismo que por puro contra-golpe digamos «ideológico» puede llegar a fundar socialmente su ficción. Y una primera ficción, con la que empieza esta historia, es entonces la de la *cultura* misma, la de su unidad en una diferencia con «*lo in-culto*». Oposición que se funda en una relación al tiempo, como si, por una parte, fuera el tiempo lo que se cultivara y, por otra, la espontaneidad del tiempo, en su fluir inatrapable, no se detuviera al pie de nada. Oposición

que no resiste la contra-luz de esta relación ya que *las culturas* son la mezcla, en grados y de maneras diversas, según intensidades diferentes, de paciencia y espontaneidad. Como el tiempo mismo: persistencia y abandono. Se abandona lo que se da para luego abandonarse a ello y persistir entonces en un abandono que abandona el abandono. Se le da así una forma libre al tiempo libre. Y es quizás esta libertad del tiempo libre, al fin y al cabo su liberación, lo que, en este sentido permanece *irrecuperable*. Incalculable.

Si hubiera que hablar de las «artes» en general, con comillas y en plural, me atrevería a decir que su transversalidad estriba en su capacidad de liberar el tiempo, de asistirlo en la proyección de su incalculabilidad. Cultura de la paciencia y la espontaneidad, de la dedicación y la vagancia, que inevitablemente arranca el tiempo al cálculo social de la productividad. Por «transversalidad» entiendo simplemente la manera en la que algo así como «el arte» —la libertad del tiempo libre— ocupa todas las esferas que socialmente se tienden a separar esquemática y apresuradamente, empezando por la distinción entre un espacio público y uno privado; pero igualmente las supuestas distinciones entre lo social y lo político, o la ética y la política. Ocupación no significa acá tampoco saturación de un espacio o de una categoría. Se refiere más bien a una multiplicidad de maneras en las que se da la cohabitación espectral, el reparto de los intersticios en el que «el arte» es el juego de este reparto: el modo en el que la seguridad de estas categorías, de lo tácitamente acordado por ellas, es de nuevo puesto sobre la mesa; entra en el juego.

Como ocupación y juego, el «arte» sería la exposición del juego mismo, y acaso, repujando un poco el trazo, la ex-posición de su *jectilidad*. ¿Cuál es el juego que se expone cuando se expone el juego mismo? ¿No es precisamente lo *ridículo* del *juego*, el des-encaje, entre el ocio y el trabajo en la globalización de una sociedad que más que al *trabajocio* —para marcar las cartas— le teme a la posibilidad de su generalización? No basta, sin duda, el ocio para que haya arte. Hay que aprender que el ocio, como el trabajo, tiene ritmos. El ritmo, como la corriente, es siempre corriente de corrientes. Se aprende entonces lo que ya se sabe, de un saber inmemorial, desmemoriado, instintivo y racional: que el ocio, en sus momentos, puede ser magistral. Y entonces no se trata de levantarse y salir a trabajar, dejar el ocio y la vagancia, sino de aprender a ser ocioso y siendo un vago en grado sumo trabajar. Lo irreparable de este juego, lo que definitivamente no encaja es lo que desencaja el cálculo irracional del capital. En un sentido formal, el capitalismo es una lógica irracional del intercambio en la que incluso aquello que no tiene equivalente y que excluye el cálculo se vuelve intercambiable y calculable. Y es sin duda con su lógica «implacable» que hay que frotar lo irreparable que venimos persiguiendo.

Suponer. Calcular lo incalculable

Volvamos primero a una cierta *suposición* que antecede a este texto y que lo contramarca como una respuesta. Se supone, formalmente, que en el proceso de transgresión o subversión estética por una parte se pueden atravesar las fronteras de la ley.

«Cruzar los límites de lo legal» son más o menos las palabras de la invitación al debate. Y es fundamental, por los motivos que Morris expone de manera precisa y suficiente en su texto, no equiparar la ética con la legalidad. Ahora bien, por el otro lado, si «el arte» puede en efecto constituirse como un espacio en el que la legalidad pueda ser cuestionada, si de hecho, «el arte» tiene que ser este espacio, o digamos mejor, tiene que estar en conjunción con la construcción de este espacio, de un espacio social en el que la ley no esté necesariamente por encima del respeto a la vida del otro, es posible a partir de esta tentativa plantear la otra parte de una tácita disyuntiva.

Si, por una parte, «el arte» puede subvertir la legalidad, por otra parte las estrategias de esta subversión corren siempre el riesgo de ser recuperadas. Dicho de manera más general, allí donde hay transgresión o subversión, ahí mismo parece que se diera ya un proceso de recuperación. A pesar de las muchas generalizaciones (casi excesivas: el «arte», la «ética», la «política», etc.) se precisa un trasfondo: es frente a la proximidad de la recuperación que lo irrecuperable nos acoge. Esta parece ser entonces la pregunta: ¿cómo entender que lo irrecuperable sea lo que permanece como resto, y lo que hace posible la restancia como «resistencia ética»? ¿Es lo irrecuperable sin más? Si «el arte», en su sentido crítico y en lo que comparte con toda actividad crítica, cuestiona siempre las estructuras de poder, las analiza, acaso las proyecta y es capaz de levantarse («exponerse») contra ellas, ¿no es al mismo tiempo este resto lo que hace posible, por un lado, su recuperación y lo que, por el otro, lo salvaguarda *también* de ser *plenamente* recuperado? La recuperación del «arte» significa acá su pérdida: la pérdida de lo que en uno u otro fondo, de un fondo a otro trasfondo, no puede perderse puesto que (es) *irrecuperable*. La recuperación de lo irrecuperable —del «arte» o de «la ética», la *valoración* de lo que no se puede calcular— es sin duda una tentativa muy seria de neutralización del arte como juego: del juego de las artes en las que la diferencia entre seriedad y juego, afirmación y crítica, no se suspende (como si tuviera simplemente que confundirse), pues esta diferencia es lo que se pone en juego. Es el juego del resto lo que hace posible que haya un cálculo de lo que no se puede calcular. ¿Cómo tomarse en serio de otro modo una tentativa en apariencia tan absurda?

Todo tiene un precio

¿Qué pasa entonces con el arte en el capitalismo? ¿Por qué es sobre todo en relación a la «lógica» del capitalismo que de cierta manera se entiende el tema de la recuperación? No es casualidad que el capitalismo sea un ejemplo privilegiado de lo que se entiende por «recuperación». Uno de los aportes críticos fundamentales de Marx es mostrar que, además de ser un «sistema» económico, el capitalismo es una época histórica; la época en la que vivimos. De ello se deriva una primera dificultad. Es la dificultad de toda crítica al capitalismo: y es que justamente este es la condición de posibilidad de toda crítica. Vivimos en una época histórica que se caracteriza por la producción de mercancías. En medio de ello, las relaciones sociales que se constituyen lo hacen precisamente por medio de y a través de la mercancía. Es primero a partir de lo así constituido que nace un análisis del objeto «mercancía»

y luego una crítica de la sociedad —y de la época histórica—, que se produce a sí misma en y a través de la producción de mercancías. Y es en la apariencia de esta auto-afectividad de la producción donde estriba al menos otra dificultad. Porque este producirse a sí misma de la sociedad o de la historia es evidentemente *relativo*; *hay una pasividad esencial en la historia, una pasividad absolutamente irreductible* —irrecuperable, podríamos decir también— que ninguna conciencia de clase puede suprimir. La posibilidad de una sociedad sin clases supone el desclasamiento de la clase: la κρῖσις de la *classis*. No se trata simplemente del inconsciente de la historia; o en todo caso *no simplemente*.

¿Qué son los restos? Es la pregunta que insiste, y su manera de insistir tiene ciertamente mucho que ver con esta extraña pasividad. No sé si sea posible hacer de ella un tema, lanzarla como una propuesta. Me parece que se trata, de nuevo, de lo que es capaz de soportar cada lanzamiento, cada propuesta. Llegamos entonces, al menos en parte, al límite de toda proposición: *es imposible recuperar esta «pasividad»*. Si tratamos de recuperarla la perdemos, y si la dejamos simplemente de lado terminamos siendo atrapados por ella: se voltea el guante y es en realidad la misma mano. *Es imposible entonces no ser recuperado por ella*. Sin embargo, antes de esta dificultad, antes de este remedo de dialéctica, cabe exponerse teóricamente a una de las estrategias en todo caso más corrientes de la recuperación capitalista: un modo en que cualquier cosa se puede volver una mercancía, un objeto del comercio y del mercado, es a través del precio. Entre el precio y el valor hay una diferencia casi invisible que hace posible que incluso aquello que no tiene valor, lo invaluable o lo inútil, adquiera un precio y se vuelva mercancía; es lo que anula el juego y secuestra hasta la posibilidad de la ética y de la conciencia moral: aquello que precisamente «no tiene precio» porque no tiene valor de uso (y que no puede entonces tener valor de cambio) puede repentinamente *tener un costo*. El precio, en teoría, es la expresión de un valor. Ahora bien, como el precio de una cosa no tiene necesariamente que corresponder con su valor, con el tiempo social de su producción, resulta que incluso aquello que no es estrictamente mercancía puede también «tener un precio». Es por el desvío de un cálculo —por una «incongruencia», que es ciertamente una contradicción cualitativa, dice Marx— que «todo tiene un precio». Vale la pena releer el siguiente pasaje:

La forma precio (*Die Preisform*) admite no solamente la posibilidad de una incongruencia cuantitativa (*quantitativer Inkongruenz*) entre el tamaño del valor (*Wertgrösse*) y el precio, es decir, entre el valor real (*Wertgrösse*) y su propia expresión como dinero, sino que puede albergar una contradicción cualitativa, de tal manera que el precio en general deja de ser una expresión del valor a pesar de que el dinero solo es la forma del valor de la mercancía. Cosas que en sí y por sí mismas no son ninguna mercancía, como por ejemplo la conciencia moral (*Gewissen*), el honor (*Ehre*), etc., pueden volverse vendibles por su dueño a cambio de dinero, y así, mediante su precio, adquirir la forma mercancía. Una cosa puede así tener formalmente un precio sin tener un valor. La expresión del precio es aquí tan imaginaria como ciertas cantidades matemáticas. (Marx 1947; la traducción es mía)

En esta diferencia entre el valor y el precio se expone en todo caso una forma fundamental de lo que hay que entender por recuperación. Hay cosas que no son mercancías, nos recuerda Marx, pero si a todo, en efecto, se le puede poner un precio, es porque el precio es previamente expresión del valor de cambio. Ahora bien, el valor de cambio es lo que constituye la mercancía; es por él que un objeto no es una cosa en cualquier sentido sino justamente mercancía. Para la sociedad que se funda en la producción mercantil, aquello que no es una mercancía tiene en principio que volverse una. En efecto, *es en la mercancía que se funda el socius*. Y sin embargo es ella, como mercancía, lo que impide que el *socius* de la socialidad suceda. No que suceda de una vez por todas, ilusión que más bien podría ser la de la mercancía. Pero en tanto que valor de cambio la mercancía no solamente no es una cosa, sino que es todo lo contrario: es el *socius* como cálculo y cantidad. La mercancía no es simplemente el lazo social. Es el lazo social como cosa: la cosificación del lazo social. Y es precisamente como tal cosificación que el lazo social, que no es una cosa, tiene que *detenerse*. Se interrumpe, se detiene, para empezar de nuevo a circular en el intercambio como mercado.

Fascinación. Segunda parte: los restos

Es en la modernidad que la teoría del arte viene a ocupar por primera vez un lugar privilegiado, un lugar que sistemáticamente no había ocupado nunca antes en la filosofía. Esto, por supuesto, tiene un significado más allá de la filosofía, suponiendo que en la modernidad sus límites se dejen sencillamente circunscribir —lo que es una suposición masiva—. Es en esta modernidad de Kant como de Hegel, que la burguesía, como clase social que se impone definitivamente en Europa después de la Revolución francesa, puede ocupar su tiempo libre en una *actividad* esencialmente pasiva. Es esta una de las perspectivas históricas en las que se puede leer la *Crítica del juicio*. La *pasividad* de la contemplación determina el *juicio estético*:

Nos demoramos cabe (*Wir weilen bei*) lo bello puesto que esta contemplación (*Betrachtung*) se fortifica y se reproduce ella misma. Este demorarse (*derjenigen Verweilung*) es análogo (pero de ninguna manera idéntico) a cuando algún encanto (*ein Reiz*) en la representación de un objeto despierta la atención repetidamente; estado durante el cual el espíritu es pasivo. (Kant 1996, B 38/A37, 38; la variación de la traducción es mía).

La analogía que Kant propone en este pasaje nos da una indicación de la fascinación que la mercancía impone más allá de su ser-objeto. Además de poder adquirirse, puede igualmente ser contemplada y admirada. De cierta manera el fetichismo de la mercancía incluye ya la posibilidad de esta analogía en la que un tipo de contemplación viene a remplazar a otro: la fascinación del interés reemplaza la contemplación desinteresada. La posibilidad de este remplazo está esencialmente inscrita en la estructura misma del objeto como mercancía. *La mercancía se desprende de sí misma*: marca su límite, *admite* momentáneamente un espacio en el que algo sin valor puede aparecer. Espacio sumamente problemático, al mismo tiempo requerido (convocado) para su neutralización. Y, más que eso, es un momento irrecuperable: un momento que ha sido siempre

ya recuperado. Esto es justamente lo irrecuperable *sin más*: lo que ha sido siempre ya recuperado. Es por ello que es entre uno y otro, entre lo irrecuperable y lo ya recuperado, que quedan los restos. Queda, al parecer, algo inestable, in-substancial si acaso la substancia tiene que ser siempre entendida según la permanencia y la estabilidad de lo que no se agota —de lo que no quedan ni los restos: reserva inagotable de la que no queda nada—. ¿Cómo es que quedan los restos? ¿Qué significa *quedar* sino quedar como resto, es decir, no quedar? Cuando no queda nada es porque quedan solo los restos.

Los restos del General

Es por ejemplo, en más de un sentido, que los restos del ex-presidente y general José María Melo no han podido ser, al parecer, repatriados (Padilla 2009). Quedan los restos del socialismo de las históricas *Sociedades democráticas* en cuya exclusión de una digna memoria oficial un Estado indigesto de intrigas se da acaso a una enésima conjuración del fantasma del comunismo. Imágenes de muertos y de vivos, desaparecidos y sobrevivientes, que asedian una guerra, desordenando archivos, trastocando las historias oficiales, trasnochando estrategias y despertando sonámbulos. ¿Qué ha pasado con estos restos? Es el remanente de una historia política que nos asedia *mientras* la olvidamos. Y son los restos de un expresidente socialista que murió fusilado, como un rebelde, en México. Restos también del indio pijao que era José María Melo. Restos de un personaje histórico absolutamente singular, sobre los que gravita de manera ejemplar la lógica de lo inquietante —de lo que no se deja recuperar del todo pero tampoco es simplemente irrecuperable—.

Historia. Memoria de los restos

Pero el resto también aparece, si esto es aparecer, a través de las grietas de una sociedad, de una globalización que en su superficie cree o aparenta creer no solo que estas grietas tienen que ser cubiertas, que se tienen que borrar, que estos restos y grietas tienen que ser un objeto a renovar —el objeto de la renovación urbana por ejemplo—, sino que además *se pueden en efecto borrar*, pueden desaparecer. Curiosa creencia, peligrosa fe en el fin de la historia que quisiera recrear la fantasía de una historia que se cuenta desde un presente absoluto. Resistencia a la historia, tensión que es por lado y lado la de recuperar lo irrecuperable, la de remendar el pasado como si fuera un presente sin tacha. Recurrencia y repetición en la tentativa de borrar las grietas, abolir los restos; interesante *supresión* que conserva las dificultades y potencialidades de la *Aufhebung* hegeliana, el *relevo* (*relève*) —como no deja de insistir con razón Derrida (1976)⁶—. Y esto al punto de que un cierto reconocimiento de la historia, de un determinado concepto de historia, tiene que funcionar para la reconfiguración de un espacio social en el que se pueda recrear la ilusión de una historia y de un acaecer de la historia como *fantasmagoría*: todo lo que la humanidad «podrá

6 Esta referencia a Glas es solo para explicitar la fascinación a distancia de un texto que no pude consultar acá literalmente, pero que, sin que fuera mi intención, parece estar más presente que cualquier otro.



esperar de nuevo y novedoso aparecerá como una realidad desde siempre a la mano; y esta novedad será igualmente tan poco capaz de darle una solución liberadora como una moda nueva es capaz de renovar la sociedad» (Benjamín 1991; la traducción es mía).

Las academias y las facultades de historia, los museos, pueden ser espacios en los que se recrea esta ilusión. Pueden ser igualmente espacios en los que esta ilusión momentáneamente se rompe, y esa ruptura es en cierta forma una conmemoración y una invitación a ver estos restos que se levantan desde un pasado, que lo arrastran a un presente, que le imponen su *restancia* como una promesa. Restos que acaso indican un futuro en el que lo irrecuperable pudiera quedar; es decir, no ser recuperado pero tampoco ser simplemente abandonado. Un antes, un después, *cualquier otro momento*, en el que la *substancia* se desgarrar, se desprende de sí misma y se suspende en este desprendimiento. No forma una multiplicidad, si acaso esta tiene que decirse de nuevo de la *substancia*, en singular. La recuperación sería en este sentido, que se puede llamar *substancial*, una tentativa explícitamente violenta de borrar de la memoria colectiva el suceso de este desprendimiento.

Resto pendiente

Lo que puede quedar, lo que de alguna manera siempre queda, en el capitalismo, como promesa, acaso nostalgia de un pasado que es también espera de otro *mañana*, es algo posible. Posibilidad que queda como tal, *que simula el abandono* pero que en realidad nos recuerda cómo en torno al abandono se organizan los restos. Su organización es

más una yuxtaposición que un orden, una coincidencia sin programa previo; un cálculo sin duda táctico que se niega a organizarse como estrategia, programa, sistema. Y es también una señal inequívoca, tal como esa pintura hábilmente amañada, diestramente desatinada a los miles de turistas que visitan ahora cada año Berlín; una entre muchas otras que hiciera durante el 2011 aquel que firma «Rallito-X». Su estilo, reconocible para quienes se fijan aquí o allá en la pintura callejera en las capitales y demás ciudades europeas, reclama su propio juego que pide ser llamado «Repolución fálica»: «Nadie debe saber lo que hay en vuestras cabezas. Ni siquiera vosotros. En eso consiste la Repolución fálica. Confundir a las masas, confundir al poder, confundiros incluso a vosotros mismos», dice la voz del narrador del video dedicado a Berlín (Rallito-X 2011). Confusión o amaño de confusión, juego que se expone y que se dice como tal para confundir a su oponente, no según una estrategia que busque el triunfo. Ganar es perder, puesto que de lo que se trata es de jugar. El que juega no pierde ni gana; el que juega acepta precisamente el *cambio*, que es lo que este artista, en parte, admite como principio de su táctica reproductiva. Sexualidad monstruosa y amañada que se desenvuelve como una demostración de lo monstruoso que revela; radiografía de un espíritu poseído, reflejo de nuestra propia posesión —si acaso la posesión en este sentido puede ser de alguien—, en la que la sexualidad habla del doblez ancestral de la energía. Aunque este mural acusa ante todo el egoísmo en el que esta energía dinámica (fíjense en el «movimiento» de sus piernas), que es también sexual, es capaz de consumirse ella misma hasta morir. La energía —el fuego, por ejemplo— es la llama que da vida, pero es igualmente el poder que la consume. Equilibrio precario de una autoafección que amenaza siempre con volcarse en auto-destrucción. Redondez imaginaria del átomo. Multiplicación totémica de la energía, multiplicación de los falos que oscuramente brilla por su despropósito.

¿No es acaso ese mismo despropósito, un exceso pero igualmente un excedente, el que brilla a través de la tronera de la actual crisis económica «europea»? El exceso de la sobreproducción que se traduce en déficit: el absurdo de una crisis en el que la pobreza se yuxtapone al lujo. Pero se trata, en este contexto, de un ejemplo del resto, de ese resto que solo puede quedar si, de alguna manera, no queda. Si no queda nada quedan los restos. Permanencia de lo que saluda diestramente su demolición; «hasta luego» que se demora yéndose, que acaso vuelve. Hace parte del atractivo pero lo desvía. Hace parte de la plusvalía artística de la ciudad, pero la rechaza, la rebota reproduciendo irónicamente la queja de todos los otros (no solo de los europeos) que a costa de lo que hace posible —ni tan al margen— la renovación de la capital alemana como una nueva capital continental, no admiran de igual manera las hazañas fiscales de la banca europea. Es ciertamente, en concreto, el drama que se juega en la escenificación de ese mural. Apenas una capa de pintura, brocha, rodillo y aerosol, sobre algunos restos de la antigua estación central de la D.D.R. Memoria olvidada que hace un guiño, el momento de un litigio entre inversionistas.

La ciudad se reconstruye, el capital se vuelve concreto que se transforma de nuevo en capital. Estos restos, mientras tanto, parece que esperaran... ¿Cuál será

la modalidad de la *Aufhebung* con la que los veremos «explicarse»? Lo más probable es que terminen por demolerlos para levantar ahí mismo un edificio, que de alguna manera (oficinas o viviendas) *rentabilice el espacio*. Empero, cabe también la lejana posibilidad, según otro modo de la *Aufhebung*, de que este resto, lienzo improbable de un reclamo amañado, se conserve. Y acaso, en un igualmente improbable sobresalto de la crisis que saluda («saludos desde España» se lee arriba a la izquierda, «y de Grecia, Portugal e Italia», un poco más abajo, hacía el centro), que sea abandonado por un tiempo más. *Abandonado a su suerte*: un resto que *amañado* quedara como resto.

Este abandono improbable, que es la improbable conservación de un resto amañado como obra es ya objeto de un cálculo. Es el límite pero igualmente su recuperación. Conservación y abandono del resto que requiere la mercancía en su proceso; rentabilidad de la «cultura», recuperación que da un valor y pone un precio a lo que se hizo de modo gratuito y protestando abiertamente *contra el interés*: es su monstruosidad ahí expuesta la que desvía la mirada. ¿Los intereses, el dinero que produce más dinero, no son acaso la «auto-repolución fálica» del capital? Lo que queda, sobre el concreto y la piedra, queda también como un gesto de gratuidad que podría de alguna manera restar en el tiempo de la deuda. Pero es esa gratuidad la que, sin poder del todo desaparecer, tiene de uno u otro modo que ser neutralizada. Recuperar lo irrecuperable: volver rentable no solamente la gratuidad del gesto que denuncia el despojo al que se procede en nombre de la regularidad fiscal, sino rentabilizar hasta el trazo que en su desatino amaña el desarreglo sexual que soporta la *regularidad*. ¿No es esta la «ironía»?

Este fragmento, finalmente, un pedazo de piedra, hierro, estuco y concreto vuelto mural, es al mismo tiempo resultado, reflejo de un proceso por el devenir mercancía de la ciudad, y al mismo tiempo mímica monstruosa de ese proceso. ¿No logra así al menos captar lo que la atrapa? ¿No propone un dispositivo que podría restar a termino? Si este resto es constitutivo de un proceso que es por ello mismo el de su recuperación —si acaso se puede ilustrar en él este proceso—, se trata entonces de lo que *quedaría todavía pendiente*. Ni recuperable ni absolutamente irrecuperable. No es la comodidad de lo que nos dejaría plantear una estrategia de resistencia, pero tampoco es la confianza que se sabe segura del ataque.

En otros términos —aproximando el tema de la *subversión* y de su *recuperación*— la posibilidad del resto se podría describir también siguiendo la estela de una cierta *distorsión*: la distorsión del cálculo. El resto no queda, es decir, si el resto queda es porque no queda nada. Cuando quedan solo los restos es porque no queda nada. Lo que queda o no es nada o son solo restos: *desperdicios*. Los restos entonces que son simplemente recuperados, que sin embargo no se vuelven parte sino que en su recuperación persisten como restos, tienen que imitar el proceso que amañan. Entre la imitación y la maña táctica surge entonces la posibilidad del resto como distorsión. Y cabe insistir en que se trata siempre, por más exitosa que sea la operación,

simplemente de una posibilidad. Su éxito está en nunca tenerlo y, sobre todo, en nunca contar con él.

Pendiente del resto: el tracto, el gancho

Añadamos otra imagen, otro ejemplo, e intentemos aproximarnos un poco más, quizá desde otro ángulo, a este proceso de recuperación y acaso también a su distorsión *des-constitutiva*. Toda recuperación es una manera de contar los restos, de integrarlos a un cálculo, de *substancializarlos*. Pero en este cálculo, este proceso de recuperar lo que queda (haciendo del resto una parte constitutiva de alguna unidad) es al mismo tiempo abandono. Para tener lugar, toda recuperación tiene que abandonar sus restos. Abandono que hace parte del mismo proceso, y que es ciertamente un cálculo de los restos que los recupera sea como partes posibles, que pueden de cierta manera integrarse, o que simplemente los declara irrecuperables: desperdicios, restos que al ser abandonados quedan pendientes. La cuenta se difiere. La comida antes de volverse de nuevo nutriente es desperdicio que se recupera como abono o que tiene simplemente que esperar algún otro ciclo para su reintegración. La recuperación es un proceso digestivo.

Pero, ¿es la digestión el motivo de este afiche?, ¿es en torno a la digestión que *Rapiña* (esa es su firma) interviene el motivo?, ¿no es la digestión el motivo más bien para que asistan todos los parásitos que la desbordan?, ¿no es más bien un motivo para la intervención del afiche? Fantasmas, órganos de un sistema digestivo parásito de sí. Se trata, en todo caso, de tomarse por asalto la superficie y el motivo. Y de hacer *como* si hubiera un motivo: de suponer que se supone para instalarse entre lo puesto y lo que se supone. Volver dudosa la suposición y explorar su mecanismo. La digestión, el sistema digestivo, como dice la *leyenda*, es casi una excusa para su tormento divertido, *para la distorsión de un proceso* que parece la diversión del juego que horroriza. La imagen se detiene, a pesar de la incongruencia de sus bordes, del desfase de un motivo que parece regurgitar al que ingurgita. Movimiento de un vómito constante que se detiene a cuadros y que a cada cuadro propone un desencaje. ¿Restos de la digestión? Más bien parásitos y agentes del desorden que parecen trabajar en las márgenes y en la superficie. Aunque la superficie también es de las letras, palabras y remedos de palabras, remedos de trazos y pedazos del idioma de una sociedad a retazos.

Se trata igualmente de la digestión de la lengua, de un idioma crudo, por ello quizás indigesto para los estómagos sensibles. El hablar crudo de un idioma *ñero* que se baraja en el mercado. Restos de un idioma que son los restos de una ciudad. Lo que se mueve en este mercado negro del idioma se confunde con otro mercado: entre San Víctorino y Las Aguas pasando por la 13. La digestión es tráfico de comidas, de sustancias, de taxis y busetas. La «chanfaina» y la «sangre» se asocian, como si se tratara simplemente de esquinas diferentes, con «el Cordero de Dios». En otra esquina se vende «gallina». El «mercado negro» es un tramo amable para el «mercachifle» (versión 1). Son los retazos de un panorama urbano que se organiza en parte en torno a

▼ Catalina Salazar Rapiña, *Sistema digestivo*, 2012, 100 x 70 cm. Izquierda: afiche-intervención, vinilo y acrílico sobre cartulina. Derecha: variación afiche-intervención, vinilo, acrílico y laca sobre cartulina. Fotos cortesía de la artista.



lo que queda de la antigua estación central de trenes de Bogotá. Es desde ahí, en el centro, donde la estación de trenes semiabandonada deja resonar la «lengua de la calle». Lo que explicita la otra versión de esta intervención (versión 2). El orden de un sistema digestivo se encuentra atrapado, captado, por esta yuxtaposición de sentidos: en realidad no se pueden separar un orden y su otro. Se trata más bien de la inseparabilidad de lo que constituye exógenamente un sistema endógeno. Es el poder de este afiche, de esta superficie, en el que el adentro y el afuera, la digestión y la ex-presión, se confunden. Psicogeografía que vuelve de las emociones al idioma y hace de las cifras, las calles, los barrios que atraviesan un pasado-presente, un tatuaje incrustado en la memoria —de la artista, de Bogotá, de «nosotros mismos»— que se expone. Nos expone a lo que circula en este tráfico. Yuxtaposición de mapas que la vista no abarca, que no puede abarcar.

Es por ello que quedan los restos: de palabras, de emociones, de vivencias, de lugares. Pero entre un mercado y otro, entre los puestos de mercado y el mercado del idioma está la olla; otro mercado de restos al que vale la pena aproximarse por más de una razón. Esos afiches —me cuenta *Rapiña* luego de leer alguna versión de este texto— se los compré por cinco mil pesos a «Mario», un ñero, cuando bajaba de la olla. Él se los había encontrado, no en la olla de la sexta sino por ahí, probablemente cerca de



la que quedaba más arriba. En la olla se enreda otro mercado: el de lo cocido–crudo en el que el comprador suele terminar vendido: *enganchado*. «Gancho» no es solo otro nombre de la olla: es otro nombre del *basuco*, que más que calidades tiene, como cada esquina, un apellido: gancho ciego, gancho azul, gancho rojo. Son direcciones en un mapa de la adicción: ganchos en los que se cuelgan los huesos. En el centro del primer afiche se lee: «olla – ladrillo – (de) – la sexta». Debajo de la olla los huesos y debajo de los huesos el ladrillo. Inversión de la cocina en la que el humo va primero para adentro y en lugar de alimentar consume.

Entre tantas suposiciones quedan, por lo menos, algunas imágenes con las que hemos intentado ilustrar de alguna manera una meditación, un trecho de camino, en torno a los restos. Son estos en su *latencia*, pero también en su riesgo y su peligro, los que indican un cierto mapa, incompleto, de pasadizos y canales, bocacalles y falsas salidas entre una serie de temas que preferimos finalmente no suponer. No es posible hoy, por ejemplo, hablar del valor, ni económico ni moral, de manera un poco reflexiva, sin tratar de sopesar lo que queda incluso —acaso sobre todo— del acto de valoración,

de la creación de valores, equivalente para Nietzsche al crear: «Valorar es crear: ¡Oído, creadores! El valorar mismo es el tesoro y la joya de todas las cosas valoradas» (Nietzsche 1999, 100).

Los restos. No la obra ni el artista —como todo o como parte, obra de sí mismo u obra entre sus obras—; quedan, ciertamente, los restos: su latencia. Entre la obra y el arte, entre el artista y la obra, entre la vida y el arte. El rato en que aparecen o se borran sus rastros. Los rastros de los restos son también imágenes. Quedan las imágenes. «Si tienen un propósito, lo alcanzarán oblicuamente, y ningún valor mercantil podrá suprimir su ambigüedad. Es que no son más que juegos en torno a la presencia (*C'est que ce ne sont que des jeux sur la présence*)» (Guidieri 1987).

Berlín, 1 de diciembre del 2012.

Referencias

- Aristóteles. 1991. *Metaphysik*. Hamburg: Felix Meiner.
- Benjamin, Walter. 1991 [1939]. *Écrit français, Paris Capitale du XIX siècle*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, Walter. 2010 [1936] *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 1974. *Glas*. Paris: Galilée.
- Guidieri, Remo. *Cargaison*. 1987. Paris: Seuil.
- Kant, Immanuel. 1996. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp–Taschenbuch. Versión castellana: 1991. *Crítica del juicio*. México: Porrúa.
- Kant, Immanuel. 2000. *Kritik der reinen Vernunft*. Berlin: Akademie Ausgabe, Gruyter Verlag.
- Lezama Lima, José. 1981. *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas.
- Lukacs, Goerg. 1960 [1923]. *Histoire et conscience de classe*. Kostas Axelos et Jacqueline Bois (trads.). Paris: Éditions de Minuit.
- Marx, Karl. 1975. *Das Kapital*. Berlin: Dietz–Verlag.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. 1999. Andrés Sánchez Pascual (trad.). México: Alianza.
- Padilla, Nelson Fredy. 2009. «El Presidente no descansa en paz», en: *El Espectador*, 7 de noviembre. Bogotá. Disponible en: <<http://www.elespectador.com/impreso/politica/articuloimpreso170889-el-presidente-no-descansa-paz>>, consultado el 13 de agosto del 2013.
- Rallito–X. 2011. www.rallitox.org

CASI EN LA MISMA BARCA EL OTRO DÍA

Bruno Mazzoldi

▼ Patio de «Las Edades», curaduría de Diana Camacho y Lucas Ospina, Bogotá, 2012. Foto: curaduría Las Edades.
«Las riendas de la risa están hechas con el cuero de la ética» (Lucas Ospina en la Silla Vacía, 2012).



¿Porqué debería ser insoportable tolerar una frase como «ya somos transgénicos» o, al contrario, preguntar «de qué manera nos conforta o nos proporciona seguridad pensar que ya somos transgénicos?» ¿Qué es ese deseo de conectarnos con nuestros «colegas», banana y mostaza? Esa resistencia o imposibilidad de admitir que hay partes radicalmente heterogéneas que no pueden hacerse fusionar o coincidir con sus conceptos nos obliga a repensar la Historia y el mismo concepto de lo humano, o volvernos esquizofrénicos para asimilar la cosa.

Avital Ronell, *Life extreme*

Goethe en el Putumayo

El otro día, sábado 22 de septiembre del 2012, estuve en lo de Lucas Ospina, *Las Edades*, con un traductor chileno que estaba de paso. Lo invité para que se percartara de algo relativamente inesperado —relativamente apenas, no porque también en Santiago a lo mejor se abran galerías de arte que dejan de serlo con la frescura de la casa del vecino—, sino porque lo «inesperado», en Bogotá y en la cochinchina, cuelga entre ganchos de comillas desde el momento en que («momento en que» igual —ni tan mejor dicho en entredicho la noción de «entredicho»—) sería dado asumir la diferencia entre una y otra versión de las llamadas tesis que componen «Sobre el concepto de historia», habida cuenta del hecho en cuestión y de tantas otras cuentas, otras hechuras, de una u otra manera —casi más allá de la manejabilidad de maneras y manierismos, medios y mediaciones, modalidades, modos de modas, firmas de formas, hechos desechos en vía de redención—: lo que para Aguirre es un «día final», para Benjamin traducido por Oyarzún puede ser día sin fin; veinticuatro horas entreveradas con casos de toditas las edades desvanecidas a escala onto- y filogenética, por *pacha* andina o *kalpa* hindú, eones habidos y por no haber:

Quiere decir esto: solo a la humanidad redimida se ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour*: día que precisamente es el del Juicio Final [*welcher Tag eben der jüngste ist*] (Benjamin 1974, 694; 1996, 49; 1973, 179; 2008, 306)¹

Donde «citable» a cambio de *zitierbar* (no «convocable», como Brotons prefiere) sigue siendo la mejor opción, por adherir al físico de la palabra y reducir la solemnidad de la «convocatoria en la orden del día» al compromiso artesanal de la fuerza en juego —aquí más débil, coja y acoquinada que nunca—, la que definitivamente no sirve para

1 Que toda versión escrupulosamente respetuosa (en una palabra, micrológica) relance en entredicho la noción de origen y, por ende, las de autoría y propiedad, es argumento que en este lugar no reclama la urgencia del debate. Baste con anotar que el autor, singularmente sensible a las taras y tareas del traductor, no ha considerado indispensable señalar en cada caso las divergencias que complican la confrontación entre las opciones por él efectivamente asumidas y las de otros traductores, sea en aras de la coincidencia parasitaria sea en homenaje a la discrepancia fecunda, prefiriendo dejar al lector el discutible placer de acoger los indicios pertinentes inscritos en los paréntesis ad hoc, sin miramientos por las frecuentes y proljas rupturas de la supuesta fluidez textual, antes bien complaciéndose en ellas.

acercarse a la memoria de la mirilla de ocho centímetros de diámetro y vidrio doble, dilatada en la puerta de un crematorio, vertida en los términos del marco dorado de una pinturita abierta en el pecho de una pared del bajo Putumayo. No sé si me explico y poco me importa saberlo.

Si el tercer fragmento de «Sobre el concepto de historia» concierne a un cronista «que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños» (1996), tampoco habría que perderlo de vista ni de otros sentidos a ese vergajo; cuidarse del riesgo de una inmersión en la movilidad absoluta de quienes comulgan con opciones éticas adherentes a la política de la visión, eso sí, de México hasta Tierra del Fuego, desde los tzotziles hasta las machis araucanas pasando por la Guardia Indígena del Cauca; si por ahí fuera dado no más pasar, sin tomar distancia no solo de los llamados espirituales y espiriticos, que justificarían la presencia total de Georg–Friedrich Jünger en ágapes de bioadictos alzados en defensa de Agamben y «a favor de un presente sin restos, de una coincidencia absoluta de la vida consigo misma» (Esposito 2010, 150), sino también de la movilización de su hermano en el tanatorio de *Crack Wars*:

Ernst Jünger: Considero atractiva una movilización total del espíritu.

Heidegger: Ya nadie habla así. Pónganle por lo menos comillas al espíritu.

Derrida: No te enganches al espíritu [*don't get hooked on spirit*]. Todas esas comillas son otras tantas muestras del haberse enganchado.

Heidegger: A veces borro las comillas, pero son como mordiscos de vampiro, dejan trazas y, como sea, zafarse del espíritu es duro.

Derrida: Lo veo. Pero si reconoces el suplemento espectral, no cierto, la manera como nos escurrimos del espíritu a los espíritus [*we've swished from spirit to spirits*]. No puede ser tan sólo accidental. (Echando una mirada alrededor) Este parche me resulta todavía demasiado metafísico. ¿No puedes ventilar este espacio textual? (Ronell 1992, 149)

Ni de vista ni de otros sentidos habría que perder los sudores de semejante cronista, toda vez que se trata de asumir la pluralidad infinita de las experiencias estéticas y de las responsabilidades ético–políticas que ciernen y conciernen a cada contingencia por encima y a través de artes más visionarias que visuales, invisibles y cegatonas, idiomas, linderos, géneros, disciplinas y épocas indecibles. No en la perspectiva global del enésimo festival de rebajas analógicas, sino en el desenlace diario de la noche de cada cual, repartición y asignación del hiato y de la verticalidad de la caída de *cada*, κατά, adverbio y preposición, «desde lo alto», «encima», «hacia abajo», «durante», «según», precipicio de respuesta no tan fácilmente recortable dondequiera que el supuesto experto, consciente, inconsciente o inconscientemente consciente, se quite la espina del genio notorio y certificado, evitando el afán asimilativo que cierto personaje de Bioy Casares, *snoob* afrancesado, apoda «*esnobismo* en favor de la *canaille*» (Bioy 1961, 34); en otras palabras, sacándole el cuerpo al regusto burgués en las travesuras del *mob*, *mobile vulgus*, *excitable crowd* o como se llame, conjurando asimismo el mal de ojo arrojado en sentido inverso, de la tienda arribista a la faraónica subasta.



José Urbach, *Aperture*, 2009, óleo sobre lienzo, 101 x 76 cm, colección privada, Nueva York. Foto cortesía del artista.

Todo eso y mucho menos, habida cuenta de la «transformación» del sueño de los faisanes masacrados, *Umzubildung*, casi a la letra «muda constructiva», digamos «deconstrucción» responsable de la indecidibilidad de las medidas del «casco» del caso, *casket* o *Kasten* que sea. Ora «barca bastante grande», ora «barquita», medio de transporte del magma de plumas iridiscentes (Goethe 1998, 108; 1981, 939; 2001, 119) y del bebé caído en el lago por habersele resbalado a Otilia, «abismada en su libro y en sí misma, tan linda de ver» (Goethe 2007, 591; 1939, 242), ella casi en persona, santa patrona de los marqueteros, no necesariamente linda, brazos, vientre, sensorio talentoso, paroxismo sin alcance no solo en atención a la química cósmica de *Las afinidades electivas* sino respecto de la singularidad desanalógica y desafinada del acontecer; suceso de traza cesante, dimensiones infrapersonales tan enredadas cuanto las del óvalo de la Arena de Verona a la hora de las gradas desiertas, ya que «cuando se ve vacío no hay término de comparación y no se sabe si es grande o pequeño» (Goethe 1998, 41; 1981, 876; 2001, 48); tazón de plástica eslora que no escatima vínculos inherentes a la mayor o menor capacidad de acogida altruista y carga exótica, almacenamiento y despacho ético-político del peregrino de la hermosura transportado por la encantadora vista de las aguas del sur. Incapaz, sin embargo, de proteger tan alto goce del asalto de garras y picos indígenas, pocos días después de haber pisado por primera vez el suelo de sus sueños, al fin mecido en la Selva de las Artes; el mismo

suelo que hoy guarda los restos de Julius August Walther von Goethe, único de los cinco hijos de Christiane Vulpius en alcanzar la edad adulta, cuando el dócil secretario del padre de Julius y editor de sus obras completas, en 1830, dejó tirados los despojos del vástago proclive al trago, tachonada la piel de infectas marcas de insectos, bien enfermo, circunstancias que inducen a relacionar el regreso a Weimar del secretario poco fiel al cometido de escolta con la charla del 11 de marzo de 1828 y la revelación de la noche siguiente, sueño en que el abnegado empleado trueca su fofo involucro carnal por el cuerpo de un pimpante ejemplar del *beau monde*, pinta de gris subalterno trocada por gallardía de campeón listo a zambullirse en el elemento de una expresividad asumida como *Schwimmkraft* o «fuerza de natación». Renglones de espumoso cotilleo crítico hirvientes alrededor de la emergencia rocosa en que se le ha convertido la mesa del banquete de la primera secuencia del sueño; islote muy estrecho, casi escollo, demasiado angosto para el selecto grupo de jóvenes atletas destinados a la costa del lejano continente donde se reunirán en aras de la ventaja genial, según los términos de la conversación en que el maestro se había explayado pocas horas antes alrededor del gran influjo del cuerpo sobre el espíritu, prestancia conforme a un ingenio inseparable de la «pubertad renovable» (*wiederholte Pubertät*), simbiosis centrífuga de hijo inepto y juicioso discípulo; hijo adoptivo que podría haber cultivado las ganas de tomar el lugar del otro asimilándose con voracidad de cuclillo. Y como si fuera poco, poquísimos, nada natatoria, cuerpo del navegante cuyo nombre se me vuela, un hermano desaparecido en tierras extrañas, infestadas de obvios caníbales, útero tras útero de padre eternamente joven y mástil tras mástil de mar materna. Naufragio en tierra firme por homofonía de *semen* y *seamen*, traslazo de catástrofe marítima y orgasmo fuera de campo, campo del editor en cuestión, tremendo amigo de la naturaleza, Papageno antiespectacular devoto del *proto-land-art*, Johann Peter Eckermann, nombre muy poco propio por gracia de *Ecker*, a la letra «hombre del rincón», tan esquinado, tan encubierto, echado no solo a *Deck*, «cubierta (de nave y de cama)», sino rendido a *Dreck*, «mierda», residuo sonsacado a «su nombre “propio” (propiamente, excremento) [*his “proper” name (namely, excrement)*]» (Ronell 1986, 136), barrunto que la autora de *Dictados* privilegia no sin antes haberse inclinado sobre el sueño del fanático observador de pájaros:

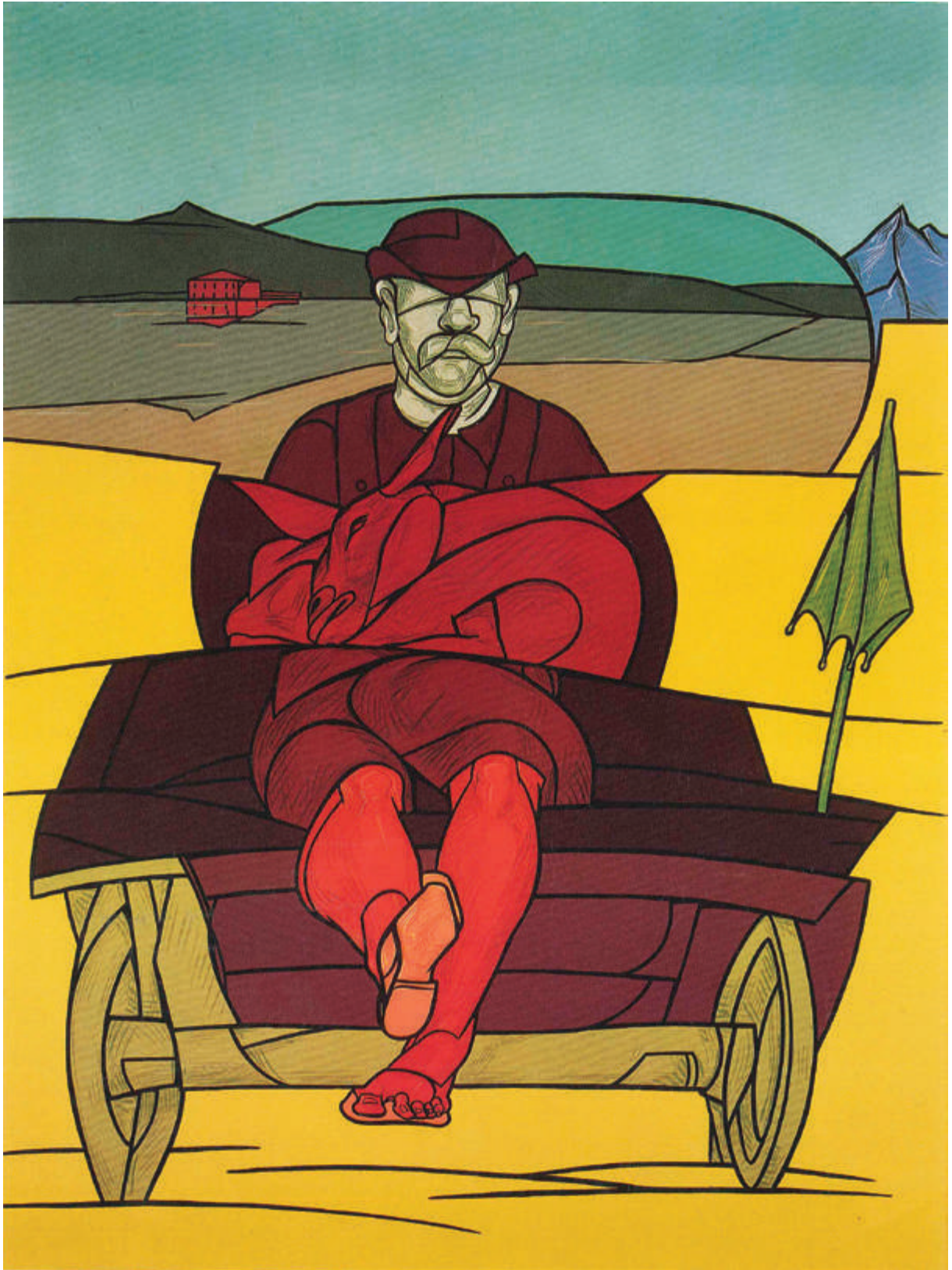
Ciertamente urge mirar el sueño en esta luz, como historia del viaje fatal emprendido por el hijo de Goethe en compañía y bajo el cuidado de Eckermann; pero el sueño parece dar cuenta de la imposibilidad de regresar a lo propio o de alcanzar la meta estando solo, sin la propulsión proporcionada por un cuerpo más grande. Este otro cuerpo que encapsula a un yo anterior ha sido bautizado en las primordiales aguas del mar. Ha sido retenido por el mar, mas eventualmente alcanzará la meta como dos (mi yo anterior y el otro), como semen marinerero [*as seamen*]. El motivo de la retención del semen marinerero [*the motif of retaining seamen*], que aquí comienza a emerger, es importante a lo largo de las *Conversaciones*; sin duda la retención del semen marinerero parece depender de la *Schwimmkraft* o escritura. En todo caso de lo que aquí sigue tratándose es de semen marinerero en partes foráneas, o sea semen marinerero perdido [*seamen in foreign parts, that is, seamen gone astray*] —una situación que da pie a la pulsión de retener e incorporar. (Ronell 1986, 115–116)

Retener e incorporar lo que sea o no sea, a contrapelo de una eyaculación no solo retrógrada sino divergente por los cuatro costados de la interioridad, reventada en probeta global por efecto disestético o desmadre de disestesia; alteración neurológica propioceptiva; peregrina metáfora de la pasión ofrecida a las lujosas propuestas del arte transgénico; entusiasmo no siempre sarcástico de Avital Ronell, «*hyper-living forms*» las llaman Ronell y Kac (2007, 13), resbalando del monstruo metafísico a los mostrencos tecnocientíficos con nonchalancia que invierte y relanza el signo de la oscura modestia de Eckermann y sus formas sotomuertas menos en virtud de su resonancia onomástica que por coincidir el esperma corrido del taimado ornitólogo con uno que otro *divertimento* transgénico, si la protagonista de los ratos amenos concedidos a Kac mereciera el epíteto, pues «era un placer absoluto jugar con ella» (Kac 2002, 69). Alba, neoconejita producto de una tergiversación del gen correspondiente al resplandor de la medusa *aequorea victoria*; sin olvidar que semejantes biodesidentificaciones o desacatos a la autoridad genético-referencial pueden «ayudar a la cultura desenmascarando la creencia popular según la cual el ADN es la “molécula principal”, haciendo énfasis en el organismo entero y el ambiente (el contexto)» (2002, 80). Ambiente o contexto no siempre joviales en el centro de investigaciones biológicas de Jouy-en-Josas, cerca de Versailles, donde la fosforescente mascota vio la única luz de su vida, bajo los focos del laboratorio del que nunca salió; guandoca paragalerística subarrendada a costa de Buber, Habermas y Levinas, muy teóricamente refundidos en el mismo texto; toda vez que

[...] entender cómo el conejo ve el mundo no es suficiente para entender su conciencia, pero nos permite ganar profundidad sobre su comportamiento, lo cual nos conduce a adaptar el nuestro para hacer una vida más cómoda y agradable para ambos. (Kac 2002, 77)

Filantropicos propósitos de un operador estético entregado a la tarea de socorrer la cultura que, por otra edad, otro lugar y otra metamorfosis, podrían desbordar los temores de un artista capaz de enfrentar las incomodidades, ingraticudes y reacciones francamente agresivas azuzadas por el Plan, con tal de entregarse al «gran público» —no digo en el patio del castillo del puerto de Malcesina, lago de Garda, por ejemplo de ejemplos y muestra de muestras, sino sobre el muelle de Puerto Asís, bajo Putumayo, Plan Colombia, donde le dio por apuntar en su álbum tejemanejes de embarque y desembarque al pie de cierta torre de mercancías, mientras el agente del orden autóctono y filogenético le apostrofaba en un dialecto desconocido, apacible energúmeno que en seguida *ergriff* y *zerriß*: le «agarró» y «rasgó» la hoja «con genuina calma italiana [*mit wahrer italienischer Gelassenheit*]» (Goethe 1998, 31; 1981, 867; 2001, 37)—. Flema rapaz en sintonía con la placidez inquisitiva de los demás palurdos. Imagínense:

Las miradas fijas y curiosas, la expresión de benevolencia en la mayor parte de las caras y lo que puede caracterizar de manera gráfica a la masa de un pueblo extranjero, me hizo impresión gustosísima. Creía ver delante de mí al coro de los pájaros que más de una vez, en el papel de Treufreund, he ridiculizado en el



teatro de Ettersburg. [...] Por fortuna, el sol de la mañana bañaba la torre, las rocas y las murallas en la más hermosa luz, y comencé a describirles aquel cuadro con entusiasmo. Mi público tenía a sus espaldas aquellos celebrados objetos y como al mismo tiempo no querían dejar de mirarme, de repente volvieron la cabeza todos al tiempo, semejantes a esos pájaros llamados torcecuellos [*Wendehälse*] para ver con sus ojos lo que yo elogiaba a sus oídos, incluso el *podestà* terminó volviendo la cabeza hacia las imágenes descritas, si bien con un poco más de decoro. Tan cómica me pareció esta escena que incrementó mi buen humor. (Goethe 1998, 32–33; 1981, 867–869; 2001, 37–38)

Casi todo soñado y transcrito con deleite de etnornitólogo. Buen humor apenas torcido al concluir la jornada, sentado en la barca uterina, donde la curiosidad lugareña de la que se habría escabullido puede darse el lujo de traducirla en concupiscencia de antropófagos: «Cerca de la media noche mi posadero me acompañó a la barca, llevando el cesto de frutas que me regalara Gregorio y con viento favorable dejé la ribera, que había amenazado con volverse de lestrigones» (Goethe 1998, 35–36; 1981, 871; 2001, 40); deleite en todo caso ofrecido a los amigos, los admiradores de Treufreund, contraparte del Pistetero de Aristófanes, demagogo cautivante y devorador, no solo gorgona de torcecuellos viperinos (*Jynx torquilla*, plumaje vermicular, reclamo nasal y repetido: «Ge, ge, ge, ge») sino de muchas otras especies voladoras según el reciclaje de *Las aves* ofrecido desde 1780 al público en general; penachuda carne de espectáculo entregada al espectáculo de sí misma, bloque tembleque de pajarracos melencidos sobre el escenario del alcázar de Ettersburg, cerca de Weimar, cualquier conglomerado suficientemente vistoso autodevuelto por intermedio de los manipuladores de su transporte, en otros trazos carretada de *Belle Vue Hotel* (acrílico sobre lienzo de 1984) que conste, tumba o catre rodante también, el inane estandarte, el timón inútil, flecha de flácidos pliegues erguida en azufrosa mayonesa meridiana con su contera prolongada hacia la cumbre del monte lejano; paraguas o parasol mucho menos cerrado que el rostro del compacto pasajero del poco turístico carruaje, un revoltijo de miembros acurrucado entre los brazos, órganos bestiales tan inertes cuanto quien se los lleva, la punta de una oreja rozándole la papada, el sombrero en rojo ladrillo–sangriento calado hasta el ceño de marfil para que el arco del pasador de grasa que le niega los ojos remache el declive de los mostachos al mismo nivel de la línea de flotación del edificio desdoblado allá lejos en el espejo de una laguna; craso cuadrilátero de fortaleza rural que la leyenda del catálogo firmada V. A. y traducida por Nikos Aliferis remite al antiguo *φρούριον*, «castillo» y «cuartel», de *φρουρέω*, «vigilo», «custodio», «protejo», mientras la suela elipsoide en primer plano, despedida como si la admiración del vándalo de turno hubiese excitado el reflejo rotuliano hasta la patada del zombi, más intensa que la mandorla aurática destinada a resguardar todo intento de miniaturización del monumento dorado erguido al borde de la piscina de una instalación hotelera de Cartagena de Indias cuyo nombre se me vuela también; aleteo restituible a los guardas dormidos en el castillo del tío de Carlota cuyos ronquidos el hombre de mundo compara con las blasfemias de los anaquitas (Goethe 2007, 473; 1939, 92), monstruosos engendros a su vez identificados con las temáticas indecentes que asquean al *maître des plaisirs* de la nobleza de Weimar; eso sí, repugnancia

puesta no cabalmente en su punto por un dominio del oficio tan lúcido como el de la *Circuncisión* de Guercino, a bien leer las brumosas observaciones del 19 de octubre de 1786 en que el pensamiento no debería demorarse sino apretar de soleta, verdad sea mal dicha, máxime si es Adami quien se resigna a la serenata: «Es este el “Schlöss” del que Goethe hablaba —el punto más escondido y tenebroso es el más deseado [*the most hidden and dark point is the most desirable*; το πιο κρυμμένο και σκοτεινό σημείο, είναι κατά βάθος το πιο επιθυμητό]» (Adami 2004, 190), aforismo epigráfico que recicla un párrafo de la traducción francesa de *Sinopie* ausente de la española, toda vez que sus razones tendría el otro viajero, trabajador de aguas no necesariamente dulces, aunque lacustres, si eso fuera tener, por más que la pizca milagrosa reviente la red de «lago» por «lago», «lacería» por «lacería», *lac* por *lac*, malla por malla, *link* por *link*, punto por punto:

3. El alma (o el sujeto), que no está en el cuerpo, decía, «como un piloto sobre su propia nave». Por lo cual: entre sentimiento y cibernética ¿toca escoger? 4. Navegar: trabajo, operación que no produce cosa alguna, ningún objeto a partir de alguna materia. Transporta, metaforiza. Traduce: lugar del batel y de las velas en la retórica. Como la traducción, la navegación calcula un sujeto *localizado*, que controla [*padroneggia*] tan solo siguiendo el viento, la fuerza dada, las corrientes entre dos países. Cálculo inmenso, sola escritura y sola lectura posibles, incesantemente renovadas: genio inventivo de cierta pasividad. 5. Más o menos grandes, existen tan solo lagos [*solo laghi*]. Traducir es una trampa. (Derrida 1999, 218)

Lagunas ahítas de agujas, hipervínculos viscosos, *lacs*, «ligas de lagos», botes, rebotes y punto: σημείο de otros tiempos en este, «señal», «insignia», «sello», «instante» y «límite»; aquí paspartú del esquiife, marco de la pregunta alrededor de un prepucio difícilmente recortable, circuito continente y expositivo en que lo bien reunido y guardado debería caber y el resbaloso momento del despertar salir a flote, mientras las abuelas reiteran que trapitos no hay con que recoger el panorámico acoso, la circunspección del belvedere que rapta y arrastra retornos al filo de la noche del 22 de noviembre de 1997, tres horas de bus desde Pasto, en la Unión, tierra de *Morada al sur*, donde el grupo Aucug, de Guaitarilla, acaba de presentar *Mi campo es mi campo*, obra ganadora del Encuentro de Teatro Aurelio Arturo patrocinado por el Ministerio de Cultura.

El telón del teatro Juanambú baja sobre la historia del campesino resignado a que la novia busque trabajo en la ciudad y junte plata para el ajuar. Sin más noticias, él también se había decidido a desafiar cemento y tráfico. Le había tocado por ende reconocerla en cierta ramera hecha y derecha de bracete con un policía, y verse además ninguneado por ella. Sus aguardientes se había tomado el pobre, en una discoteca de la que lo habían sacado molido a manopla, eso sí, no sin antes haber aplaudido el número de *striptease* (sobre fondo roquero, una de las alumnas del Colegio de Nuestra Señora de las Nieves, de la población de Guaitarilla, protagoniza un espectáculo en el espectáculo, escena madre y padre, la más prolija, la única que logra callar a los bromistas y frenar las carreras de los más pequeños entre las butacas). De regreso al aire libre del inicio del primer acto, el campesino ya no es el candoroso

sobreviviente de un pueblo muerto de necesidad: «Algún día tomaremos whisky nosotros también. ¡A sembrar coca y marihuana para que se jodan esos gringos hijueputas! [sic]». Calurosos aplausos del señor representante del gobernador de Nariño y del público, conformado en su mayoría por padres de familia y alumnos del Colegio Nacional Juanambú.

Sin perder la calma, casi todo lo contrario

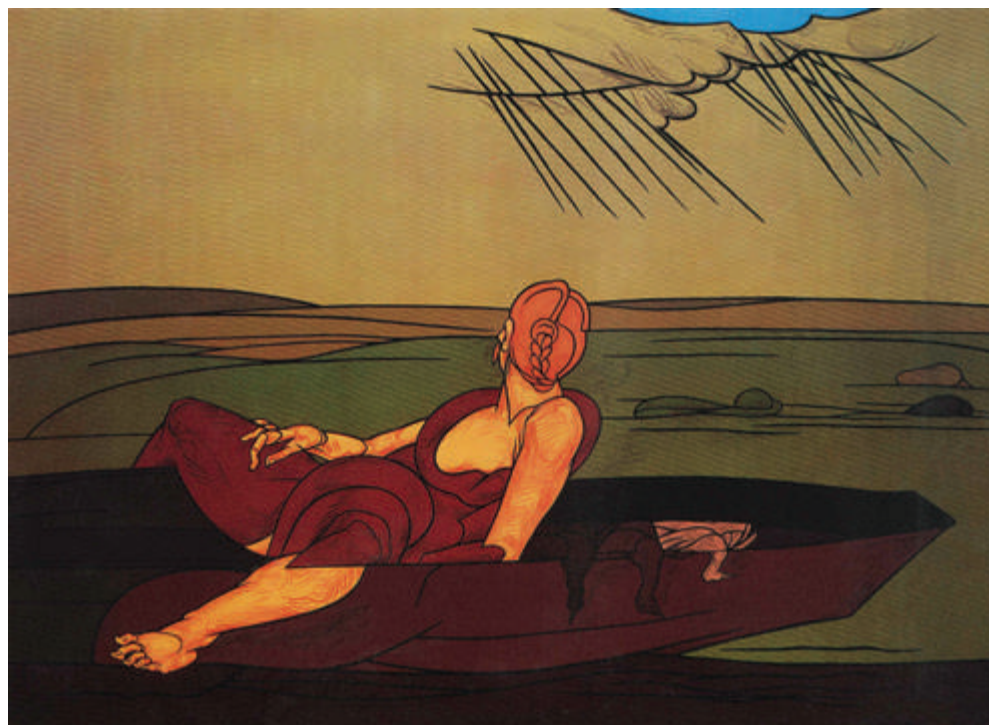
Llamarada halagando tinieblas, tal como el pie del San Miguel de Sopó deniega el sexo demoníaco para reemplazarlo poderosamente; lejos de oprimir el bajo vientre del murcielagón, la columna escarlata de la bota le depara una divina arrechera. Sin llegar al descaro del óleo conservado en el Museo Jijón y Caamaño de la Universidad Católica de Quito, cuyo autor, anónimo del siglo XVII, quiso que el pseudoenemigo abriera las piernas con el abandono de una vasija de carne rendida a su flor, el narco-ángel encaja en su cliente. Azote de Dios, mientras la mano derecha levanta la espada, la izquierda entrega el guión al que la pupila se engancha. Una mano se estira para agarrar, la otra protege la frente. Teme lo que pide el adicto.

No joda: ni guerra ni conflicto. Si en la jerga pedir un «susto» es solicitar una dosis de basuco, la mercancía aquí condena y complace. *The gift* y *das Gift*, ya se dijo, «regalo» y «veneno», *gift-Gift*, reclamo nasal y repetido. Misericordia de Damocles, el alma de la erección es almarada. Igual que Minerva de la cabezota de Júpiter saturado de Metis, la Dama de los Fármacos, el rayo del *pupulus* angelical brota del cuerpo «sujeto» («*adj.* expuesto a algún peligro o que tiene propensión a una cosa») y en él se descarga para que la fuente oscura meta falo de sujeto barreado, sintético, sin cota ni bota, contraído en *slash* combustible, hostia tubular, pequeña diferencia prometida al humo. El justiciero perverso da qué fumar para que el maldito humanitario fumigue y viceversa. Desborda el encendido camarín subterráneo, se expande el *asperges* por el paisaje, rocía el mundo el negocio celeste e infernal, porque *fumiste* no es quien fabrica, vende o arregla cocinas, chimeneas o estufas: lo que arma y esparce son formas de humo. Helicóptero es cacho, avión vareta («palito untado con liga, que sirve para cazar pájaros»). La aspersion nebulosa se condensa en la envergadura del ángel imponiendo el castigo del goce.

Enlace caótico de *nebula* y *fábula*, niebla y artificiosidad de relato propuesto a los cuatro vientos como arte de apantallada y navegante *esgrima* (véase ant. alto al. *schirmen*, «parar golpes con el escudo»; lat. med. *scernum*, «parapeto de la embarcación»; dan. *skaerm*, «pantalla» y «proteger»; al. *Schirm*, it. *schermo*, fr. *écran*, ingl. *screen*, «pantalla»), San Miguel es el proveedor del Diablo.

Tan cierto como la misa del día de difuntos del 86 a la que asistí en compañía de doña Ambrosia, su esposo Santiago Mutumbajoy, médico yajecero ingano, y el joven baterista Mateo Taussig, en el templo de San Miguel, Mocoa (Putumayo). Durante el sermón, áspero y castigador, Mateo me hace notar que el personaje pintado sobre la pared de la nave izquierda tiene la espada pero no la balanza. Hijo de un antropólogo que

Valerio Adami, *Incantesimo del lago*, 1984, acrílico sobre lienzo, 194 x 263 cm.
Colección del artista.



responde al nombre de Miguel, tiene ideas claras sobre los elementos iconográficos del caso, los de la imagen difusa por Gráficas Molinari que el pintor ha seguido al pie de la letra, salvo un residuo, nulidad de mera apariencia que el lacanoso llamaría «significante fálico». El sacerdote es distraído: mete hostia y vinito, frota brevemente el cáliz y guarda el resto como si estuviera íngrimo solo, sin una mirada para quienes se han quedado de pie y parecen renunciar a la idea de acercársele. Al *ite* me aproximo para exigir el cuerpo eucarístico que nos compete, al suscrito y a unos cuantos indígenas. El man se justifica juntando migas verbales relativas a la escasez en general, aunque no necesite revolver la sacristía para decidirse a entregar las sobras. En seguida me detengo al pie de la pared: entre el índice y el pulgar de la izquierda, el ángel sostiene lo que podría coincidir con el extremo superior del fiel de la báscula del Juicio, si el ángulo de inclinación, el tamaño y el color, no sugirieran más bien un cigarrillo poco convencional. Pigmento no faltó para colocar la firma: Franco Chaves, Santiago, Sibundoy. Por la noche, antes de la toma en la que se me cruzarán relámpagos de sierras eléctricas y destellos de bisturís, al comentar las peculiaridades de la ceremonia y la bizarría del mural, la sentencia del taita es contundente: «San Miguel ofrece basuco al Diablo».

Así el genio de la oferta cree cerrar el círculo de la época. El bamboleo alucinatorio del vehículo en cuestión registra el número y la constitución de los dispositivos profilácticos pertinentes, alarmas electrónicas antiautoparásitas, telecircuitos extrainternos:

Estoy reuniendo todo lo que puedo para cerrar en Pascua una época determinada, hasta donde mi vista alcanza, con todo eso no quisiera abandonar Roma con invencible reluctancia, y espero tener la ocasión de seguir estudiando en Alemania con holgura y a fondo, aunque sea con lentitud.

Aquí, desde el instante en que uno se ha subido al barquichuelo, la corriente se lo lleva [*Hier trägt einen der Strom fort, sobald man nur das Schiffelein bestiegen hat*]. (Goethe 1998, 478; 1981, 1312; 2001, 511–512)

De los escálamos a las escalas del llamado «plan», desde las hormas de apoyo indispensables para remar y seguir remando hasta las últimas fases de la obra del «autogaleote» formal, bien educado y buen educador, donde no hay pedagogía sin forma y viceversa, forma sin viceversión cautivante, la línea del perímetro y la del muelle del *cacharpari*,² márgenes del fin por fin, fronteras del adiós y recapitulaciones de pañuelos azorados suficientemente cortantes para poner en claro el tropezón de Otilia y la honda metida de Ladrón de Guevara, el traductor de Adami indiferente a la canción de cuna de lo impensado, hondísima, a menos que la versión murciana del proverbial «*canta che ti passa*» no difiera de la parisina también respecto de cuestiones tan graves como pasajes de ida y vuelta; clarores hundidos en la hipnosis del apetito morfológico, a prevención del escalofriante cabeceo. Aunque barcarola, diario y mascotas sean de otro cuento) abarcan casi lo mismo:

Critico la forma porque está convencida de su significación, pues tengo serias dudas respecto de las significaciones. Todos los días, a las doce, los perros se reunían, los ojos clavados, adorantes, ante la nevera de la casa, etc. Los adivinos leían el porvenir en las formas, en las vísceras de un cabrito, a partir del vuelo de las aves. (Una vida recta, una vida torcida, una vida paralela.) Vamos de un lado al otro, dondequiera que la barca de la forma nos transporte, etc. Canta y no lo pienses [*Chante et n'y pense pas; no pasa nada*]... (Adami 2002 98; 93–94)

Con todo, como suele decirse, los nudos en doble trenza que exaltan las cervicales de la musa de *El encanto del lago*, para mayor respeto de las proporciones y control de lo despeinable, recitarían en otro contexto el dictado de la ceñidura pedestre contradiciendo los holgados vórtices del manto que le descubre el hombro izquierdo; herrumbre hemorrágica del mismo color de buena parte del lado visible y de la popa de esta lancha ataudada, bien abiertas las extremidades inferiores dobladas sobre los costados de la embarcación, en la inminencia de un examen ginecológico o del surtidor de un bidé oculto, la proa chupada a distancia por la caleta del entrepiernas. Allá arriba un remanente azul cercado de nubes, largos alfileres hiriendo cúmulos y el muro cremoso del aire; aquí abajo, a espaldas de la robusta persona que en vez de dar la

2 Más puntualmente, *kacharpari pata*, siendo *pata* no solo «meseta», «orilla», «andén», «canto», «contorno», sino también «curso» o «nivel», en el sentido de las distintas etapas de un programa académico determinado, sin prestar atención a las acepciones más remotas registradas hace cuatro siglos, «*pata. poyo, grada y relex de edificio*», «*patachani. componer lo desconcertado, ponerlo en su lugar*», «*patachasca. lo compuesto o concertado en sus lugares*», «*pata pata. gradas o escalera de edificio*», «*ppata ppata. los estados diferentes de la vida o grados*».

cara y el remo exhibe la nuca, la pantorrilla y los dedos del pie rozando ondulaciones de barro pardusco, los tres pájaros colgados al revés; por dentro, las colas otrora fastuosas que alrededor de los fenómenos de refracción habrían arrojado luces ejemplares en virtud de una audaz analogía entre las bárbulas de las plumas de los pavos reales, aves del paraíso, faisanes u otros gallináceos de ensueño, y las laminillas del espato calizo romboédrico reducidos a la monocromía fecal y a la rosada podre del tiempo vertido entre los paréntesis del recipiente del caso, miserable trío de pescozuelos oscilantes fuera de borda, mustios compases de picos resumiendo rayos:

En la terminante calma que precede la tormenta descansa la intemporalidad de la pintura. (Barcas, árboles en el viento, bañeras, nubes a la salida del sol, colchones, vías férreas, hay que encontrarlos en los archivos del inventario; son los argumentos horizontales) [τα οριζόντια επιχειρήματα - *the horizontal arguments*]. (Adami 2004, 178)

Un año más tarde, echada en la jeta del negociante o del oculista de paso la misma solitaria *semelle* que ha suplido el antiguo *sole* (fin del siglo XI) conservado en la jerga de los remontadores de calzado —«del latín popular *solo*, alteración del clásico *solea*, “umbral”, *suola*, salida de «*sola*, plural de *solum*, “suelo”»—, luminaria aplastada por los cascos de tanto centauro conquistador, esta vez dispuesta oblicuamente sobre las lumbares del individuo que temple el trasero ya apretado por la calzamalla, sumergiendo el rostro a la izquierda del pretendido amante de la escansión somática con cabeza de chimpancé; más concretamente en el colchón al lado de la banca sobre la que el hombre-simio debería atenerse al consejo de Horacio y empeñarse en hojear los clásicos, un tris abstraído, nadie lo puede negar, quizás inspirado por la alineación vertical de tres argumentaciones: el astro asomado o sumido en la lejanía; el perfil de un noble cultor de las artes, acaso el responsable de las *Elegías Romanas*, sobre la hoja flotante agarrada por las tenacillas del gancho de un laboratorio de revelado o tendedero de ropa cuyo cordel anticipa el tajo del horizonte; y la gorra encima de la nuca del tipejo que no esconde sus facciones en el colchón —acabo de darme cuenta—, sino al otro lado de la cama. Inesperada postura, en todo caso, aguantando el pie del simiesco lector de Cátulo, por decir algo, sobre el atril del cóccix, por así decirlo; como si del tacón hasta el vértice obtuso, dirigido hacia la silueta pendiente del ganchito, la suela dictara desganaadamente un texto ilegible, la chatedad de un edicto por leer y ya leído. Mientras el otro pie del erudito macaco, iluminado o distraído entre el perfil suspenso y las revelaciones del volumen que descansa sobre su pecho, ocupa el óvalo del pediluvio en que se sumergen también las extremidades del agachado. A menos que no se trate de uno de tantos «charcos llenos de agua, o lagunillas», *ccocho ccochalla* —expresión registrada por González Holguín desde 1603—, baches no del todo insólitos en otras composiciones cuyos brumosos equivalentes andinos no se mencionan con el ánimo de sugerir la pertinencia universal de un rinconcito del boceto por igual reacción a la higiene semántica y al chapoteo coleccionista, fechado el 21 de julio de 1985, *Elegías Romanas de Goethe*, V. Elegía, versos 14–17, sin indicación de las dimensiones (Adami, 2004 100), ténganlo por cierto, téngalo a secas, aférrenlo apenas puedan,



Valerio Adami, *Dalle Elegie romane di Goethe*, V. Elegía vv. 14-17, 1985, grafito sobre papel, 46,5 x 35 cm. Colección del artista.

más bien con el propósito de aplazar la cita de las frases a las que ya se hizo tan solo alusión:

La ciudadela de la que hablaba Goethe, esa parte, la más escondida y por ende la más sombría, es en el fondo la más deseada; el pintor la lleva en su memoria como una huella digital. Campesino y cabra (dibujada en la India) sobre un carruaje. El lago en el fondo, etc.» (Adami 2004, 97)

Ahora en esta hoja, esta pantalla, donde las modificaciones aportadas por la leyenda a la anterior reminiscencia del edificio goethiano, entre otras variantes, en vez de la «parte», el «punto», que el traductor empata con σημείον remontándose implícitamente al signo del dedo encastillado por el recuerdo, valdría la pena confrontarlas con los términos de una charla informal animada no solo por Camilla y Valerio, sino también por un dúo de conspicuos críticos cuyos nombres recuerdo a medias, sin contar

a la matrona responsable de los pormenores administrativos del certamen patrocinado por un genio de la Bolsa de Valores Estéticos (hostil al videoarte y otras contingencias expresivas ajenas a los soportes de la época anterior a Duchamp), evento cultural sumamente significativo y formalmente convencido de su significación, el Premio Botero, susceptible sin embargo de desplegar velas amenas hacia otra tierra: la charla, no propiamente de asilo teológico; la tierra, errancia si acaso a través de las epidérmicas volutas de lo singular, al desplazarse la ocurrencia del embrión imaginante de *Hotel Belle Vue* al caletre de una empleada doméstica allá en Montmartre, según los apuntes ad hoc:

Camilla, Valerio, Betty, el francés y la señora Pardo. / Haber tenido que hincar el índice para cambiar los euros en el aeropuerto le trae a la memoria la huella digital que María considera como prueba de la existencia de Dios. Uno de los otros jurados, el crítico parisino, parece tomar la cosa exclusivamente a la ligera y quiere redondear el apunte de Valerio aportando otra pieza de convicción: la *omelette*. —«El mero huevo frito», añadido para mis adentros. (Domingo 6 de febrero de 2005).

De una a otra yema, en obediencia a los versos de la Sección Bereschith del *Libro del Resplandor*, respetuoso de «la luz a la que debe contemplarse la parte interna de los dedos», la que domina tan solo en el día sábado mientras la otra sería «la luz a la que deben contemplarse las uñas durante los días profanos» (Sepher Ha-Zohar 1975, vol I. 128), la singularidad del astro sobre el plato del día me la habría fingido como garra cortada en redondo sobre la media luna de uno de los ruminantes pintados por José María Espinosa en la margen de la visión panorámica de no sé qué batalla de la campaña libertadora, durante la visita al Museo Nacional, cuando Adami tuvo la bondad de traducirme los mugidos: «Hagan lo que se les antoje [*Ma fate poi quel che volete*]», no sin antes haber mencionado la *Gelassenheit* de Goethe testigo del cruento abrazo de los ejércitos en Valmy. «Tranquilidad» y «paciencia», aquí sobre todo «resignación», a pacto de no rehusar el ademán de *resignare*, «abrir los sellos» —cuántas veces tendré que repetírmelo—, *resignaculum*, «lo que revela», en la punta de la lengua, del dedo, del *memory stick*, del lápiz y del *lapis philosophorum*, dejarlo más bien si con *Gelassenheit* se me traba *Verlassenheit*, «abandono», «desamparo», «desvalimiento» y trances por el estilo, dragoncillo sin pies ni cabeza ovillado en remolino de mínimos surcos, argumento a remojo de pileta bautismal por arte de *lassen, laisser, lasciare* y *laxare* más allá de la trascocina permisiva para que se revele boquete de laxitud el velo del acceso a la ciudadela de María. Desapego y desolación, estanque de bostezo en alcoba y clara-boya al revés, sobre el suelo del cielo, al pie de la cama, en el sitio de las pantuflas y del orinal, donde el inimitable *index sui* se imprime, dilata y florece coronando la plaza fuerte desmedida; lava máxima y mínima del tuétano de la palma amazónica *Bactris gas-sipaes* para ir al grano de una vez por todas y satisfacer los imperativos del programa de sustitución de cultivos ilícitos en que *ars memorativa* se trasfunde en *interiorativa*, perpetuando un ritmo rotatorio parecido al giro de la torre del Guercino; amorosa corola en el corazón de quien, sin saber lo que era, escogió la mejor parte; guion de milhojas y celajerías entre oratorio y laboratorio, entre tarros de pintura, en el estudio del artesano que en más de una ocasión declaró el deseo de entregar sus cenizas a

quien sepa entregarlas al Ganges, en Benares, donde «zancudo» y «místico», *moustique* y *mystique*, confirmarían el empate evocado por Peter Szendy aquí en Bogotá, zumbando el otro día, al pie del emblema de Ecopetrol, el titánico lagarto de la Séptima, estudio infinitesimal, lugar insituable, *bindu*³ para el brahmín y el monje budista.

A principios del siglo pasado, palabra de MacDonell, lexicógrafo pasablemente racista, casi de hecho y hablando circuncirca más en serio, habida cuenta aproximativa del ámbito gramatológico de la «nasalización de una vocal» —o *anusvāra* mínima operación del orden de las «resonancias» o *dhvani*, en relativo contraste diacrítico respecto de *sphota*, «fonema»—, sin que los partidarios de la eternidad de la palabra y los defensores de la impermanencia universal dejen de comprometerse por igual con la clave del internamiento de la emisión sonora, desde la tradición hinduista del vaiśeṣika hasta las fricciones entre los secuaces de la escuela sautrāntika y los sarvāstivādin:

Si la tendencia sautrāntika consistente en identificar la palabra con el sonido vocal y relacionarla con el objeto mediante una mera convención representa sin duda una tendencia religiosa (ya presente en el vaiśeṣika), el «realismo» del sarvāstivāda, del que muchas veces se dijo que delataría la inspiración fundamental del budismo, podría dar testimonio de una reivindicación de la institución monástica ante el mahāyana: si la liberación es ciertamente la prerrogativa del monje, el conocimiento de las palabras del Buda también lo es; en consecuencia él solamente puede dispensar un conocimiento valedero de esas palabras. Es decir que el monje sarvāstivādin concebiría su rol social según el modelo de los brahmines. (Biardeau 1964, 399–400)

Ejemplo que si permite deducir la pertinacia del señalado ganguero a través de los siglos, sugiere también la versatilidad del poder *archiviolítico* concomitante; trátase de *bindu*, en sánscrito, o de *thig-le*, en tibetano: ínfima alcoba cardíaca y a la vez cumbre del monte Meru en que el bailarín aniquilador y creador de mundos copula con su Pārvaṭi, a no ser la severa Bhairavī, vacío sin persona, su limón vacío y redondo en el umbral del sexo y un tridente erguido en la mitad del vientre, cuando no botón azulísimo de loto umbilical, amén del *nanochip* en la frente, tal como Tson-kha-pa lo contempla para que un virtuoso de esoterismos entrecruzados remache con agilidad de somorgujo las analogías del caso, retrotrayendo a su remo las aguas ya surcadas señalando una fácil «conexión con la *psique* griega y el *genius* romano, cuya localización se consideraba en la supuesta fuente seminal de la cabeza» (Wayman 1973, 21); *piece of cake* eventualmente enriquecido por el alto valor nutritivo de la *turricula nivea* de Santa Teresa, «un palmito que para llegar a lo que es de comer tiene muchas coberturas, que todo lo sabroso cercan», justo en el epicentro de *Las moradas del castillo interior* (I, 2. 8), toda vez que «no se puede representar en verdad una forma

3 Bindu. «m. punto [dot]; glóbulo; punto, punto preciso [spot]; marca del *anusvāra* (conectada con Shīva y supuestamente investida de gran importancia mística [supposed to be of great mystical import]); cero o vacuidad [cypher]; punto colocado sobre una letra para cancelar un borrón; percance de apariencia insignificante cuyos efectos se expanden como gota de aceite en el agua (indicación dramática); punto preciso o marca de pintura sobre el cuerpo de un elefante».



arquitectónica en la que penetrar hacia su interior conlleve alcanzar la exterioridad total, rebasadora de la forma misma» (Duchesne 1996, 71), máxime si las cifras que rodean el núcleo de la fortificación que las comprende son «signos zodiacales». ⁴ Continente contenido, desierto repleto de circunvoluciones circunvoladas al gusto del oficiante que «hinca con ardor los dientes en el cáliz [*beißt er in den Kelch*], creyendo sorber la sangre del cuerpo por así decirlo vorazmente engullido un momento antes» (Goethe 1998, 465; 1981, 1182; 2001, 499). Háganme el favor. Dondequiera que en aras de la única, inconfundible y tenebrosa puntualidad correspondiente al jalón del genio, por zafadas sincréticas de nervios ópticos y reventones de otras nerviosidades, la transubstanciación general empate con las paradojas topológicas y gustativas del catador de la escuela del ishrâq:

La copa se afina mientras se afina el vino
los dos se parecen hasta la homogeneidad pura,
diríase vino y no copa
diríase copa y no vino.
(Sohravadî 1976, 351)

Cepas más que sensibles al cambio de géneros y especies, no solo de curas ebrios y abstemios derretidos tras orientales zafiros de borgesiana memoria con mayor o menor sentido del humor, disponibles también al otro lado de la esperanza promovida por un predicador incapaz de distinguir objetos tan heterogéneos como las piezas marmóreas sobre las que el sabio cosmopolita, pincel de Tischbein mediante, podría immortalizarse en alto relieve; a no ser en pirámide de cítricos o maremoto de relojes fósiles, aunque desprovisto de los conocimientos y artefactos más ajustados a las faenas de carga y descarga de la curaduría metafísica, como podría creer un orgulloso promotor de la identidad cultural comparada, no tan alejado de la residencia de Franco Chaves —Las Lajas, Nariño, el 28 de febrero de 1990, miércoles de ceniza; diminuto, aindiado, natural de Pasto, discípulo de José León Eraso, mantuvo el taller en Santiago y en Sibundoy hasta 1989—.

Brocha espiritual

Cuando le pregunto si el fresco de la iglesia de Mocoa lo encargó un narcotraficante me pide que apague la grabadora. Dispone entre los muebles algunas muestras de su producción reciente: entre otras, *Cristo Superestar* (pertenece a su hijo, vale doscientos mil pesos, pero no la vende) y *Colombia* (la pandilla de demonios se cierne sobre una mujer encadenada en un túnel tenebroso). Saca el álbum de fotos y recortes: una instantánea lo muestra entre monjas, otra al lado del Cardenal Aníbal Muñoz Duque, otra todavía en pleno carnaval. Para que aprecie el mural al que acaba de dar

4 *Borûj*, plural de *borj* en lenguaje corriente, como señalaba desde el siglo XV Mosannifak, el comentarista de *La epístola de las altas torres* citado por el traductor de nuestros días, término «bien conocido en árabe, donde no es más que la trascripción del griego *pyrgos*, “torre”, que encontramos en el Occidente medieval bajo la forma del alemán *Burg*, plaza fuerte (el *Burg* del Graal por ejemplo)» (Corbin en Shihâboddîn 1976, 342).

el último toque, me invita al cuarto todavía en obra que con aplomo de parrandero fino apoda «salón de tertulias», no obstante la pinta de Apolo *blasé* (si es de uvas el racimo sería Baco el efebo desnudo, a escala sobrehumana, rodeado de referentes heterogéneos no exclusivos del ámbito rural del suroccidente). Un serenatero de corbata y traje de compostura andina tributa acordes de guitarra al lánguido ídolo acompañado por un león, mientras el campesino pulsa con el azadón los surcos en que se hunde o de los que emerge hasta la cintura devorado o parido por las flores.

Pregunto si le parece un capricho interpretar su modificación de la imagen del santo patrono de la capital del Departamento del Putumayo como el ademán de quien ofrece un cigarrillo al Diablo. Dice que no, que seguramente por la prisa se le olvidó la balanza. «Fue sin querer. No tenía tiempo». Le digo que hay un arte del olvido. Sonríe entre halagado y divertido. El cura párroco no se percató —Gabriel Toro, un redendorista, recuerda perfectamente—, no le hizo ningún reclamo antes. Hubiera traído un charango en lugar de la grabadora, me digo, no estaría colgado de la brocha.⁵

Bogotá, noviembre del 2012.

5 La distinción entre «espíritu» y «espíritus» puede afectar el transcurrir diario, tal como parecen auspiciar algunos, entre otros cierto médico —cuyo nombre prefiero omitir junto con el de su esposa, que en paz descansen—, uno de los más alegres hombres de plegaría y valientes visionarios a los que pude haber tenido la suerte de acercarme; y entre otros juegos, aficionado al de las palabras: detener de golpe su propio fraseo para preguntar «¿sí o no?» y contestarse a renglón seguido «*isiona!*», haciendo coincidir el énfasis de la afirmación étnica y el *aut aut* irresoluble, sigue siendo una de sus chanzas. En efecto el distinguido yajecero, perteneciente a la comunidad siona de una vereda del bajo Putumayo, a pocas horas en lancha de Puerto Asís, donde el río suele alterar las márgenes de la frontera colombo-ecuatorial, vía Adpostal me hace llegar una carta que transcribo tal cual, aunque pretenda ignorar a conciencia la fecha. No le habría acompañado en la buena suerte ni en el buen humor mi último envío: justamente hasta recibirlo se encontraba en buen estado de salud, precisa el taita que acaba de resbalar al salir de la embarcación que suele llevarlo a casa. El pensamiento de las cartas que no han llegado todavía me alivia pues, si hubiera acusado el recibo en el umbral de otros aprietos, digamos al filo de los estragos de la crecida, quizás mayores motivos habría tenido para prometer la visita del sueño que tan solo de vez en cuando se me arrima, sin engancharme en serio, mera cita:

«Señor Bruno. Lo saludamos con el cariño mas grande a usted y a toda su familia que al recivo de esta carta se encuentre sin novedad. S. Bruno nosotros por acá asta que llegó Jaime y me entregó su carta estuve bien de salud, la carta me la entregó en Puerto Asís. Ay nos encontramos y a la vajada me pasó un accidente que al arrimar a dejar un pasa-ero me descuidé y me ise machucar un dedo de la izquierda, y me sacó una uña y estoy malo; y de lo que me dise de las dos cartas no e recibido nada y yo no le escrito porque no tengo su direccion, así es que me hase el favor de mandar me la direccion para yo escribirle, y yo como siempre tomando mí yajé y viendo mas cono si miento, y le cuento a hora estamos al frente en colombia la casa en que llegaron ustedes me la llevó el río así es que se yamava la casa, ora estamos con Jaime espero que me mejore un poco para tomar el poderoso yajé y mí espiritu yrá a verlo por ayá, S. Bruno favor si me escribe me la manda a direccion de bien estar familiar asi sí se llega las cartas; con esto los saludamos todos que muy pronto nos veamos. y salude de la señora[...].»

Referencias

- Adami, Valerio. 2004. *Adami – Ανδρομική – A retrospective*. Martha Chalikia y Evangelia Kaldeli (eds.). Catálogo de la exposición. Atenas: Museo Frissiras.
- Adami, Valerio. 2002 [2000]. *Dessiner. La gomme et les crayons*. J. P. Manganaro y Ph. Bonnefis (trads.). Paris: Galilée.
- Adami, Valerio. 1994. *Diario del desorden*. Pedro Luis Ladrón de Guevara (trad.). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Benjamin, Walter. 2008. «Sobre el concepto de Historia», en: *Obras I*, vol. 2. Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Abada. págs. 303–318.
- Benjamin, Walter. 1996. «Sobre el concepto de historia», en: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Pablo Oyarzún Robles (trad., intr. y notas). Santiago de Chile: Lom–Arcis. págs. 46–113.
- Benjamin, Walter. 1974 [1940]. «Über den Begriff der Geschichte». In *Gesammelte Schriften I*. vol. 2. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (eds.). Frankfurt: Suhrkamp. pp. 691–704.
- Benjamin, Walter. 1973. «Tesis de filosofía de la historia», en: *Discursos interrumpidos I*. Jesús Aguirre (trad.). Madrid: Taurus. págs. 175–191.
- Biardeau, Madeleine. 1964. *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*. La Haya: Mouton.
- Bioy Casares, Adolfo. 1961. «Historia prodigiosa», en: *ABC. Historia prodigiosa*. Buenos Aires: Emecé. págs. 9–40.
- Derrida, Jacques. 1999 [1985] «Prove di scrittura», en: *Aut Aut*, n.º 289–290, Antonello Sciacchitano (trad.). pp. 215–220.
- Duchesne Winter, Juan. 1996. *Política de la caricia*. San Juan: Libros Nómadas, Universidad de Puerto Rico. págs. 49–100.
- Esposito, Roberto. 2010. «Comunitá, immunitá, biopolitica», en: *Spettri di Derrida. Annali della Fondazione Europea del Disegno*. V. Maurizio Ferraris, Peter Sloterdijk, Gianni Vattimo, Carolina Barbero, Simone Regazzoni y Amelia Valtolina (eds.). Génova: Il Melangolo. págs. 141–150.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1998. «Torbole (?), den 14. September» (pp. 31–39); «Verona, den 16. September» (pp. 40–45); «Bologna, den 19. Oktober, abends» (pp. 105–109); «Philipp Neri, der humoristische Heilige» («Felipe Neri, el santo gracioso», pp. 462–474); y «Rom, den 10. Januar 1788» (pp. 476–478). In J. W. G., *Italienische Reise (Herausgegeben und kommentiert von Herbert von Einem)*. München: C. H. Beck.
- Ediciones en español: 1981. «Viaje a Italia», en: J. W. G., *Fausto. Las afinidades electivas. Werther. Egmont. Viaje a Italia*. José Valor (trad.). Madrid: EDAF. pp. 867–1312. 2001: *Viaje a Italia*. Manuel Scholz (trad.). Barcelona: Ediciones B. pp. 36–512.
- Goethe, Johann Wolfgang. 2007. «Die Wahlverwandschaften» In *Goethe Werke III*. Albrecht Schöne y Waltraud Wiethölter (eds.). Frankfurt–Leipzig: Insel. pp. 405–623. En español: 1939. *Las afinidades electivas*. Ramón María Tenreiro (trad.). Buenos Aires–México: Espasa–Calpe.
- Kac, Eduardo. 2002. «GFP Bunny», en: Tania Ruiz, Rafael Lozano–Hemmer, Rodrigo Alonso et al. *Hipercubo/ok. Arte, ciencia y tecnología en contextos próximos*. Andrés

- Burbano y Hernando Barraquán (comps.). Luisa Ungar (trad.). Bogotá: Universidad de los Andes. pp. 69–91.
- Ronell, Avital. 1986. *Dictations. On Haunted Writing*. Lincoln–London: Nebraska University.
- Ronell, Avital. 1992. *Crack Wars. Literature Addiction Mania*. Lincoln–London: Nebraska University.
- Ronell, Avital et Kac, Eduardo. 2007. *Life extreme: guide illustré de nouvelles formes de vies* Paul Buck and Catherine Petit (trad.). Paris: Dis Voir.
- Sepher Ha–Zohar. (*Le Livre de la Splendeur*) vol. VI. 1975. Jean de Pauly (trad. et notes). Paris: Maisonneuve et Larose.
- Sohrawardî, Shihâboddîn Yahyâ. 1976. *L'Archange Empourpré. Quinze traités et récits mystiques*. Henry Corbin (trad.). Paris: Fayard. pp. 339–359.
- Wayman, Alex. 1973. *The Buddhist Tantras. Light on Indo–tibetan Esotericism*. New York: Samuel Weiser.

dossier

LA IMAGEN CRUDA

David Lozano

Bogotá, Colombia (1959)

En la época de la *imagen del mundo*, el hombre ha sucumbido a la certeza de lo evidente. Muy esporádicamente —más por curiosidad que por el deber de hacerlo— nos ocupamos de lo que está a punto de perecer, del despojo, de lo que permanece oculto, o que está en inminente riesgo. Pocas veces nos ocupamos del rastro, de la huella que muestra un camino a revelar lo insoportable. Aquello que, a pesar de ser fundamental, nos determina aun en la misma ruina, anclados en un mundo tenido como pulcro y desinfectado, en donde *oler a nuevo* oculta lo más íntimo, bien sea para el sujeto, o para la cultura. Esa pulcritud se convierte por tanto en lo que es interesante, en lo siempre nuevo, sin historia, o si se quiere en la inmediatez total. La pulcritud es la condición requerida para que el objeto brille.

Heidegger llama a esa inmediatez, a ese brillo pulcro: «lo interesante». «Hoy en día pensamos a menudo que estamos haciendo un honor especial a algo cuando decimos que es interesante. En realidad, con este juicio se ha degradado lo interesante al nivel de lo indiferente para, acto seguido, arrumbarlo a lo aburrido» (Heidegger 1994). Empero, en contraste y en simultánea, deviene un algo en el objeto que se resbala, algo oscuro y grueso, algo de lo que no se quiere saber, en tanto tiene el estatuto mítico de lo ya perdido; algo que emerge para preocupar, asquear, pensar.

La manera en que la modernidad intenta tramitar la presencia del brillo y a la pulcritud está dada en construir representaciones; aquel recubrimiento que les da carácter de objetos de la percepción, ya que tiene materia y forma. Pero sabemos que esta dialéctica es solo un recubrimiento, una membrana que se presenta ante un sujeto —quizá la manera más tranquila para encontrarse con el objeto, puesto que no deja nada para preocuparnos—. En consecuencia la realidad, al ser atravesada por la representación, bien sea de la ciencia, bien la de la moral o de la estética, es fragmentada en campos de objetos susceptibles a la percepción del cálculo, a priori o a posteriori, en tanto que son fragmentos, y quizá la única evidencia de lo existente para la modernidad. Y esta fragmentación es condición de existencia del ser humano en la consumación de la modernidad. Justo en la avidez por la evidencia, por la fragmentación del ser fundamental, deriva la imposibilidad de asumir al hombre en su totalidad; imposibilidad que toca también con el hartazgo ante una realidad desgastada y frívola. Queda a los artistas reinventar la realidad, dotarla de otros sentidos menos brillantes; hacerla menos pulcra, una realidad más humanizada.

El impulso que me hace crear imágenes y significar objetos en el campo del arte está del lado de lo velado de la humanidad, en la reafirmación del valor fundamental ético del hombre. Las imágenes que

propongo aluden, pues, a una eterna búsqueda de «lo humano» en la humanidad pero en tanto se presenta en su antípoda: lo «antihumano». Es decir, aquello que la luz de la razón no entiende, ni quisiera reconocer, sondeando en lo espeso, en lo pardo, en lo grueso sin pulcritud ni brillo. En este mismo sentido, en la exposición «Ulises» el filósofo Jorge Hernán Toro escribió

La anomia, la angustia, la alteridad, la anormalidad, el absurdo, el asco. El cuerpo y la tensión. La disonancia y el distanciamiento. El vacío, la vacuidad, es allí donde emerge la huella, el enigma, el develamiento [...] La memoria se convierte en la búsqueda de románticas metáforas y pérdidas toponimias. (Toro s.f., 2)

Concibo la agnición de la imagen fundamental en el movimiento del parpadeo y la penumbra. Sin el parpadeo la imagen no existe, pues ella no está ni en la plena luminosidad, ni la oscuridad perpetua; la imagen toma forma entre el abrir y el cerrar del ojo. Tanto la luz plena como la oscuridad absoluta producen ceguera. La imagen que propongo aparece en el parpadeo y en las penumbras, a media luz. Como modos de creación plástica apelo a la performance, a la acción escultórica, a los objetos y su imagen. Me doy a la tarea de lograr la saturación y duplicación para dar cuenta de la pérdida de lo singular del individuo. Pretendo doblar la realidad, tapiar de objetos los espacios, ralentizar las imágenes en movimiento, amplificar los sonidos, duplicar las personas; saturo en el doble, insisto en la profusión de lo repetido para descender el velo y ver lo instintivo, lo singular, lo diferente. Se pone en cuestión el rastro, sin seña particular de un espacio habitado por el hombre en alguna región o lugar, o que dé cuenta del accionar histórico del ser humano.

«Ulises»: residuo y forma

En la exposición «Ulises» se respondía, en clave biográfica y documental, a una revisión de la sexualidad masculina en los años setenta y ochenta, en objetos escultóricos y en instalaciones donde se aludía a las transgresiones de los principios morales de la época, evocados en los años felices del sexo sin látex. Con intimidatoria ironía revivía íconos populares de la



«Ulises», 2008, vista general de la sala 2, Museo Universidad Nacional, Bogotá. Foto: Alfonso Reina.

era de la radio; la misteriosa presencia del Hombre Increíble latinoamericano personificado en la voz de Kalimán, las revistas porno, las discotecas y saunas, los encuentros furtivos de las noches bogotanas. Treinta y siete obras entre fotografías, dibujos y objetos de escenografías de cuero, espuma, materias ligeras, elásticas, ingravidas; materiales neutros, metálicos,

Las obras invitaban a los espectadores a desplazarse por los bordes duros del erotismo: las zonas hormonales y adrenérgicas de la genitalidad masculina tensa, ausente, inexpresiva, sus dones y estigmas, sus íconos, sus lugares comunes y su erotismo provocador y cruel [...] Así Ulises —el guerrero— estaba armado con los soberbios poderes de Sade y Masoch y añorando los soles oscuros de la pubertad. (Toro s.f., 1)



El territorio: O+, límite y territorio

Un territorio es el lugar marcado para la experiencia humana, pero no para cualquier tipo de experiencia; en él se inscribe lo social, lo político, lo cultural, y algunas veces lo artístico, incluso pese al temor de haber perdido el *aura del territorio* que ocupamos. Pérdida que es también de la energía vital del espacio geográfico que moramos. Fue desde aquí que emprendí el trabajo *O+ límite y territorio*. En esta performance el territorio es una zona física y simbólica de encuentro —o confrontación cultural— muy breve entre individuos y colectivos sociales, que se desvanece fácilmente. Es un acto de dislocación de la cotidianidad mediante un hecho performativo o acción artística, que se camufla o mimetiza con la misma cotidianidad de los oficios de la gente en la construcción de un cuerpo colectivo público o privado. El territorio que nombro es cualquier país latinoamericano. No hay señal permanente

que apunte a sellar definitivamente el territorio; nada de lo que allí se presenta permanece.

El sitio ha sido bautizado como lugar de enfrentamiento entre la policía y los estudiantes. Al inicio treinta mujeres de Casa Limpia, barren y acumulan la basura en el centro del espacio. En ese mismo instante, una pareja de fisiculturistas (un hombre y una mujer) semidesnudos y ataviados con un pequeño calzón, hacen ejercicios de calentamiento corporal, tratando de ponerse a tono ante una eventual demostración de la rutina para concurso de exhibición muscular. De improviso se acercan dos tanquetas militares por la calle en frente de la plazoleta. De allí llegan corriendo cincuenta hombres del escuadrón antidisturbios (ESMAD) de las fuerzas de policía de la ciudad, ataviados con uniformes, máscaras, palos, escudos y bombas lacrimógenas. Una vez allí y en perfecto orden, realizan una demostración de sus



David Lozano, Potro, 2012, escultura en cuero, hierro y madera, 160 x 100 x 50 cm, en la exposición «Sicalipsis», Mambo, Bogotá.
Foto: Camila Reina.

formaciones rutinarias al tenor de la voz del capitán al mando. Sus movimientos son precisos y acompasados. Esgrimiendo escudos y palos, se mueven rítmicamente como autómatas, avanzando en diferentes formaciones, tomando posiciones de acuerdo a las circunstancias que la situación de orden público pueda ameritar. Frente a ellos, cara contra cara, de manera alternada la mujer y luego el hombre realizan las demostraciones de su rutina corporal. Los asistentes a la performance quedan unas veces en medio y otras rodeados, tanto por los militares como por los fisiculturistas.

Esta acción dura doce minutos. Transcurrido este tiempo, los policías se alejan corriendo de la misma manera que hicieron su aparición, abordan las tanquetas y se marchan. Lo mismo hacen los fisiculturistas y las mujeres de la empresa de aseo. Los transeúntes y espectadores se comportan como cuerpos colectivos que *performan* como turistas armados de cámaras fotográficas. En esta performance las personas solo hacen lo que saben hacer, nada forzado o fuera de lugar. Se ponen allí en juego los oficios y trabajos alrededor de lo corporal que hacen cotidianamente diferentes grupos sociales o colectivos en Colombia

y Latinoamérica, y toda esta acción opera como un sistema semántico garantizando la duración de un orden frágil, de un territorio político. Los estudiantes, el cuerpo desnudo de los culturistas, el público-turista, los policías del ESMAD, las mujeres ataviadas para el trabajo, son cuerpos colectivos enfrentados a la eventualidad dentro de las fronteras culturales. Su identidad se ejerce, se pone en juego en espacios no artísticos. El performance enuncia, así, una necesidad de apresar lo efímero en la contingencia del territorio en la vida diaria.

Sicalipsis, la unción del guerrero

En la exposición «Sicalipsis», realizada en el Mambo, me pregunté por la unción del cuerpo del guerrero, por los afectos y la afectación del ser humano, por la conmoción ante el dolor y placer, por la máscara sin orificios que, como una membrana, oculta el cuerpo pero también lo devela. En ese ocultamiento busqué entrecruzar territorios de la historia de los gimnasios, el origen de la aparición de los objetos de tortura y las prácticas sadomasoquistas presentes en la cultura actual. En un deambular por las ciudades, el reconocimiento de las cualidades de los materiales como proyección sensible

me condujo a un desarrollo y reinención de objetos cotidianos en lugares de culto del cuerpo, objetos con historia que irradiaron un nuevo brillo.

Cuando en «Sicalipsis» se abordan los objetos es preciso recordar la obra de Hans Holbein, el joven en un cuadro *Los Embajadores*. Cuando se fija la mirada en la escena representada, uno distingue un objeto oblongo en la parte de abajo, color marfil; solo basta mirarlo de sesgo para percatarse que es la muerte que aparece, no es el espectador el que mira, sino la imagen la que lo mira. (Lozano, Suzunaga et al. 2012)

En las obras de «Sicalipsis» lo que se ve es precisamente el objeto que se escurre en materias untuosas y fluidos densos; la muerte se manifiesta en cada uno de los objetos y en las imágenes... la presencia de la «angustia». Y el olor a sudor, a grasa, a cuero encarnado, a látex, nos llega como si estuviéramos en el borde de un fondo peligroso, muy cerca de la muerte. Lo que nos salvaguarda es un pequeño límite o una pequeña membrana.

Sicalipsis es un teatro donde poner en obra la física transposición —transformación o conversión— del oscuro gesto del cuerpo humano en condición de posibilidad de la luz. Un teatro donde escenificar la trepanación (*tengo la cabeza vendada*: el nadador, el ciego, el enfermo) con el fin de *permanecer en el pecho de la luz horas y horas*. Estar a merced de la ceguera para descubrir nuestras *luces* verdaderas: nuestros deseos y nuestros apetitos. Se trata, en suma, de un teatro anatómico dónde poner en obra un saber trágico: el físico alumbramiento de un símbolo. (Burgos en Lozano, Suzunaga et al. 2012)¹

Es la muerte y la resurrección en el goce. En «Sicalipsis» se exhibe un cuerpo que luce descarnado entre la arqueología de los objetos y los espacios de los gimnasios, los baños turcos, los circos, y los otrora espacios de tortura física, violenta del principio del

1 Alejandro Burgos Bernal, filósofo y profesor de la Universidad Nacional de Colombia, fue el curador de la muestra en el Mambo.

David Lozano, Ernesto, 2012, fotografía, 110 x 78 cm, en la exposición «Sicalipsis», Mambo, Bogotá. Foto: Miguel Torres.



fin, que aún prevalecen. En las máscaras de cuero o en las fotos de los hombres retratados con el rostro cubierto, por ejemplo, hay un objeto que se escurre o se pega, un ojo que se perfila pero no se muestra. Esto se aprecia en el video de un hombre con una máscara en primerísimo plano, donde la dificultad de respirar configura en la sala un espacio sonoro amplificado. En esta dificultad de respirar el cuero se pega al rostro en la inhalación, permitiendo apreciar o reconocer algún contorno anatómico de la boca o la nariz, o la forma de la cara. En un segundo movimiento, cuando el hombre exhala, la imagen desaparece, se desvanece en la respiración. Los globos oculares aparecen y desaparecen, quedando resaltados por la respiración...

[...] solo basta poner los dedos y empujarlos para destruirlos, es una membrana que suscita la tendencia mortífera que cada sujeto que aparece aquí se siente tentado a hacer. Y es insoportable precisamente por eso, porque

muestra la tendencia del sujeto a hacer uso de esos objetos, de las imágenes que no tienen ojos. (Lozano, Suzunaga et al. 2012)

En otro video reproducido en una pantalla minúscula, la cámara en su recorrido se detiene en un punto fijo de una pera de boxeo desgastada por el uso. Al instante de ser golpeada por un puño, el objeto rítmicamente empieza a palpar como si respirara, metáfora sobre la reacción que causa en los cuerpos mismos la furia del golpe. Naturalmente, casi todas ellas apuntan a ese espacio intermedio entre el cuerpo, lo singular y su posibilidad de generar una imagen, es decir, a la manera en que lo singular se constituye como imagen reconocida por todos.

En ambos videos y en las otras obras de esta exposición, el cuerpo permanece incólume o invulnerable ante la mirada; y se salva en la palabra o en un pacto tácito, por consentimiento mutuo. Hay una salvación manifiesta ante la crueldad en el acuerdo. Ese acuerdo es una especie de laminilla en la cual siempre trato de abrigar y revestir al hombre y a mí mismo. En definitiva el problema, más allá del orden estético y ético, es la vulnerabilidad entendida como revestimiento que recubre y protege al individuo y lo separa o lo hace partícipe de un conjunto social cultural más amplio. Revestimiento constituido por valores de los cuales cada uno se sirve para insertarse en el mundo, para *crear* mundo.

Referencias

- Heidegger, Martin. 1994. *Artículos y conferencias*. Barcelona: Odos.
- Lozano David, Suzunaga Juan Carlos, et al. 2012. «Sicalipsis: un gir, untar, frotar». Memorias del seminario a propósito de la exposición del Mambo. Bogotá: Documento inédito.
- Toro Acosta, Jorge Hernán. s.f. «David Lozano: Odisea 08». Disponible en: <<http://informationplanet.com.mx/davidweb/downloads/toroDavidLozano.pdf>>, consultado el 30 de julio del 2013.

PORNOGRAMAS: 1980–1982. MI ÚLTIMA CONTRIBUCIÓN AL MOVIMIENTO DE ARTE PORNO

Eduardo Kac

Río de Janeiro, Brasil (1962)

www.ekac.org

Pornogramas (1980–1982) es una serie de siete obras que creé y presenté en el marco del movimiento de arte porno brasileño. Antes de hablar sobre la serie, considero necesario explicar de manera breve algunas características del movimiento, pues ha sido marginado de todas las historias que se enfocan en la poesía y el arte brasileños, así como de exposiciones y publicaciones, durante casi tres décadas. El movimiento llegó a su fin en 1982 y debió esperar treinta años para su primera exposición en un museo.¹

El movimiento de arte porno

Inicié el movimiento de arte porno en Río de Janeiro, en 1980, en colaboración con otros poetas y artistas, como un esfuerzo intervencionista ininterrumpido, durante dos años, de febrero de 1980 a febrero de 1982. El movimiento, también conocido como «pornismo»

o «pornopoesía» (*poesia pornô*), desarrolló numerosas intervenciones públicas, editó tres revistas, diversos opúsculos y publicaciones variadas, y logró reunir un amplio público. El pornismo comenzó como un movimiento de poesía y después se expandió a muchas otras áreas, para dar así un vuelco a las normas estéticas en diferentes medios, alterar los parámetros aceptados de la experiencia cotidiana y modelar nuevas formas de ser.

La narrativa estándar de la historia de la poesía brasileña del siglo XX comienza con la Semana de Arte Moderno de 1922, que se concentró en liberar al verso de la rima y la métrica; y continúa con los movimientos de las décadas de 1950 y 1960, que privilegiaron la dimensión visual del signo verbal y no verbal, incluyendo la poesía concreta, neoconcreta y el poema/proceso. A partir de 1980, cuando ya se habían luchado y ganado estas batallas estéticas, el movimiento pornopoesía identificó un nuevo medio y material para la creación poética: el cuerpo. No el cuerpo como un *tema*, sino todo el espectro de *praxis* corporal; desde sus estímulos verbales hasta sus placeres textuales, desde sus sonidos hasta sus movimientos, desde su forma hasta su función, desde sus comportamientos comunes hasta sus transgresiones, desde el cuerpo individual hasta el cuerpo social, desde su carnalidad hasta su carnavalización, desde la superficie hasta los órganos.

1 El Museo Reina Sofía de Madrid alojó la exposición «Perder la forma humana» (26 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013), curada por la red de investigadores y curadores Conceptualismos del Sur. En esta exposición se dedicó una sala al trabajo que realicé en el contexto del movimiento de arte porno. Esto incluyó un Pornograma, varias fotografías, un vídeo documental y una vitrina con las publicaciones de la época. Una exposición más pequeña, titulada «Excitación permanente. La gang del movimiento de arte pornô en los años 80 brasileños», curada por Fernanda Nogueira, se realizó en Lugar a dudas (Cali, Colombia) del 31 agosto al 31 septiembre del 2012.



Eduardo Kac, Pornogram #2. Foto cortesía del artista.

Los pornopoemas promulgaron, a nivel del lenguaje (es decir, a través del poder que tienen las palabras para organizar el mundo sensible), la transformación poética y política a través del deseo y el goce. La pornopoesía propuso establecer una conexión directa entre un estado de estímulo consciente y una práctica liberadora a través del lenguaje poético. Usando una gramática libidinal y buscando la fusión entre el cuerpo y el discurso, los pornopoemas ejercían una práctica representativa sin límites ni fronteras a través de la pulsión del lenguaje. Con la pornopoesía, llevé el cuerpo a la agenda literaria como lugar explícito y punto focal de la producción estética.

La pornopoesía es claramente diferente de sus antecesores históricos, pues su objetivo *no* era escribir poemas descriptivos del acto sexual, sorprender con invectivas a destinatarios ingenuos o excitar al lector. Para lograr su impacto, la poesía obscena tradicional recurría a la convención social que discriminaba entre el lenguaje públicamente aceptable y el prohibido.

Así, la poesía de Fescennine no desafió la noción de lo *obsceno*, sino que se benefició de ella y reforzó su separación del discurso cortesano. La *poesía pornô* consideró esta segregación como manifestación del conservadurismo ideológico y para desafiarla produjo un corpus que buscaba transformar los disfemismos en eufemismos (a través de subversiones meta-semánticas —es decir, que subvertían expresiones transgresoras— y del lenguaje poético experimental). Uno de sus objetivos fue eliminar el mecanismo de distanciamiento y, por lo tanto, la fetichización del lenguaje y la realidad que genera la obscenidad tradicional. Por esta razón la acción pública fue fundamental para el éxito del proyecto: llevar a la práctica social la *nueva pornografía* iniciada por el movimiento.

Elegí la palabra «porno» como emblema

Elegí la palabra «porno», de manera consciente y seria, como un emblema de la transformación de lo prohibido en una plataforma creativa socialmente abierta. La pornografía convencional instrumentaliza la sexualidad

para generar excitación; la pornopoesía instrumentalizaba la pornografía misma, subvirtiéndola desde adentro y transformándola en una herramienta de la imaginación al servicio de la expresión poética y experimental, y de la invención de nuevas realidades. El sesgo cultural contra los placeres fáciles tiene sus raíces en el *ethos* capitalista de la producción y la acumulación constantes. Así, el restablecimiento de la libertad corporal por parte del movimiento se convirtió tanto en una forma de transgresión poética como en una política del cuerpo. El pornismo promovió una pornoestética autónoma y desarrolló arte y poesía auténticos (sin dioses y diosas corpóreas, sino con personas tal y como son), espontáneos (en lugar de guiones, improvisación y humor), y diversos (las perspectivas típicas masculinas y heterocéntricas eran reemplazadas por voces subculturales y un enfoque plurisexual).

A pesar de la dictadura militar, al mando de un general-presidente, el movimiento no fue clandestino. Por el contrario, su perfil altamente público contribuyó a construir un grupo de seguidores, ampliar su audiencia y atraer la atención —*succès de scandale*² de los medios de comunicación masivos, incluyendo las principales revistas y periódicos nacionales.

Los objetivos del movimiento comprendieron, desde el principio, subvertir el significado mismo de la palabra *pornografía*. La pornopoesía buscaba tres propósitos: 1) deconstruir la sintaxis y la lógica conservadora de la pornografía convencional; 2) desarrollar un lenguaje poético basado en la invención de una nueva sintaxis, es decir, crear principios lógicos corpocéntricos y reglas organizativas que invirtieran el significado-producción en la construcción de nuevas posiciones del sujeto social que fueran saludables y liberales; y 3) hacer regularmente intervenciones públicas como lecturas, publicaciones, intervenciones in situ, grafiti, acciones corporales, performances y la transformación

2 Expresión en francés que indica la notoriedad alcanzada gracias a la naturaleza escandalosa de la obra, y a su consecuente recepción por parte del público y los medios (N. del T.).

de la vida individual. Debido a que el lenguaje y la visión del mundo son inextricables, la cosmovisión dionisiaca (*Dionysiac Weltanschauung*) del movimiento buscó usar el lenguaje y la praxis para crear estructuras sintáctico-semánticas transgresoras basadas en elementos como la pornografía, el humor negro y la escatología que, en aquel entonces, no se consideraban capaces de transmitir un significado serio y digno. El pornismo promovió una exploración radicalmente abierta de los medios y los géneros, y defendió la idea de que la seriedad y la risa son absolutamente compatibles.

En un plano puramente lingüístico, el principio operativo clave fue la deconstrucción de la sintaxis de la pornografía visual y su transposición al nivel de la creación poética. Sin embargo, en lugar de reforzar los valores tradicionales de la pornografía *mainstream*, exploré esa transposición desde un punto de vista políticamente progresista. Los poemas-para-ser-gritados (*poemasgrito*, de manera abreviada), escritos para presentarse oralmente en las calles y donde la prosodia desempeñó un papel central, requerían una serie de procedimientos concomitantes, desde el uso de un léxico explícito, el enfoque aislado en partes discretas del cuerpo y su acoplamiento, la interacción entre sexo y género, la *desfiguración* lúdica del uso estándar del vocabulario corporal (por ejemplo, «fálico» se convirtió en el cuasi homónimo de «*fale cu*»: dejar hablar al culo), la fusión de los opuestos convencionales, una lógica de permutación, la mezcla de pornografía y escatología, y la sorpresa, hasta el mapeo de los patrones de lenguaje pornográfico en contextos inusuales como la naturaleza. Para crear un efecto marcadamente sarcástico, a menudo transformé por completo la pornografía consumista y sometí sus palabras a operaciones —recombinación, recontextualización, escisión— que deconstruían su significado y subvertían su mensaje. La deliberada reducción del léxico general y la exhibición pública de palabras prohibidas impulsó el proyecto consciente de producir una frecuencia de lo prohibido aún más alta, un ritmo lingüístico orientado a instigar en el lector/oyente un sentido de rebeldía e insurrección. En respuesta a la hiperinflación que asolaba al país en ese



Eduardo Kac, *Pornogram #3*. Foto cortesía del artista.

momento, que generaba una erosión diaria del valor real de la moneda, la pornopoesía creó una hiperinflación de lo profano y los blasfemo, de lo obscuro y lo escandaloso, de las excretas y las funciones corporales, para expandir (ensanchar) así la gran variedad de indecencias. Un examen cuidadoso de lo mejor de la producción del movimiento y la comprensión de la dimensión activista del pornismo desmentiría cualquier concepción suya como un proyecto meramente impulsado por un *leitmotiv* y pondría en evidencia su firme compromiso con la experimentación poética.

Pornogramas

Fue a través de la serie *Pornogramas* que realicé mi programa más radical de experimentación en el contexto del movimiento de arte porno. Los pornogramas dan origen a una nueva forma que combina el arte corporal, el diseño, la resistencia política, la performance, la edición, el activismo y la poesía. La serie desarrolla, tanto como fue posible, la identificación del cuerpo como un nuevo medio y material para la creación poética que proponía el movimiento. Cada uno de los siete pornogramas lleva la premisa básica en una dirección diferente.

Pornograma I muestra mi propio cuerpo desnudo recostado, con un cambio: en lugar de un pene, el espectador ve una vulva. La imagen presenta a un hombre que cambia de sexo pero no de género: un hombre sin pechos femeninos pero con vagina. Aunque es de conocimiento general que las primeras cirugías de reasignación de sexo modernas se realizaron en la década de 1950 el tema se mantuvo tabú, e imágenes de este tipo no circulaban públicamente en los años ochenta. La imagen, un montaje, hacía presente en 1980 algo que solo tendría existencia social pública una década más tarde; y de ese modo forjaba, catalizaba, precipitaba la invención de nuevas personificaciones y subjetividades. Hoy en día existe una pequeña comunidad de hombres con vaginas, constituida por hombres que se sometieron a cirugía para invertir su pene y transexuales mujer-a-hombre; es decir, mujeres que se identifican como hombres, siguen teniendo su vagina, se quitaron los senos y viven como hombres.

En *Pornograma II* el espectador me ve de pie y desnudo, vertical como la letra I, en la cornisa de un balcón, a 110 pies de altura, de un edificio de apartamentos al frente del 19° Batallón de la Policía

Militar (que no es visible), con la Iglesia de Copacabana al fondo (una pequeña estructura curvada, en la parte inferior central). El cuerpo natural, sin ropa y sin armas, se enfrenta al aparato represivo del Estado, representado aquí por la aplicación de la ley y la religión. El cuerpo individual está bien iluminado por la luz tropical, mientras que la masiva construcción del fondo está en sombras. Bañado en este contraste, el cuerpo personal se enfrenta al cuerpo urbano. La fragilidad del desafío se intensifica por la altura y el evidente hecho de que estoy parado en la cornisa sin un arnés ni otro tipo de protección. Una versión de este *Pornograma* fue presentada como cartel en mi libro de artista, *Escracho*, publicado en 1983.

Dos cuerpos flotan en el aire en *Pornograma III* y encarnan de manera visual el sonido del abuceo en portugués, que puede ser representado con la letra «U». En inglés, suena igual que cuando se grita en voz alta «Boo!» y se sostiene el sonido «ooo». En *Pornograma III*, el cuerpo abucea a los espectadores mientras los rostros se ríen a carcajadas, incluso

del espectador. Lo que siempre se muestra (el rostro) aquí está inútilmente enmascarado, mientras que lo que normalmente se cubre (el cuerpo) está expuesto en su totalidad. Si en *Pornograma I* escribí un cuerpo y en *Pornograma II* inscribí un cuerpo en el espacio, en *Pornograma III* escribo con el cuerpo mismo. Una versión de este pornograma fue presentada en la carátula de mi libro de artista, *Escracho*, publicado en 1983.

Pornograma IV es un díptico. Sobre un fondo neutro se presenta a dos hombres desnudos (uno de ellos soy yo), absurdamente adornados y sosteniendo objetos comunes que adquieren un significado enigmático en este contexto. En el primer panel se ven parados en posición firme (como en postura militar). El segundo panel muestra a los dos hombres estallando en carcajadas, como si fuera una reacción a un acontecimiento que sucede entre un panel y otro. Este pornograma está parcialmente motivado por el hecho de que, en aquellos días, el general-presidente dio algunos discursos públicos promoviendo una «cruzada contra la pornografía». Explorando la naturaleza

Eduardo Kac, *Pornogram #4*. Foto cortesía del artista.



paralingüística de lo que comúnmente se conoce como el *lenguaje corporal*, es como si en el primer panel escucháramos con atención y en el segundo respondiéramos con la única reacción posible.

Pornograma V presenta una secuencia de ocho imágenes que avanzan horizontalmente de la luz a la oscuridad y, al hacerlo, fusionan dos cuerpos masculinos en uno solo produciendo formas inesperadas en el proceso. Mientras que en *Pornograma II* la sombra se ubica sólidamente en el costado izquierdo y la luz clara en el derecho, aquí invertí la orientación y exploré los efectos de los gradientes en la obtención de nuevos signos corporales a partir de la interacción luminosa.

En *Pornograma VI* escribo con los pliegues del cuerpo femenino, más precisamente con las arrugas combinadas de las ingles y la línea producida por los labios vaginales. El pornograma mezcla una fotografía real y la estilización de los pliegues cutáneos visibles en la fotografía para producir las letras V e I. Al superponer e invertir estas dos letras se produce la letra M. Una secuencia de fotografías del cuerpo, y sus correspondientes signos aislados y estilizados, producen en portugués la expresión: *Vi, vim, vivi* («Vi, vine, viví») —cabe señalar que en portugués brasileiro *vim* («vine») no tiene ninguna connotación sexual; su significado primario es «llegar, acercarse»—.

El trabajo que concluye esta serie, *Pornograma VII*, se compone de cuatro paneles dispuestos verticalmente. Cada panel presenta una figura masculina (yo mismo) que aparece con un pene erecto penetrando una de cuatro diferentes letras: P, O, E, M. El espectador ve al poeta en el acto de hacer el amor con el poema, un caso de verbofilia *in extremis*. El tipo de letra, que desarrollé específicamente para este trabajo, evoca no solo el tono de mi propia piel, sino también las diferentes partes del cuerpo.

Pre-post-porno

A medida que nuevos conocedores revelan la historia del movimiento, y nuevas exposiciones y publicaciones han presentado sus logros al público contemporáneo,



Eduardo Kac, *Pornogram #7*. Foto cortesía del artista.

se ha hecho una nueva evaluación del contexto más amplio en el que produce la obra, de modo que las implicaciones de los pornogramas finalmente se han analizado en más detalle. Los *Pornogramas* son una mezcla única de rigor estético y factura carnavalesca. La serie puede abrir, como en efecto lo hizo, la posibilidad de construir una forma imaginativa y progresiva de pornografía en la que lo poético y lo político se entrelazan, que anticipó entonces lo que ahora se conoce como «post-porno». La serie *Pornogramas* es un hito importante en mi trayectoria y en el movimiento de arte porno brasileño.

LOS BUENOS SIEMPRE CREEN TENER LA RAZÓN

Edwin Sánchez

Bogotá, Colombia (1976)

El siguiente es un relato que expone las circunstancias que influyen en la concepción de una obra de arte y problematiza la relación de esta con los diferentes agentes culturales/corporativos que inciden en su construcción, conclusión y exhibición. Para tal efecto, me centraré en la experiencia que tuve con *Ejercicio de anulación*, uno de mis trabajos más controvertidos.

El artista insurrecto y el artista correcto

Para comenzar quiero presentar dos tipos de artistas, ambos protagonistas del mundo del arte, aunque antagónicos en su práctica.

El artista #1 preparó, con mantel y cubiertos, un banquete en el que se comió un feto humano, feto que previamente había cocinado a la parrilla dejando boquiabiertos a todos los espectadores.

La artista #2 creó un movimiento artístico sociopolítico, con el fin de proponer un espacio de representación política para inmigrantes en el que se socializaran las precarias condiciones que estos generalmente enfrentan.

En la actualidad vemos en el mundillo del arte la figura del *artista insurrecto* (artista #1) que salta de un momento a otro del anonimato a la fama mediante el delito o la transgresión ejercidos en alguno de sus

trabajos. Ultrapasar los límites (morales/éticos/legales) puede generar un escándalo, que crea a su vez una plataforma de visibilidad privilegiada para el artista y su obra, y que se traduce en artículos de prensa, exposiciones, conferencias, catálogos, ferias, bienales, en fin, todas aquellas operaciones/simulacros culturales que en suma dan renombre y dinero al artista y a sus apoderados.

Pero así como existe el *artista insurrecto*, existe también el *artista correcto* (artista #2) que en su generosidad y benevolencia propone soluciones humanitarias a los problemas de nuestro agobiado mundo. Al igual que el *artista insurrecto*, este *artista correcto* con ínfulas de Mesías, obtiene y goza de la misma visibilidad privilegiada y de los beneficios que dan las instituciones culturales y el mercado, que ven en este artista un ejemplo ético a seguir. Así, todas sus buenas intenciones de rescate de memoria, denuncia social y reivindicación de minorías, al final terminan convertidas en mercancías (obras) y reconocimiento internacional.

Por eso, fuera de prejuicios moralistas y lugares comunes, como artista involucrado en el debate puedo decir que en el fondo no existe una diferencia ética ni moral entre estos dos tipos de artistas, el primero se alimenta de fetos y el segundo de inmigrantes pobres.



Edwín Sánchez, *Ejercicio de anulación*, 2008, stills del video, Bogotá. Foto cortesía del artista.

El ñoco y yo

Mi producción artística se inserta en la del *artista insurrecto*, ya que me causa curiosidad lo torcido, malaleche y desleal, quizá porque son las expresiones más claras de una cultura neoliberal. Más que una

justificación, es una posición frente al arte que me da la tranquilidad de estar en el lado equivocado e indebido de las cosas, trabajando desde una inversión de valores, es decir, desde otra ética y otra moral. La única regla es tratar de estar por fuera del arte comprometido social o político, porque este termina siendo un instrumento para que algunos individuos y corporaciones limpien su nombre y cumplan con su cuota de responsabilidad social.

Mi experiencia como transgresor se remonta al año 2006, cuando estaba terminando mi carrera de artes. Esta época fue coyuntural, una época de crisis en que las ideas pasaban desesperadas por mi cabeza intentando dar con alguna genialidad contemporánea como las que nos muestran en los libros. No tuve ninguna genialidad, es más, se me ocurrió una burrada: decidí hacer de un ñoco indigente tirado en la mitad del andén (un habitante de la calle sin brazos y piernas) mi tema de trabajo.

La idea inicial del trabajo era suplantar a la fuerza la figura del ñoco por la de un objeto neutro, anulando su incómoda figura y procurando alguna reacción de los peatones o personas que lo rodeaban y permitían su acto de mendigar. El método usado consistió en abordar al ñoco por la espalda sin que se diera cuenta, para tapanlo totalmente con una caja de cartón y huir tranquilamente entre la multitud.

El resultado de esta agresión fue desmotivante. No pasó nada. El ñoco quedó tapado completamente por la caja hasta que fue auxiliado burlonamente por el celador de una corporación próxima que le retiró la caja. La acción, antes de generar malestar o alguna reacción, causó risa entre los peatones; se asemejaba a un *También caerás* pero sin permiso del implicado.

Para mí es complicado sustentar o argumentar los motivos por los que realicé esta acción/agresión, que en principio no se planteaba como una obra de arte, sino más bien como una denuncia no convencional. Pero fue registrada en video y pasó a ser parte de mi lista de trabajos.

Críticas a la entrevista realizada a Edwin Sánchez realizada por Óptica Arte Actual titulada «A la gente le emputa que le cambien su esquema», publicada el 1 de julio del 2011 en [Esferapública] backup. Foto tomada de <http://publicaesfera.wordpress.com/2011/07/01/a-la-gente-le-emputa-que-le-cambien-su-esquema/>

julio 1, 2011 en 4:35 pm

Ese tal estado de excepción del que goza el arte permite que tipos como este hagan lo que les de la gana, y excusen su irresponsabilidad, falta de ética, y confusión, con el hecho de hacer 'crítica'.

[Responder](#)

julio 3, 2011 en 9:45 pm

A mi no me emputa que cambien mis esquemas, sino que quieran chingar y digan que lo que hacen es arte, en el caso de ejercicio de anulación creo que es más parecido a una broma gringa culera, que un ejercicio estético ,simbólico o metafórico sobre la situación de las personas que viven en esa situación, habla más de él como persona sin escrúpulos que de cualquier fenómeno que suceda en el espacio público.

[Responder](#)

febrero 29, 2012 en 1:44 pm

Me parece muy interesante como emerge el sujeto cuando se interrumpe la normalidad. El hecho de tapanlo con una caja de cartón paradójicamente le da una visibilidad de la que no gozaba antes. Tristemente, para mí, este ejercicio representa la estructuralización y normalización del sufrimiento en Colombia.

[Responder](#)

El ñoco y el galerista

En el 2007 para ArtBo se anunció la visita a Colombia de un importante galerista español. Paralelamente a la feria, el galerista realizó encuentros para cazar jóvenes talentos. Decidí probar suerte y tuve la oportunidad de mostrarle mis pocos videos, entre ellos el del ñoco. Al tipo le gustó la agresión de la tapada con la caja, pero dijo: «A este video le falta fuerza, no pasa nada. ¿Por qué no lo haces otra vez hasta que ocurra algo mejor? Cuando lo tengas hablamos». Y así fue, le seguí la caña a este mercader y la acción contra el ñoco se repitió durante varios días hasta que en la quinta tapada fui atrapado y arrestado unas horas por la policía.

Cuando tuve el video terminado lo titulé *Ejercicio de anulación* y se lo envié al renombrado galerista español.

No pasó nada; me quedé esperando respuesta. Lo último que supe fue que maldijo haber venido a Colombia por unos problemas en la aduana, y que llenó su cuota transgresora fichando a un artista que grafiteó en un museo unos cuadros de Mondrian.

El ñoco y el espectador

Recuerdo la primera vez que di una charla y presenté *Ejercicio de anulación*. Levantó indignación y rechazo generalizado entre el público, que no entendía el porqué de la agresión, ni porqué eso que parecía un acto de limpieza social era arte.

La crítica de una obra permite posiciones divergentes. A diferencia de la indignación y el rechazo del *público correcto*, para algunos artistas y curadores *Ejercicio de anulación* es una buena obra, por ello la incluyen



A izquierda el actor y escritor serbio Nick Vujčić, a derecha el comentarista deportivo japonés Hirotada Ototake, ambos con el síndrome de Tetra-amelia. Imágenes archivo del artista.

en textos, charlas, eventos y es analizada en algunas clases de artes. Esto lleva a pensar que una obra con esa dosis de cinismo y transgresión siempre da de qué hablar, nunca pasa desapercibida y acapara discusiones y comentarios.

Lo más gracioso es que las discusiones que ha generado *Ejercicio de anulación* se centran en si el ejercicio es o no una obra de arte, y en la crítica moral y ética del artista, pero nunca se discute la *responsabilidad social* del peatón, del policía, del celador, incluso del espectador que se entera del caso de explotación del ñoco.

El ñoco y el curador

Hace unos años fui invitado a México para mostrar parte de mis trabajos, entre ellos, *Ejercicio de anulación*. El video del ñoco tenía un tinte protagónico pues ejemplificaba la línea transgresora pero inofensiva de la muestra. Allí, un curador me propuso: «¿No te interesaría hacer *Ejercicio de anulación* aquí en México? Te podemos conseguir un ñoco igual para que hagas la performance». Me sorprendió semejante idea y me sentí como una *vedette* del arte político a la que le consiguen su material de trabajo. Nunca se me había

pasado por la cabeza tener la posibilidad de agredir a un ñoco en otro país; es más, de hacerlo se convertiría en una obra in situ, como una fórmula que se aplicaría en cada ciudad donde existiera un ñoco igual. La idea de hacer más *Ejercicios de anulación* resultaba rentable sobre todo en México porque le podría seguir los pasos a Santiago Sierra, generar escándalos y aplicar a residencias, galerías, ir a ferias y así tener un buen volumen de material de cada ñoco encajado. En realidad, la idea de repetir *Ejercicio de anulación* no me interesaba y no tapé ningún ñoco en México.

El ñoco y el mercado del arte

Ejercicio de anulación fue una obra transgresora que no llegó a ser escándalo mediático, no se vio usada por los medios ni por el mercado para emitir juicios que visibilizaran su presencia en la escena del arte contemporáneo. Por el contrario, fue accidentada y tuvo un perfil bajo, restringiéndose a un público especializado que, como en la vida real, se acostumbró a ver al ñoco mendigando en la calle. Quizá si desde un principio hubiera pensado en generar escándalo y rentabilizarlo podría (como en la propaganda negra) haber enviado anónimamente el video a periodistas o defensores de los

derechos humanos para que en artículos y comunicados denunciaran al artista aberrante que había hecho este tipo de obra en un país ahogado en su propia violencia.

Pero, comercialmente hablando, *Ejercicio de anulación* no fue nunca ni es ahora mi obra más cotizada, aunque sí es una de las más conocidas y referenciadas. Gracias a ella tuve cierta visibilidad en la escena artística. Sin embargo, comercialmente la obra no se capitalizó; es decir, con la *popularidad* de la obra obtuve reconocimiento, pero este no se convirtió en dividendos derivados de su venta.

Reflexiones

Analizando lo ocurrido con *Ejercicio de anulación* logré entrever lo que realmente puede ser el mundo

del arte; algo muy apartado de aquel paraíso agitador-idealista enseñado en clases y en los libros de arte. A continuación expondré algunas de las reflexiones aprendidas sobre la —para algunos— noble profesión de artista.

(Impuro)

Lo más importante es entender al artista como un ente impuro, doble y ampliamente cuestionable, que tiene que lidiar con una encomendada *responsabilidad social* al tiempo que procura proteger la capitalización de su trabajo.

(Arte = producto)

Hay que entender que el arte está dentro de la lógica del capital y que este funciona como su patrocinador,

De derecha a izquierda: Andrés Matute, el ñoco y Édinson Quiñones, 2012, carrera 7, centro de Bogotá. Foto cortesía de Matute y Quiñones.



preservador y dinamizador. Es decir, la lógica del arte es la lógica del objeto como producto rentable y no la lógica del conocimiento.

(Transgresión = filantropía)

La transgresión en las obras de arte se desprende de una sólida doble moral y una frágil estructura ética, por eso es fácil generarla. Los ejemplos son demasiados, pero podemos tomar el caso de agresiones a animales, mujeres, negros, discapacitados, indigentes, inmigrantes, e incluso autoflagelaciones del artista.

Paralelamente a la transgresión, están la filantropía y la buena fe, que velan por el rescate, la visibilización y reivindicación de minorías o comunidades explotadas. Para el mercado del arte y para las instituciones culturales/corporativas, ambas posiciones de transgresión y filantropía son potencialmente igual de rentables —aunque en mi recorrido como artista he notado que es más rentable ser bueno que malo—.

(Propaganda negra)

No es gratuito que una obra se convierta en escándalo o noticia. Uno y otra necesitan de agentes que los generen, y en muchos casos estos agentes tienen intereses comerciales en el mismo trabajo denunciado. El escándalo puede ser preconcebido mediante una detallada estrategia de visibilización por la misma entidad que hace, vende o exhibe la obra. Por eso no toda transgresión se convierte en escándalo.

(Borregos)

El mundo del arte está lleno de personas que siguen una prensa y una crítica dominada por intereses particulares y justificada en una doble moral. Esta crítica generalmente busca posicionar a los artistas comercialmente rentables y altamente productivos, haciéndolos ver como buenos artistas. Es decir, privilegia el volumen de producción y su rentabilidad, en detrimento de la generación de sentido y pensamiento.

(Arte = zona franca)

El arte es una zona franca que por ser aparentemente humanista, permite un tráfico anormal de capital. No

es gratuito que las galerías más prestigiosas puedan tener doble contabilidad y valerse de paraísos fiscales para que el dinero de sus clientes no sea rastreado. Tampoco es gratuito que en las subastas de caridad se laven activos y se permita que grandes empresas y empresarios evadan responsabilidades tributarias amparados en la «compra de arte».

(Promiscuo)

En la práctica, la obra de arte no es producto netamente del artista; gran parte de lo que sobre ella se conoce o se visibiliza le corresponde a esa gran red de agentes culturales/corporativos que poseen intereses varios sobre la obra y que influyen fuertemente en su mensaje, desarrollo, divulgación y mercadeo. Entonces, si una obra genera indignación y escándalo, es importante que los juicios morales y éticos no se centren solo en el artista, sino que se considere a todos aquellos agentes culturales y corporativos (curadores, periodistas, galeristas, espectadores, patrocinadores, etc.) que tienen tanta responsabilidad como él en la generación de escándalos y en la manipulación del mensaje contenido en la obra de arte.

PD.

Este relato no tiene un final feliz. Es más, no tiene final. El ñoco sigue mendigando pero ahora goza de una cierta popularidad en el medio artístico capitalino.

EST-ÉTICA

Fernando Pertuz

Bogotá, Colombia (1968)

www.fernandopertuz.com

No es de extrañar que nuestra producción este íntimamente ligada a la realidad, ya que es ella misma la que nos afecta y compromete.

El descubrimiento más interesante ante una obra de arte no es saber de quién es, sino qué propone. ¿Qué revela la obra? ¿Qué giro toma cada obra de un autor con respecto a otra? ¿De qué manera hay coincidencia con su tiempo? ¿Cuáles son los modelos visuales y las reflexiones que ofrece a sus contemporáneos? Con otras preguntas, otra experiencia del arte, el arte deja de ser patrimonio de las páginas sociales. Si se va más allá de los juegos de adivinanza, se podría ver hasta qué punto nuestro arte, el «grandioso», está revelando el mundo que nos envuelve, explicándolo, criticándolo o apoyándolo. (Ponce de León 1990)

Estamos influenciados por: carros bomba, cuerpos mutilados, secuestros masivos, guerra irregular, guerrillas, paramilitares, paros armados, atentados terroristas, tomas de poblaciones, guerra de carteles, persecución al narcotráfico, fumigación de cultivos ilegales, bombardeos aéreos, incursiones fronterizas, desigualdad social, desempleo, guerra de medios, confrontación política, dineros calientes introducidos en las campañas políticas, desmovilizaciones ficticias, persecución, desaparición forzada, asesinato, falsos positivos, bloqueos de vías, desplazamiento masivo; entre muchos otros factores que alimentan a diario nuestra experiencia de vida.

El arte y sus relaciones con lo social, con lo político, con lo ambiental son inevitables ya que cada resultado es producido por la influencia que ejercen estas fuerzas a nuestros cuerpos, a nuestras mentes y al cuerpo social.

Indiferencia señala el arma más utilizada por la sociedad, donde millones de individuos salen de sus casas a sus trabajos sin mirar al otro. Ser indiferente a lo que le acontece a otros; ser indiferente a lo bueno, o lo malo; ser indiferente a las palabras de ayuda; ser indiferente a las decisiones de un Estado, ser indiferente ante las invasiones a países, ser indiferente a las luchas armadas o ser indiferente a la condición humana. La coraza que hemos desarrollado como individuos nos ha convertido en seres indiferentes ante muchas cosas. Y es allí donde el arte ha cumplido con la sociedad al recordar, al despertar, al concientizar sobre lo que pasó, pasa, y pasará.

En tiempos en que la vida se encuentra en su ocaso, el arte y el artista se unen para formular y replantear esos límites de la vida misma rebasando los ideales, la estética y la lírica, para dejar aflorar las razones éticas y necesarias para la humanidad.

Indiferencia es la prueba tajante de la ceguera de un pueblo que no percibe al de al lado, aun cuando se está dando un grito de auxilio en silencio.



Fernando Pertuz, *Indiferencia*, 1997, performance.
Foto: Helena Producciones, cortesía del artista.

Indiferencia es un llamado de alerta del hombre por el hombre, es una alarma a una comunidad que perdió el respeto, la lástima. Vemos a la gente comer mierda sin hacer nada; porque las sensaciones se cristalizaron por falta de esperanzas.

Los actos de reacción contra la relación vida–muerte, comer para transformar el aliento en energía; energía que nos da las fuerzas para seguir, energía que necesita ser liberada, materia fecal que al liberarse te mantiene vivo, en medio del conflicto.

Esa «dimensión de violencia» está enclavada en la psique colombiana y atraviesa todos y cada uno de los ámbitos donde se desenvuelven los colombianos, sean estos individuales o comunitarios, oficiales o privados, todo el tiempo. La obra *Indiferencia* 1997, de Fernando Pertuz, estuvo orientada en concientizar al espectador sobre una de las consecuencias de la convivencia violenta: la indiferencia. Si la situación de violencia es una dimensión permanente desde antes del inicio de nuestra historia, ¿para qué

«pararle bolas»? Mejor nos hacemos los pendejos, los indiferentes ante la gran necesidad de generar nación y ante las pequeñas y cotidianas necesidades de la gente y la comunidad. A más de ser consecuencia de la violencia, la indiferencia es en sí misma una práctica generadora de violencia.

Si la ilegítima carrera por correr detrás de la zanahoria colgante genera desigualdades entre países, también genera indiferencia. Si se es indiferente por estar, aparentemente con razón, en la carrera por la zanahoria, la faceta efectiva del individuo se hace a un lado, por no ser fuente de divisas y no estar directamente relacionada con el «rebusque» frenético. En un esquema elementalmente freudiano, la siempre perdida carrera por tratar de competir con los países del G8, copiando sus siempre deshonestos modelos de comercio, produce en todos los colombianos neurosis. La indiferencia es un tipo de neurosis y como ya sabemos, mientras no se solucione el trauma inicial salíéndose de la violencia y de la carrera de la zanahoria, pues sencillamente la indiferencia permanecerá.

Fernando Pertuz, *Somos Estrellas*, 2009, performance interactivo y colectivo. Foto cortesía del artista.



Los síntomas de la neurosis de indiferencia son, por ejemplo, la incapacidad de depositar la basura en el lugar adecuado; la incapacidad de ceder el paso o detenerse en el semáforo de un cruce vial; la incapacidad de concentrarse al leer; la incapacidad de compartir tiempo con familiares y amigos; la incapacidad de despegarse de Internet; la incapacidad de saludar o despedirse; la incapacidad de tener en cuenta las necesidades del otro; la incapacidad de atender un llamado de auxilio o de afecto; en fin, la incapacidad de conmoverse y actuar frente a hechos como el asesinato sistemático desde 1988 de más de 5.000 militantes de un partido político como la Unión Patriótica. (Uhía 2006)

Somos Estrellas (2009) es un proyecto que abre ventanas a problemáticas sociales contemporáneas como el desempleo, la seguridad social, la vivienda, el racismo, la libertad sexual, la libertad de expresión, la democracia, el voto, la participación ciudadana y el compromiso que cada ser tiene con el destino de otros.

Somos Estrellas es una obra que reúne acciones públicas e independientes que se encuentran a diario en nuestro entorno, en las que muchas personas utilizan su cuerpo como crítica, publicidad, o medio para dar

a conocer una posición respecto a diversos temas de índole personal, social o política.

Pertuz tiene una larga trayectoria como artista de performance y es allí donde hay que situar su propuesta: en la mirada que discierne el objetivo que selecciona. Así como se puede hablar de fotografía escultórica en obras como la de Fischli y Weiss, Gabriel Orozco o Richard Wintworth —que señalan situaciones escultóricas en el espacio público o privado, halladas o fabricadas—, en Pertuz se podría hablar de un video performático, que más que documentar escoge acciones plásticas que se salen del ritual de lo habitual en la manifestación pública de reivindicación social o política y entran en el campo de lo profundamente idiosincrásico, de lo inédito. (Roca 2010)

Las montañas solas, los páramos secos, los nacimientos de agua de *cocacola*; los *cultivadores expropiados*, los terrenos parcelados comprados por nuevos *terranientes* o multinacionales; terrenos para maquilas, lavaderos de dinero y tierras de engorde. A las amenazas se suman persecuciones o crímenes contra la humanidad que se han suscitado en sierras, serranías, valles, nevados, ríos, cascadas, mares, represas, lagunas, montes y montañas de una tierra hermosa que está teñida de rojo.



Fernando Pertuz, *Torturamientos*, 2012,
videoperformance. Foto cortesía del artista.

Paisajes cuyo sonido de fondo son los motores de helicópteros, explosiones, disparos, bombardeos, aviones militares, hombres uniformados en las carreteras o campos minados; entre otros motivos, han hecho que acampar sea un imaginario o un imposible. Tristemente tenemos ejemplos en nuestra historia, y en las de otras naciones, de cómo se utilizan estrategias militares para sacar corriendo a las personas o sacarlas muertas para ver con el tiempo «las Empresas del Futuro» quienes siembran plátano, soya, palma africana o maíz, caña y demás productos para hacer biocombustibles.

Con la violencia las tierras bajan de precio y hacen que pierda su verdadero valor, para que posteriormente vengan *monocultivos* que destruyen las tierras, *floricultores* que agotan los ríos, que fumigan nuestras veredas, o empresas embotelladoras nacionales e internacionales que se abastecen en nuestros nacederos de agua para posteriormente no pagar por ella y cobrarla como del *puro* manantial.

Vemos cuerpos expuestos a fuerzas externas, que nos oprimen o liberan, y son ellos mismos los que reaccionan en contra del control, son ellos quienes con actos políticos, y posiciones activistas gritan, callan, lloran, ríen; cuerpos que son liberados, maltratados, defendidos, construidos y destruidos. Guerras corporales se suceden internamente pero se ven externamente porque es el cuerpo el que se resiste contra sí mismo.

El cuerpo torturado ha sido utilizado por los poderes para amedrentar a la población y limitar sus libertades. Cuerpos contra el muro, cuerpos detenidos, cuerpos aislados, cuerpos silenciados han llegado a nuestras pupilas por noticieros, páginas web, prensa escrita, revistas, Facebook, Youtube, o listas de correos donde nos dejan ver el estado de insensibilidad que crece en todos los rincones de la Tierra.

El cuerpo *grita* para dejar su huella en la memoria, el cuerpo grita por el dolor, el miedo, el límite; el cuerpo grita para expresar su rechazo, grita para decir lo indecible; el cuerpo grita como símbolo de resistencia a callar, resistencia a perecer, resistencia a olvidar...

Atrás ha quedado el cuerpo representado en una escultura, en una pintura o en una escena teatral. Lo que nos ocupa ahora no es la representación del cuerpo, sino la vida que está ahí, en su presentación misma como hecho irrepresentable, en sus fuerzas, sus velocidades y lentitudes, su poder afectar y ser afectado; el cuerpo definido como plano de la exploración de la vida. (Pabón 2006)

Un recorrido por varias ciudades y países repartiendo volantes que invitan a que envíen los nombres de amigos o familiares muertos en hechos violentos para publicar sus nombres, historias, fotos, denuncias en la página web www.listadepersonas.org.

Fernando Pertuz, *Armas de alimentación masiva*, 2012, instalación.
Foto cortesía del artista.



La imagen de «la muerte que ronda por todas partes» señalando el problema de la desaparición forzada, el secuestro, la intimidación y la muerte permite hacer un mapa de la situación global y deja ver cómo, en cada región, la muerte tiene un significado diferente, se han utilizado diferentes técnicas para cumplir con los objetivos de la barbarie.

listadepersonas.org es una obra de proceso que desea establecer una base de datos pública, independiente, universal y amplia de personas afectadas por problemáticas sociales, a la vez que se construye una comunidad en línea no jerarquizada. Más que un medio de difusión es un espacio de intercambio de ideas y opiniones, abierto a todo el mundo, convirtiéndose en un elemento de diálogo. Se trata de producir una posición políticamente activa y efectiva, potencial germen de formas de «democracia electrónica directa»; lugares abiertos a la discusión y participación colectiva.

Sabemos que muchos no son personas anónimas y no queremos que lo continúen siendo; queremos, pues,

sacarlos del anonimato, y que en algún sitio esté su nombre. Creemos que es un deber moral y humanitario registrar a cada una de las personas, por la importancia que merecen. El olvido consciente de todas aquellas que lucharon, que fueron apresadas, ha provocado que no haya ningún censo oficial que acredite su existencia y en muchos casos su desaparición. Sus nombres no están en ninguna parte, es como si nunca hubieran existido, cumpliéndose con la finalidad programada por los inductores de aquella terrible represión: el olvido total.

El alimento intelectual y el alimento físico siempre han estado íntimamente ligados con el poder, el capitalismo, la mano de obra, las tierras aptas para las empresas y los hechos violentos que se utilizan para controlar geografías y personas. La crisis global es síntoma del malestar que se vive en muchas regiones por falta de empleo, vivienda, salud y alimentación.

Las guerras por la libertad siempre han estado teñidas de sangre... simplemente cambiaron sus palabras con el tiempo, como decir conquista, colonia,

emancipación, reconquista, independencia, guerras civiles, república, guerrillas, TLC, globalización... Una de las formas de represión desde los inicios de la civilización fue y es la destrucción de los cultivos y el control del pueblo por medio de los recursos. El dios del maíz, el dios de la quinua, el dios del chocolate, el dios de la lluvia, el dios sol, fueron usados y son utilizados por los reyes, las religiones, las democracias y las multinacionales para mantenernos esclavizados, asalariados, explotados o manipulados.

Cuando «millones de personas, entre ellas miles de artistas no tienen con qué hacer mercado», cuando la canasta familiar está vacía, cuando los precios de los alimentos están en la bolsa de Chicago y no paran de subir... se producen las guerras, las invasiones, las masacres, los desplazamientos masivos, la muerte... y por consiguiente, la toma y venta de terrenos ensangrentados.

Pues bien, Pertuz ha concebido una obra antitransgenestética, la cual muestra toda su potencialidad en un momento en que las estéticas contemporáneas han sido sometidas a todo tipo de intervenciones monetaristas que han desdibujado la tradición emancipatoria del arte contemporáneo, a tal grado que los criterios de feria comercial, del decorativismo contemporáneo, es lo que anima las grandes puestas en escena de muchos de los productos artísticos de nuestros días. (Peñuela 2012)

Cuando las guerras invisibles están en nuestro entorno, cuando la inestabilidad económica, social y política es el plato de cada día, nos preguntamos por la función de lo que hacemos y descubrimos que no somos decoradores de interiores sino más bien moldeadores de sociedades.

Referencias

- Pabón, Consuelo. 2006. *Arte, cuerpo y pensamiento*. Colección de ensayo sobre el campo del arte colombiano. Instituto Distrital de Cultura y Turismo y Universidad de Los Andes: Bogotá.
- Peñuela, Jorge. 2012. «¿Comprar o no comprar?: un proyecto de Fernando Pertuz en el espacio de arte contemporáneo Van Staseghem», en: *Liberatorio.org*. Disponible en: <http://www.liberatorio.org/index.php?option=com_content&view=article&id=253:icomprar-o-no-comprar-icomer-o-no-comer-un-proyecto-de-fernando-pertuz-en-el-espacio-de-arte-contemporaneo-van-staseghem&catid=10:actualidad-politica&Itemid=47>, consultado el 12 de agosto del 2013.
- Ponce de León, Carolina. 1990. «El efecto mariposa. Gato por liebre», en: *El Tiempo*, 30 de diciembre. Bogotá.
- Roca, José Ignacio. 2010. «Somos Estrellas», en: *Catálogo V Premio Luis Caballero*. Bogotá: Gerencia de Artes Plásticas y Visuales, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Uhía, Fernando. 2006. «Terapia de la Indiferencia», en: *Festival de performance de Cali, Colombia*. Cali: Helena Producciones.

ALGUNOS TRABAJOS

Habacuc Guillermo Vargas

San José, Costa Rica (1975)

artehabacuc.blogspot.com

Más que una idea específica, me interesa trabajar a partir de un conjunto de inquietudes personales y sociales, y de las tensiones entre varias ideas. Así, desde 1999 aproximadamente, cuando comencé a producir desde lo que llamamos artes plásticas —pues desde mucho antes escribo relatos— mis trabajos han estado vinculados a cuestiones institucionales. En particular, me ha interesado revisar las figuras del artista, el galerista, el curador, el coleccionista, etc. Además de la crítica a la institución arte, mi obra aborda otras relaciones en el campo político y social. Me interesa poner en evidencia la relación de poder que tiene lugar en esos ámbitos. Para ahondar en ellos no me he enfocado en un medio específico, sino que me interesa trabajar a partir de lo que resulte más conveniente para cada obra. Por eso en estos años he realizado pinturas, fotografías, videos, acciones, instalaciones, grafitis, entre otros medios.

A partir de los recursos que utilizo busco generar una tensión entre conceptos distintos, así como volver a pensar lugares comunes como la moral y los buenos principios, lo normal y lo correcto, el bien común y la sensibilidad, la belleza y la fealdad, las instituciones y su relación con las ideas de democracia, libertad, soberanía nacional, patriotismo, etc. Por eso procuro que el proceso creativo no esté sujeto a ninguna limitante; por el contrario, me interesa revisar estos

lugares comunes a los que vivimos sometidos y que, en su mayor parte, son falazmente contruidos: han sido vaciados de su contenido o se utilizan con fines manipuladores y de control.

Por ello me permito replantearme esos lugares comunes, asumidos como únicos modelos establecidos, no para construir nuevos valores o paradigmas, ni para generar mensajes claros —desconfío de los mensajes claros— sino para ponerlos en tensión y cuestionarlos, generando un producto que en algún momento llamo «arte». Es en medio de esta revisión y tensión dialéctica del sistema político, social, económico y cultural, donde se inscribe mi trabajo, pues es allí donde, además, se genera una coyuntura y se abre una posibilidad al artista de ser a la vez juez y parte.

Partiendo de las vanguardias como proyecto inconcluso que fue totalmente domesticado por el sistema del arte, el artista hoy en día tiene la capacidad de leer la historia y trabajar desde una lógica consciente del medio en que se desenvuelve, pero es una decisión que cada quien asume desde el conocimiento de esos medios y de lo que quiera o pueda hacer con ellos.

Dentro de esas tensiones intento crear mecanismos donde la obra se desligue de una conveniencia provisional, para convertirse en una reflexión



Habacuc Guillermo Vargas, *Policía interviniendo una obra que hablaba sobre un abuso de autoridad*, 2004, videoinstalación con fotocopias. Fotogramas del video, cortesía del artista.

política correcta y ética conductiva o producto cultural dulcificado, domesticado y aborregado. Por eso intento siempre dinamitar cualquier salida fácil o complaciente, y más bien busco priorizar las contradicciones y confrontaciones, que casi nunca alcanzan resolución. Como es de imaginar, a partir de los preceptos anteriores, me muevo casi siempre dentro de la polémica.

Generalmente se habla de la censura como algo que se nos impone. Sin embargo, creo que la peor censura es la que nos imponemos a nosotros mismos. Cuando trabajo no pienso en la censura; pero me he encontrado con ella revisando discursos establecidos e intocables. Se trata de una de las herramientas del poder con la cual se busca salvaguardar los intereses de un grupo; y algunas veces se manifiesta como proyección

de un sentimiento de complicidad que no tiene ningún interés en que se ventilen ciertas dinámicas y temáticas de las que todos somos partícipes.

Está implícito que la creación ética y estética genera diversas manifestaciones discordantes entre sus espectadores, que van desde el rechazo y la aversión, a la aceptación y la reflexión, la censura y la polémica, hasta involucrar el tan menospreciado proceso mediatizador, que es hoy en día el mayor formador de opinión sin criterio, pero sobre todo el mayor poder del sistema capitalista: si en los años sesenta se decía que «el medio es el mensaje», hoy podríamos decir que «los medios son el poder». Por eso, si bien las temáticas que nutren mi trabajo están relacionadas con la explotación, la xenofobia y en general las relaciones de poder, es evidente que estas son producto de la

sociedad en que vivimos y no particularmente de las características de mi trabajo como tal.

Policía interviniendo una obra que hablaba sobre un abuso de autoridad

Este video del 2004 surge de una obra presentada en un calabozo de la cárcel de Heredia, que empapelé con una denuncia sobre un abuso de autoridad ejercido contra mí en el año 1999. Expuse entonces el relato de la denuncia en el formato oficial que usa el Organismo de Investigación Judicial (OIJ), de modo que terminó siendo un cuento en lenguaje jurídico.

Durante la semana que estuvo abierta la exposición en la cárcel, el jefe de policía encargó por su cuenta —y sin mi consentimiento— a un oficial para que mediara entre los espectadores y la obra. El video registra una de las veces en que el policía se interpuso, agregando un nuevo relato a esta historia de sucesivas traducciones. Acompañan al video, copias de la denuncia al OIJ, que están apiladas cerca del monitor, como pequeños «cuentos» que el espectador puede llevarse consigo.

Alfombra roja o 300 kilos de tomate

La alfombra roja es uno de los símbolos que se han impuesto con relación a circuitos de exhibición y poder, *glamour* y fama. El circuito del arte forma parte de esas convenciones, al estar cada vez más condicionado por normas y reglas heredadas de otros entornos sociales y simbólicos. Los mega eventos artísticos —y sus epígonos regionales— se han convertido en espacios exhibicionistas más que de exhibición, de competencia más que de competitividad. Por eso la *Alfombra roja de tomate* (2005) legitima el *show* y a la vez parodia el espectáculo dentro del circuito regional (las bienales centroamericanas) del arte. Los tomates maduros, en una senda dispuesta desde la entrada al podio de premiaciones, paradójicamente invitan a ser parte de un circuito de exclusividad, y al mismo tiempo entorpecen el acceso a él. El tomate es además una metáfora de lo prioritario, la sobrevivencia ante el lujo, y su uso poco convencional en espectáculos ha devenido elemento protesta.

Exposición #1

Inicié el proceso de creación de esta obra a partir de un fenómeno mediático: los medios de comunicación en Costa Rica cubrieron la muerte —en vivo— de un indigente de origen nicaragüense adicto al *crack*, quien fue devorado por dos perros mientras la policía, los bomberos y la televisión observaban el acontecimiento como si fuera un espectáculo (Habacuc 2008). Ese hecho generó una gran tensión social entre Costa Rica y Nicaragua, alimentada en ambos países por los medios masivos de prensa escrita, televisión, blogs en Internet, etc., hasta llegar incluso a enfrentamientos personales.

A partir de ese suceso que afectó a los dos países, presenté en el 2007, en la Galería Códice de Managua, *Exposición #1*, que constaba de los siguientes elementos: 1) grabación con la reproducción en reversa del himno sandinista; 2) un incensario en el que se quemaban 175 piedras de *crack* y una onza de marihuana; 3) un perro callejero famélico amarrado dispuesto para morir en la obra; 4) un texto («Eres lo que lees») escrito en la pared con alimento para perros, y 5) la utilización de medios de comunicación masiva: prensa escrita, Internet, etc. Posteriormente se crearon cuarenta blogs que contienen una recopilación de lo generado por la obra a nivel de medios:

- Blog recopilatorio del caso Natividad Canda Mainera: extractos de prensa escrita, noticieros televisivos, blogs, videos, etc.
- *Exposición #1*: blog del material presentado en Managua, Nicaragua.
- «Eres lo que lees»: blogs que recopilan la repercusión de la obra en diversos medios de reseña y crítica en otros idiomas: búlgaro, checo, croata, eslovaco, danés, alemán, chino simplificado, español, finlandés, francés, griego, holandés, italiano, noruego, polaco, rumano, húngaro, ruso, sueco, catalán, inglés y portugués, entre otros.
- Interpretaciones artísticas: blog que contiene el material recopilado de las obras realizadas por los espectadores virtuales: caricaturas, dibujos, cómics, esculturas, canciones, videos musicales, etc.



Habacuc Guillermo Vargas, *Coreografía #1*, 2008, acción. Registro fotográfico de la presentación en Nosilicona, Taller Nacional de Danza, San José de Costa Rica. Foto cortesía del artista.

- Entrevistas, videos y correos: selección de entrevistas diarios, revistas, radio, televisión, etc.; recopilación de cien videos subidos a YouTube por particulares a raíz de la información diseminada en las redes (opiniones, solicitudes y peticiones de censura); y selección de correos enviados por los espectadores virtuales de la obra (Vargas 2013).

Coreografía #1

Este proyecto se presentó en Nosilicona, un programa del Taller Nacional de Danza de San José, Costa Rica. Consistió en una producción mensual de un espectáculo o proceso artístico dirigido a creadores de las artes escénicas, quienes facilitaron espacios para ensayar durante un mes, recursos técnicos, tecnológicos y logísticos. Dentro de ese contexto se presentó la pieza.

El proyecto consistió en experimentar con la interacción de la danza en formato digital, a través del uso en vivo de Internet. La idea radica en contratar los servicios de sexo interactivo por web cam de una persona que baila y seduce al cliente a través de una cámara; pero, en este caso, mientras el usuario la mira dirige sus movimientos coreográficos.

Esta propuesta se presentó a modo de *ready made* en un espacio convencional de la danza, ya que tiene una temática, un estilo, cualidades de movimiento y una estética —vestuario, u otros elementos visuales— además de música y sonido original, como cualquier

otra pieza del género. Esto se logró contratando el servicio y proyectándolo en vivo en un espacio convencional para las artes escénicas, mientras se dirige los movimientos de la bailarina vía Internet.

Discurso

Esta instalación efímera se montó en una playa del pacífico central de Costa Rica y se configuró con materiales recogidos en el sitio mismo. La pieza quedó instalada durante la marea baja, y permaneció allí hasta ser disuelta y disgregada por la marea alta.

Comida preparada con sudor de personas inmigrantes

En esta acción recolecté el sudor de personas inmigrantes en Vía ventura (Milán, Italia) con toallas húmedas (un cocinero de Egipto, una trabajadora sexual de Nigeria, un constructor de Marruecos, un albañil de Rumania, un vendedor ambulante de Senegal y un conserje de Perú). Posteriormente, con el sudor se prepararon varios alimentos que fueron servidos y consumidos por los asistentes el día de la inauguración. Una vez los comensales estuvieran satisfechos con el festín, se proyectó un video que recogía el proceso de preparación de los alimentos. El proceso entero fue registrado en video y fotografía.

Persona sin educación formal caminando con zancos hechos de libros apilados

Esta acción se realizó en Nicaragua, en un recorrido que incluyó mercados, calles transitadas y universidades. La documentación en video de la acción fue

Habacuc Guillermo Vargas, *camisETA*, 2010. Acción en el marco de la XXXI Bienal de Pontevedra, Utrópicos, Galicia, España. Foto cortesía del artista.



seleccionada para participar en la XXXI Bienal de Pontevedra, Utrópicos (Galicia, España, 2010), dedicada a la región de Centroamérica y Caribe.

CamisETA

En el contexto de la misma bienal llevé a cabo la acción de ponerme una camiseta con el texto «camisETA». Las primeras cinco letras eran de menor tamaño y con letras mucho más grandes las tres finales permitían leer claramente la sigla del grupo insurgente. Sin embargo, faltando minutos para la apertura, el comisario de la XXXI Bienal de Pontevedra mandó a quitar ambos trabajos que habían sido seleccionados por él mismo para el evento, y suspendió el pago de mi habitación del hotel, donde me encontraba como invitado por el mismo certamen.

«Utrópicos» proponía un juego de palabras, entre *utopía* y *tropical*. La camiseta era una respuesta a ese juego. Si el curador Santiago Olmo condenó el trabajo por destacar las letras ETA, mi idea era cuestionar a todas aquellas obras seleccionadas que muestran

los «tópicos» del arte centroamericano: asesinatos políticos y del narcotráfico, personas desaparecidas, prostitución infantil, desastres ecológicos, corrupción (entre otros) que son recurrentes en el arte de la región, y muchos de los cuales se exponían como parte de esa bienal. El punto principal aquí es subrayar las relaciones de poder desiguales: el poder de definir al otro y no ser definido o confrontado (por una palabra). Mientras el curador es omnipotente, el artista, en cambio, solo puede ver y hablar de su contexto. Esta acción pone en evidencia, además, los mecanismos a los que los artistas son sometidos y aceptan, para ser legitimados por la institución. No era de extrañar que ellos mismos negaran las posibilidades de comunicar de la obra, donde se entendía su reacción como parte de la acción misma.

Palomas de color negro pintadas de blanco, amarradas muertas a globos de helio y liberadas

La acción se llevó a cabo en el 2011, el día internacional del inmigrante en La Carpio, Pavas, San José, Costa Rica, barrio de inmigrantes nicaragüenses. Consistió



Habacuc Guillermo Vargas, *Estafa*, 2012, acción en la calle, Santa María de Dota Cartago, Costa Rica. Foto cortesía del artista.

en pintar de color blanco palomas de plumaje negro muertas, que amarrearé a globos de helio y llevé al lugar, donde la gente las recibió como un regalo y participó de la acción de liberarlas.

Estafa

Esta acción la realicé en Santa María de Dota Cartago (Costa Rica), uno de los lugares donde hubo más bajas en la guerra civil costarricense de finales de los años cuarenta. La acción consistió en buscar localmente a descendientes de los caídos en el acontecimiento bélico para que pintaran las grietas del muro del cementerio donde yacen sus familiares muertos en batalla. Se les propuso participar a cambio de un dinero que finalmente no se les pagó.

Referencias

Vargas, Habacuc Guillermo. 2008. *El caso Natividad Canda*.

Blog. Entrada del 14 de septiembre. Disponible en: <<http://natividadcanda.blogspot.com/>>, consultado el 26 de febrero del 2013.

Vargas, Habacuc Guillermo. 2013. Perfil de bloggero con el compendio de los blogs en torno a *Experimento #1*. Disponible en: <<http://www.blogger.com/profile/17960886994184148250>>, consultado el 26 de febrero del 2013.

«Y ESA PUTA Q CREE, Q ESO ES ARTE?»*

Nadia Granados, La Fulminante

Bogotá, Colombia (1978)

www.lafulminante.com

1

En la Internet, como una dirección electrónica (www.lafulminante.com) linkeada por las redes sociales, de un computador a otro, de un cliente anónimo a otro, en la frialdad de un encuentro fortuito con la que parece una puta encuerada frente a la cámara. Una imagen fuera de control, provocante, inexplicable, radiación luminosa, imagen en video, color, luz. Imagen de una mujer desnuda después de follar, chupando un condón usado, con semen fresco adentro. En la calle, una mujer que grita en un lenguaje incomprensible, una mujer que se exhibe impúdicamente, una mujer que se restriega contra los semáforos; atravesada por las miradas accidentales de desconocidos (de gente que pasaba por ahí y la vio semidesnuda gritando, gimiendo con la conocida sonoridad que tienen los orgasmos fingidos del porno, restregando su coño contra un poste arengando contra el capitalismo)... Ella se planta delante, con su caliente movimiento, con su voz disonante, puede ser una bofetada que despierte algunas conciencias: asustar/despabilar/disgustar a «la gente». Que lleguen a sus casas a hablar de la loca que se les atravesó en la avenida séptima, que tenía unos avisos de video sobre su cara: Rebelión. Amada insurrección. Excitante latido. Fuego delirante. Que revienta cadenas. Rebelión que me liberas. Deliciosa rebelión!...¹

* Comentario publicado en YouTube por Alexander Olave (visitante), en el registro de una acción en la Marcha de las putas, Bogotá, 2012.

1 Fragmento de texto utilizado en las pantallas de video que La Fulminante instala sobre su cuerpo, Bogotá, 2011.

«La gente» puede identificarse con sus palabras o pueden también detestarla. Cualquier cosa puede pasar. Siempre pasa algo. Algo se ha de mover adentro de ese cuerpo que mira, algo que revienta desde adentro, ese «algo» es incontrolable e impredecible... es el efecto Fulminante.

El cuerpo de las mujeres ha de ser señalado por todo: que si las tetas asquerosas, que si el culo caído, que si las tetas deliciosas, que si las piernas cortas con celulitis. No pueden andar las tetas por ahí porque es una especie de delito o una invitación a ser agredida sexualmente. Por ese exceso de atención que tienen las tetas es que son una excelente valla publicitaria. Más que las tetas, la actitud provocante con ellas, el culo y todo incluido, además de determinados movimientos de perra en celo. Como aquellos anuncios pornográficos hablados (en inglés, en francés, danés, búlgaro, español caleño) que generan un excitante extrañamiento. Esa desconocida que espera acostada y que pronto será sometida frente a una verga que la penetrará por todos lados hasta eyacular, esa promesa del sexo con la Fulminante no llega. En cuanto comienza el momento de la masturbación comienzan las bofetadas, las arengas rojas, las ironías subtítuladas. Sí, ahí están las tetas en las manos, la boca que chupa, pero además, está el panfleto directo, la poesía insurrecta que es imposible ignorar:



La Fulminante, *Marcha de las putas*, 2012, Bogotá. Foto: Jan Schoof, tomada durante la Marcha de las putas, cortesía de la artista.

Voces vibrantes embriagando mi cerebro. Voces que incitan a mi cuerpo a luchar por la libertad. Ideas libertarias me penetran. ¡Reventando la energía emancipada dentro de mi *clitoris incendiario*! Lleno de sangre caliente. Acciones detonantes movilizando nuestras mentes y nuestros cuerpos para transformar la realidad. Porque cada una de nosotras somos muy valiosas para lograr cambiar la historia. Y en esta compleja lucha muchos seres valientes han caído violentados por las balas de la represión, silenciados bajo la tierra por las balas del terrorismo de Estado, en un intento perverso por acabar con nuestro derecho a la rebelión. Pero las ideas nunca mueren, y el grito emancipado sobrevive a los frágiles cuerpos para inspirar a nuestros corazones a buscar la libertad; esta dura lucha construida con vidas, a sangre

y fuego. Rebelión amada insurrección, excitante latido, fuego delirante que revienta cadenas.²

El video y la performance son artes del movimiento que pueden insertarse en la realidad por medio de distintas estrategias. La Fulminante funciona en la web desprendida del cuerpo y de la vida de su creadora-ejecutante. Se puso en circulación para exhibirse sin pedir permiso a ninguna institución del mundo del arte: utilizando canales de acceso libre para poner a circular ideas de emancipación por medio acciones detonantes.

La mujer vende... la Fulminante fulmina. No está vendiendo, está levantando su voz, y está usando un medio de difusión muy efectivo en la comunicación de masas como es el cuerpo de una mujer. Creo que acierta al utilizar los códigos que usa el sistema para enajenarnos, ella los usa para despertarnos y para cuestionar.³

El elemento fundamental del arte de la performance es su carácter transgresor, que no requiere de invitaciones ni de aprobación de nadie: es verbo. La acción incide en la realidad, irrumpiendo en la cotidianidad gris de estas ciudades envenenadas. La gente no tiene que buscarla. Ella se ofrece. Se atraviesa escandalosa.

2

En Colombia, durante la última década, ha habido un *boom* de producciones audiovisuales (cine y televisión) que promueven una cultura narco-paramilitar en la cual las mujeres sensuales ocupan el papel de prostitutas, esposas, amantes o sicarias, ataviadas con grandes escotes, en actitudes provocantes y con cabellos teñidos de rubio y alisados. José Villarroel Yanchapaxi, en «La narcotelenovela: reflejo de la violencia social» (2010), comenta que «en la trama, el papel que cumplen las mujeres expresa abiertamente el machismo, pues no son consideradas más que una propiedad privada, un adorno, una mercancía desechable e intercambiable,

2 Fragmento del texto del video *Autoerotismo libertario* (cámara de Jorge Miguel Gutiérrez), Bogotá, 2010.

3 Comentario publicado por Marco Fidel en la sección de opiniones de la página lafulminante.com, 15 de mayo del 2011.

Arriba: foto promocional de la telenovela *Rosario Tijeras*, abajo: La Fuminante, *Chupada Antimperialista*, 2010, fotograma del video, 8 min 30 s, Bogotá. La publicidad de las telenovelas colombianas muestra imágenes donde una cara sexy está demasiado cerca de un revolver; publicidad paraca en un país de gobernantes paracos: *Amar es más difícil que matar*.



a la que hay que satisfacer todos sus caprichos en el *shopping*. La mujer es un objeto sexual, algo cuyo valor agregado son las siliconas, un ente que no toma decisiones ni cuenta sus opiniones». Estas mujeres hermosas son parte del gancho para ver estas telenovelas que validan y normalizan la situación de violencia y descomposición social que carcome a Colombia por causa del narco-paramilitarismo y la corrupción del mal gobierno.

Interpretación delirante frente a una cámara de video, primerísimo primer plano: dirigir, interpretar, grabar, editar, subtítular...manipulación de la imagen del propio cuerpo registrado. Cada gesto controlado para provocar. Concedora de un lenguaje del cuerpo aprendido desde la infancia por medio de imágenes

de video. Una manera de mostrarse, de entender los ángulos. Movimiento intencional controlado.

3

La *glosolalia* es un fenómeno paranormal en el que un dotado se expresa en un idioma que desconoce. Esta lengua puede ser viva o muerta, conocida o desconocida, real o imaginaria; este fenómeno puede producirse en estado subconsciente. Lengua de los fantasmas, antepasados, espíritus, dioses y animales totémicos. (Rosales, s.f.)

Un lenguaje nacido de la víscera, un no-lenguaje, una expresión pura, demoniaca. Un nudo de nervios tensos. Lengua retorcida entre saliva mezclada con semen. Mi boca sensual, mi lengua que lame mis labios; boca

pintada de rojo haciendo sugerencias sexuales incomprensibles... mi boca vociferando furiosa, mis tetas que se balancean colgadas del cuerpo que se convulsiona frente a la cámara de video. Contacto momentáneo con el más allá. Cuerpo que se manifiesta ardiente en nombre de los muertos. Los gritos son incendios.

Lenguaje reventado, mensajes políticos fuertes y crueles enmarcados en imágenes fuertes, crueles, obscenas, extremas.

Tracamandada de hijos de puta resentidos comunistas cojan ese revolver y méntanse un tiro cada uno partida de malparidos que no están conformes con lo que pasa en el mundo!!! Por eso los matan hijueputas!⁴

Palabras hechas de pólvora, revientan desde adentro. El ánimo incendiario, el ánimo del tropel; de estar en la pelea de frente, entaconada, escupiendo verdades contra la muerte. Espectro que además de ser un proyecto de arte es una imagen fuera de control. «¡Hasta la Victoria Siempre! ¡Vencer o Morir. Por la liberación del pueblo hasta la verga misma hay que poner!».⁵

A los espacios cerrados hay que asustarlos, crear una nueva y contundente forma de subversión por medio del arte: escaparse, perder el temor y agarrar el mango caliente con las manos desnudas. Dejar una cicatriz que no permita olvidar que sí se puede, que es posible entregar más, que es posible dejar huella en la memoria del mundo.

Perder el miedo significa volverse un poco téticos, un poco terroristas, pero también un poco locas y ser bastante payasos... Perder la vergüenza, también, crear nuevos rituales comunales que puedan destapar las cañerías de las conciencias colectivas atarugadas de estupidez, de ceguera, de falta de vida. Por eso es necesario crear estrategias comunicativas que le

4 Comentario anónimo publicado en la sección de opiniones de lafulminante.com, 26 de mayo del 2011.

5 Comentario anónimo publicado en la sección de opiniones de lafulminante.com, 5 de agosto del 2011.

recuerden a la comunidad su derecho al encuentro y a la desobediencia.

Me encanta, la excitación del pensamiento, el morbo como vehículo para la confrontación con el fascismo subjetivo y la decadencia social, la mirada fija en unos labios que debelan [sic] el deliro de la realidad y en unas tetas que se mesen tambaleando todo dogma plagado de inhumanidad... en estos días que todo se vende con culos y voluptuosidades, hace falta un buen culo como el de La Fulminante para cagarse en el eunuco deseo de aniquilación que pretende sodomizar al mundo entero.⁶

Un culo como el mío, culo de exhibicionista, un culo cuya imagen es administrada por mí; sin permiso de nadie. Un simple culo más en la enorme exhibición de culos que circulan en el ciberespacio. Un culo fulminante, incendiario. Un culo hecho de masa revolucionaria que habla en un lenguaje místico e incomprensible, difícil de traducir, cargado de un mensaje de emancipación. La desnudista desobediente.

Gallup y Robinson, una firma de publicidad y de investigación de mercados, manifiesta que en más de 50 años de test de la eficacia de la publicidad, ha encontrado que el uso del erotismo es una técnica perceptiblemente por encima de la media para comunicarse con el mercado. (Lascano 2006, 135)

«Lo que vende, vende», afirman los expertos en marketing. ¿Qué tipo de ideas se venden todo el tiempo a través de los hermosos cuerpos estandarizados? «Consume, consume», gritan las nalgas bronceadas, gritan los pechos siliconados. «Obedece, obedece», gritan las largas piernas enfundadas en medias de nylon, felices de aguantar hambre a cambio de delgadez. «Estamos en el país más feliz del mundo», repiten sonrientes los carnosos labios pintados de rojo en el *Noticiero de las 7* luego de mostrar episodios de violencia, corrupción, desastres ecológicos, guerra...

6 Comentario anónimo publicado en la sección de opiniones de lafulminante.com, 11 de abril del 2011.

La Fuminante, Casting, 2010, serie de fotogramas del video, 6 min 53 s, Bogotá. Cámara: Jorge Miguel Gutiérrez, imágenes cortesía de la artista.





La Fulminante, *Autoerotismo libertario*, 2010, serie de fotogramas del video, 3 min 33 s, Bogotá. Cámara: Jorge Miguel Gutiérrez, imágenes cortesía de la artista.

4

Tus videos y performances suelen hablarnos sobre abortos, maternidades obligatorias, la lucha por el agua, por el negocio de la salud: ¿cómo se viven estos temas en Colombia?

Mis video performances se inspiran en ese pueblo guerrero al que conozco de cerca por que hago parte de él. Muchas de estas problemáticas son universales, pues vivimos en un mundo globalizado, donde los poderosos ahora pueden atravesar fronteras para depredar donde les venga en gana, sin que nadie los pueda detener. Colombia es un país como diría el gran historiador Colombiano Renán Vega Cantor: de gente muy rebelde, un pueblo bravo que ha luchado incansablemente contra una oligarquía criminal, en medio de una guerra injusta y desigual que ha dejado atrás miles de historias destruidas, sepultadas en la impunidad.

Por eso, por ser un pueblo rebelde y bravo es que han matado tanta gente, porque a los que

controlan el poder de las armas y de las leyes, los seres pensantes que luchan por transformar la historia, les resultan incómodos y cuando no los criminalizan y los meten a la cárcel (en Colombia hay mas de 7.500 presos políticos), los amenazan de muerte o los asesinan.

Los poderosos: expresidentes, industriales, ganaderos, terratenientes, narcotraficantes, mafiosos, etc., han usado el terror y la corrupción para mantenerse arriba, por medio de la motosierra, de los asesinos a sueldo, de los escuadrones de la muerte, manipulando las leyes y gobernando en su propio beneficio.

En Colombia hay muchas organizaciones que desde hace décadas buscan construir alternativas de vida frente al horror y la barbarie que ha victimizado al pueblo; para denunciar abusos, para reivindicar la memoria, para exigir justicia frente a la impunidad de los crímenes de Estado. Por eso el trabajo de concienciación desde abajo es muy importante, porque hace que la gente recuerde y no olvide.

Creo que las apuestas que estamos haciendo muchos de nosotros de alguna manera inciden en un cambio histórico, pues no somos pocos los que desde diferentes modos de hacer estamos intentando desestabilizar las estructuras que nos oprimen.

Actualmente, en Colombia, estamos viviendo un momento histórico de gran movilización social, principalmente desde las comunidades campesinas que ya no pueden soportar el estado de miseria en que se encuentran como resultado de pésimas medidas económicas que solo benefician a los grandes productores y a las transnacionales; estos movimientos campesinos cuentan con un gran respaldo desde las ciudades, donde también existe un gran nivel de organización. Se vienen tiempos de revuelta, paros, tropes y confrontación, porque la situación de irrespeto del gobierno por el pueblo y sus demandas es insoportable. (La Fulminante 2012)

Referencias

- La Fulminante (Nadia Granados). 2012. «Entrevista a la Fulminante: “Si respondo, por convertir la verdad en palabras, la destruyo”», en *Parole de Queer*. Disponible en: <<http://paroledequeer.blogspot.com.es/2013/08/LaFulminante.html>>, consultado el 13 de agosto del 2013.
- Lascano, María Rosa (2006) «Estudio comparativo del uso del desnudo como recurso publicitario». Tesis de la Universidad Tecnológica Equinoccial, Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación. Quito. Disponible en: <http://repositorio.ute.edu.ec/bitstream/123456789/7881/1/29078_1.pdf>, consultado el 26 de febrero del 2013.
- Rosales, Joaquín Arquímedes. «Glosolalia», en: *Secretosymisterios.com*. Disponible en: <<http://www.secretosymisterios.com/articulos/113188651415360.php>>, consultado el 26 de febrero del 2013.
- Villaroel Yanchapaxi, José. 2010. «La narcotelenovela: reflejo de la violencia social», en: *Voltairenet.org*. Quito, 9 de julio. Disponible en: <<http://www.voltairenet.org/article166256.html>>, consultado el 26 de febrero del 2013>.

LA ÉTICA DE LAS CONSECUENCIAS

Núria Güell

Vidreres, España (1981)

www.nuriaguell.net

Nuestra obediencia me avergüenza.
M. Garcés, 2012.

Desde pequeña me resultaba imposible aceptar un «no» porque «no se debe». Nunca entendí a que se referían con eso del deber. Y en mi casa no son cubanos, ni militantes de ninguna opción política. Era un deber a una instancia superior. Era obedecer sin pensar.

—Porque no. Porque te lo digo yo.

—¡Castigada!

Huyendo de los curas, que demasiados avemarías me hicieron rezar de rodillas durante mi infancia, elegí la asignatura de ética, que era la otra optativa posible. Curioso fue el día que el profesor nos informó que debíamos realizar un examen para que él pudiera ponernos una nota en el expediente. ¿Cuál era el criterio en que se basaría para juzgarnos? Sí, juzgarnos: ejercer el papel de un juez. Mi madre me aconsejó ser honesta, responder lo que yo pensara de la forma más sincera y argumentada posible.

—Núria Güell: suspenso.

Luego vino la adolescencia. Fumar porros con los amigos en los bosques del pueblo mientras nos imaginábamos utopías posibles. Se convirtió en un juego de gatos y ratones con la guardia civil. Se amparaban en la ley. Surrealista.

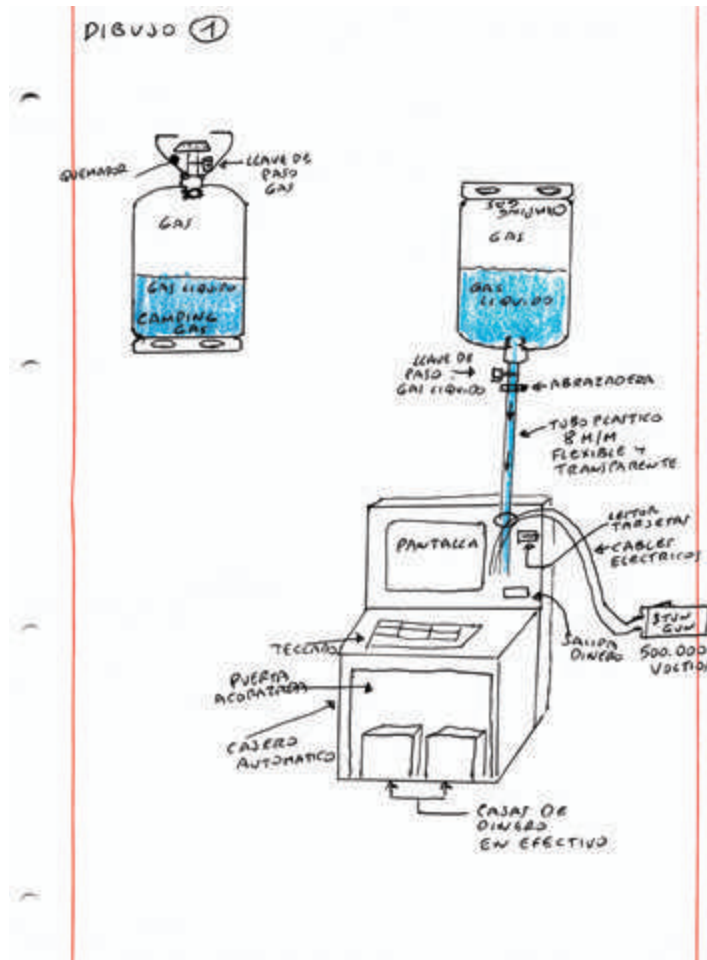
—Tú: multa. Y a los reincidentes ya les llegaré la orden del reformatorio.

Ahora pienso que lo que me pedían eran actos religiosos. Porque la obediencia ciega, tanto a la ley por ser ley como a la moral dominante por ser lo hegemónico, tiene que ver con la fe, con la convicción y no con la argumentación. Y yo soy atea.

Aplicación moral desplazada #1: Crecimiento exponencial (2010–2012, España. Proyecto realizado en colaboración con Levi Orta)
Pedimos al atracador de bancos Jaime Giménez Arbe, alias *el Solitario*, que diseñara un plan de robo para una sucursal bancaria desde la prisión de alta seguridad en la que se encontraba. Jaime redactó una novela con varias estrategias de expropiación bancaria. El primer capítulo de la novela, que contenía varios métodos, se vendió en una casa de subastas de arte y documentos, y el dinero obtenido fue para el Solitario. Durante todo este tiempo el plan estuvo protegido en una caja de seguridad que alquilamos en una sucursal del mismo banco al que se dirigía.

La moral y la ley aliadas con sus mecanismos de implementación: la escuela, la iglesia, la policía, la cárcel, el reformatorio... Me quedó claro que era a través de la vida que se ejercía el dominio. Para mí, el propio término *sujeto* implica una sujeción a determinadas fuerzas, técnicas de dominación. Por este motivo también la vida es, por excelencia, el campo de batalla. Y la vida no es la representación de nada, la vida es la acción. Porque la acción es lo que conlleva una interrupción del

Núria Güell y Levi Orta, Aplicación moral desplazada #1: crecimiento exponencial, esquema sobre cómo robar el dinero de los cajeros automáticos incluido en el plan para atracar entidades financieras que Jaime Giménez Arbe, alias el Solitario, diseñó para el proyecto. Foto: Núria Güell, cortesía de la artista.



estado de cosas dado. La acción en la vida, en lo real, es lo que produce efectos y por tanto consecuencias.

Acceso a lo denegado (1 de junio al 31 de octubre del 2008, La Habana, Cuba)
 Partiendo de la ley cubana que permite el acceso a Internet a los extranjeros residentes y lo prohíbe a los nacionales, creé un servicio que ofrecía a cubanos el acceso a Internet desde sus hogares. El pago se basó en la dinámica del trueque. Le pedí a la clientela, a cambio del servicio, que me proporcionara sus conocimientos para poder vivir, comprender y desenvolverme eficazmente dentro del contexto, el cual me resultaba particularmente complejo. De esta manera, el servicio se convertía en una plataforma de intercambio, posibilitando a los nacionales el acceso a la información y a servicios de

comunicación con el exterior, y abasteciendo mi necesidad de información interna.

Aportación de agentes del orden (2009, La Habana, Cuba)
 Aporté agentes del cuerpo policial, que me piropeaban de forma desagradable por la calle, a la inauguración de una exposición. En Cuba los policías tienen prohibido por ley tener una relación íntima o sexual con los extranjeros. La estrategia para llevarlos a la galería se sustentó en el coqueteo, aprovechando todas las ocasiones en que me decían cosas para seguirles el juego y intercambiar teléfonos. Cada uno de estos acercamientos y llamadas los documenté de forma oculta para luego mostrarlos en la exposición. Mi respuesta a su proposición de tener encuentros íntimos fue darles cita a la inauguración de la exposición,

propiciando así el encuentro de los policías con la «investigación policial» de la que, sin saberlo, habían sido objeto.

Lo único que me pertenece y que es solo mío, soy yo: mi vida, mi cuerpo y mi tiempo. Y es desde el cuerpo, el gesto y la actitud que uno puede interferir en la realidad, como nos enseñó Tania Bruguera en la cátedra de Arte de Conducta. Y cuando uno trabaja desde el cuerpo y con la realidad, difícil es distinguir el arte de la vida. No me creo que el arte solo sea lo que pasa en los museos.

La escuela, la iglesia, la policía, la cárcel, el reformatorio y ahora el museo... Instituciones, y como tal delimitadas con sus normas y políticas internas. Los límites nunca son neutrales, siempre implican una exclusión.

El arte es exponer, por lo tanto implica exponerse. Exponerse a uno mismo, con sus deseos, traumas y debilidades. Como toda elección, exponerse implica riesgo. Riesgo de errar, de desestabilizarse, de conocerse, de crecer.

Hasta el siglo XVIII el concepto de lo bello quedaba restringido a la idea de equilibrio, armonía y justa proporción. Ya Kant nos alertó sobre lo sublime. Igual que en el capitalismo —en que, según Žižek (Rosario 2011) la percepción de nuestro entorno está estructurada mediante un fantasma que subconscientemente nos protege de lo agresivo— «el marco del cuadro ofrece la distancia necesaria para que lo que podría infundir terror produzca deleite» (Lorenzetti, 2003). Pero no es esto lo que yo estoy buscando. Me interesa más sacrificar el marco del cuadro e interrumpir el murmullo que no nos deja escuchar. Pinchar el antídoto que revierte la anestesia que nos hace inmunes al otro. Provocar procesos de interrogación ética.

El arte ha luchado mucho para conquistar una autonomía en que el poder no lo usara para sus fines, como hicieron la iglesia, las monarquías y los regímenes totalitarios. Y se logró, en parte... excepto en el caso del capital. Pero esta autonomía lograda puede jugar en nuestra contra:

neutralizando nuestras producciones, desactivándolas de lo real y empaquetándolas en la esfera de lo simbólico para que el capital viva de ellas. Por este motivo, como dice el artista polaco Artur Zmijewski (2008), podemos supeditar el arte a otras esferas del saber.

Podemos instrumentalizar a la institución Arte (o servirnos de su complicidad) con el fin de evadir la ley y usar ciertas alegaldades como recurso significativo. Y también podemos «apoyarnos en la economía capitalista para subvertir las instituciones represivas del poder». Esta frase la leí no sé dónde y no he conseguido encontrar la cita, pero me cuadra la idea.

Fuera de juego (2009, Girona)

Contando con la complicidad de un inmigrante africano que se encontraba sin contrato de trabajo y que debía renovar su permiso de residencia, lo contraté para jugar al escondite con los espectadores de la exposición. Él siempre se escondía y los visitantes debían encontrarlo. Este contrato de trabajo le permitió arreglar su situación legal y no tener que esconderse de la policía en su vida cotidiana.

*Intervención*¹ (2012, Alicante)

Creé una cooperativa con el fin de contratar a un albañil que fue desahuciado de su casa. El objeto del contrato era quitar las puertas de acceso a viviendas vacías que la Caja de Ahorros del Mediterráneo había adquirido en subasta, después de desahuciar a las familias que las habitaban. La contratación del colaborador a través de la personalidad jurídica le garantizaba impunidad; que es la misma estrategia que usan los bancos para saltarse la ley de enjuiciamiento

1 En el 2012 en España se llevaron a cabo 58.241 desahucios, siendo la región valenciana la más afectada debido a los expedientes abiertos por la Caja de Ahorro del Mediterráneo (CAM). En los últimos años la caja aumentó su crecimiento de forma exponencial a través de la especulación en el sector inmobiliario y la corrupción interna, que cuenta con la complicidad de los políticos. Con el estallido de la burbuja inmobiliaria la caja ha sido intervenida por el Estado con 5.8 billones de euros, hecho suficiente para tener como prioridad servir a la sociedad. A pesar de su evidente responsabilidad, el Estado y la justicia permiten que las consecuencias de su avaricia sean el castigo de las víctimas y el enriquecimiento de los culpables.

Núria Güell, Aportación de agentes del orden, detalles de la pizarra con la investigación policial que realizó a la propia policía. Foto cortesía de la artista.



civil y adquirir impunemente las viviendas desahuciadas por menos de un 50% de su valor de tasación. Con esta acción las viviendas quedaron accesibles para el uso público y las puertas se exhiben físicamente indicando a los visitantes la ubicación de los espacios liberados.

Poco tiene que ver la ley con la justicia sin mayúscula (o la *justicia social* como la llaman algunos teóricos). Lo que no es justo es el abuso. Y la ley permite abusos. La ley no es más que la expresión de la voluntad del poder. Cuando les interesa, la cambian. Lo que nos hace humanos es la responsabilidad. Y aunque existan consecuencias todos tenemos la posibilidad, sin que haga falta que nadie nos otorgue el derecho, de negarnos a cumplir aquellas leyes que violenten nuestra conciencia.

Hace poquito los españoles tuvimos que escuchar al monarca diciendo que en España *la ley era igual para todos*, justo mientras su yerno, el esposo de nuestra Princesa, se estaba embuchacando 2.3 millones de euros de dinero público (Gutiérrez 2011). No es nada nuevo, mientras Cuba «nos pertenecía» y teníamos esclavos, la Madre Patria también repetía la principal sentencia del derecho romano: *la ley es igual para todos*.

Ayuda humanitaria (2008–2013, Cuba–España)
Me ofrecí como esposa a cualquier cubano que quisiera emigrar a España, pagándole los gastos de la boda y el pasaje. Pedí a los interesados que me escribieran «la carta de amor más bonita del mundo». Basándose en este material, un jurado compuesto por tres jineteras cubanas hizo la selección de la carta ganadora y, por tanto, de mi futuro esposo. El seleccionado debía



Núria Güell, Aplicación legal desplazada #1: reserva fraccionaria, fase #1 del plan maestro: encuentro pedagógico sobre cómo expropiar dinero a los bancos con ponencias de Qmunty (economista), Enric Durán (activista expropiador de bancos) y Lucio Urtubia (militante anarquista falsificador y expropiador). Foto: David Momblan.

comprometerse a estar a mi disposición durante los años de espera para legalizar su situación en España, siempre que yo lo necesitara para participar en diferentes actividades relacionadas con la realización de la obra, como, por ejemplo, asistir a exteriorizar su agradecimiento en medios públicos o acompañarme a eventos. Mi esposo ha adquirido ya los papeles que lo hacen ciudadano español. Próximamente nos divorciaremos, terminando con ello el contrato que nos une, y si se vende la obra nos repartiremos las ganancias a modo de repartición de bienes.

Aplicación legal desplazada #1: reserva fraccionaria (2009–2011, España)

He definido un plan maestro que se propone aplicar a la banca la misma ley que regula su actividad generadora de dinero, así como visibilizar este funcionamiento, que a propósito se mantiene oculto a la población. Para ello he creado varias plataformas través de las cuales la población aprende estrategias para expropiar dinero a entidades bancarias, y así crear dinero a partir de la nada, al igual que los bancos. La primera fase fue la realización de

un encuentro pedagógico bajo el título «¿Cómo podemos expropiar dinero a entidades bancarias?» de la mano de los expropiadores Lucio Urtubia, Enric Durán y del economista Qmunty. La segunda ha sido la creación y publicación de un manual con las diferentes estrategias de expropiación, asesoramiento legal y textos reflexivos. Este manual se ha insertado y distribuido gratuitamente en diferentes lugares del espacio público y de la web 2.0.

Aplicación legal desplazada #3: FIES² (2011–2012, España)

2 La justicia española aplica a los presos «inadaptados» el régimen FIES que se basa en la incomunicación y el aislamiento total, vulnerando los derechos fundamentales con el fin de despolitizar y anular al sujeto. Son estrategias que conllevan un largo proceso de despersonalización, donde la condición de ser pensante termina torturándose. No obstante, el sistema carcelario lo aplica con total impunidad ya que la propia estructura de incomunicación le garantiza invisibilidad. En el FIES 1, el concepto de «inadaptado» incluye, casualmente, a los presos politizados —véase acvic.org/fies, archivo que reúne todo el material que los presos me mandaron para ser publicado—.

Núria Güell, Ayuda Humanitaria, fotograma del video que presentamos a las autoridades españolas como prueba de nuestro amor. Foto cortesía de la artista.



Envié una convocatoria a presos sometidos al régimen FIES-1, invitándoles a redactar una «hoja de reclamación» a modo de «poema, dibujo o pequeña narración». Cada día envió uno de estos poemas al responsable político que legalizó el FIES después de que el Tribunal Supremo lo declarará «nulo de pleno derecho». Obtuve la dirección de su casa de descanso contratando a un investigador especializado en obtener datos personales mediante el rastreo de ficheros de información.

Paralelamente entregué paquetes personalizados con copia del material recibido de los FIES 1 a los periodistas responsables de la sección de justicia de los medios oficiales; invitándoles a una rueda de prensa en la que junto a un ex-FIES y un especialista en tortura institucional les dimos más información. El material se les envió con acuse de recibo, de manera que hay evidencia de los medios que recibiendo la información no quisieron publicarla. Cada paso de esta acción se inspira en los métodos de tortura blanca aplicados a los presos sometidos al régimen FIES.

El Estado justifica el poder de matar apoyado en que lo hace bajo «buenas intenciones» (seguridad, reinserción, etc.). Desde que soy consciente de esto, para mí, las intenciones ya no son justificación de nada. Me ha costado cinco años de psicoanálisis entender que

hay dos éticas: la de las intenciones y la de las consecuencias (sí, es verdad: si hubiera leído los textos sobre ética de Weber o de Lacan todo me hubiera sido más fácil). Hay lo políticamente correcto y lo políticamente comprometido. Y no hablo de política en mayúscula; hablo de mi relación con el vecino, de comprar el pan... hablo de lo cotidiano. El problema es que si optas por trabajar y vivir desde la ética de las consecuencias tienes que hacerte responsable de lo que no querías que sucediera pero sucedió.

Difícil tarea. Pero esta ética es la única que tiene que ver con la verdad, el devenir de lo real y el compromiso con los efectos de las acciones. La protección que podría suponer no traspasar lo legal o lo moral es contradictoria con la ética de las consecuencias, trabaja desde las intenciones, es guiada por la moral y se justifica con su buena voluntad; de esta manera evade responsabilizarse de los vicios que perpetúa y de los efectos que desencadena.

Ya Foucault nos explicó cómo el poder organiza a los individuos bajo las normas y convenciones dominantes y normaliza la forma de su existencia. Y es en este punto donde la ética de las consecuencias, aliada con la libertad y el coraje (aunque a veces nos lleve a equivocaciones), puede inducirnos a encontrar la

manera de gobernarnos a nosotros mismos, de elegir nuestra manera de estar en el mundo. La ética se convierte en nuestra respuesta al poder y por tanto en el único lugar posible de resistencia.

Barcelona, 29 de diciembre del 2012.

Rolnik, Suely. 2002. «El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia». Conferencia en el marco de São Paulo S.A. Situação #1 COPAN, curaduría de Catherine David. São Paulo.

Zmijewski, Artur. 2008. Taller en el marco de la cátedra «Arte Conducta», diciembre. La Habana.

Referencias

- Bruguera, Tania. 2007. «When Behaviour Becomes Form». In *Parachute Contemporary Art*, n.º 125. Quebec. pp. 62 – 70.
- Foucault, Michel. 1998. *Vigilar y castigar*. Aurelio Garzón (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- Garcés, Marina. 2012. «Carta a mis estudiantes de filosofía», en: *Revista Nativa*. Cataluña: Indigestió. Disponible en: <<http://www.nativa.cat/2012/12/carta-a-mis-estudiantes-de-filosofia/>>, consultado el 19 de febrero del 2013.
- Guattari, Félix. 1996. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Gutiérrez, Alicia. 2011 «El círculo de Urdangarin desvió fondos públicos a un paraíso fiscal», en: *Publico.es*. Actualizado 5 de diciembre. Madrid. Disponible en: <<http://www.publico.es/espana/406094/el-circulo-de-urdangarin-desvio-fondos-publicos-a-un-paraiso-fiscal>>, consultado el 19 de febrero del 2013.
- Lorenzetti, Claudia. 2006. «Psicoanálisis y estética», en: *ElSigma.com*. 13 de diciembre. Disponible en: <<http://www.elsigma.com/filosofia/psicoanalisis-y-estetica/11275>>, consultado el 19 de febrero del 2013.
- Rosario, José Luis. 2011. «Anotaciones sobre política y psicoanálisis. A propósito de la entrevista a Slavoj Žižek en Lima», en: *La inyección de Irma*. Sevilla, 8 de diciembre. Disponible en: <http://lainyeccion.com/index.php?option=com_content&view=article&id=65:anotaciones-sobre-politica-y-psicoanalisis&catid=1:divan-de-cuero&Itemid=15>, consultado el 19 de febrero del 2013.

EL FINO ESPACIO QUE HAY ENTRE UNA VÁLVULA DE ESCAPE Y UNA OLLA EXPRESS

Roberto de la Torre

Ciudad de México D. F., México (1967)

www.robertodelatorre.com

Frente a la obra controvertida y transgresora de un artista a menudo se alzan algunas voces para cuestionar hasta dónde puede llegar el arte, o en dónde queda la ética. En este sentido, me parece que este cuestionamiento no es congruente, ya que el arte es un concepto mucho más amplio y siempre cambiante de acuerdo a sus tiempos y al contexto social, político e histórico. Normativizar, establecer reglas o juicios de valor en el arte hoy en día sería una contradicción, y si así fuera, sería materia prima para volver a romper y cuestionar dichos estatutos, como en repetidas ocasiones lo hicieron los artistas en décadas anteriores.

¿A qué ética nos estamos refiriendo cuando hacemos un juicio de esta naturaleza sobre las obras que nos parecen incómodas? O, antes incluso, deberíamos preguntarnos: ¿de dónde provienen esos valores morales de los cuales hacemos uso para argumentar lo que es bueno y lo que es malo, lo que debe ser permitido o prohibido?... Al igual que la estética, la ética se forma por el conocimiento, es un concepto que va cambiando con el tiempo y que vamos estructurando en función de la experiencia a priori, de la apreciación subjetiva que el individuo tiene de su entorno conforme va creciendo, y este aprendizaje también estará determinado por la reglas sociales del entorno en donde se desenvuelve. Por lo tanto, cualquier juicio ético, por muy objetivo que se exponga, siempre

va a ser indeterminado, subjetivo, y va estar en dependencia de otros factores como los sociales, políticos, religiosos o los culturales, entre otros.

Ahora bien, qué sucede cuando hay propuestas artísticas que atentan contra la naturaleza de un ser vivo o la integridad del propio autor, que especulan con la desgracias y las miserias de otros, o someten a trabajos extremos y de explotación a diversos individuos a cambio de unas cuantas monedas —entre varios ejemplos más que podríamos dar—. Dejando a un lado cualquier concepto ético, por contradictorio que parezca, ante difícil esta cuestión, mi respuesta es simple: el arte como medio o herramienta nos permite reflejar la vida y el entorno en sus múltiples variables, interpretar lo que nos puede parecer bello o sorprendente, pero también lo que rechazamos o despreciamos. Si hay mierda allá afuera, también procesamos y generamos ideas a partir de la mierda. No hay límites.

Y desde dicha perspectiva me parece congruente trabajar con este tipo de propuestas, que para muchos pueden parecer arrogantes, arriesgadas o controvertidas. En todo caso, la ética y los valores morales recaen en los diversos agentes sociales o grupos de actores que avalan dichos eventos, y especialmente en nosotros como autores intelectuales de la obra; pero no solo como artistas, sino como cualquier individuo

que interactúa en una sociedad, en donde también cada uno de los que participamos en estas actividades hemos formado nuestros propios valores y criterios en relación con el entorno y por medio de la experiencia. Así mismo, como entes sociales que somos debemos de ser responsables, conscientes y consecuentes de nuestros propios actos y de las posibles respuestas que estas puedan tener, más allá de si se hacen en nombre del arte o no.

Es extraordinario saber que hoy en día se han roto muchos paradigmas. En diversos periodos de la historia gracias al arte se han transgredido las normas para quebrantar los valores estéticos y éticos que en ese momento prevalecían, o bien para poner en cuestión la doble moral de una sociedad y los intereses mezquinos de un grupo reducido de gente, entre otros muchos temas que nos atañen. Esta situación se ha dado por la sensibilidad, el riesgo, la audacia, la creatividad y la inteligencia de generaciones de intelectuales y

creadores que en su momento, por medio del arte, han logrado incidir de forma crítica en su cultura, y al mismo tiempo es la sociedad la que a lo largo de la historia nos ha dotado de un aura especial y diferente en relación a otras áreas del quehacer humano.

Para la gente común somos una especie de *chamanes* o «brujos modernos», «seres dotados de capacidades especiales»; para los gobernantes somos algo así como los «emisores y los portadores de su patrimonio cultural como nación», y para los empresarios o más ricos tan solo representamos su «inversión monetaria», su «fetichismo». En el arte reafirman su estatus social y su «sofisticación cultural». Pero de un modo más lírico— también agregaría que los artistas, entre otros factores, somos el fino espacio que hay entre una válvula de escape y una olla *express* (de presión por calor), que siempre está al límite de explotar: un punto medio en delicado equilibrio para que la energía producida por el vapor fluya sin hacer reventar su



Roberto de la Torre, *Harina y epazote*, 2010 y 2011, Ex Teresa Arte Actual, México D. F.
Foto cortesía del artista.

El Templo de Santa Teresa se adaptó como un laboratorio industrial de trabajo con el fin de procesar, empacar y distribuir grandes cantidades de harina y epazote (planta aromática que se usa como condimento y planta medicinal en México y otros países de Latinoamérica). Para ello se establecieron zonas de trabajo específicas y reglas estrictas para el mantenimiento, cuidado, manejo, producción, almacenaje y distribución de la materia prima; y se emplearon técnicas de tratamiento y empaquetado similares a los que emplean los laboratorios clandestinos con los estupefacientes y así aludir al tema del narcotráfico. Durante la exhibición se generaron bastantes paquetes que al finalizar fueron donados a un banco de alimentos encargado de la distribución a poblaciones de bajos recursos.

Roberto de la Torre, *Chac Mool*, 2008-2009, aeródromo, Neuronal Laboratorio + Creativo, Centro Comercial Plaza Loreto y Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, México D. F. Fotos cortesía del artista.

El inflable de gran tamaño fue diseñado para que los niños pudieran interactuar con él. Representa a un hombre vestido de cura; la mitad de su cara está cubierta por una máscara sadomasoquista, de orejas grandes y nariz prominente. Sobre su estómago hay cientos de esferas de colores y por la posición de las piernas los infantes pueden escalar, tirarse o resbalar por el surco que hay entre los dos muslos. El cuerpo de la figura del inflable adquiere la misma posición que un *Chac Mool*, escultura mítica y prehispánica de origen tolteca. Se dice que era el encargado de llevar a las deidades las ofrendas que se le colocaban en su cavidad abdominal incluyendo los corazones de las víctimas que eran sacrificadas.



contenedor. Por esa razón, en muchas ocasiones nos es permitido llevar a cabo ciertas actividades con menos restricciones dentro del campo de las artes, que para algunos podrían parecer propuestas arriesgadas, irreverentes, polémicas, o hasta inmorales, y que difícilmente sería permitido realizar en otras áreas del trabajo (estarían prohibidas), a menos que se ejecutaran en la clandestinidad, por la vía subalterna de la comunicación, organización y creación.

Pero una cosa no siempre es lo que parece, ni la obra más intransigente lo es tanto. Al hacer una revisión histórica de las artes visuales, es interesante observar

cómo en repetidas ocasiones diversas generaciones de autores que en el pasado propusieron obras audaces en oposición al sistema que regía en esos momentos, poniendo en cuestión la moral e ideología de sus tiempos frente a una sociedad conservadora, irónicamente más adelante fueron las propias instituciones del Estado las que acogieron sus obras. Lo que tiempo atrás criticaban o censuraban, pasó de ese modo a formar parte del acervo cultural del que orgullosamente presumen. De tal suerte que hoy en día, en gran medida, los gobiernos exaltan las cualidades de su país y la hegemonía, por medio del deporte y la cultura como espectáculo. Para los políticos los artistas somos una



Roberto de la Torre, *Erika*, 2012, 4.º Festival Internacional de Performance-Deformes, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile. Fotos: Christina Georgiou, cortesía del artista.

Se realizó una coreografía desde tierra firme con un barco de pasajeros que navegaba por el río Valdivia. En el trayecto se iban arrojando vísceras de pescado para que las gaviotas siguieran el rastro de la nave. Los restos de los peces representan a los cuerpos de los desaparecidos que fueron arrojados al mar en la época de la dictadura chilena. La acción transcurrió al mismo tiempo que se escuchaba la marcha militar *Erika*, que fue muy popular entre el ejército alemán nazi de la Segunda Guerra Mundial, pero también se dice que fue una de las marchas favoritas del exdictador Pinochet.

especie de embajadores culturales, y en calidad de tales el gobierno nos promueve y difunde mediante diversos apoyos. Aun cuando estas mismas entidades públicas y políticas sean tan criticadas en nuestras obras creativas, por muy irreverentes que parezcan, las obras serán ejemplo del nivel de «igualdad, democracia y libre expresión» que existe en nuestra sociedad. Y si a caso hubiera un evento cultural que rebase estos límites de tolerancia y que a los políticos les cause alguna comezón, solo será cuestión de tiempo para que este suceso más adelante forme parte de una exposición en un museo y se integre al acervo cultural del país en cuestión; claro está, dotándole de un nuevo valor monetario. Y no olvidemos que en esta actividad la iniciativa privada, los grupo de élite y las grandes corporaciones juegan un papel preponderante en la toma de decisiones dentro del circuito del arte. Porque son ellos los que especulan con las obras artísticas en función de sus inversiones y ganancias en el mercado global. Por ello no es de extrañar que las obras de los creadores más cotizados en todos los tiempos, siempre van a pertenecer a los países económicamente más desarrollados y fuertes.

Dejando fuera a los artistas y creadores intelectuales que realmente viven en gobiernos sumamente represores y que a diario se juegan la vida por expresar sus ideas, este tipo de actividades aparentemente contestatarias y transgresoras que surgen en el ámbito del arte no dejan de estar dentro del marco de la legalidad. Si hiciéramos un recuento de los artistas que trabajan con estos modelos en países más o menos «estables y democráticos» actualmente, observaremos que son pocos los artistas visuales que realmente han tenido serios problemas por sus creaciones, que han sido censurados, secuestrados o han tenido que huir de su país; y si así fuera, más adelante estas experiencias serán aprovechadas por sus autores y el mercado como un *plus* para la venta de sus trabajos. Algunas obras serán adquiridas por grandes colecciones y otras colgarán en las paredes de las casas de la gente más pudiente. Lo que en un principio representaba para los gobiernos de turno una «amenaza» o «una propuesta políticamente incorrecta», más adelante será aceptado por la sociedad como si al hacerlo pudiera expiar sus culpas. Es algo así como cuando una nación en el pasado cometió actos de

genocidio, décadas después, en reconciliación con la sociedad, levantará su museo de la «memoria y la tolerancia».

Si ponemos los pies en la tierra, y dejamos de concebirnos como seres especiales, asumimos la vida con más humildad o generosidad, y nos olvidamos de jugar a que el mundo nos necesita, al mismo tiempo que nos escondemos detrás de las «faldas del arte», dimensionaremos los posibles alcances, contradicciones y limitaciones que se pueden dar en este campo al abordar temas de carácter crítico frente a la sociedad. De ese modo será factible concebir el arte como un espacio de libre de expresión, intercambio, reflexión, aprendizaje y creación en constante transformación, condicionado por reglas casi siempre sujetas a romperse. Podemos hacer uso de esta plataforma concebida como «arte», para ser críticos e incisivos con nuestra sociedad, con el uso del juego y el sentido del humor como recurso para desestabilizar la razón, y no solo por medio de actos violentos y transgresores que quizá pueden estar bien justificados en los fundamentos de una obra, pero que en otras circunstancias solo se tratarían de fáciles provocaciones que en

aparición pretenden ser subversivas; actos gratuitos que buscan asombrar al más incauto, pero que la vida por sí misma los rebasa, es más inminente y reduce estas propuestas a insulsos gestos.

Para concluir, hoy en día en nuestro papel de artistas tenemos varias ventajas al no pertenecer a una clase social estandarizada. Ello nos hace posicionarnos en la sociedad como un comodín en un juego de naipes, con fines culturales o creativos, sin que esto represente un problema. Podemos relacionarnos tanto con grupos de gentes que pertenecen a esferas sociales de clase alta, como situarnos en los estratos más pobres sin que seamos discriminados, lo que implica, a mi parecer, un privilegio pero también una gran responsabilidad. Por medio del uso del arte como herramienta podemos reinterpretar el mundo en que vivimos, generar conocimiento y aprendizaje, no solo de modo introspectivo, sino también para contribuir en la conciencia social o colectiva, y por qué no, para arremeter contra el mismo sistema que nos proclama como sus artistas a falta de héroes y dioses que justifiquen sus depilfarros, en su voraz depredación, consumo y feroz capitalismo, en un constante juego de tire y afloje.

Roberto de la Torre, *En el mástil la bandera*, 2011, Plataforma de Performance Urbano y Galería Kiosko, Santa Cruz, Bolivia. Foto: Manrico Montero y Roberto de la Torre, cortesía del artista.

Al visitar por primera vez el parque El Arenal, que data desde la fundación de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra en el siglo XIX, en Bolivia, observé que a lo alto de los postes principales del lugar estaban colocadas dos grandes banderas emblemáticas de la ciudad, cuyas telas ondeaban ya desgarradas por los fuertes vientos de la temporada. Tuve el impulso de ayudar a repararlas con la cooperación de la gente del barrio. Para ello se dispuso de una mesa de trabajo con hilo, tela, agujas para coser y tijeras; al mismo tiempo se convocó a un grupo de músicos de tambora representativos de la región para amenizar el evento y atraer la atención de la gente que por esos momentos transitaba por el parque. Al final de la acción y una vez restauradas las banderas se izaron en sus respectivos mástiles.



EMPUÑANDO EL ALMA*

Rosemberg Sandoval

Cartago-Valle, Colombia (1959)

www.rosembergsandoval.com

Soy un artista montañero y pobre, de padres campesinos desplazados. Soy el menor de catorce hermanos. Hacer arte es y ha sido para mí un desafío contra todo. Contra el dinero, contra el gusto, contra el mito del arte y contra los viajes obligatorios a Norteamérica y Europa. Sólo a través de libros u otros recursos he podido construirme un gran quipu, a manera de Vía Láctea en expansión, que anudo en mi guarida, viajando a través de mi ser, descubriéndome.

La primera acción corporal que presencié y que me produjo muchas cosas y nada, una y otra vez, la hacía una hermana de mi papá que vivió algún tiempo con nosotros estando yo muy pequeñito. Consistía en permanecer sentada, quieta sobre su baúl de madera cruda lleno de sus pequeñas cosas, para luego cortar esa quietud absoluta con un estado de convulsión que la tumbaba brutalmente de su pedestal, hiriéndose alguna ceja, la boca o sus codos. La imagen de ella, con su mirada fija en el vacío, ataviada con un remendado vestido de colores, su rostro desdentado y su cabello

* La primera versión de este texto fue escrita a puño y letra con grafito sobre las paredes y el piso de la sala Mutis de la Universidad del Valle, de Cali, en 1996, en el marco de «Margen», muestra curada por Carlos Jiménez Moreno. Lo leí también en el Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia, en Kunsthau (Zúrich 2004-2005), actividad complementaria de la exposición «Cantos Cuentos Colombianos» que organizó Daros Latinoamérica.

lacio tocado cuidadosamente con una diadema brillante, siempre quedó en mí.

En mi casa lo más aproximado a la pintura y a la performance lo hacía mi papá, que fue un albañil salvaje y al que yo, de niño, le preparaba los colores para sus trabajos en las casas de los vecinos. Mirarlo pintar de manera gestual, chorreada, obsesiva y desenfrenada, trepado en una escalera hechiza de guadua amarrada con alambre, era conmovedor; entre otras cosas por el ruido y el olor a sábila, limón y cal que producían sus grandes brochazos estallando contra la pared. Esa manera de atacar el espacio sin compasión, con mucho vigor y energía pura, fue la que presencié por muchos años; ni qué decir de mis hermanos asfixiados en alcohol, mi hermana Silvia delirando y mi hermanita Teresita retardada mental. Esta era la vida convertida en arte durante mi infancia.

En 1981 empecé mi carrera como artista directamente en una institución agonizante: el Museo Nacional, y me obsesionaba una preocupación... ¿Cómo mierda voy a vivir con esta obra tan enferma y con este proyecto de vida tan suicida en este entorno tan podrido?

Esto me recuerda la vez que conocí al curador Eduardo Serrano Rueda y le presenté el proyecto *Labriego*. Él se espantó y me advirtió: «¡Que no se vaya dar cuenta Gloria Zea!»... *Labriego* es una performance que se

Rosemberg Sandoval, *Objeto de cura*, 1984, Bogotá, mapa de Centroamérica Nacional Geographic y vendas autoadhesivas, Colección Daros Latinamérica, Zurich. Foto: Oscar Monsalve.



construye a partir de arrastrar el cadáver de un preso político sobre la Plaza de Bolívar de Bogotá, para que la plaza y el asfalto se lo vayan comiendo a medida que yo lo voy arrastrando. Por razones de seguridad no la he podido hacer y quedó allí, en el libro de proyectos (me gustaría realizarla en una Documenta o en una Bienal de São Paulo). Esta acción es un antecedente de *Mugre*, que aparece casi dos décadas después.

Necesitaba entonces una coartada, algo así como una beca y conseguir a través de ella un subsidio en Nueva York. Gestioné en el consulado de Bogotá... ¡y no, hijueputa, ni mierda! Me tocó quedarme aquí, en cautiverio, alimentando una actitud descuadrada y disuelta con todas mis actividades, pero coherente y centrada en anudar lo ancestral-actual y lo lumpen-eterno; transustancializando la política y la historia como riesgo, entraña y forma irreversible, en un alrededor tejido inconexamente de errores sociales, políticos y económicos; tratando de entender el mundo desde ecosistemas plástico-visuales, desde prácticas

de otra naturaleza inventadas con procesos anónimos en lugares robados y tratados con materiales crudos, mutantes, además de medios difusos, borrosos, inestables, irritados, pero conectados con la estética del dolor y la muerte.

Saltarme las instituciones es para mí muy divertido, aunque vivir de lo que produzco sí ha sido un problema agudo, pues vender o dejar en consignación en una galería de arte un grabado impreso sobre piel de cadáver de niño, conservado en un frasco con formol sostenido con una astilla de hueso humano, es una utopía de adquisición para un coleccionista normal, ahora y hace treinta años, aunque el grabado fuera una tiernísima y cartográfica ciudad en forma de Snoopy.

Estudí en la escuela de Bellas Artes de Cali. Sabía de antemano que no me iba a graduar, pues cuando ingresé circulaba muy suelto entre la historia y la política, la axiología, la estética y la semiótica. Mi vida se afianzó allí como una libreta de apuntes contra el



Rosenberg Sandoval, *Mapa roto – Norteamérica*, 2010–2012, Bogotá, puñal sobre papel. Colección privada EE. UU. Foto: Óscar Monsalve.

tiempo y sin necesidad de legitimación para crear. En esta misma época y siendo estudiante aún (1977–1980) diseñé en secreto *Un grupo suicida para el arte*. Se trataba de acciones corporales (performances) con articulación política y estética; eran comportamientos comprimidos de valor de uso, atestados de valor moral, verificables en ese termómetro fácilmente modificable y ético que se vive en nuestro país. Estas performances no podían ser registradas por razones obvias: los utilizados (performantes) fueron siempre esos deprimidos obedientes y arrojados, además nada difíciles de ubicar.

Los primeros dibujos los elaboré con cabello mío, encima de esquirlas de vidrio de seguridad que hacían parte del escenario de un crimen contra un infante cometido cerca de mi casa. Los dibujos eran coronas de laurel y juguetes silueteados con cabello, en

formato diminuto. Al presentárselos a mi profesor de dibujo y pintura, Carlos Correa (q.e.p.d), él me felicitó; yo de la felicidad le hice un Pebbles pequeñito con un lápiz fucsia encima de su saco de paño gris impecable, que casi siempre lució.

En estas tres décadas me he enfrentado y me enfrento a la parroquia del arte armado con una explosión densa de géneros y medios, manejados sobre una franja de tolerancia alimentada por el poder de lo marginal, signada por el *no*. Manejo mi intuición como un acto de barbarie superior rearticulando mi lugar y conectándome con una línea abierta de investigación, desarrollo y sensación: Nazca, San Agustín (Huila) – Guadalupe Posada – Torres García – Oiticica. Por otra parte, el espacio nada euclidiano, roto interestelar y objetual del cubismo; la basura redimida de Schwitters y el collage fotográfico

del dadaísmo berlinés; el arte hecho infusión en el productivismo ruso; la indiferencia de Brâncuși; la neutralidad psíquica de Duchamp; los comentarios sobre el tiempo mecánico de Picabia; el autismo y el desasosiego de Magritte; la violencia hecha limbo de Fontana; la estructura y el anatema en Débora Arango; lo libertario, la reinención de Marx y la necesidad de romper la historia como espectáculo en los situacionistas. Del arte de la muerte del arte: Cage, Nam June Paik, Beuys, Vostell, Nauman, Kosuth, Haacke, Horn, una media docena de poveras... Ligia Clark. De la deconstrucción, las intervenciones sociales con sierra de Gordon Matta-Clark. De Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch, Müehl, Arnulf Rainer: la pasión, la histeria y el sacrificio con cordero secreto incluido como el suicidio de Rudolf. De Salmona la unidad del yo y el todo, la arquitectura como tejido de condición moral, estética y política.

Rosemberg Sandoval, *Emberá – Chamí*, 2008, Cali, astillas de hueso humano, botas pantaneras Venus y bombillo de poco voltaje. Colección privada. Foto: José Kattan Kattan.

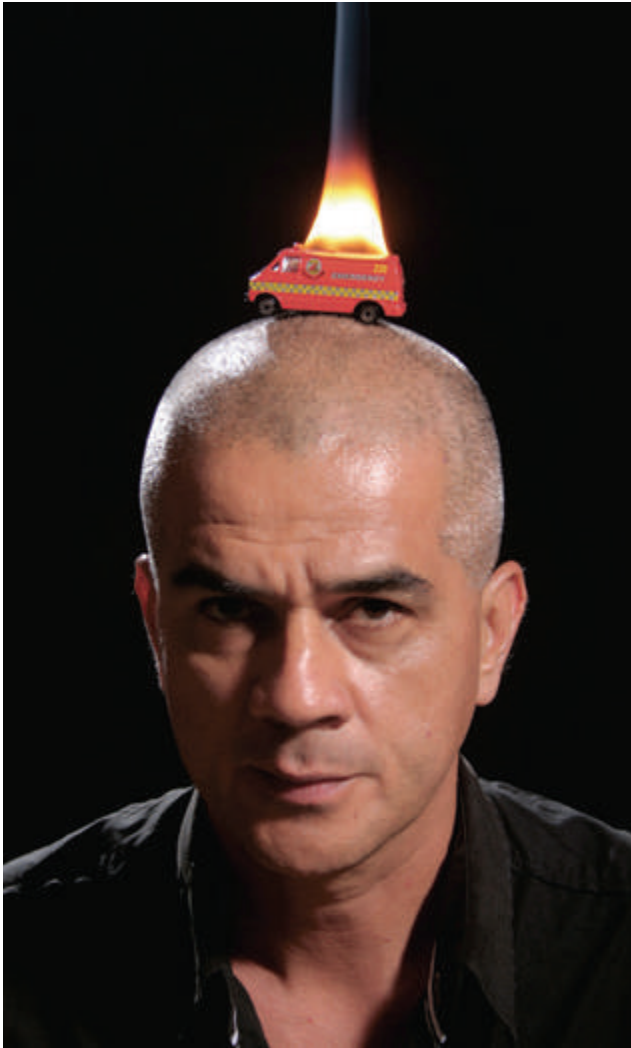


ERRATA# 9 | DOSSIER

Mi cordón umbilical lo anudé desde la filosofía con Schopenhauer y su explicación del mundo que devora al hombre, continuando con Jorge Luis Borges y su invención del mundo; hasta Tirofijo¹ y su nacionalismo extremo, «Colombia es el mundo» dijo él. De esta manera me ungué de la actividad moral, como sistema de sentido de la realidad; la moral como actitud, soporte y requisito para producir arte, la moral como esencia que ilumina destruyendo en una sociedad cruel, abnegada y servil como la nuestra.

En mi bello país exhumo la historia anónima u oficial, saqueo lúcida y fatigosamente residuos del arte europeo y norteamericano; produzco arte para nadie en un país sin Estado y con mucho miedo; pues el

1 Me refiero a Tirofijo como individuo, como líder, como caudillo y no al grupo guerrillero de las FARC.



Rosemberg Sandoval, *Ambulancia II*, 2000-2007, Cali, pequeño atentado terrorista, provocado sobre mi cabeza rapada con una ambulancia de juguete en llamas. Foto: José Kattan Kattan.

destinatario o el consenso siempre estará —y quién sabe hasta cuándo— en Kassel, Münster, Nueva York, Berlín o Basilea. En Bogotá o Cali también podría estar el consenso, claro que sí; o más bien el *ascenso* digno al reconocimiento. Construyendo una logística, una estrategia del medio, buscando articulación, diálogo internacional u otras operaciones de conciencia, juicio, voluntad, ética y estética; privilegiando la recirculación, la digestión de la obra; inventando otros espacios superiores para magnetizarlos, dándole importancia a los programas educativos experimentales y haciendo de nuestra barbarie un régimen de inteligencia, pues es el arte lo único que nos permite convivir con la muerte.

MANIFESTO ON ARTISTS' RIGHTS*

Tania Bruguera

La Habana, Cuba (1968)

www.taniabruquera.com

El arte no es un lujo; el arte es una necesidad social básica a la cual todos tienen derecho.

El arte es una manera de construir pensamiento, de estar conciente de uno y de los demás al mismo tiempo; es una metodología para la búsqueda de un aquí y ahora en constante transformación.

El arte es una invitación a cuestionar, es el lugar social de la duda, del querer entender y del querer cambiar la realidad.

El arte no es solo un testimonio del presente, es también un llamado a un futuro mejor; por lo tanto, es un derecho no solo disfrutarlo sino poderlo crear.

El arte es un bien común que no tiene que ser comprendido en su totalidad en el momento en el que uno lo encuentra.

El arte es un espacio de vulnerabilidad desde donde se deconstruye lo social para construir lo humano.

El artista no solo tiene el derecho a disentir sino el deber de hacerlo.

* Palabras leídas en el encuentro Expert Meeting on Artistic Freedom and Cultural Rights, Palais des Nations, sede de la Organización de Naciones Unidas, Ginebra, 6 de diciembre del 2012.

El artista tiene derecho a disentir no solo aspectos afectivos, morales, filosóficos o culturales sino también los económicos y políticos.

El artista tiene derecho a disentir contra el poder, contra el *statu quo*.

El artista tiene el derecho a ser respetado por disentir y a ser protegido por disentir.

Los gobiernos de las naciones desde donde los artistas trabajan tienen la obligación de proteger el derecho del artista a disentir porque esa es su función social.

Sin la posibilidad de disentir, un artista se convierte en un administrador de bienes técnicos; se comporta como un fabricante de consumo y se transforma en un bufón. Y qué triste es una sociedad donde eso es todo lo que genera la conciencia social.

El artista también tiene derecho a ser comprendido desde la complejidad de su disentir. Un artista no debe ser juzgado primero y discutido después. Cuando hablo de juzgar no hablo de cárceles, no hablo de leyes; porque un artista no debe ser encarcelado por proponer una realidad *otra*, por compartir sus ideas, por querer entablar una conversación sobre la manera en la que se desarrolla el presente.

Los gobiernos tienen el deber de proveer un espacio de autocritica desde el que se hagan responsables de sus acciones, un espacio desde donde el pueblo los pueda cuestionar. Ningún gobierno es infalible. Ningún ser humano —aunque haya sido elegido popularmente— tiene derecho a hablar por la totalidad de sus ciudadanos; ninguna solución social es permanente, y es el artista quien precisamente tiene la posibilidad y el deber de proponer el imaginario de otras alternativas sociales, de utilizar sus herramientas comunicativas desde un espacio de *responsabilidad sensible*.

El artista propone una meta-realidad, propone un posible futuro para ser experimentado en el presente. Propone experimentar un momento que todavía no ha llegado, propone una situación del «que tal si esto fuera de esta otra manera». Por lo tanto, no puede ser juzgado desde los espacios del pasado, desde las leyes que tratan de conservar lo establecido.

Los gobiernos tienen que dejar de temerle a las ideas.

Los gobiernos, las corporaciones (que son gobiernos alternativos), las instituciones religiosas, no son los únicos que tienen el derecho a construir el futuro; ese es el derecho de los ciudadanos y los artistas son ciudadanos activos. Es por esto que el artista tiene derecho no solo a pensar un mundo diferente y mejor sino a tratar de construirlo.

El artista tiene derecho a ser un *artivista* (parte artista y parte activista), porque es un miembro activo de la sociedad civil, porque el arte es un espacio seguro desde donde debatir, interpretar y educar, y ese espacio hay que defenderlo.

Los gobiernos no deben controlar el arte y a los artistas, sino protegerlos.

El artista tiene derecho de no ser censurado en el proceso de concepción de la obra ni durante su investigación para concebirla. Tiene derecho a crear la obra que quiere crear, sin límites.

La sociedad tiene derecho a que sus espacios públicos sean espacios para la creatividad, para la expresión artística, pues ellos son también espacios colectivos de conocimiento y de debate. El espacio público pertenece a la sociedad civil no a gobiernos, corporaciones o instituciones religiosas.

La libertad de expresión artística no es algo que surge espontáneamente, es algo que uno aprende a lograr pasando por encima de las presiones, de los chantajes emocionales, de la censura y de la autocensura, y ese difícil proceso debe respetarse y valorarse.

La censura artística no solo afecta al artista sino a la comunidad, porque instala el miedo y genera autocensuras en aquellos con pensamiento crítico.

Que uno piense diferente a los que están en el poder no implica que uno sea un irresponsable.

En los momentos de alta sensibilidad (guerras, cambios legislativos, transiciones políticas, etc.) el gobierno tiene el deber de proteger y garantizar la voz disidente, la voz que cuestiona, porque son momentos donde no se puede perder la racionalidad y el pensamiento crítico; y es a través del arte que muchas de las ideas en formación hacen su presencia pública.

Los artistas socialmente comprometidos hablan de momentos difíciles, tratan temas sensibles, pero a diferencia de los periodistas no están protegidos al hacer su trabajo, a diferencia de las corporaciones no tienen un acceso económico significativo, a diferencia de los gobiernos no tienen poder político. El arte es un trabajo social realizado desde una práctica que hace a los artistas vulnerables y como los periodistas, como las corporaciones, como las instituciones gubernamentales o religiosas, tienen el derecho a ser protegidos porque están haciendo un servicio público.

El derecho a decidir el valor de un discurso artístico no le corresponde a quienes están en el poder. No son los gobiernos, no son las corporaciones, no son las

instituciones religiosas quienes deben definir lo que es el arte. Ese es un derecho del artista: definir qué es para él el arte.

El arte es un producto complejo, que no tiene una sola interpretación. El artista tiene derecho a que su obra no se reduzca o se le simplifique bajo esquemas que desencadenen ofensas públicas contra él.

Los gobiernos deben proveer plataformas educativas desde donde se entienda mejor la práctica artística, para poder crear un espacio de diálogo y no de violencia contra las obras de arte que cuestionen ideas y realidades establecidas.

Hay que tener cuidado con la criminalización de la creación artística que está comprometida socialmente; con el uso de razones de seguridad nacional y de control de la información por razones políticas, como medios para censurar a los artistas.

Hay muchos tipos de estrategias usados para la censura política. Esta no sólo se ejerce por medio de la censura directa; también se da al impedir el acceso a apoyos económicos; al crear censura burocrática que dilata los procesos de producción; marginalizando la visibilidad al sacar a los artistas de los circuitos de legitimación; al controlar el derecho a la movilidad; en la censura popular que muchas veces es estructurada y dirigida desde el poder político; al generar la censura al derecho a hablar sobre ciertos temas.

Por otro lado, hay artistas que son reconocidos y admirados internacionalmente por ser activistas en sus países de origen y que en algún momento, por una razón u otra emigran o se establecen temporalmente en otros países, y allí se encuentran con un nuevo tipo de censura: son relegados, encasillados y metidos en una geografía mental limitada, donde solo les es permitido hablar críticamente de su propio país y no sobre el país al que han llegado. Es una situación de censura donde el artista es relegado a ser un objeto político de una sola dimensión, un objeto político de uso.

El proceso de descubrimiento de una sociedad diferente, la negociación interna que uno tiene que hacer para entender tanto el lugar al que llega como el lugar que dejó, es un patrimonio de la condición contemporánea, que es cada vez más una condición migrante. Esta una condición que los artistas encarnan y sobre la cual tienen derecho a expresarse. En fin, una cultura nacional es la hibridación de la imagen que tienen del país los que viven fuera de él y la que construyen todos sus residentes día a día, no importa de donde vengan originalmente.

A un artista para quien su trabajo es cuestionar la sociedad no se le puede pedir que se calle y se autocensure una vez cruce la frontera.

El artista tiene derecho a no ser fragmentado ni como ser humano y ni como ser social.

La expresión artística es un espacio para el desafío a los significados, para desafiar lo imaginable. Eso es lo que, con el tiempo, se reconoce como *cultura*.

Una sociedad con libertad de expresión artística es una sociedad más sana; es una sociedad donde los ciudadanos se permiten soñar un mundo mejor donde hay un lugar para ellos; es una sociedad que se expresa mejor porque se expresa en toda su complejidad.

No hay otro tipo de práctica en la esfera pública que provea las cualidades del espacio creado por el arte, ese espacio hay que protegerlo.

Los gobiernos tienen el deber de proteger a todos sus ciudadanos, incluso aquellos que les son incómodos porque los cuestionan.

La alternatividad de pensamiento, el pensamiento crítico, es un derecho civil que se hace evidente en las prácticas artísticas; de ahí que, cuando se ven amenazados no se debe hablar de censura sino de violación de los derechos del artista.

entrevista

REPENSAR LA ESTÉTICA. DIÁLOGO CON RANCIÈRE

Entrevista a Jacques Rancière por *ERRATA#**

La V Cátedra franco-colombiana de altos estudios, organizada por el Grupo de Investigaciones en Ciencias del Arte (GICA), de la Universidad Nacional de Colombia, en colaboración con la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y con la Universidad Jorge Tadeo Lozano, contó con la presencia del pensador Jacques Rancière como invitado de honor. En este contexto, la *Revista ERRATA#* le propuso al filósofo francés dialogar alrededor de algunos tópicos fundamentales de su obra que trató en sus intervenciones públicas en Bogotá, y que aborda ampliamente en publicaciones que han sido motivo de debates académicos locales.

ERRATA# Es importante retomar su concepción de la estética como diferente de una concepción que la asume como disciplina filosófica y como partición de

lo sensible. Esa concepción de estética hace posible pensar el devenir político del arte y no solo el arte como un concepto. ¿Podría hablarnos del concepto fundamental de *régimen de identificación*?

Jacques Rancière Partí tanto de la idea como de la constatación histórica de que «estética» es una palabra que desde un principio, cuando aparece a finales del siglo XVIII, sirve para designar la filosofía de lo bello, la filosofía del arte; pero en realidad designa algo muy distinto de una disciplina o una rama de la filosofía, designa propiamente un modo de experiencia en que las llamadas «formas del arte» se producen, circulan y son recibidas. Resulta interesante pensar la estética simultáneamente como un régimen de identificación del arte y como un régimen nuevo de experiencias. Retomé algunas categorías tradicionales, por ejemplo, la categoría de representación, para ver cómo lo que llamamos «representación» define en realidad un régimen de identificación de prácticas artísticas que es igualmente la expresión de un mundo jerarquizado.

* Elaborada por los profesores Pedro Pablo Gómez y Ricardo Arcos-Palma, miembros del comité editorial.

Dado que el universo representativo fue ante todo un universo de normas que definían lo que era, por ejemplo, la acción dramática, lo que era la belleza corporal —y que determinaba qué pertenecía y qué no a la esfera del arte, y el género de lo que conviene o no a un tema dado—, ese sistema estaba ligado a una determinada jerarquía social y revelaba en realidad la ruptura estética ocurrida a finales del siglo XVIII: la caída de ese universo jerarquizado. Se había abrogado ya la ley que establecía una correspondencia necesaria entre un tema determinado y una forma particular. Aspecto importante de esa revolución estética es la aceptación de que no hay tema vedado para el arte: las prácticas artísticas se separan de sus destinos tradicionales. El museo de arte se generaliza; es decir, la obra de arte no está destinada al consumo de un público específico, y en particular de la aristocracia. Ya no estamos en un sistema que implica una armonía entre las formas de producción, las formas de la sensibilidad y las formas de la recepción. Es lo que Kant traduce con la idea de que el juicio estético es un juicio sin conceptos; ya no tiene vigencia la idea de una naturaleza humana que determina una armonía entre las formas de producción y las formas de recepción.

En adelante, si hay una política del arte ella no puede ser una política que transmita mensajes; y esto es lo que analicé al estudiar las cartas sobre la educación estética de Schiller. En realidad, lo que las formas del arte producen no son formas de concientización o formas de transmisión de mensajes, de energías, sino más bien algo así como una transformación de la percepción sensible. Se trata, en el fondo, de una capacidad de poner a distancia todo lo que en la obra es simplemente mensaje, que generalmente consiste en la expresión de una voluntad.

En el concepto de Schiller de «educación estética de la humanidad» lo que es propio del régimen es la idea de una comunidad estética, de que el mundo de la percepción estética es un universo sensible desconectado de las formas normales de la experiencia de los sentidos, en el que el deseo es amo, el orden organiza los actos y el conocimiento controla los

fenómenos. La idea central tras el concepto de esta educación estética es que hay algo asimilable a una esfera de percepción que se escapa de las formas normales, de las formas dominantes de percepción del mundo sensible. Pero hay algo así como una experiencia de humanidad que justamente se opone a las formas jerarquizadas con las que funcionaban las prácticas artísticas. Y sabemos que esta idea de educación estética, que apunta a una humanidad estética, sin jerarquía, juega un doble papel. Por una parte, constituye el arte tal como lo conocemos, el arte de los museos, el arte que uno mira simplemente sin necesidad de emitir conceptos, sin estar obligado a sacar conclusiones particulares al observarlo; y por otra parte, provoca el desarrollo de estrategias para generar una especie de identidad entre las formas estéticas y las formas prácticas, políticas. Es lo que traté de demostrar con un trabajo sobre carteles publicitarios de películas. Hay un elemento esencial que constituye una revolución estética: ya no se construyen obras sino *formas de una vida sensible*. Existe la idea de una comunidad sensible liberada de cálculos estratégicos. Me parece que la política inspirada en este régimen estético es paradójica, porque es una política de la indeterminación que afirma la voluntad del artista para imponerse al espectador; pero el artista finalmente ya no envía mensajes sino que construye otro tipo de tejido, de fondo sensible común, un espacio de indeterminación, de libertad, y eso acaba dando origen a la idea de una política propiamente estética, de un «comunismo estético», de una comunicación directa entre las formas de vida y las formas del arte. Lo que es importante es esa especie de tensión que está en el centro del régimen estético y que con frecuencia queda oculta por la máscara de esquemas simplistas que suponen que los artistas planifican los efectos de sus obras y, en consecuencia, que la política consiste en producir obras que provoquen efectos específicos. Justamente no es así como funcionan las cosas en el seno del régimen estético.

E# Dentro de la estética usted identifica el régimen ético, el régimen representacional y luego el régimen

no representacional. ¿Se podría hablar actualmente de un nuevo régimen de la estética, *más acá* de ese régimen representacional?

JR Yo distinguí tres regímenes del arte. Un régimen es un funcionamiento global dentro del cual las prácticas artísticas pueden funcionar; no es asimilable a épocas históricas separadas. Siempre he insistido en que en el seno del régimen estético no es constatable la hegemonía de uno de ellos y que, al integrar otras formas de régimen, exige interpretación. Es claro que hablar de *representacional* y *antirepresentacional* no equivale de ninguna manera a hablar de *figurativo* y *antifigurativo*: quienes vieron una revolución en el momento en que apareció la pintura abstracta, hacia 1910–1920, se llevaron luego una sorpresa, porque la representación regresó. La pintura apeló a formas de instalación que en cierto modo son más representacionales que ella. La representación integra una gran cantidad de manifestaciones; cosa que ilustra el cine, que ha sido una mezcla constante de regímenes en la que el tiempo y la imagen constituirían el motor de la acción de la obra, y que «representa», pues el cine cuenta historias. Hubo una época en la que se creyó que el cine sería el arte liberado de relatos, de historias, y constatamos lo contrario: el cine restableció las historias, los géneros, los códigos. Es justamente un arte que da testimonio de una tensión entre régimen estético y régimen representacional. Además el cine, este arte tan nítidamente figurativo, es asociado a formas de instalación, manifestación que ha adquirido una gran importancia. Vemos claramente que, en todo caso —en los objetos, las instalaciones, los performances—, lo que el arte presenta hoy es ampliamente figurativo, puesto que muestra y designa situaciones reales, cuenta historias y en sus manifestaciones encontramos personajes en situación. Al mismo tiempo, podemos preguntarnos si las instalaciones funcionan como una dramaturgia, es decir, si buscan generar efectos, emociones que apelan a la inteligencia del espectador; o si, por el contrario, funcionan como una especie de puesta a distancia, de distanciamiento que crea espacios de libertad.

La discusión sobre el tema está abierta. Lo que para mi reviste importancia es que el régimen estético es fundamentalmente recursivo, ecléctico, e integra formas y funcionamientos antiguos. No me interesa mucho determinar si hay un cuarto régimen. Estamos viviendo en una especie de mezcla, de diferentes combinaciones entre los regímenes. Hubo épocas en las que fueron considerados regímenes estéticos manifestaciones tales como el arte abstracto y la música dodecafónica. Es absurdo. El régimen estético incluye otras cosas: el cine, el performance, las instalaciones que recurren a la figuración, que cuentan historias. Mi reflexión tenía que ver con las tensiones entre las diversas formas de funcionamiento que intervienen actualmente en la dinámica de lo estético, formas en las que se regresa a la figuración. Determinar si estamos en un cuarto o en un sexto régimen carece de interés.

E# ¿Cómo funciona el *régimen estético* en relación a las prácticas de emancipación? Y, ¿de qué manera se contrapone a la *lógica de la subordinación* que resulta al dividir lo sensible?

JR El régimen estético es fundamentalmente un régimen de liberación, pero la palabra «liberación» puede tener sentidos diferentes. Hablábamos hace un momento de Schiller, quien retoma la crítica de Rousseau respecto a que el teatro no da lecciones. Y Schiller sostiene que si el teatro es liberador es porque cesa de obligarnos a juzgar una obra desde el punto de vista de su utilidad moral, y es en la medida en que lo hace que libera al espectador de las intenciones del autor, es decir, de quien quiere manipularlo. Keats y el mismo Schiller decían que el artista no debería producir un efecto determinado en nuestra sensibilidad. La dimensión emancipadora se constituye en relación con las situaciones en las que yo diría que se desea producir un efecto específico en quien contempla la obra. Evidentemente, a partir de ahí esta emancipación del espectador, del lector, del editor, es el objeto de una doble interpretación: se puede considerar simplemente como la libertad que se tiene de presenciar un espectáculo, de ver pinturas, por

ejemplo, sobre los horrores de la guerra, y decir: «No está mal, me parece que el color está bien aplicado, las formas están bien manejadas»... Y todo sin preocupación alguna por los horrores de la guerra. Hay una libertad, es decir, una relación de no subordinación del espectador, del lector o del editor. Sin embargo, hay tics artísticos que no están destinados a provocar efectos determinados, sino a producir efectos de distancia en relación al espectáculo del mundo y a su situación, y a su vez a constituir una cierta adecuación de la visión. Es lo que yo llamo «el consenso», que consiste en una cierta organización de las formas del afecto, de la visión, de la percepción y de la temporalidad. El rol de los medios es, en cierta manera, imponernos una especie de encuadre de la situación, de tal suerte que si nos conmovemos con las tragedias de los ruandeses o de los palestinos, lo hagamos al interior de un cierto marco de percepción. A esto se podría oponer un frente de emancipación artística que facilitaría generar formas y centros de percepción, producir reconstrucciones temporales de sucesos y de situaciones, y participar así en lo que podría llamarse «la constitución de un tejido perceptivo», de un tejido afectivo emancipado de lo negativo. La liberación facilitaría pasar al lado positivo, construyendo mundos sensibles alternativos, mundos sensibles compartidos, en oposición al mundo construido por las tendencias dominantes.

E# Quisiéramos enfatizar la crítica que muchas veces usted ha hecho a la relación de oposición entre modernidad y posmodernidad, sobre todo porque usted ha invitado varias veces a volver a pensar la cuestión de la modernidad, en particular la modernidad estética. Háblenos de su postura crítica sobre la posmodernidad.

JR El concepto de posmodernidad es débil. Con esto quiero decir que tiene una escasa capacidad para interpretar las formas del arte y sus relaciones con las formas de la vida. A grosso modo, «posmodernidad» significa dos cosas: la primera, el derrumbe del paradigma modernista y, la segunda, una especie de escepticismo, un sentimiento de que las fronteras y los grandes ideales, tanto artísticos como políticos,

son cosa del pasado. No se le pudo elaborar un contenido claro porque se construyó a partir de un elemento débil: el concepto tardío de modernidad, tal como Schönberg lo deconstruyó. Es decir: partimos de la idea de que la modernidad es la autonomización del arte, es la especificidad del medio: la modernidad es el paso a la pintura abstracta, a la música dodecafónica o a una poesía como exploración del lenguaje hecha por el lenguaje mismo. Esto pudo jugar un cierto papel disciplinario entre 1940 y 1960, pero en los sesenta hubo gente que dijo finalmente: «El rey está desnudo». De ahí que esa idea de modernidad constituida a partir de una percepción errónea de lo que fue ese movimiento no pueda tomarse en serio. Porque se mezcla la imaginería comercial publicitaria con el gran arte, porque se hacen performances, porque evidentemente se hacen de lado todo los dogmas, se considera entonces que se está en la época posmoderna. Esto no es consistente, pues se parte de una noción de la modernidad que fue exactamente todo lo contrario de lo que nos contaron. No la caracterizaba la especificidad del medio sino la tentativa de atravesar las fronteras entre las diferentes artes. La gran época modernista, entre finales del siglo XIX y los años 1920, fue el momento en el que se buscó mezclar el arte de las letras con el de las formas. Pensemos en los grandes poemas cinematográficos que se produjeron en la década de los veinte, o en Mallarmé, cuando explora una nueva forma de escritura buscando inspiración en la danza. La modernidad fue una tentativa de romper fronteras. Esta modernidad buscaba sistemáticamente mezclar las formas del arte con las formas de la vida. La inclusión de imágenes publicitarias en el gran arte no es cosa de los años sesenta, es algo que se remonta a finales del siglo XIX y lo ejemplifica la fuerte relación entre el arte del cartel y el arte de la pintura. El posmodernismo se definió a partir de una interpretación errónea del paradigma modernista tardío: un argumento más, provechoso para liberarnos de la noción de posmodernismo.

E# Usted fue muy crítico frente al trabajo de Nicolas Bourriaud relativo a la estética relacional. Más allá de esa discrepancia, ambos tienen varios puntos en

común. Él insiste en que usted ha sido algo injusto con su texto. ¿Qué piensa de esa estética relacional? ¿Cómo ve la postura crítica del trabajo de Bourriaud?

JR «Estética relacional» es una expresión a través de la cual se ha registrado una cierta decadencia, un descalabro del arte de la crítica. Bourriaud, entre otros, constató que las grandes construcciones teóricas con vocación crítica en realidad no criticaban nada; simplemente disponían de una cierta manera los objetos, los gestos, los significados. Y partiendo de esto se construyó el concepto de estética relacional, fundado sobre una extrañísima mezcla de argumentos mitad Althusser mitad Deleuze. Lo que se evidencia allí es una inconsistencia fundamental en la parte teórica. En lo relativo a la práctica, «arte relacional» puede designar ciertas prácticas artísticas que son como especies de microsistemas de relaciones, formas de intervención en el espacio público, formas de generar eventos, y la mayoría de esas formas son completamente independientes de la idea de «arte relacional»: no tienen necesidad de verificación teórica de su parte para existir. Más interesante que creer que existe un nuevo arte, un nuevo paradigma, es estudiar las diferentes maneras en las que el performance artístico contemporáneo a veces trata de construir formas en el espacio, y organizarlas de modo que puedan favorecer los intercambios y generar discusiones. Hay un fenómeno global en el arte contemporáneo que es la articulación entre el arte de las formas visuales y el performance que se procura interpretar con esa noción de arte relacional; pero decir que en adelante solo se construyen relaciones (y no objetos) es olvidar que el arte del performance es un arte presencial que ha atravesado todo el siglo XX combinándose con otras artes.

E# De acuerdo a sus planteamientos estéticos, ¿podría usted acercarse a una definición del arte contemporáneo?

JR La expresión «arte contemporáneo» no define un tipo de arte particular. En un momento se quiso construir un paradigma para definirlo, luego se consideró que arte contemporáneo y arte posmoderno eran

nociones asimilables. Para mí el arte contemporáneo es una especie de forma particular inserta en la lógica general del régimen estético de las artes. Esta lógica general intenta atravesar las fronteras entre las diferentes artes: entre el arte de las palabras, el arte de las formas, el arte del movimiento; y tiende también a anular las fronteras que existen entre las formas del simple performance artístico, un performance que intenta crear relaciones sociales, crear situaciones políticas. Si entramos a un museo de arte contemporáneo o a una bienal de arte contemporáneo, veremos que arte contemporáneo designa, más que un paradigma, un lugar en el que pueden darse cita múltiples combinaciones entre los diferentes medios para generar una multiplicidad de maneras de refigurar las situaciones del mundo, las situaciones globales —el capitalismo hoy, o situaciones particulares en términos de transformación de las relaciones sociales, de cambios del panorama de la ciudad o de la apariencia de la vida cotidiana—. El arte contemporáneo es un lugar que tiende a abolir y al mismo tiempo aprovechar la separación de la estética, para borrar finalmente las fronteras entre lo que es la contemplación estética, la circulación de la información y la discusión política. Es un arte que trata de reunir todas las formas de refiguración de las situaciones del mundo en el que vivimos.

a:dentro

CRÓNICAS PERFORMÁTICAS

A propósito del performance en Colombia, 2012

El performance, el *happening*, las artes del cuerpo (pero ¿qué artes no son del cuerpo?) se dan en la *experiencia de habitar el tiempo y el espacio*, atravesados por *devenires* que nos permiten *viajar* y burlar las linealidades, transitar pasados, futuros, presentes, tiempos alternos y subalternos, unidos en un *instante eterno*. Por esto solo podría escribir al respecto desde mi experiencia de haber habitado tiempos y espacios. A partir de lo anterior intentaré no actuar el rol de crítico, sino hablar críticamente.

Esta mirada crítica se dirige fundamentalmente a los campos de relación y circulación del performance, a las contradicciones entre aquello que lucha por no ser domesticado y la domesticación que se impone; aquello que reclama ser compartido y la trampa de la invisibilización; lo que se niega a ser mercantilizado pero que a su vez necesita sobrevivir. Contradicciones entre lo fugaz y lo institucional, lo efímero y lo museable. Me basaré en algunos eventos ocurridos durante el 2012 en Colombia. Ha sido curiosa la manera en que

coincidieron tantos espacios de performance (quizá los mayas tengan algo que ver)

Pude vivir varias experiencias en este año 2012: «Caída y Recuperación», coordinado por Gustavo Villa y realizado en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; la Bienal Internacional de Performance, PerfoArtNet, evento coordinado por Fernando Pertuz que a través de la web enlaza acciones en diferido (realizadas en diferentes países) con acciones en vivo, todas presentadas en el LIA (Laboratorio Interdisciplinario para las Artes), en Bogotá; la muerte de Marcus Vinicius (muy triste), y el laboratorio «Medios del Cuerpo», que presenté en El Parqueadero del Banco de la República y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, que permitió enlaces que me permiten los análisis aquí consignados.

En septiembre del 2012 fui invitado por la Galería Santa Fe para moderar una charla en la que Fernando Pertuz y Carlos Monroy socializaron su experiencia en el Rencontre Internationale d'Art Performance de Québec 2012 (RIAP). Ambos hicieron énfasis en puntos

Sandra Malagón, *Bala perdida*, en PerfoArtNet, 2012, Laboratorio Interdisciplinario para las Artes (LIA), Bogotá. Foto: archivo documental Fundación Cultural Waja.



fundamentales: el hecho de que los artistas colombianos asistentes,¹ representantes de cuatro generaciones diferentes, dieran cuenta de un discurso que distingue al performance en Colombia, caracterizado por matices conceptuales, políticos y de denuncia; que busca afectar y no complacer, evitando pasividades corporales. Y muestra bien la anti-pasividad (casi una hiperactividad) precisamente Monroy, quien no deja de accionar durante toda la jornada que duró el Encuentro en Québec, abre y cierra cada día jugando con la relación entre performance y espectáculo, arte y *show*. ¿Artista exhibicionista? ¿Y no lo somos todos? Una pregunta para la discusión sobre los límites del performance en Colombia.

Nadia Granados presenta en Québec su *Fulminante* con su discurso porno-político, evidenciando cómo la porno-política está implícita en nuestra cotidianidad, viene dejando huella en nuestra memoria inconsciente.

1 Los artistas colombianos que participaron en el festival además de Pertuz y Monroy fueron: Nadia Granados, Edwin Miguel Jimeno Tarazona y Rosemberg Sandoval.

Siento que Nadia indaga esas ambiguas relaciones entre presentación y representación, a través de la construcción de su personaje (La Fulminante) que, para quienes la conocemos desde hace años, incluso como colega, contrasta diametralmente con la Nadia fuera de la fulminante piel. Cuestionar el prejuicio que ha separado la noción de «personaje» (quizás por ser un concepto teatral) del territorio del performance fue algo que dialogamos con Nadia durante el proceso del laboratorio «Medios del Cuerpo», y es una pregunta que parece estarse sembrando en Colombia.

También se manifiesta la postura política en las acciones de Rosemberg Sandoval, quien alude a la guerra «poniéndose en los zapatos» o, más bien, en las botas de un soldado canadiense muerto en la Guerra del Golfo.

Pertuz no deja de leer (ni siquiera fuera de Colombia) los miles de nombres de personas desaparecidas, lista que es quemada por una vela y cuyas cenizas van depositándose en una urna de cristal. El humo crece y es aquí donde el azar es aliado del performance: se



Paola Correa, *Urdimbre de olvido o la sin memoria*, en la muestra «Caída y recuperación», 2012, Museo de Arte Moderno de Bogotá. Foto: archivo documental Fundación Cultural Wajá.

activa una alarma de incendios y el sonido penetrante indica un peligro denunciado precisamente por Pertuz en sus acciones cuando coloca la bandera invertida o grita *¡Ayuda!* Pertuz lee nombres, los lee en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo) y en Canadá, y los seguirá leyendo, pues no es posible callar. Cambiar los números por los nombres para evidenciar lo humano. ¿Cuál es la pertinencia de estos nombres en el contexto canadiense? Toda: lo humano no tiene fronteras, una muerte es una pérdida para la humanidad, como diría Hemingway: «No te preguntes por quién doblan las campanas, están doblando por ti».

La conversación en la Galería Santa Fe, se dirigió a la necesidad de fortalecer los apoyos a los artistas, para viajes o charlas, convocatorias. El propio Pertuz se abre paso en este esfuerzo de convocatoria y diálogo institucional con su Bienal de Performance PerfoArtNet, pero filtrando los controles y trascendiendo las distancias, aprovechando los modos de circulación de la web, cuestionando la *presencialidad*

del performance como único modo de hacer posible su existencia, quizás buscando una apertura a públicos más disímiles, y en este punto (como en «Caída y Recuperación», pero con otra estrategia) se plantea también una tensión ante la institucionalidad, una desestructuración del control, un remover derechos y comercialización.

PerfoArtNet busca el acceso libre al arte. Aquí se hace presente una estrategia que alivia la separación institución-circulación. El artista, invadido por lo que acontece en su entorno, re-acciona intentado *gritar en silencio*, y es su cuerpo el que se resiste e intenta re-existir para hacernos ver la importancia de lo que somos (y esta noción de re-existencia recuerda la que sustenta «Caída y Recuperación»).

Este grito silencioso se hizo carne el 8 de noviembre en el LIA con el videochat de Carol Andrea Montealegre, como modo de llevar el cuerpo individual a un organismo social. A través de *A dentro, A fuera*,

Adrián Hueso, *A mis seis mujeres*, en PerfoArtNet, 2012, Laboratorio Interdisciplinario para las Artes (LIA), Bogotá. Foto: archivo documental Fundación Cultural Waja.



ella mostró cuerpos difuminados en un viaje orgiástico que refuerza la propuesta de PerfoArtNet: evidenciar el poder de enlace de la web en nuestra época. Poder que ha sido reconocido por varios artistas en Colombia.

La web, como el videochat, son una plataforma fundamental para el performance y el cuerpo. Es el caso también del grito de Óscar Salamanca, quien, con *Artista*, cuestiona precisamente este rol. ¿De qué sirve ser artista cuando hay personas que no tienen dónde dormir o qué comer? Pregunta que reafirma Pertuz en su texto presentado en la Galería Santa Fe, y que no debemos perder de vista. Ante el hambre, las muertes, la pobreza, ¿para qué hacer arte?

O el grito de Adrián Hueso quien, llevando guantes y delantal, delicada y ritualmente lava, una a una, seis enaguas ensangrentadas mientras narra la historia de amigas y familiares cuyas víctimas de agresión —narración que sugiere un puente no prejuiciado entre

lo performático y lo escénico, puente que también se posiciona como caracterización de las actuales tendencias de las artes vivas en Colombia—.

Adrián Hueso denuncia y sana al mismo tiempo. Afectado por la acción de mi tocayo, ingresé lenta y casi inconscientemente al salón oscuro donde se proyectan las acciones en diferido y algunas que son parte del archivo de PerfoArtNet; entre estas últimas se mostraba *El espacio se mueve despacio*, de María Teresa Hincapié. Recordé entonces la época en que conocí a María como maestra colega, transité mentalmente por sus cambios corporales, de la salud a la enfermedad, de la vida a la muerte (Marcus Vinícius vuelve a mi mente). El cáncer de María, el brazo inmóvil de Pertuz por la rotura de su clavícula, las mujeres maltratadas de Adrián Hueso, la bala perdida de Sandra Malagón, los cuerpos abandonados en las calles, los niños asesinados por criminales desconocidos y conocidos, y la pregunta de Pertuz sonando en mi cabeza «¿Para qué hacer arte cuando no tienes qué comer?».



Performance de Ladyzunga CyborGazmika MujerCibernetika en la muestra «Caída y recuperación», 2012, Museo de Arte Moderno de Bogotá. Foto: archivo documental Fundación Cultural Wajja.

Entonces la respuesta se me hizo clara: «Para no callar». Cuando el cuerpo sufre entonces es necesario hacer arte.

Paola Correa neutraliza su rostro con *Celare Voltus*, evidenciando que se puede visibilizar invisibilizando. Para mí, se trata acá de la tendencia de nuestra sociedad a cubrir cuerpos, negar identidades, tapan la carne y fomentar el olvido. Pensando en esto se me hace más clara la necesidad que me lleva a la acción que presenté en este espacio, *Somos*, en la que destrozo mi ropa con un puñal mientras menciono todas las características que supuestamente me definen, para después recoger en mi cuerpo los nombres escritos de los presentes.

Teniendo en cuenta que la presencia directa del cuerpo en el arte responde a una necesidad de salvar los abismos entre la práctica artística y la experiencia, buscando una liberación de las categorías, de las

institucionalizaciones, de las normatividades, ¿cómo ser consecuente con esta necesidad cuando nuevamente aparecen las mediaciones?, ¿la institución que regula las acciones?, ¿las convocatorias?

Estas preguntas son necesarias actualmente en Colombia, donde el performance dialoga con las convocatorias, lo institucional. El universo performático encuentra una plataforma en los eventos como territorios estratégicos, son un contexto adecuado para un arte que no permanece en una galería o museo a través de objetos inmóviles, sino que debe su existencia a actos específicos que ocurren en momentos determinados. Pero al mismo tiempo esto sugiere otra preocupación: la posibilidad de que los artistas de performance se conviertan en artistas de eventos, y que de las vivencias experimentales que buscan descubrimientos se pase a la construcción de situaciones pensadas con base en convocatorias. Y ya es real que entramos a una era en la que los artistas trabajan para las convocatorias. ¿Qué pasa entonces con las acciones que simplemente ocurren por pura necesidad?

No obstante, este diálogo con lo institucional y las convocatorias es un camino que requiere ser transitado. Evidentemente demanda serias estrategias y posturas políticas claras que no permitan que el transar sea sinónimo de perder. Varios se han atrevido a recorrerlo. Gustavo Villa asume este reto organizando, desde el 2010, el evento «Caída y Recuperación», (que se realizó del 19 al 23 de noviembre, contando con más de cincuenta artistas de cinco países y la participación especial del español Abel Azcona) resultado de una articulación entre la Facultad de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y el Museo de arte Moderno de Bogotá. Llama mucho la atención este diálogo entre el performance y el Museo, la acción y la institución, encabezado por un título que alude a «caerse» y «recuperarse», comenzando precisamente por la caída: un fracasar o quizás pérdida de fuerza y sostén propio del cuerpo que finalmente se recupera a través de la acción. Lo que me pregunto es si la institución-museo figura como motivo de la caída o como medio de la recuperación; o si cuerpo y museo

se caen y recuperan mutuamente. Lo interesante es la posibilidad de desjerarquizar el escenario y sus representaciones simbólicas. El performance puede afectar cualquier espacio sin excluir los contextos museográficos o galerísticos. En ese sentido aplaudo esfuerzos como este por posicionar la acción incluso en el museo o galería, pues se trata, en definitiva, de conquistar territorios.

En dichos esfuerzos se inscribe también la Fundación Waja, que en el 2012 llevó a cabo la convocatoria «Cuerpos de Agua», de la cual algunos videos de artistas invitados se presentaron en el laboratorio «Medios del Cuerpo». Su objetivo fue modificar comportamientos sociales en torno al agua asumiendo el arte como herramienta de transformación social. Las acciones permitieron transformar, redefinir o señalar los diversos valores asociados al agua, incidiendo en Bogotá, el río Molinos, los humedales el Burro y Juan Amarillo, quebrada La Vieja, río Arzobispo, el Eje Ambiental, el laguito del Jardín Botánico y la fuente de agua del lavadero comunitario del barrio Lourdes.

Una línea importante en Colombia es la dimensión contextual del performance. Aquí hay que resaltar el trabajo de Helena Producciones, colectivo que si bien es conocido por el Festival de Performance de Cali, desde hace años se relaciona con diversas comunidades a través de la Escuela móvil de saberes y práctica social. Aunque el Festival de Performance no reúne todo el trabajo de Helena, está influido por él; como se evidenció en la última versión, que se sustentó en lo político, aunque los cuerpos se enunciaron desde diferentes territorios: la danza, el concierto de Mugre, las cinco horas de resistencia sin sentido de Reinel Arango Muñoz transportando piedras, la piel tatuada de Édinson Quiñones retirada de su cuerpo y colocada en un vidrio cuyo dibujo muestra un dios misca.

El performance en Colombia se mueve entre la transgresión y el diálogo relacional, el discurso violento y el diálogo pacífico (como la vida colombiana). Por esto tendí un puente entre Cali y Bogotá, presentando en

Caída... un performance donde retomo *Un dedo por Ingrid*, de Pinoncelli, incorporando en un solo personaje los símbolos de su acción: cosiendo su dedo fotografiado en su mano fotografiada, y preguntando: ¿cuántos dedos hacen falta?, ¿cuántos cuerpos?

Me conmuevo cuando veo las acciones que cerraron el laboratorio «Medios del Cuerpo», integrando incluso cuerpos *discapacitados* que transitan la ciudad (taller de Natalia Moreno); cuando Diana Contreras se hace un tatuaje en homenaje a Marcus Vinícius y el colectivo Geocorpous cierra este año rompiendo piñatas con formas que reflejan sus cuerpos y compartiendo los pedazos restantes.

El performance es un grito de recuperación. Necesitamos que las instituciones y medios sean nuestros altavoces y que haya un eco social. Es necesario, como me propuso Gustavo Villa en un diálogo:

Consolidar una red lo suficientemente fuerte como para poder incidir en las políticas culturales. Los que hacemos posible estos eventos, hacemos las veces de curadores, gestores, organizadores, en fin, de todos. Me refiero a Wilson Díaz, Fernando Pertuz, Consuelo Pabón, Adrián Gómez, Tzitzí Barrantes y José Ricardo Delgado, Paola Correa y Gustavo Gutiérrez, Alejandro Jaramillo, Mapa Teatro, Luis Fernando Arango, la gente del Festival Nacional de Performance de Armenia entre otros... y ya paro, porque parezco ciclista de la Vuelta a Colombia

Adrián Gómez

Artista plástico y de performance. Investigador y docente de la Facultad de Artes de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Director del grupo de investigación-creación Okan.

a:dentro

DIÁLOGOS ENTRE TRAYECTORIAS

**«Segundo Encuentro de Investigaciones Emergentes:
Creación, pedagogías y contexto»**

Organiza: Instituto Distrital de las Artes y Universidad
Jorge Tadeo Lozano, Bogotá

22 y 23 de octubre del 2012

Algo en el mundo nos obliga a pensar.
Este algo es un objeto no de reconocimiento
sino de un encuentro fundamental.
Gilles Deleuze

El encuentro propuso un panorama en el que tenían cabida distintas experiencias con sus respectivas trayectorias;¹ sin embargo, hablando desde el lugar, quizá sesgado, de una persona que ha escuchado varias veces a los distintos ponentes en diversos lugares, se extrañaba en la puesta en escena de la mayoría de ellas (pues en sus reseñas preparatorias sí se percibía) una elaboración crítica hacia las propias propuestas. Reconociendo la construcción de los

1 Este segundo Encuentro de investigaciones emergentes, que se convocó bajo el nombre de Creación, pedagogías y contexto, tenía el interés de reflexionar sobre la relaciones entre pensamiento, aprendizaje y procesos artísticos, así como ver al arte como forma de conocimiento. Para ello contó con la participación de artistas, docentes e investigadores como Natasha Rena (Brasil), Antanas Mockus, María Elena Ronderos, Miguel Huertas, Francisco Cajiao, Álvaro Restrepo, María Adelaida López, Javier Gil, Ivonne Mendoza y Carlos Uribe.

discursos de cada quién, es evidente el modo como se han fijado en el tiempo y que con dificultad plantean horizontes distintos a los ya conocidos.

No obstante, para quienes se aproximan e interesan por conocer y asumir otro posicionamiento y perspectiva del campo artístico distinto a la producción de obras, el Encuentro² da cuenta de asuntos que se atreven a revitalizar las prácticas mismas de las artes, bien sea desde su construcción histórica, la compleja relación con las comunidades, los posicionamientos críticos y esperanzadores respecto a la educación, el reconocimiento de contextos particulares y la necesidad de prestar atención a lo que allí sucede afectivamente; o desde la persistencia en el tiempo de artistas/pedagogos por asumir y comprender el

2 Dentro de la programación se incluyó, además, un taller de pedagogía titulado *Los artistas, ¿religiosos sin religión?* liderado por Antanas Mockus y una sesión de debate sobre experiencias de educación artística en la que se incluyeron distintas presentaciones convocadas públicamente con anterioridad por los organizadores del evento.

Álvaro Restrepo en la mesa denominada Pedagogía como creación, en el marco del «Segundo Encuentro de investigaciones emergentes: Creación, pedagogías y contexto», lunes 22 de octubre del 2012, auditorio de la biblioteca de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá. Foto cortesía del Programa de Artes Plásticas de la UJTL.



carácter transformador del arte como posibilidad de renovar el vínculo entre la personas y habitar poéticamente el mundo de otras maneras. Todo lo anterior, para configurar comunidades de práctica que necesitan hacerse presentes de manera vital y mantenerse en emergencia (véase *Segundo Encuentro*, 2013).

Desde esta perspectiva, me permito preguntar en qué radica lo *emergente* y el carácter *investigativo* de estas experiencias. Para quien se acercaba por primera vez a este escenario, pudo resultar significativo que las intervenciones tenían un tono que proporcionaba un panorama histórico, así como perspectivas disciplinares en las que los valores sociales expuestos y las presentaciones ponían de manifiesto que la creación es constitutiva en los procesos de formación. En esa dirección, otras intervenciones se centraban en alternativas pedagógicas vinculadas a problemáticas sociales o a un reconocimiento desde lo social y que se instauraron como políticas institucionales bajo periodos de gobierno específicos, que marcaron generaciones recientes de artistas —y, por cierto,

continúan en el imaginario de quienes participaron y en la añoranza de algunos por volverlas a implementar—.

Con todo, y quizás a riesgo de ser reiterativa, quienes tuvieron allí la voz fueron personas que por lo general hablan en estos escenarios, y en cambio se extrañaba lo emergente, o pareciera que la naturaleza de estas reflexiones permaneciera en constante emergencia.

¿Qué preguntas se les puede hacer a las experiencias y trayectorias presentadas?

Aunque los núcleos temáticos del Encuentro resultaban interesantes pues poner la creación en diálogo con la pedagogía se hace cada vez más necesario, se esperaba que estos conceptos situados en contextos específicos aterrizaran las discusiones a la cotidianidad de las personas que ejercemos nuestra labor entre el arte y la educación.

Precisamente en ese intersticio me sitúo para nombrar algunos lugares comunes que hemos naturalizado en torno al ejercicio que nos ocupa. Esta ubicación



María Adela López en la mesa denominada Pedagogía como creación, en el marco del «Segundo Encuentro de investigaciones emergentes: Creación, pedagogías y contexto», lunes 22 de octubre del 2012, auditorio de la biblioteca de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá. Foto cortesía del Programa de Artes Plásticas de la UJTL.

intersticial me incitó a permanecer en las aristas, en los bordes disciplinares, en la pregunta constante entre dar cuenta de la experiencia y superar la anécdota, en darle lugar a la metáfora. A medida que avanzaban las presentaciones compartidas en el Encuentro, la pregunta por la perspectiva de investigación que cada una de ellas configuraba comenzó a ser recurrente; así como la idea de pensar otros formatos para dar cuenta de la experiencia fue sugerente y contundente a la vez.

Considero pertinente compartir algunas de las preguntas que he ido configurando con el paso del tiempo en relación con lo que significa dar cuenta de la experiencia: ¿qué implica contar la experiencia?, ¿cuál es el aporte que podemos hacer desde nuestra práctica?, ¿qué hemos aprendido con las preguntas que le hemos planteado a nuestra propia experiencia?, ¿contribuye esa experiencia a las dinámicas del campo artístico local?, ¿cómo esta experiencia se constituye en investigación?, ¿en qué momento el registro y el archivo se convierten en objeto de investigación?, ¿qué sucede

con el artista/investigador dentro del mismo proceso de investigar?, ¿qué se pone en juego cuando nos pensamos críticamente?, ¿qué implica pensar críticamente la práctica propia en relación con otros?

Estos interrogantes invitan a quien asume este ejercicio de dar cuenta de su experiencia, a que profundice en ella y decida qué maneras serán las más afines a ella para abordarla y problematizarla. En este punto el ritmo y el tono que adquieren las posibles narraciones y escrituras van configurando maneras de hacer presente las realidades que habitamos. En la medida en que nos narramos, la posibilidad de reinventarnos se intensifica.

Es cierto que muchos artistas se han dedicado a la docencia en sus distintos niveles y modalidades, pero ¿dónde está su voz, su experiencia? Con algunos de ellos me encontraba como asistente dentro del Encuentro, y con seguridad tendrían cosas interesantes que decir. Este aspecto se hizo presente en la sesión de debate sobre experiencias de educación

Taller de pedagogía denominado Los artistas, ¿religiosos sin religión? de Antanas Mockus, en el marco del «Segundo Encuentro de investigaciones emergentes: Creación, pedagogías y contexto», martes 23 de octubre del 2012, sala oval de la biblioteca de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá. Foto cortesía del Programa de Artes Plásticas de la UJTL.



artística, en el que la mayoría de los convocados a relatar sus experiencias presentaban logros que poco trascendían la enunciación de aciertos y dificultades, aunque las experiencias pedagógicas atravesaran la vivencia de quien hablaba en cada caso, de quien se veía afectado por hacer parte de ella.

No obstante, ante estos esporádicos momentos de vitalidad y sus tiempos controlados, el debate entre los presentes no aconteció. Por tanto, vuelvo al lugar en que se naturalizan los términos sobre ciertas prácticas y donde el carácter investigativo aún es frágil e incipiente, se confunde o asume como aquello que se hace. Pero ¿el carácter reflexivo qué lugar ocupa?, quizás este se da con el tiempo.

«No toda clase es una clase de arte y no toda clase de arte es experiencia estética»
(Apuntes del Encuentro).

En este punto quisiera compartir algunas reflexiones al respecto. Una de ellas tiene que ver con la relación

entre arte y educación; la cual ha transitado llena de prefijos: desde, a través de, por, para, entre y *a pesar de*. Sus prácticas relacionadas suelen ser instrumentales dada las problemáticas sociales de nuestros contextos, reivindican prácticas de definición o estructuración convencionales, y algunos defienden con cierto esencialismo su posicionamiento como campo de conocimiento. Precisamente la configuración de un campo propio de la educación artística está atravesada por el reconocimiento de las distintas prácticas que hay alrededor de estas preposiciones, que a su vez redundan en prácticas emplazadas en el aula o en contextos sociales más amplios que la desbordan.

Desde mi trayectoria, por otra parte, abogo por un *aula expandida*,³ entendida como un lugar de creación-investigación que posibilita actos de conciencia más que de control sobre las situaciones de aprendizaje que allí tienen lugar.

3

Esta acepción de aula se mantiene a lo largo del texto.

Subvertir los órdenes y márgenes establecidos dentro de las instituciones contiene un desafío cuidadoso. Comprender los procesos educativos desde una dimensión investigativa, implica verlos como posibilidad de indagación sobre los fenómenos percibidos y las experiencias cotidianas. Lo que sucede en el *aula*, como ámbito de indagación, ese acontecer *entre nosotros* (Arendt 1993) que se encarna en proyectos vitales y que recupera la dimensión humana del conocimiento, no disocia teoría y práctica; el conocimiento se encarna y se habita en medio de la relación con otros. Surgen entonces asuntos que posibilitan la reflexión: el proceso, las acciones realizadas en el *aula* dejan huellas, trazos, improntas que bien vale tener en cuenta y traducirlas, presentarlas como experiencia. Asumir el oficio, la práctica del *aula*, y al mismo artista-docente como sujeto que cohabita en la investigación, implica reflexionar sobre las disciplinas y sus modos de hacer, crear, transmitir y transformar con el arte en contextos particulares.

En esta *aula expandida* las transacciones simbólicas que se dan, desdibujan o reafirman relaciones de poder de distinto orden. Aludiendo a Antanas Mockus, en su taller realizado en el marco de este Encuentro, tiene cabida la pregunta por los rituales que se instalan en el aula para el vínculo y la relectura *hacia/desde/con el otro; la experiencia del otro*. En esa medida el Encuentro proporcionó desde la palabra, más que desde la acción —aunque hubo algunos momentos en que palabra y acción se hicieron una sola—, una vista panorámica de las experiencias presentadas; no obstante, se extrañaron el debate argumentado y las reflexiones construidas a lo largo del tiempo por la mayoría de los proponentes. De ahí que señale la importancia y la fuerza que pudo llegar a tener la sesión de debate sobre experiencias de educación artística, que tuvo una presencia apenas tangencial dentro del Encuentro pero que se habría podido potenciar si en algún momento los distintos escenarios —incluido el Taller de pedagogía— se hubieran puesto en diálogo.

Precisamente, poner en juego la experiencia directa en la que el sujeto aún se percibe afectado —o en

proceso de comprender eso que le sucede mientras está ejerciendo su labor pedagógica— junto con problemas que han decantado otros que tienen un cúmulo de experiencia, no solo desde el registro o la ponencia, sino desde la acción misma hubiera resultado fascinante. Aquí hablo desde lo que hubiera sido posible, por lo que sería deseable que este trabajo fuera escenario de permanente reflexión para captar *lo emergente* y, a la vez, aunque parezca contradictorio, para ir configurando bases flexibles que posibiliten hacer investigación y trascender los lugares naturalizados.

Señalaré dos de estos puntos que considero fundamentales: el lugar del artista en relación con las comunidades y el asunto interdisciplinar.

Con relación al primer aspecto planteo algunos interrogantes relevantes para la reflexión en medio de este auge de propuestas «colaborativas artísticas y de interacción del saber»: ¿cómo establece vínculos el artista con las comunidades con las que trabaja?, ¿qué construye con ellos (la comunidad)?, ¿cómo dialoga con ellos para no forzar la producción de un acontecimiento artístico?, ¿cómo transita entre poseer un saber (el artístico) y el reconocer las prácticas culturales y artísticas que ya suceden en el lugar al que va a trabajar?, ¿de qué se despoja cuando llega?, ¿de qué duda cuándo está en medio del proceso investigativo, creativo, formativo?, ¿qué le sucede cuando por fin ha logrado entablar confianza y amistad?, ¿de qué manera nombrarse, más allá de la afirmación recurrente en procesos que se autodenominan horizontales y colaborativos: «finalmente voy a aprender más de ellos que yo irles a enseñar»?

El otro aspecto importante, en medio del desbordamiento disciplinar, es el diálogo con la educación y los agentes de este campo que también desde su experiencia tienen elementos valiosos que aportar. La educación se percibe muchas veces desde el campo del arte como anquilosada en el tiempo, constreñida a formatos preestablecidos y sustentada en teorías que parecieran caducas. Aunque esto relativamente

continúa vigente, cabe señalar que la educación también se ha debatido por renovarse, por poner en el centro al sujeto y sus prácticas identitarias, por reconocerlo desde su deseo, su fragilidad y su capacidad de inventiva (solo por nombrar algunos aspectos).

Por ello el diálogo interdisciplinar, segundo aspecto referido, requiere un reconocimiento histórico de las disciplinas que se ponen en juego, así como de su especificidad, y a la vez de lo que tienen en común para conversar con un campo tan amplio como el pedagógico; y esto no solo desde discursos y teorías, sino centrados en las prácticas cotidianas de la enseñanza. Es precisamente esta cotidianidad la que da sustento a un conocimiento situado y susceptible de ser reflexionado para que, en diálogo con aquellos que en otras épocas han pensado y actuado de maneras similares, podamos nombrar con mayor precisión y de manera más crítica el campo al que pertenecemos y por el que transitamos.

Por tanto estas reflexiones ponen en juego asuntos éticos del artista y el rol que desempeña en relación con otros en los que la afectación que ejerce puede agenciar, reproducir o posibilitar la construcción conjunta de mundos antes inimaginados. Es precisamente en esta construcción conjunta donde quien participa ha decidido dejarse afectar e interpelar por otras estéticas que aparecen y se materializan, dando cuenta de reinterpretaciones de realidades que solo acontecen cuando se decide estar allí.

En razón a lo anterior, me atrevo a poner sobre la mesa algunas reflexiones que aportarían al debate sobre la relación entre prácticas artísticas y pedagógicas.

Diálogos entre práctica artística y práctica pedagógica

Considero importante decir que no me interesa el carácter instrumental del arte, sino su capacidad de establecer relaciones de sentido entre las realidades de cada sujeto con respecto a los procesos pedagógicos en los que participa. Uno de los puntos de

partida para establecer relaciones entre prácticas artísticas y pedagógicas es hablar de producciones artísticas no desde el *objeto*, sino desde el *entramado* al que pertenecen, desde las relaciones que las constituyen: su contexto histórico, sus modos de circulación, sus circuitos de legitimación. Comprender las condiciones de estas producciones es primordial para relacionarlas con la experiencia de quienes son interpelados por ellas.

Entendiendo los procesos educativos como espacios para el diálogo, la conversación y la confrontación (aspectos comunes a la actitud pedagógica), la práctica artística se transforma en un escenario en el que el objeto se desplaza y cobra relevancia *la relación con el otro*. Este espacio permite redimensionar lo ya aprendido, cuestionar el saber acumulado y exponer a los sujetos que hacen parte de él; de ahí que amplíe los umbrales de los límites propios y revele capacidades adormecidas: demanda y exige un descentramiento de sí sin importar que la mirada retorne sobre sí mismo.

En el encuentro con el otro se evidencian tensiones entre el orden y el desorden, entre el hacer con-sentido y sin-sentido, entre los acuerdos iniciales y los no-acuerdos, entre las estructuras y las no-estructuras; lo familiar se torna extraño y lo extraño familiar. Se hace necesario entonces partir de la cotidianidad, de una estética de la cotidianidad, entendida como la capacidad de reinventarse a diario, de narrarse en voz de otros y de reconocer el tono particular con el que nos estamos narrando. Aunque todo el tiempo estemos referenciando a la cotidianidad (o estemos referenciados por ella y la realidad que nos circunda) es un deseo imperioso transformarla, nombrarla de otra manera o simplemente reconocer que su naturaleza es el cambio constante.

Los actos educativos y los hechos artísticos tienen la capacidad de ampliar las prácticas éticas y estéticas de quienes participamos en ellos. Los intercambios entre estos ámbitos se generan desde acciones cotidianas, desde gestos mínimos que permiten establecer lazos de confianza, códigos que posibilitan el

entendimiento de lo que el otro intenta decir, captar el tono particular con el que enuncia y nombra su propia experiencia, su mundo, la calidez y el cuidado con el que cada sujeto expone su vida. Estos gestos mínimos nacen tanto del hecho educativo como del artístico, y son experiencias que revitalizan las relaciones humanas que finalmente se tejen.

En este sentido, cuando se entra en relación con otro que pertenece a un contexto distinto al propio, cobra relevancia asumir la observación del propio contexto como principio de creación. Un lector atento de los contextos facilita una interlocución desde los sentidos, desde el gesto; desde la palabra que construye, que problematiza, que atisba sorpresa y extrañamiento hacia lugares no determinados. Cabe anotar que ese otro deviene un *nosotros*, deviene *comunidad*.

Con esta lectura atenta de los contextos se puede iniciar un proceso de *traducción*⁴ simultánea de las situaciones que se viven en determinados lugares, para así iniciar transacciones simbólicas que permitan cotejar imaginarios con realidades; pero también que permitan construir nuevas realidades y asumir conscientemente las estéticas particulares de estas construcciones, así como ampliar las ya existentes.

Referencias

- Arendt, Hannah. 1993. *La condición humana*. Ramón Gil (trad.). Barcelona: Paidós.
- Larrosa, Jorge. 2004. «Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes», en: *Trajetórias e perspectivas da formação de educadores*, Raquel Lazzari Leite Barbosa (org.). São Paulo: UNESP. págs. 19–34.
- Segundo Encontro de Investigações Emergentes. Creação, pedagogias y contexto*. 2013. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes y Universidad Jorge Tadeo Lozano.

4 Siguiendo a Larrosa (2004), la *traducción*, más que un simple ejercicio teórico-práctico, es un acontecimiento plural generador de sentidos.

Por Mónica Marcell Romero Sánchez

Artista plástica de la Universidad Nacional de Colombia; adelantó estudios de Doctorado en Artes y Educación, magíster en Artes Visuales y Educación de la Universidad de Barcelona y docente e investigadora de la Universidad Nacional y la Pedagógica.

a:fuera

ALGO VA A PASAR

«Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina»

Organizan: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo

Curaduría: Red Conceptualismos del Sur

Itinerancia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (26 de octubre del 2012 al 11 de marzo del 2013), Museo de Arte de Lima (23 de noviembre del 2013 al 23 de febrero del 2014) y Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires (20 de mayo al 17 de agosto del 2014)

Existencialismo cínico, contracultura, mayo francés, beatniks, nueva izquierda, anti-psiquiatría y música de rock como hilo musical brindaron el desfile de ideas que me empujaron hacia el futuro con una alegría impúdica que aún conservo. Monologuistas contestatarios, bailarinas de *strip-tease* y músicos de *happening-rock* intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente. Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras.

Carlos *el Indio* Solari, líder de la banda de rock Patrio Rey y sus Redonditos de Ricota

un barrio marginado de la capital de ese país y piense en la vecina, mujer viuda y con cuatro hijos en una vivienda precaria, asistiendo a misa y comulgando junto a otra señora con dos hijos desaparecidos y el cura impartiendo bendiciones.

Piense en que un hijo de vecino se convierte en el verdugo más cruel y despiadado de otro hijo de vecino por dinero, por diferencias políticas, porque trabaja para la nueva élite política. Escuche en el autobús cómo dos señoras en tono bajo y angustiado comparan fotografías de sus familiares ausentes y hacen un repaso de los lugares en que cada una ha buscado a sus seres queridos, con la abnegada mirada y la dignidad de quien no se rendirá hasta encontrarlos.

Manual de bolsillo para reseñar una exposición

Punto uno

Mediante un viaje en el tiempo, sitúese en algún país de Latinoamérica: Brasil, Chile, Argentina, Perú, Colombia, México... En los ochenta del siglo pasado. Ubíquese en

En la misma ciudad vea un espacio incierto donde decenas de jóvenes agitan sus cuerpos al ritmo de una música acelerada, sudando en un intento de transformar las condiciones *normales* de su existencia.



Jóvenes pintando siluetas en el Obelisco durante *El Siluetazo*, 8 de diciembre de 1983, Buenos Aires, fotografía blanco y negro, 25 x 35 cm, copia de exposición. Colección Centro de Estudios Legales y Sociales. Archivo fotográfico Memoria Abierta y Archivo Hasenberg-Quaretti. Foto cortesía del MNCARS.

Punto dos

Imagine que usted no puede entender o llegar a vislumbrar el hecho de que día a día están socavando su dignidad, que la injusticia galopa campante por las calles de su barrio, por las ciudades de su país; que la letra con sangre entra y que la miseria, el abandono y la vergüenza son los acreedores de una situación contra la cual usted no puede o no cree que puede hacer nada.

O quizás usted no sabía lo que estaba sucediendo, intentaba adaptarse a una nueva realidad en la que los sueños habían ardido y solo una falsa cotidianidad cegadora le permitía continuar.

Punto tres

Puede ser que al final descubra que nada es tan diferente ahora.

Ejercicio práctico

«Perder la forma humana» es un ambicioso trabajo de la Red Conceptualismos del Sur. Una exhaustiva investigación que cartografía diversas iniciativas artísticas, desarrolladas entre dos fechas que van más allá del símbolo y representan un periodo de gran complejidad para el continente: del golpe de Estado de Pinochet, en 1973, al levantamiento zapatista de 1994.

La gran heterogeneidad de los trabajos mostrados en la exposición conforma un vibrante *collage* en el que a pesar de las grandes diferencias —tanto coyunturales como por el acercamiento desde distintas disciplinas en trabajos colectivos o individuales— se traza un relato, en ocasiones micropolítico, de la resistencia, la denuncia y la propuesta, que lanza claros hilos hacia el ahora.

Ausencia – presencia

En los años setenta y ochenta el continente sudamericano fue atravesado por diferentes dictaduras¹ y gobiernos autoritarios que, como de forma contundente se apunta en la muestra a través del incendio del Palacio de la Moneda de Chile en 1973 y la destrucción del Palacio de Justicia de Colombia en 1985, simbolizan la *clausura de los proyectos emancipadores*. Tres artistas en Buenos Aires, aprovechando la tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de la Plaza de mayo el 21 de septiembre de 1983, proponen la creación de siluetas humanas pintadas sobre papeles, disponiéndolas posteriormente en diferentes espacios públicos. El acto se

1 Chile (1973–1990), Argentina (1976–1983), Bolivia (1971–1978), Paraguay (1954–1989), Brasil (1964–1985), Uruguay (1973–1985).

amplía pronto, de una manera insospechada, en toda la ciudad y en el resto del país, y genera una situación inédita tanto por la acción como por la capacidad de convocatoria de los miles de ciudadanos que se reconocieron en ella, agregando el nombre del desaparecido y su fecha de desaparición. Se trata de una acción que luego se conoció como *El Siluetazo*, «la presencia de la ausencia».

Por la misma época en Chile CADA (Colectivo de Acciones de Arte) arrojó a las calles la consigna abierta «NO+». A diez años de la implantación de la dictadura, el grupo busca incidir en la problemática arte y política en los espacios públicos con este lema. La idea era propagar en el espacio urbano la leyenda, para que la ciudadanía completara ese «NO+» con sus propias demandas, buscando unir fuerzas entre artistas, escritores y grupos de derechos humanos. De manera casi inmediata el lema se implantó en las calles

[...] con una rapidez y una fuerza que nunca alcanzamos a presagiar. Bastaron dos o tres salidas nocturnas

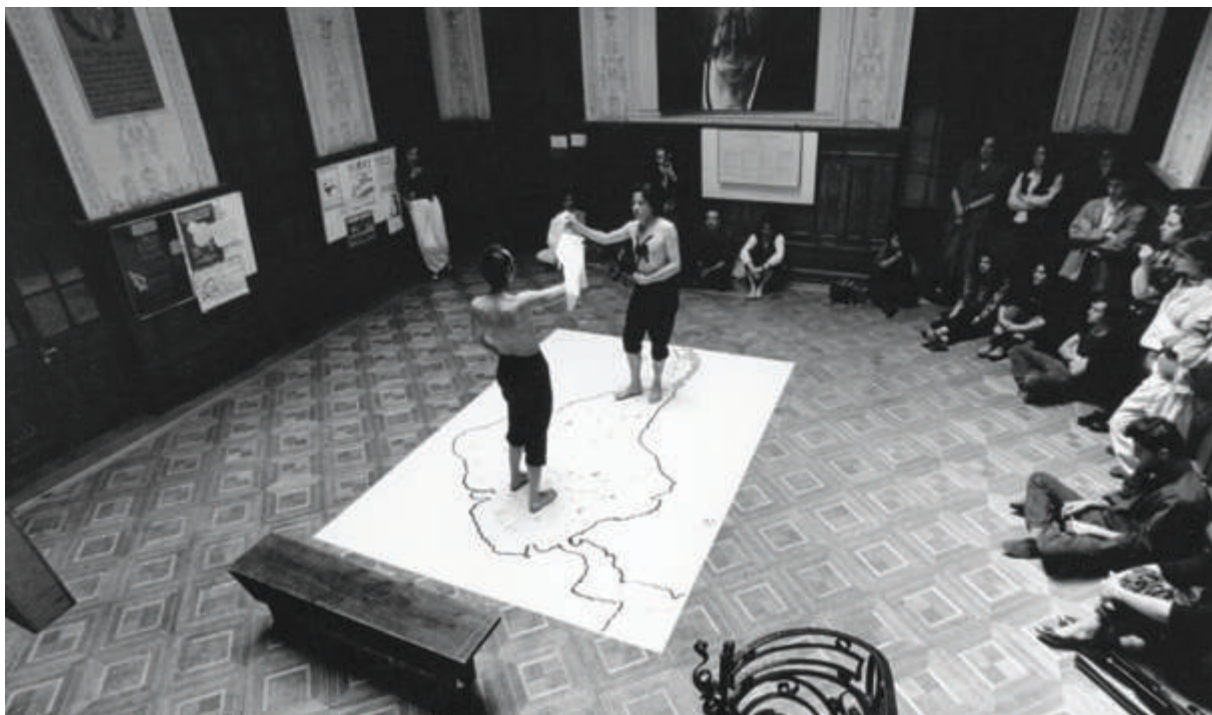
de artistas a la calle para conseguir su consolidación. Rápidamente ese NO+ proliferó y se completó con leyendas antidictatoriales que en general remitieron a denuncias y deseos. «NO+ muertes» o «crímenes» o «tortura», por nombrar las recurrencias. Ese lema fue la gran consigna que acompañó el fin de la dictadura. (Longoni 2008)

El 12 de octubre de 1989, dos artistas que se hacen llamar las Yeguas del Apocalipsis, Francisco Casas y Pedro Lemebel, bailaron semidesnudos una cueca (baile popular declarado como nacional por Augusto Pinochet), en este caso de corte homosexual, en la sede de la Comisión Nacional de Derechos Humanos de Santiago de Chile, encima de la silueta de un mapa de Sudamérica lleno de cristales rotos de envases de *Coca-Cola*.

Silencio – Ruido

La mayoría de las iniciativas que se recogen en la muestra evidencian, por medio de los materiales utilizados para la expresión artística, algo que va más allá de la pobreza de los mismos. Serigrafías, carteles, *flyers* (volantes), fanzines, recortes y *collages* se abren como

Las Yeguas del Apocalipsis, *La Conquista de América*, 1989, performance, Santiago de Chile. Foto: Paz Errázuriz, cortesía del MNCARS.





Taller NN, *Carpeta Negra*, 1984–1989, impresión intervenida con serigrafía 29,7 x 21 cm, Lima. Archivo Alfredo Márquez.

espacio de comunicación pública cuando los canales habituales están controlados y son gravemente censurados de forma cotidiana. Al mismo tiempo que se omiten los contenidos o imágenes no convenientes para el régimen, surge *una nueva iconografía del terror* en la que la muerte aparece cotidianamente retratada en la prensa, convirtiendo el conflicto en espectáculo público con una función muy clara: amedrentar a la población. Una de las consecuencias principales que se evidenciaría hasta nuestros días: el anestesiamiento de la sociedad. «Al igual que se puede estar habituado al horror de la vida real, es posible habituarse al horror de unas imágenes determinadas» (Sontag 2003).

En 1976 en Argentina, el periodista Rodolfo Walsh pone en marcha la Agencia de Noticias Clandestina (ANCLA) y su sistema de difusión de la información de mano en mano, cuyas gacetillas siempre iban encabezadas con un mensaje de considerable contundencia:

Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo, oralmente. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a

sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote el terror. Haga circular esta información.

Ese mismo año, el argentino León Ferrari recoge titulares y noticias de asesinatos en la prensa durante varios meses, antes de verse obligado a exiliarse. La selección da lugar a 42 hojas en las que se fija la realidad fragmentada presentada por los medios, que al ser nuevamente codificada por el artista, hilvana un discurso del terror en marcha.

Unos años después, cintas de VHS circulan de mano en mano. Se trata de *Teleanálisis*, un noticiario clandestino realizado en Santiago de Chile entre 1984 y 1989. La posibilidad de acceder a la producción audiovisual permite mostrar los acontecimientos antes inaccesibles.

El Taller NN (Perú) elabora en 1988 *Caja Negra*, un proyecto que presenta de forma explícita cómo las imágenes forman parte del combate. Atrapados en la guerra entre el Estado y Sendero Luminoso, que obligaba a la sociedad a tomar posición a riesgo de sufrir el señalamiento como enemigos por ambos adversarios. Taller NN selecciona imágenes de diferentes masacres aparecidas en las portadas de la prensa,

para serigrafíarlas en colores contundentes y sellarlas con la marca *Perú*, cual denominación de origen lista para su exportación.

Cárcel – Goze²

Al mismo tiempo que se desarrollaban diferentes iniciativas de resistencia frente a la opresión, se fueron generando nuevos espacios y formas de vida. Para ello, el cuerpo como lugar primigenio de comunicación y acción se sitúa en un primer plano, enfrentando radicalmente la moral religiosa y conservadora por medio del teatro, performances, exhibición y subversión sexual. La experimentación, el juego, la provocación, la creación colectiva y la desacralización ejercen no solo como válvula de escape, sino como certero ataque a la conformidad social al hacer público lo innombrable.

En agosto de 1981 integrantes de dos grupos de teatro argentino, Taller de Investigaciones Teatrales y el grupo de arte experimental Cucañó, viajan juntos a São Paulo para participar en el Festival Alterarte II y se vinculan con otros grupos de la ciudad como Viagau Sen Passaporte realizando distintas intervenciones. Entre ellas, simulan en la Plaza de la República una intoxicación masiva que desencadenaría una psicosis colectiva. Los *simuladores* son trasladados al hospital y más tarde a la comisaría. Al día siguiente, deciden refundar el movimiento surrealista internacional.

En 1986, Sergio Zevallos, del grupo Chaclacayo (Perú) realiza la serie de fotografías *Rosa Cordis*, en la que, recogiendo la imagería religiosa y el sangriento conflicto peruano, presenta una virgen transexual ensangrentada en un ejercicio poético-político de interpelación. Entre lo *kitsch*, la religión y lo obsceno, del cuerpo y la violencia.

Cólera, Decadencia Social, Desertores, Exterminio hacen la escena p(a)nk de São Paulo en 1982; una explosión de rabia (auto)excluida, que se manifiesta a

2 En alusión al grupo de artistas brasileños Overgoze.

Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo), *Suburbios*, 1984, serie de 20 fotografías en blanco y negro, Lima.



través de su estética y su música como un órdago a la totalidad. La mugre de América Latina al teléfono.

Decenas de policías abarrotan un camerino: es 1993 y Mapa Teatro presenta *Horacio* en La Candelaria, Bogotá. Durante meses han estado trabajando con ocho presos comunes de la prisión de La Picota. Hoy es el día de la re-presentación.

A modo de conclusión

Ayer/hoy. Terrorismo de Estado y terrorismo de mercado.

La Operación Cóndor, coordinación de las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur durante los setenta y ochenta para eliminar cualquier atisbo de

oposición, y para la implantación del modelo neoliberal cuyas primeras y dramáticas experiencias se desarrollaron también en el mismo territorio, continúa marcando el presente.

A día de hoy, con la coordinación entre la élite económica (reforzada por el papel de la academia) y los gobiernos neoconservadores (tras el estallido de la burbuja financiera), se plantea la batalla que ha dado paso a una quiebra del modelo estructural de desarrollo. Una nueva expropiación de los recursos públicos en favor de las empresas privadas y los mercados, por medio de una herramienta tan abstracta como la deuda. Si bien, en lo que respecta a Europa, por el momento los métodos de represión sobre la población son más sutiles que en la experiencia latinoamericana, la guerra continúa y la incertidumbre del resultado de la batalla que en estos momentos se libra no hace sino abrir grietas de posibilidad.

Sobre el modo en que se puede hacer palanca para aumentar ese horizonte da muestras el recorrido de «Perder la forma humana», entre la denuncia y la propuesta, la contrainformación y la creación, la trágica ausencia y la evidencia de nuestros cuerpos. Muchas de las acciones recogidas en esta curaduría se han ido replicando durante décadas y adaptando a diferentes coyunturas como testimonio de la propia transmisión de conocimientos de los movimientos, planteando la memoria como un ejercicio consciente y crítico para abordar y actuar en el presente. Al mismo tiempo, se ha innovado, gracias al desarrollo del entorno digital y comunicativo, incorporando otras formas de intervención en el ámbito del arte, la política y el activismo; haciendo posible la construcción de un nosotr@s más allá de las fronteras físicas y mentales, agudizando la tensión entre los expropiadores y los expropiados.

Al final no se trata tanto de ubicar un debate o certificar una tensión entre arte y política en sus diferentes re combinaciones, sino del trabajo de reinención constante de las prácticas colectivas. Reflexionar sobre los modos de acción contemporánea alejados

en el tiempo, pero igual de efectivos en la actualidad. ¿Qué han logrado cambiar?, ¿se pretende cambiar algo? Son iniciativas, son dispositivos de intervención sobre la coyuntura; cuya transcendencia y vigor se produce ante esa realidad que no ha variado más que en las máscaras, pero cuyos objetivos —señalar, rescatar, denunciar, mostrar, exhumar— la hacen tan necesaria ahora como hace cuarenta años.

¿Cambian o no cambian las circunstancias? ¿Qué son las circunstancias? Las condiciones sobre las que se desarrolla la vida, la lucha para mantener esa vida, la vida como práctica en constante confrontación entre lo deseable y lo impuesto, lo normativizado y el roce de un cuerpo...³

Referencias

- Longoni, Ana. 2008. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Sontang, Susan. 2003. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara

Por Fabio Manosalva

Artista multidisciplinar, coordina el laboratorio de experimentación y creación «Taller abierto» en Moratalaz (Madrid). Graduado en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. En este momento cursa el doctorado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Su última publicación es *Ya no busco una respuesta...Me repite la pregunta?* (2012). Su obra ha sido expuesta en Bogotá, Medellín, Miami, Viena, Madrid, Sevilla y Barcelona.

Y Blas Garzón

Librero y miembro del colectivo Traficantes de Sueños (Madrid)

3 «El roce de los cuerpos» es una muestra de cine y video que acompaña la exposición. Para más información véase: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/roce-cuerpos>

a:fuera

RECORDANDO UN PASADO INTENSO, Y LA SORPRESA QUE NOS LLEVA*

**Encuentro «Perder la forma humana. Conversaciones
sobre los ochentas en América Latina»**

Organiza: Red Conceptualismos del Sur y el Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía
26 y 27 de octubre del 2012

La cuestión que tenemos en el tapete es sobre qué pueden decirnos hoy los años ochenta del pasado siglo —o, para hablar con más precisión, los años ochenta recogidos en esta exposición—. Responderla es una tarea bastante intimidante, porque hay muchos ochenta y todos dicen algo distinto. Ocurre que pasé mis ochenta en un par de ochenta diferentes, con un pie en los Estados Unidos y el otro en Cuba, de modo que lo que pensé que haría acá es contemplar unos cuantos aspectos de esa época que parecen estar relacionados con las preocupaciones que tengo actualmente. Y después quisiera contarles una historia sobre una obra de arte que traje de vuelta unos ochenta —los cubanos—, para oír qué tienen que decir en el 2012.

* Texto leído dentro de la programación del encuentro «Perder la forma humana. Conversaciones sobre los ochenta en América Latina», en la mesa del segundo día dedicada al tema: ¿Qué nos dicen hoy los años ochenta?, y en la que participaron Rachel Weiss junto a Ana Alvarado y Roberto Amigo, con la moderación de Sol Henaro y André Mesquita. Traducción de Desiderio Navarro.

Los ochenta de Schnabel y Salle —que eran la gran novedad en ese entonces— en los Estados Unidos, resultaron principalmente de una sensación del agotamiento del modernismo. Esos ochenta eran cínicos y desafectos, y no tenían grandes esperanzas sobre el arte en sentido idealista alguno. Su éxito, junto con factores enormes como la crisis del sida y otros fracasos morales de la presidencia de Reagan, estimuló otros ochenta, los que llamo «míos», y que se suelen denominar principalmente como los «alternativos». Ann Goldstein los llamó «el último movimiento»; la última vez que los artistas, por más dispares que fueran los respectivos cuerpos de su obra, mantenían en común, no obstante, un conjunto de esperanzas y supuestos acerca del papel del arte en la esfera pública. Esos son los ochenta que están más cercanos al espíritu de los ochenta presentes en esta exposición. Sin embargo, no tienen casi nada en común con lo que fueron en Cuba, excepto quizás una nostalgia de los sesenta (aunque estos también eran unos sesenta completamente diferentes). El modernismo, es decir, la creencia no empañada en el progreso y

el mejoramiento, era todavía una fuente legítima de energía en aquel entonces, y aunque aquellos ochenta —los cubanos— fueron también un movimiento político tremendamente enérgico, la idea de arte y la imagen del artista no estaban para nada tan asediados o tan enajenadas como los ochenta políticos y «alternativos» de Nueva York. Al comienzo de la década, inmediatamente finalizados los oscuros años setenta, los artistas en La Habana insistieron en el arte sin transacciones, y en el proceso terminarían volviéndose el principal interlocutor de la sociedad cubana —afrentando en la discusión pública temas tabú como la corrupción, el dogmatismo, el culto de la personalidad, la falta de democracia y demás—. Cuando digo que «insistieron en el arte», lo que quiero decir es que no planteaban lo que estaban haciendo como algo por fuera del arte o más allá de él, sino más bien como algo intrínseco a la condición ciudadana, muy lejos del movimiento-ismo vanguardista de los ochenta en EE.UU.; de hecho, allí la idea del arte al servicio del trabajo político era el enemigo.

Entender ese regreso de los ochenta a los sesenta se hace aún más complicado, puesto que ambos ochenta, aunque añorando de alguna manera sus sesenta escogidos, también los estaban rechazando; en especial rechazaban aquellos modos de hacer política en el arte de los años sesenta. Hoy día existe una nostalgia de los ochenta en ambos lugares, junto con un claro entendimiento de que su manera de hacer política ya no funciona, pues vivimos en políticas muy diferentes (para no hablar de un arte bastante diferente). Y una última complicación antes de continuar: ni los años sesenta (ninguno de ambos) ni aquellos ochenta fueron rupturas totales con lo que había ocurrido antes. Fueron avances dentro de una lógica más amplia respecto al vínculo entre arte y política, y entre política y transformación, que habían estado formándose por largo tiempo. Sin embargo, lo que esos sesenta y esos ochenta fueron, tal vez, fue un punto crítico de inflexión, en el que el cambio cuantitativo se volvió cualitativo. Considero que nos hallamos en un momento en que sentimos con urgencia la necesidad de otro gran cambio, y es por eso que miramos hoy hacia

aquellos ochenta, para ver si pueden ayudarnos en nuestra propia crisis.

Proyectar el pasado en el presente: eso es la curaduría. Es edición con un propósito —unas veces más polémico que otras—. El peligro es, siempre, acabar frustrando la investigación sabiendo de antemano qué queremos hallar; terminar simplemente confirmando lo que ya creemos, en vez de aprender algo nuevo. Sin embargo, a pesar de ese peligro, sigue habiendo todavía gran valor en mirar atrás a ese tiempo en que —nos parece ahora— tantos de los paradigmas con los que estamos luchando tuvieron su génesis, y tantas de las ideas que estamos tratando de comprender alcanzaron una velocidad crítica. También ello ayuda a tener algún sentido de la genealogía. Al igual que niños adoptados, queremos saber quiénes son nuestros verdaderos padres, pues así podremos entendernos un poco mejor a nosotros mismos o sentirnos un poco menos abandonados.

Las actitudes mentales y las estéticas que llenan esta exposición plantean un encuentro mucho menos afable entre arte y esperanza de lo que lo fueron sus predecesores en los sesenta. Estos fueron postutópicos, y la pérdida de aquel horizonte nos dejó en un paisaje de fragmentos. De cierta manera, era el fin de nuestro saber y el comienzo del vivir con incertidumbre de un modo diferente.

Y, en verdad, si consideramos esta exposición hallamos una topografía que es episódica y está atomizada; compuesta de pequeñas perturbaciones que a veces ocurren con muy poca concreción. Con todo, al mismo tiempo existe una especie de continuidad que se acumula hasta dar una sensación políticamente importante de un propósito común. Es precaria y tenaz a la vez. Entonces, ¿por qué esto nos importa tanto? O, para formularlo de otro modo, ¿qué queremos de aquellos ochenta?

El legado que nos resulta pertinente aquí (o así nos gustaría que fuera), es la sustitución de los dogmas de una esfera pública unitaria por los antagonismos catalizadores entre públicos múltiples y contrarios.

Digo «nos gustaría», puesto que la lucha por algún tipo de sujeto político practicable sigue siendo fundamental para nosotros. Todas esas andanadas para reimaginar el cuerpo social —la Primavera Árabe, los Indignados, Occupy, los hackers Anonymous, las economías de trueque en Grecia, las protestas estudiantiles en Chile y los «cascos» que los protegen, y otras incontables movilizaciones recientes— apuntan a una herida que sigue estando abierta para la cultura progresista. Parece que la luz piloto para los movimientos autoorganizados, tácticamente desarticuladores y estratégicamente anti *establishment* está, una vez más —y todavía— encendida.

Aquellos ochenta verifican nuestra sensación de que deberíamos mirar el «arte», la «política» y la «transformación» en modos que sean laterales en vez de literales: un movimiento de caballo, ha dicho alguien, que pasa a otras escalas y otros registros para lograr hacer algo; construir un medio de intercambio que sea tanto pragmáticamente viable como románticamente desarticulador.

En estos días hablamos mucho de micropolítica, resistencia sin líderes, agonismo y una multitud de posiciones y alineamientos. Hablamos de desencadenantes en vez de *telos*, y nos decimos que esas son las modalidades que tienen sentido ahora, cuando tanto los procesos electorales, como la disciplina partidaria, están desacreditadas en cualesquiera términos democráticos. La crisis no es solo cuestión de táctica o estrategia, sino también de pertenecer o no: de tener que reimaginar qué significa conectar y participar, y qué responsabilidad podríamos tener allí. Esto es mucho más difícil hoy de lo que era antes, por varias razones: ante todo, la vieja certeza de las divisiones binarias —oficial/oposición, dentro/fuera, poder/resistencia, arte/antiarte— ya no es tan clara. Aquellas viejas diferencias todavía están ahí, pero de cierto modo han sido absorbidas y cuesta ver si aún tienen consecuencias.

Uno de los artículos de fe de esta exposición es que la exclusión del espacio público hizo crucial reimaginar otros lugares para «hacer política», otras escalas

y otras subjetividades. Esto no es un asunto de un «arte crítico» que se pone a crear conciencia. Al contrario, sugiere una acción de leer dos veces: desde su legibilidad y desde su capacidad de sugerir. El «cuerpo desobediente» se mueve constantemente entre los espacios de lo público y lo privado, recargándolos a ambos de maneras menos programáticas y de maneras que invierten las ideas de disciplina, consenso y escala. Esta es una de las cosas que queremos de aquellos años ochenta: un sentido de cómo operar fuera del espectáculo e inmune a la grandiosidad utópica, y capaz aún de significar algo.

La idea de las redes es la lógica que organiza la muestra: no se trata solo de las obras, los temas, los enfoques tácticos sostenidos en común entre lugares distantes, sino de los modos en que ellos se asocian. Hay una amalgama de espacios alternativos, alejados de las rutas y sitios de la militancia tradicional —bares, clubes, fiestas clandestinas, escondites—; espacios donde es posible elaborar y activar nuevos tipos de redes intersubjetivas: espacios de conexión y posibilidad recién inventados u ocupados. Las redes son una *metalógica* para estos ochenta en general, más bien una ética formativa y una estrategia integral que una mera parte constituyente; el punto crucial de nuevas congregaciones, asambleas, grupos de afinidades, colaboraciones y así sucesivamente. Lo que nos trae directamente de vuelta a la experimentación persistente, insistente, con las formas de cuerpos sociales, no menos urgente ahora que entonces.

Así pues, nos vemos una vez más en los ochenta, pero en una versión mucho más simple que aquello con lo que luchamos hoy. Quizá sea más simple a causa de la visión retrospectiva, pero el hecho es también que ahora estamos viviendo en cuerpos sociales que están patológicamente despedazados. Los artistas representados en esta exposición produjeron diversas respuestas —en su mayor parte contingentes, flexibles y adaptativas—, reelaborando en el proceso ideas básicas sobre arte y agencia. Esto hace que sus apuestas y experimentos sean especialmente valiosos para nosotros en la actualidad, por no decir conmovedores.

Algo de este corte —un punto crítico de flexión para el arte— se desarrolló también en La Habana. Y lo que ocurrió en aquellos años ochenta desapareció casi por entero tan pronto como terminó la década. El desplome económico e ideológico del país alrededor de 1990 hizo que aquella historia radical —al igual que muchos otros florecimientos culturales explosivos— resultara increíblemente inconveniente, y así el «espíritu de los ochenta» fue rápidamente eliminado mediante una estrategia combinada de facilitar la migración, la prestidigitación museológica e incentivos en otras direcciones —de mercados, sobre todo—. De este modo muchos artistas cubanos en los noventa prefirieron la seguridad del sistema del arte internacional a las broncas de las emergencias políticas y sociales en casa. Sin embargo, esas ausencias atraían energía y un apetito de acceso a lo que había sido cerrado relanzó nuevos ciclos de activismo. La importancia que cobró todo esto obedece a que las cosas se desarrollaron de manera diferente en el proceso de retorno: no podía ser lo mismo porque ese tiempo había pasado, pero tal vez podían reabrirse algunas de las posibilidades que habían sido silenciadas.

Uno de esos retornos ocurrió años más tarde, en el 2009, cuando Tania Bruguera instaló un micrófono en el patio del Centro Wifredo Lam en La Habana vieja. Fue el escenario para una performance —parte de la Bial— y la idea era que quien quisiera podía subir y hablar durante un minuto. Ella lo arregló todo de modo que fuera una réplica del famoso momento en 1959 cuando Fidel, victorioso y eufórico, se dirigió a la nación por primera vez y una paloma se posó sobre su hombro. Bruguera tenía a dos niños vestidos como soldados parados allí con una paloma, y cada vez que alguien subía hasta el micrófono, ellos le ponían el ave sobre el hombro. Así que ese fue el primer nivel del retorno.

¿Qué ocurrió? De una manera algo irregular, deteniéndose y arrancando, la gente subió y habló: algunos de ellos gritando, algunos con puños levantados, otro animando con gritos desde la multitud; cierta confusión sobre lo que había dicho porque la calidad del sonido era mala; algunas declaraciones torpes, un

silencio, algunas confesiones («Nunca me he sentido más libre» o «Tengo miedo»). Y cada vez se le ponía la paloma en el hombro al orador. Con frecuencia aleteaba alrededor de su cabello o se iba volando, y cada vez los guardias la atrapaban y la volvían a poner.

En su audacia, en su insistencia en la arena pública, en su provocación directa y su cuestionamiento del liderazgo nacional, en su llamado (con el tono exacto) a que el arte tuviera importancia, la performance resucitó aquel célebre «espíritu de los ochenta» para otro día de trabajo. Ese fue el segundo nivel de retorno.

La performance se volvió viral casi inmediatamente porque Yoani Sánchez —la más conocida bloguera/disidente en la isla— fue una de las primeras en hablar: «Cuba es una isla rodeada de mar y es también una isla rodeada de censura», gritó. Pero, en su mayoría, las personas que hablaron parecían inseguras en escena. Fue solo hasta el solitario grito de arenga de alguien, cerca del final, que uno se da cuenta de la ausencia de ciertas cosas: no hubo coreos al unísono, ninguna sensación de multitud que se organiza en una sola voz. Aunque la escenificación había apuntado en una dirección más grandiosa, lo que se desarrolló en ella era algo más parecido a un sujeto político real —al contrario de uno ideal—: impedido y constreñido, implicado de muchas maneras, luchando por palabras y luchando con el hecho de hacerse público. En otras palabras, un sujeto político muy diferente al de cualquier leyenda a la que se regresa: aquel cuerpo nacional catalizado de 1959, o ese ciudadano artista catalítico del «espíritu de los ochenta».

Pero algo más ocurrió. Al principio, una mujer tomó el micrófono y luego empezó a llorar. Tomó más del minuto en que ella estuvo arriba para que la gente se tranquilizara, e incluso entonces había gran alboroto. Ella se fue sin lograr decir una palabra, y todavía sacudida por sollozos. Algunos reconocieron en ella a Lupe Álvarez, una profesora que había sido clave y mentora de la «generación de los ochenta» hasta que abandonó el país años atrás con tantos otros de ese tiempo.

La fatalidad de la performance fue que funcionó en dirección opuesta. Su registro fue más la pérdida que el desafío, porque precisamente en el acto de desafío hallaba la debilidad. Sin siquiera proponérselo, la performance se movió en la otra dirección: anulando la obsesión radical de la máquina productora de horizonte. Se negó a resolver nada. La dialéctica, como dijo una vez Adorno, oscila hasta que se detiene.

No era realmente impredecible qué haría la gente esa noche; la única pregunta real era cuán lejos irían. Y Lupe —que no podía ir a ninguna parte, una vez se subió allí— fue, no obstante, la que fue más lejos. Lupe fue quien la sacó del estadio cuando, al borde, decidió no participar en el lenguaje del patio, en ninguna de sus versiones. Tironeada en la tregua de la obra, entre miseria y triunfalismo, Lupe lloró en nombre de la nostalgia, el pesar, la frustración, la impotencia, la confusión, la ira y muchas cosas más.

Entonces, por última vez: ¿qué pueden decirnos esos ochenta si regresamos a ellos? La reacción de Lupe surgió de la nostalgia, y de lo que hablaba era de la necesidad de llorar ese pasado porque se lo ha perdido. Esa es una parte decisiva del retorno: que comienza en una pérdida. Ella me dijo algo sobre diferentes tipos de nostalgia; y el diseño de la performance provenía de un tipo particular: el que desea que aquel *entonces* pudiera ser importado al ahora. Es una nostalgia que quiere saber ya qué hacer y cómo sentir. La reacción de Lupe procede de la nostalgia también, pero lo que hizo fue otra cosa: le dio voz a todas esas dudas dolorosas que el marco restaurador de la performance se rehusaba a admitir. La nostalgia de Lupe era no tanto un deseo de regresar al hogar como un reconocimiento de la pérdida de ese hogar. Y en eso, creo yo, nos dio una genealogía más honesta y útil del disenso con la cual avanzar.

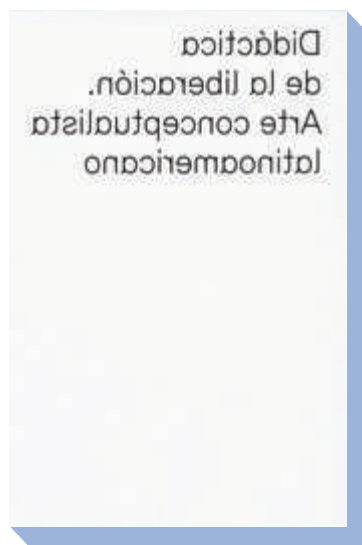
Tratar las heridas de aquellos ochenta —los dos míos, y todos los ochenta que están en esta exposición— ha tomado algún tiempo, y así es como entiendo este proyecto. Esta es una exposición de fragmentos en su mayor parte ocultos. Había conexiones entre ellos

en aquel entonces, vínculos que fueron efímeros y fugaces en la mayoría de los casos, y el acto de reuñirlos en la forma de esta exposición es un gesto para reactivarlos. ¿Qué ocurrirá cuando ellos vuelvan a la vida? Eso no se puede predecir (como lo ocurrido con Lupe deja ver claramente) y, de hecho, ese es probablemente el valor del retorno.

Rachel Weiss

Historiadora del arte y profesora en el Art Institute de Chicago. Cocuradora, junto a Jane Farver y Luis Camnitzer, de «Global Conceptualism: Points of Origin, 1950–1980» (Queens Museum of Art, Nueva York, 1999). Entre sus publicaciones más destacadas se encuentran: *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (Afterall Books, 2011), *To and From Utopia in the New Cuban Art* (University of Minnesota Press, 2011) y *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* de Luis Camnitzer (University of Texas Press, 2009, como editora).

publicados



CONCEPTUALISTAS – CONTEXTUALISTAS

Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano. Luis Camnitzer. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño e Instituto Distrital de las Artes. 2012. ISBN 978-958-57317-0-7

Soy una persona promedio y desarraigada quien, para sobrevivir, todavía sueña con la posibilidad de una sociedad mejor: ética y justa. Por accidentes biográficos terminé eligiendo el arte como instrumento. Para mantener mi salud mental lo defino no como una artesanía sino como algo que abarca todas las formas del conocimiento.
(Luis Camnitzer 2012b)¹

Este es un libro ampliamente comprensivo que reúne artistas latinoamericanos cuyo trabajo se relaciona con lo que tradicionalmente se conoce como arte conceptual. No se trata de una historia exhaustiva; consiste más bien de un «primer mapa», que da coherencia al conjunto de trabajos y pone en contexto a los artistas, rescatando las relaciones temáticas y las coincidencias problemáticas de sus propuestas, teniendo como base el panorama político e intelectual de esta zona del continente. Se trata de artistas que buscan nuevas formas de relacionarse con la realidad, que quieren tener un impacto en el mundo, que re-definen constantemente la categoría del arte trabajando desde las tácticas del conceptualismo; es decir, se trata de creadores que exploran métodos de comunicación innovadores ampliando los componentes materiales y comunicativos del arte. El libro está compuesto por veintitrés capítulos en los que

1 Luis Camnitzer (1937). Artista uruguayo, autor de una cantidad importante de artículos sobre arte latinoamericano contemporáneo, y de los libros *New Art of Cuba* (1994, 2003), *On Art, Artist, Latin America and Other Utopias* (en compañía de Rachel Weiss).

el autor presenta paralelamente el marco conceptual y el trabajo de artistas, poetas y escritores.

Redefiniendo fronteras

Uno de los elementos fundamentales del libro son los puentes que encuentra Camnitzer con las obras de escritores y poetas; sin embargo, su interés principal está en reconsiderar y problematizar las fronteras entre arte y política durante las décadas del sesenta y setenta; para esto nos recuerda la propuesta del artista argentino León Ferrari, para quien

El arte no debe ser belleza o novedad; el arte debe ser eficiencia y perturbación. El arte exitoso será aquel que impacte de una manera equivalente a como impacta un ataque guerrillero en un país que se está liberando a sí mismo (Ferrari en Camnitzer 2012b, 132).

¿Cuáles son las fronteras que separan arte y vida, arte y política?, se pregunta el autor, considerando estas divisiones disciplinarias como canónicas y forzadas: ¿cómo abordar obras que traspasan los límites de lo literario hacia lo poético, y hacia lo político? No existen historias del arte, la política y la literatura conjuntamente.

Si bien una definición estricta de lo político incluiría la intención de intervenir en asuntos del gobierno, del Estado o del ámbito de lo público, la definición de arte para Camnitzer, como «instrumento que abarca todas las formas del conocimiento», abre el compás de las posibilidades de planteamiento artístico; lo que le permite considerar aspectos estéticos de actores inusitados dentro del campo artístico, como el movimiento de los Tupamaros de Uruguay. En este sentido, este libro pone sobre la mesa la discusión sobre los cruces entre las fronteras disciplinarias y la definición de lo que se considera artístico.

En Colombia, debido a los múltiples intentos de procesos de paz que hemos vivido, estamos acostumbrados a los cambios en las definiciones y significados de las palabras y las formas de nombrar grupos organizados (Sánchez 2003); por ejemplo vimos como durante los últimos cincuenta años, los *bandoleros* se volvieron *guerrilleros*, luego fueron reconocidos como *grupos alzados en armas*; hoy son *interlocutores* del gobierno con representantes en las mesas de negociación de Noruega. Cruzar fronteras es redefinir, plantear nuevos significados. La propuesta de Camnitzer de considerar a los Tupamaros como propositores de prácticas estéticas lleva a plantearnos algunas preguntas: ¿cuáles son los límites en ese ir y venir de las definiciones disciplinarias como *obras de arte* o *acciones políticas*?, ¿cuáles sus repercusiones éticas?, ¿se podrían considerar acciones como el robo de la espada de Bolívar por parte del M19 como acciones artístico-políticas? La problemática que se plantea y queda abierta, es esta: ¿la flexibilidad de pasar la frontera del arte a la política y de la política al arte es realmente de doble vía?

Las estrategias conceptuales

Históricamente el autor se ubica en el ámbito del desarrollo del arte contemporáneo, identificando dos polos contrapuestos: el centro, que corresponde a la gran ciudad norteamericana y la periferia, situada, en este caso, en América Latina. Más que geográficamente, esta oposición se consolida en dos categorías bien diferenciadas: el *arte conceptual* y las *estrategias conceptualistas*. Las múltiples expresiones y prácticas del arte conceptual hacen que su definición sea compleja; sin embargo, en su libro *Del arte objetual al arte del concepto*, Simón Marchán Fiz (1990) reúne algunas características: existe un desplazamiento del objeto artístico hacia la idea o hacia la concepción; se enfatiza en la teoría sobre la obra/objeto físico; se otorga más importancia a los procesos formativos o de construcción que a la obra realizada; se incluyen diferentes elementos sintácticos y la obra propone una reflexión sobre la propia naturaleza de lo artístico. Las *estrategias conceptualistas* asumen algunos de los planteamientos del arte conceptual, pero los desbordan en dos sentidos: a nivel material indagan ampliamente en tácticas comunicativas e interdisciplinarias, haciendo incursiones en terrenos que no son propios del campo artístico; a nivel de contenido su reflexión en muchos casos se ata a condiciones específicas sociales, económicas o políticas abarcando todos los campos del conocimiento y proyectándose activamente a la vida del observador.

La primera ocasión en que se habló de la diferencia entre *conceptualismo* y *arte conceptual* fue en la exposición «Global Conceptualism: Points of Origin», cuya curaduría estuvo a cargo de Rachel Weiss, Jane Farver y el mismo Camnitzer en el Queens Museum of Art en 1999.² En la resignificación de la categoría conceptual, los curadores llamaban la atención sobre el hecho de que además de haber surgido simultáneamente en muchas partes del mundo, el conceptualismo se caracterizaba por asumir manifestaciones muy diversas. Esta propuesta se oponía al relato hegemónico de la historia del arte, que defendía la existencia de un arte conceptual (purista) realizado por artistas norteamericanos, principalmente y algunos *satélites europeos*.

El interés de Camnitzer en el libro que profundiza en esta construcción es —a partir de acotar geográficamente el lugar de origen de las obras— realizar un estudio comparativo de las muchas versiones de conceptualismo que se dieron en América Latina haciendo una suerte de genealogía múltiple, sin limitarse a las expresiones

2 Existen algunos ensayos y artículos sueltos antecesores de diversos autores, publicados en revistas, varios del mismo Camnitzer, y al menos dos catálogos de exposiciones que son referencias importantes de este libro: *Blue Print Circuits: Conceptual art and politics*, de Mari Carmen Ramírez, y *Global Conceptualisms: Points of origin – 1950's – 1980's*, en el Queens Museum of Art en 1999. Como cita obligatoria teórica está *Del Arte objetual al Arte del Concepto*, de Simón Marchán Fiz (1990), que plantea las conocidas tres categorías referenciadas en la gran mayoría de textos sobre arte conceptual: conceptualismo lingüístico, empírico medial y conceptualismo ideológico. Esta última, en especial, ha sido ampliamente cuestionada por pensadores como Suely Rolnik y el mismo Camnitzer en el presente texto.

provenientes únicamente del campo del arte y sin ubicarlas dentro o en relación con el contexto europeo o norteamericano.

Los inicios de la genealogía se remontan al siglo XVIII y el autor la construye teniendo en cuenta las estrategias de comunicación y las relaciones con los campos de lo literario, lo social, lo político y lo pedagógico en América Latina. Dentro de esa tradición intelectual encuentro importante resaltar tres hechos fundamentales que hilan y estructuran tácitamente el relato, definiendo en parte las estrategias conceptuales, a saber: la ruptura de las fronteras disciplinarias, la preocupación por lo latinoamericano y las tácticas para superar la erosión en la información.

Las fronteras disciplinarias

En el campo artístico la pregunta sobre la posibilidad real de que el arte tenga un impacto en el mundo y de cambiar realidad, que se venía formulando desde la década de los treinta en Europa, fue una constante para los artistas durante las décadas de los sesenta y setenta. Como respuesta se plantearon dos tendencias opuestas: por un lado hubo algunas posturas en Estados Unidos como las de Hans Haacke o Allan Kaprow que sostenían que ninguna obra de arte podía ocasionar cambio alguno en la sociedad porque, según afirmaban, lo político pertenece al ámbito de lo político y las acciones y aptitudes que le son propias no tienen cabida en la práctica artística. Por otro lado, surgieron propuestas que aceptaban la posibilidad de incidir replanteando la definición misma de lo que es el arte. Esta postura enmarcó parte de la producción artística de América Latina, región que atravesaba un momento histórico álgido: el régimen de múltiples dictaduras militares, el auge de la teología de la liberación, las reformas de la educación, y el surgimiento de las múltiples guerrillas inspiradas en el triunfo de la Revolución cubana (1959), entre otras cosas.

A esa segunda categoría, convencida de la posibilidad de un cambio de la sociedad, pertenecen los trabajos incluidos en este libro. En la medida en que el autor considera el arte como un instrumento «que abarca todas las formas del conocimiento» (Camnitzer 2012b) y no como un objeto artesanal, se abre su campo de acción desbordando las fronteras entre los quehaceres humanos y las ramas del conocimiento.

Existen al menos dos casos estudiados por Camnitzer, el de Simón Rodríguez, tutor de Simón Bolívar, y el de la guerrilla de Los Tupamaros, que surge en Uruguay en 1962. Traspasando fronteras disciplinarias, ellos se relacionan con el conceptualismo a partir de la pedagogía y de la política, respectivamente, en la medida en que la forma queda desplazada por el contenido de la comunicación. Otros casos contemplados, por citar solo unos pocos en los que claramente convergen arte y realidad, son los trabajos de Jorge Carballo, Julio Flórez, Guillermo Kexel y Rodolfo Agueberry, el grupo CADA, Cecilia Vicuña, Clemente Padín, León Ferrari, Eugenio Dittborn, Alberto Grippo y Graciela Carnevale, entre otros.

Lo latinoamericano

El segundo aspecto es el surgimiento de la idea de *lo latinoamericano*. El autor propone que además de las condiciones que unen a América Latina, como el idioma y la religión, durante las décadas de los sesenta y setenta, y debido a las condiciones sociopolíticas que se vivían en el continente americano, hubo una unión marcada por la resistencia política, y el sueño utópico de unificación continental. Más que tener posturas nacionalistas, los artistas tenían perspectivas *latinoamericanistas* que respondían a las políticas colonialistas de Estados Unidos respecto de América Latina. Esa unión latinoamericana, sin embargo, no consistía en una unidad homogénea; esa condición plural y diversa, y las consecuentes manifestaciones conceptuales, llevan a plantear al autor dos tácticas metodológicas para estructurar la agrupación de artistas: el *salpicón* y la *compota*, ambos platos típicos de la región; el primero como mescolanza de pedazos de diversas cosas, y el segundo como cocción de frutas en azúcar cuyos sabores terminan mezclándose. Como parte de esas cocciones, es evidente que el conceptualismo no estaba distribuido homogéneamente en el continente y no se desarrolló a la vez en todas partes.

La erosión de la información

La erosión de la información tiene para Camnitzer dos instancias reconocidas: arranca en el proceso de creación de la obra (que acaba por diferir de la idea original del artista) y continúa en la lectura u observación por parte del público, que distancia aún más al creador y al receptor. En el arte conceptualista se revelan los pasos intermedios para evitar la erosión; de allí surge el arte como proceso. Justamente el interés que tiene Camnitzer en el movimiento de Los Tupamaros y en Simón Rodríguez, es la estrategia que adoptan en sus trabajos para evitar la erosión de la información a partir de los aforismos ideológicos, en el caso del pedagogo; y de las tácticas de acción del movimiento guerrillero que en su primer momento se emparentaron con el situacionismo francés rompiendo las fronteras arte-vida, haciendo que el objeto artístico se convirtiera en un recipiente obsoleto, y activando procesos creativos en zonas no artísticas.

Para concluir, vale la pena resaltar que debido a una adecuada distancia temporal, la revisión de la historia del arte latinoamericano de los años sesenta, setenta y ochenta ha sido una constante de la última década; se trata de construcciones que reformulan las dialécticas centro/periferia cuestionando los relatos construidos desde las miradas europea o norteamericana y rescatando artistas que no han sido considerados por las historias canónicas. Esto más que nada pone en evidencia, una vez más, las complejas construcciones de nuestra historia y nuestra realidad. En este sentido este libro constituye un aporte fundamental.

Esta publicación de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Instituto Distrital de las Artes – Idartes, cuyo lanzamiento tuvo lugar en el mes de agosto del 2012, es la tercera edición que se realiza en español. Más que tratarse de una traducción, es la re/escritura del propio Camnitzer, quien, considerando fundamental el tema del

lenguaje y su significación, se dio a la tarea de darle su propio tono en español. El título original del libro es *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, publicado en inglés por la Universidad de Texas en el 2007. Antecedes a la versión aquí reseñada, una realizada por el Centro Cultural de España en Buenos Aires y Montevideo y la Casa Editorial HUM (Uruguay) en el 2008, y un año más tarde, la publicación por parte de CENDEAC en España.

Referencias

- Camnitzer, Luis, Rachel Weiss and Jane Farver (eds.). 1999. *Global Conceptualisms: Points of origin. 1950 – 1980*. New York: Queens Museum of Art.
- Camnitzer, Luis. 2003 [1994]. *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, Luis. 2007. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, Luis and Rachel Weiss. 2009. *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press.
- Camnitzer, Luis. 2012a. *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista latinoamericano*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño e Instituto Distrital de las Artes.
- Camnitzer, Luis. 2012b. Entrevista con María Clara Cortés. Documento inédito, octubre. Bogotá.
- Marchán Fiz, Simón. 1990. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- Ramírez, Mari Carmen. 1993. «Blue Print Circuits: Conceptual art and politics», en: *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Catalogue of the exhibition curated by Waldo Rasmussen. New York: Museum of Modern Art.
- Sánchez, Gonzalo. 2003. *Guerras, memoria e historia*. Bogotá: Instituto de antropología e Historia. Instituto colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

Por María Clara Cortés

Artista plástica con especialización en Grabado y magíster en Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Tomó cursos de maestría en Pintura en la Universidad de Wisconsin, Madison y realizó estudios de fotografía en Pittsburgh Filmmakers. Su labor como docente se ha desarrollado en el ámbito de la historia del arte y de la fotografía. Su investigación se centra en arte colombiano contemporáneo y en historia de la fotografía en Colombia.



www.circuloa.com



Plataforma digital especializada en difusión
de arte contemporáneo para Iberoamérica

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea presentar una propuesta para que exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados críticamente en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: revistaerrata@idartes.gov.co o contacto@revistaerrata.com



Nº9 ÉTICAS Y ESTÉTICAS

EDITORIAL 12

ÉTICA Y ESTÉTICA EN ARTE CONTEMPORÁNEO, REFLEXIONES A CONTRATIEMPO

Gabriel Peluffo Linari 16

Ética y poética de los límites 22

Gabriel Peluffo Linari

*Prácticas de frontera. Consideraciones sobre
la ética de la imagen contemporánea* 44

Ticio Escobar

*Memento mori: quince tesis reaccionarias
(al ocaso de la condición humana). Ruina
en construcción* 66

Gustavo Buntinx

DE RESTOS, RESTANCIAS Y OTRAS AFINIDADES

Bruno Mazzoldi 132

Restancias. Ethos – Resto – Resistencia 138

Mauricio González

Resto de más. O el cálculo de la fascinación 166

Rafael Castellanos

Casi en la misma barca el otro día 186

Bruno Mazzoldi

DOSSIER 208

David Lozano

Eduardo Kac

Edwin Sánchez

Fernando Pertuz

Habacuc Guillermo Vargas

Nadía Granados, La Fulminante

Núria Güell

Roberto de la Torre

Rosemberg Sandoval

Tania Bruguera

ENTREVISTA 266

Repensar la estética. Diálogo con Rancière

Entrevista a Jacques Rancière por ERRATA#

A:DENTRO 272

Crónicas performáticas

Adrián Gómez

Diálogos entre trayectorias

Mónica Marcell Romero Sánchez

A:FUERA 285

Algo va a pasar

Fabio Manosalva y Blas Garzón

*Recordando un pasado intenso, y la sorpresa
que nos lleva*

Rachel Weiss

PUBLICADOS 296

INSERTO

Rosemberg Sandoval

ERRATA#



CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Aizate Avendaño

BOGOTÁ HUMANANA

ISSN 2145-6399



09

9 772 45 639001