El espectador emancipado

Jacques Rancière

Traducción de Ariel Dilon
Revisión de Javier Bassas Vila

Director editorial: Francisco Villegas Belmonte

Directores de la Colección Ensayo: Javier Bassas Vila y Joana Masó

Título original: *Le spectateur emancipé*
© *La Fabrique éditions, 2008*

Primera edición, marzo 2010
© del autor: Jacques Rancière
© de la traducción: Ariel Dilon
© de la revisión: Javier Bassas Vila
© del diseño de la portada de esta colección: Ateaips
Fotografía de la portada: Alexander Gardner, *Portrait of Lewis Payne*, 1865.

Maquetación: Natalia Susavila Moares

© de la edición
Ellago Ediciones, S. L.
ellagoediciones@ellagoediciones.com / www.ellagoediciones.com
Donat, 13 - 12002 Castellón
(Edicións do Cumio, S. A.)
A Ramalleira, 5 - 36140 Vilaboa (Pontevedra)
Tel. 986 679 035
cumio@cumio.com / www.cumio.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con autorización de los titulares, salvo excepción prevista por la ley.
Dirigirse a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si precisan fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-96720-92-3
Impresión: C/A Gráfica
Depósito legal: VG 254-2010
Impreso en España

Índice

El espectador emancipado 7
Las desventuras del pensamiento crítico 29
Las paradojas del arte político 53
La imagen intolerable 87
La imagen pensativa 107
Origen de los textos 131

El espectador emancipado

Este libro tiene su origen en una petición que me hicieron hace algunos años y que consistía en introducir la reflexión de una academia de artistas consagrada al espectador a partir de las ideas desarrolladas en mi libro *El maestro ignorante*[1]. Al principio, la proposición me dejó un poco perplejo. *El maestro ignorante* exponía la excéntrica teoría y el singular destino de Joseph Jacotot, que había causado escándalo a comienzos del siglo XIX al afirmar que un ignorante podía enseñarle a otro ignorante lo que él mismo no sabía, proclamando la igualdad entre las inteligencias y oponiendo la emancipación intelectual a la instrucción del pueblo. Sus ideas habían caído en el olvido ya a mediados de su propio siglo. Me había parecido oportuno sacarlas de nuevo a la luz, en la década de 1980, para plantear la polémica cuestión de la igualdad intelectual en el revuelo del debate creado en torno a la finalidad de la escuela pública. Ahora bien, en el seno de la reflexión artística contemporánea, ¿qué uso dar al pensamiento de un hombre cuyo universo artístico puede representarse emblemáticamente con las figuras de Demóstenes, Racine y Poussin?

Sin embargo, después de reflexionar sobre ello, me pareció que la ausencia de toda relación evidente entre el pensamiento de la emancipación intelectual y la cuestión del espectador actual también era una buena oportunidad. Podía ser una ocasión para tomar una distancia radical con respecto a ciertos presupuestos teóricos y políticos que, incluso bajo una forma postmoderna, sustentan todavía los fundamentos del debate sobre el teatro, la

1. El performista y coreógrafo sueco Marten Spangberg me invitó a abrir la quinta *Internationale Sommer Akademie* de Fráncfort, el 20 de agosto de 2004.

performance y el espectador. Pero, para hacer emerger esta relación y darle un sentido, había que reconstituir la red de presupuestos que sitúan la cuestión del espectador en el centro del debate sobre las relaciones entre arte y política. Había que trazar el modelo global de racionalidad sobre cuyo fondo nos hemos acostumbrado a juzgar las implicaciones políticas del espectáculo teatral. Empleo aquí esta expresión para incluir todas las formas de espectáculo –acción dramática, danza, performance, mimo u otras– que ponen cuerpos en acción ante un público reunido.

Las numerosas críticas que ha ocasionado el teatro a lo largo de toda su historia pueden ser concentradas en una afirmación esencial. La llamaré la paradoja del espectador, una paradoja quizás más fundamental que la célebre paradoja del comediante. Esta paradoja se puede formular simplemente así: no hay teatro sin espectador (aunque se trate de un espectador único y oculto, como en la representación ficcional de *El hijo natural* que da lugar a las *Conversaciones* de Diderot). Ahora bien, dicen los acusadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar.

Este diagnóstico conduce a dos conclusiones diferentes. La primera es que el teatro es una cosa absolutamente mala, una escena de ilusión y de pasividad que es preciso suprimir en beneficio de lo que ella impide: el conocimiento y la acción, la acción de conocer y la acción conducida por el saber. Ésta es la conclusión ya formulada por Platón: el teatro es el lugar en el que se invita a unos ignorantes para que vean sufrir a unos hombres. Lo que la escena teatral les ofrece es el espectáculo de un *pathos*, la manifestación de una enfermedad, la del deseo y del sufrimiento, es decir, de la división de sí que resulta de la ignorancia. El efecto propio del teatro es el de transmitir esa enfermedad por medio de otra: la enfermedad de la mirada subyugada por las sombras. Transmite la enfermedad de la ignorancia que hace sufrir a los personajes

mediante una máquina de ignorancia, la máquina óptica que forma las miradas en la ilusión y en la pasividad. Así pues, la comunidad justa es aquélla que no tolera la mediación teatral, aquélla en la que la medida que gobierna la comunidad está directamente incorporada en las actitudes vivientes de sus miembros.

Es la deducción más lógica. Sin embargo, no es la que ha prevalecido entre los críticos de la mímesis teatral. La mayoría de ellos han conservado las premisas cambiando la conclusión. Han dicho: quien dice teatro dice espectador y en ello hay un mal. Ése es el círculo del teatro tal y como lo conocemos, tal y como nuestra sociedad lo ha modelado a su propia imagen. Nos hace falta entonces otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante unos asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquélla implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. Drama quiere decir acción. El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que se movilizarán. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye dicha performance, en la energía que ella produce. Hay que construir un teatro nuevo a partir de ese poder activo, o más bien un teatro devuelto a su virtud original, a su esencia verdadera, que los espectáculos que se revisten de ese nombre sólo ofrecen en una versión degenerada. Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos.

Esta inversión se ha concretado en dos grandes vías, antagónicas en su principio, aunque la práctica y la teoría del teatro reformado a menudo las han mezclado. Según la primera, hay que arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que le obliga a identificarse con los personajes de la escena. Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma del que debe buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador

pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. O bien se le propondrá un dilema ejemplar, semejante a los que se plantean a los hombres involucrados en las decisiones de la acción. Se les obligará así a agudizar su propio sentido de evaluación de razones, de su discusión y de la elección que acaba zanjando.

Siguiendo la segunda vía, es esa misma distancia razonadora la que debe ser abolida. El espectador debe ser sustraído a la posición del observador que examina con toda tranquilidad el espectáculo que se le propone. Debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por aquél que consiste en estar en posesión de sus plenas energías vitales.

Éstas son las actitudes fundamentales que resumen el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Para el uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para el uno, debe afinar su mirada; para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira. Los intentos modernos de reforma del teatro han oscilado constantemente entre estos dos polos de la indagación distante y de la participación vital, arriesgándose a mezclar sus principios y sus efectos. Han pretendido transformar el teatro a partir del diagnóstico que conducía a su supresión. Por lo tanto, no es sorprendente que hayan retomado no sólo las consideraciones de la crítica platónica, sino también la fórmula positiva que Platón oponía al mal teatral. Platón quería sustituir la comunidad democrática e ignorante del teatro por otra comunidad, resumida en otra performance de los cuerpos. La oponía a la comunidad coreográfica en la que nadie puede permanecer como espectador inmóvil, en la que cada uno debe moverse de acuerdo con el ritmo comunitario fijado por la proporción matemática, aunque para ello hubiese que emborrachar a los viejos reacios a entrar en la danza colectiva.

Los reformadores del teatro han reformulado la oposición platónica entre *corea* y *teatro* como una oposición entre la verdad del teatro y el simulacro del espectáculo. Han hecho del teatro el lugar donde el público pasivo de los espectadores debía transformarse en su contrario: el cuerpo activo de un pueblo poniendo en acto su principio vital. El texto de presentación de la *Somerakademie* que

me acogía lo expresaba en estos términos: «El teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo». En sentido restringido, la frase sólo pretende distinguir a la audiencia colectiva del teatro de los visitantes individuales de una exposición o de la simple adición de las entradas al cine. Pero está claro que significa algo más. Significa que el «teatro» es una forma comunitaria ejemplar. Comporta una idea de comunidad como presencia a sí, opuesta a la distancia de la representación. A partir del romanticismo alemán, se ha asociado el pensamiento del teatro a esta idea de la comunidad viviente. El teatro apareció como una forma de la constitución estética –de la constitución sensible– de la colectividad. Entendemos por ello la comunidad como manera de ocupar un lugar y un tiempo, como el cuerpo en acto opuesto al simple aparato de las leyes, un conjunto de percepciones, de gestos y de actitudes que precede y preforma las leyes e instituciones políticas. El teatro ha sido asociado, más que cualquier otro arte, a la idea romántica de una revolución estética, cambiando no ya la mecánica del Estado y de las leyes, sino las formas sensibles de la experiencia humana. La reforma del teatro significaba entonces la restauración de su naturaleza de asamblea o de ceremonia de la comunidad. El teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, dice Brecht siguiendo a Piscator. Es el ritual purificador, afirma Artaud, en el que una comunidad pasa a estar en posesión de sus propias energías. Si el teatro encarna así la colectividad viviente, opuesta a la ilusión de la mímesis, no habrá que sorprenderse si la voluntad de devolver el teatro a su esencia puede adosarse a la crítica misma del espectáculo.

¿Cuál es, en efecto, la esencia del espectáculo según Guy Debord? Es la exterioridad. El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí. La enfermedad del hombre espectador se puede resumir en una afirmación breve: «Cuanto más contempla, menos es»[2]. Esta afirmación

2. Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, París, 1992, p. 16 [tr. esp. de José Luis Pardo, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2009, § 30; y La marca editora, Buenos Aires, 1995].

parece antiplatónica. De hecho, los fundamentos teóricos de la crítica del espectáculo han sido extraídos, a través de Marx, de la crítica feuerbachiana de la religión. El principio de una y otra crítica se encuentra en la visión romántica de la verdad como no-separación. Pero esta idea depende, en ella misma, de la concepción platónica de la mímesis. La «contemplación» que Debord denuncia es la contemplación de la apariencia separada de su verdad, es el espectáculo del sufrimiento producido por esta separación. «La separación es el alfa y el omega del espectáculo»[3]. Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido sustraída, es su propia esencia, convertida en algo ajeno, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento.

Así pues, no hay contradicción entre la crítica del espectáculo y la búsqueda de un teatro devuelto a su esencia originaria. El «buen» teatro es aquél que utiliza su realidad separada para suprimirla. La paradoja del espectador pertenece a ese dispositivo singular que retoma, por cuenta del teatro, los principios de la prohibición platónica del teatro. De modo que son estos mismos principios los que hoy convendría examinar de nuevo o, más bien, la red de presupuestos, el juego de equivalencias y de oposiciones que sostiene su posibilidad: equivalencias entre público teatral y comunidad, entre mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro; oposiciones entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación.

Este juego de equivalencias y de oposiciones compone, en efecto, una dramaturgia bastante tortuosa, una dramaturgia de la falta y la redención. El teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria. En consecuencia, se otorga la misión de invertir sus efectos y de expiar sus faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad. La escena y la performance teatrales se convierten así en una mediación evanescente entre el mal del espectáculo y la virtud del verdadero teatro. Se proponen

3. *Ibid.*, p. 13, § 25.

enseñar a sus espectadores los medios para dejar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral los hace conscientes de la situación social que la ocasiona y también les infunde el deseo de actuar para transformarla. Según la lógica de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, arrastrados hacia el círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva. En uno y otro caso, el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión.

Es aquí donde pueden entrar en juego las descripciones y las proposiciones de la emancipación intelectual y ayudarnos a reformular el problema. Pues esta mediación auto-evanescente no nos es desconocida. Es la lógica misma de la relación pedagógica: en ésta, el papel atribuido al maestro consiste en suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante. Las lecciones y los ejercicios que el maestro da tienen la finalidad de reducir progresivamente el abismo que los separa. Por desgracia, no puede reducir la separación más que creándola de nuevo una y otra vez. Para reemplazar la ignorancia por el saber, debe caminar siempre un paso adelante, poner entre el alumno y él una nueva ignorancia. La razón de ello es simple. En la lógica pedagógica, el ignorante no es solamente aquél que todavía ignora lo que el maestro sabe. Es aquél que no sabe lo que ignora ni cómo saberlo. El maestro, por su parte, no es solamente aquél que detenta el saber ignorado por el ignorante. Es también el que sabe cómo hacer de ello un objeto de saber, en qué momento y de acuerdo con qué protocolo. Sin embargo, en verdad, no hay ignorante que no sepa ya un montón de cosas, que no las haya aprendido por sí mismo, mirando y escuchando a su alrededor, observando y repitiendo, equivocándose y corrigiendo sus errores. Pero, para el maestro, ese saber no es más que un *saber de ignorante*, un saber incapaz de ordenarse según la progresión que va de lo más simple a lo más complejo. El ignorante progresa comparando lo que descubre con aquello que ya sabe, según el azar de los hallazgos, pero también según la regla aritmética, la regla democrática que hace de la ignorancia un saber menor. Sólo se preocupa por saber más,

por saber lo que aún ignoraba. Lo que le falta, lo que siempre le faltará al alumno, a menos que él mismo se convierta en maestro, es el *saber de la ignorancia*, el conocimiento de la distancia exacta que separa el saber de la ignorancia.

Esa medida escapa, precisamente, a la aritmética de los ignorantes. Lo que el maestro sabe, lo que el protocolo de transmisión del saber enseña de entrada al alumno, es que la ignorancia no es un saber menor, sino que es el opuesto del saber: porque el saber no es un conjunto de conocimientos, sino una posición. La distancia exacta es la distancia que ninguna regla puede medir, la distancia que resulta del mero juego surgido de las posiciones ocupadas, que se ejerce a través de la práctica interminable del «un paso más allá» que separa al maestro de aquél que se supone que ha de ejercitarse para alcanzarlo. Es la metáfora del abismo radical que separa la manera del maestro de la del ignorante, porque ese abismo separa dos inteligencias: aquélla que sabe en qué consiste la ignorancia y aquélla que no lo sabe. Es, de entrada, esta radical separación lo que la enseñaza progresiva y ordenada enseña al alumno. Le enseña de entrada su propia incapacidad. Así, verifica en su acto su propio presupuesto: la desigualdad de las inteligencias. Esta verificación interminable es lo que Jacotot llama embrutecimiento.

Jacotot oponía esta práctica del embrutecimiento a la práctica de la emancipación intelectual. La emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Ésta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad respecto a sí misma de la inteligencia en todas sus manifestaciones. No hay dos tipos de inteligencia separados por un abismo. El animal humano aprende todas las cosas tal y como primero ha aprendido la lengua materna, como ha aprendido a aventurarse en la selva de cosas y de signos que lo rodean, a fin de encontrar su lugar entre los otros humanos: observando y comparando una cosa con otra, un signo con un hecho, un signo con otro signo. Si el iletrado sólo sabe de memoria una plegaria, puede comparar ese saber con aquello que todavía ignora: las palabras de esa plegaria escritas sobre un papel. Puede aprender, signo tras signo, la relación de aquello que ignora con aquello que sabe. Puede

hacerlo si, a cada paso, observa lo que se halla frente a él, dice lo que ha visto y verifica lo que ha dicho. De ese ignorante, que deletrea los signos, al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en marcha, una inteligencia que traduce signos por otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle.

Este trabajo poético de traducción está en el corazón de todo aprendizaje. Está en el corazón de la práctica emancipadora del maestro ignorante. Lo que éste ignora es la distancia embrutecedora, la distancia transformada en abismo radical que sólo un experto puede «salvar». La distancia no es un mal que debe abolirse, es la condición normal de toda comunicación. Los animales humanos son animales distantes que se comunican a través de la selva de signos. La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino que va desde aquello que él ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal y como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto, sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, el arte de traducir sus aventuras intelectuales para uso de otros y de contra-traducir las traducciones que esos otros le presentan a partir de sus propias aventuras. El maestro ignorante capaz de ayudarlo a recorrer este camino no recibe ese nombre por el hecho de no saber nada, sino porque ha abdicado del «saber de la ignorancia» y ha disociado de este modo su maestría de su saber. No les enseña a sus alumnos *su* saber (de él), sino que les pide que se aventuren en la selva de cosas y de signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar. Lo que tal maestro ignora es la desigualdad de las inteligencias. Toda distancia es una distancia factual, y cada acto intelectual es un camino trazado entre una ignorancia y un saber, un camino que va aboliendo incesantemente, junto con sus fronteras, toda fijación y toda jerarquía de posiciones.

¿Cuál es la relación entre esta historia y la cuestión del espectador hoy por hoy? Ya no estamos en esa época en la que los dramaturgos querían explicar al público la verdad de las relaciones

sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista. No obstante, con las ilusiones, no se pierden forzosamente los presupuestos, ni tampoco se pierde forzosamente el aparato de los medios con el horizonte de los fines. Puede incluso ocurrir que, al contrario, la pérdida de sus ilusiones conduzca a los artistas a aumentar la presión sobre los espectadores: tal vez ellos sepan lo que hay que hacer, siempre y cuando la performance los arranque de su actitud pasiva y los transforme en participantes activos de un mundo común. Tal es la primera convicción que los reformadores teatrales comparten con los pedagogos embrutecedores: la del abismo que separa dos posiciones. Incluso si el dramaturgo o el director de teatro no saben lo que quieren que haga el espectador, sí que saben al menos una cosa: saben que *debe hacer algo*, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad.

Pero, ¿no podríamos invertir los términos del problema preguntando si no es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia? ¿Qué es lo que permite considerar como inactivo al espectador sentado en su asiento, si no es la radical oposición previamente aceptada entre lo activo y lo pasivo? ¿Por qué identificar mirada y pasividad, si no es por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y en la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad, si no es por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción? Estas oposiciones –mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad– son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen propiamente un reparto de lo sensible[4], una distribución *a priori* de las posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a dichas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad. Por eso puede cambiarse el valor de los términos, transformar el término «bueno» en malo y viceversa, sin cambiar el funcionamiento de la oposición misma. Así, se descalifica al espectador porque no hace nada, mientras que los

4. En francés, «*partage du sensible*». Traducimos aquí este sintagma fundamental en la obra de Jacques Rancière por «reparto de lo sensible» y advertimos que, en otros libros, también ha sido traducido por «división de lo sensible». [N. de los E.]

actores en el escenario o los trabajadores afuera ponen el cuerpo en acción. Pero la oposición entre ver y hacer se invierte de inmediato cuando uno opone a la ceguera de los trabajadores manuales y de los practicantes empíricos, sumergidos en lo inmediato y lo pedestre, la amplia perspectiva de aquéllos que contemplan las ideas, prevén el futuro o adoptan una visión global de nuestro mundo. Antaño se llamaba ciudadanos *activos*, capaces de elegir y de ser elegidos, a los propietarios que vivían de sus rentas, y ciudadanos *pasivos*, indignos de tales funciones, a aquéllos que trabajaban para ganarse la vida. Los términos pueden cambiar de sentido, las posiciones pueden intercambiarse, lo esencial es que permanece la estructura que opone dos categorías: los que poseen una capacidad y los que no la poseen.

La emancipación, por su parte, comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésa debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone.

Éste es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal y como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores de teatro, bailarines o performistas. Observemos tan sólo la movilidad de la mirada y de las expresiones de los espectadores en un tradicional drama religioso chiíta que conmemora la muerte de Hussein, captados por la cámara de Abbas Kiarostami (*Tazieh*). El dramaturgo o el director de teatro querría que los espectadores vieran esto y

sintieran aquello, que comprendieran tal o cual cosa y que sacaran de ello tal o cual consecuencia. Es la lógica del pedagogo embrutecedor, la lógica de la transmisión directa en lo idéntico: hay algo, un saber, una capacidad, una energía que está de un lado –en un cuerpo o un espíritu– y que debe pasar al otro. Lo que el alumno debe *aprender* y lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* y lo que el director de teatro le *hace ver*. Lo que debe sentir es la energía que él le comunica. A esta identidad de la causa y del efecto que se encuentra en el seno mismo de la lógica embrutecedora, la emancipación opone su disociación. Ése es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe. Lo aprende como efecto del control que le obliga a buscar y verificar esta búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro.

Se dirá que el artista no pretende instruir al espectador. Que se guarda mucho, actualmente, de utilizar la escena para imponer una lección o para transmitir un mensaje. Que solamente quiere producir una forma de conciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción. Pero lo que siempre supone es que lo percibido, sentido, comprendido es aquello que él ha puesto en su dramaturgia o en su performance. Presupone siempre la identidad de la causa y el efecto. Esta supuesta igualdad entre la causa y el efecto reposa a su vez sobre un principio no igualitario: reposa sobre el privilegio que el maestro se otorga, el conocimiento de la distancia «correcta» y del medio de suprimirla. Pero eso es confundir dos distancias muy diferentes. Existe la distancia entre el artista y el espectador, pero también existe la distancia inherente a la performance misma, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador. Según la lógica de la emancipación, siempre existe entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado una tercera cosa –un libro o cualquier otro fragmento de escritura– ajena tanto a uno como al otro y a la que ambos pueden referirse para verificar en común lo que el alumno ha visto, lo que dice y lo que piensa de ello. Lo mismo ocurre con la performance. No es la transmisión del saber o del espíritu del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee

el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión en lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto.

Así pues, esta idea de la emancipación se opone claramente a aquélla sobre la que se ha apoyado a menudo la política del teatro y de su reforma: la emancipación como reapropiación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación. Es esta idea de separación y de su abolición lo que vincula la crítica debordiana del espectáculo a la crítica feuerbachiana de la religión a través de la crítica marxista de la alienación. Según esta lógica, la mediación de un tercer término no puede ser sino la ilusión fatal de la autonomía, atrapada en la lógica del desposeimiento y de su disimulo. La separación del escenario y la sala es un estado que debe superarse. La finalidad misma de la performance consiste en suprimir, de diversas maneras, esta exterioridad: poniendo a los espectadores sobre el escenario y a los performistas en la sala, suprimiendo la diferencia entre el uno y la otra, desplazando la performance a otros lugares, identificándola con la toma de posesión de la calle, de la ciudad o de la vida. Y, sin duda, este esfuerzo por trastornar la distribución de los lugares ha producido no pocos enriquecimientos de la performance teatral. Pero una cosa es la redistribución de los lugares y otra cosa diferente es que el teatro se atribuya la finalidad de reunir a una comunidad poniendo fin a la separación del espectáculo. Lo primero conlleva la invención de nuevas aventuras intelectuales, lo segundo una nueva forma de asignación de los cuerpos a su lugar correcto, que en este caso viene a ser su lugar comulgante.

Y ello porque el rechazo de la mediación, el rechazo del tercero, es la afirmación de una esencia comunitaria del teatro en cuanto tal. Cuanto menos sabe el dramaturgo lo que quiere que haga el colectivo de los espectadores, tanto más sabe que ellos deben actuar, en cualquier caso, como un colectivo, transformar su agregación en comunidad. No obstante, ya iría siendo hora de cuestionar la idea de que el teatro es por sí mismo un lugar comunitario. Como hay unos cuerpos vivientes sobre el escenario que se dirigen a otros cuerpos reunidos en el mismo lugar, parece que eso ya baste para hacer del teatro el vector de un sentido de comunidad, radicalmente diferente de la situación de los individuos sentados frente a un

televisor o de los espectadores de cine sentados ante unas sombras proyectadas. Curiosamente, la generalización del uso de las imágenes y de toda clase de proyecciones en las puestas en escena teatrales no parece alterar en absoluto esta creencia. Las imágenes proyectadas pueden agregarse a los cuerpos vivientes o sustituirlos. Pero, en cuanto hay espectadores reunidos en el espacio teatral, se hace como si la esencia viviente y comunitaria del teatro se hallara preservada y como si se pudiera evitar la pregunta: ¿qué es exactamente lo que tiene lugar, entre los espectadores de un teatro, y que no podría tener lugar en otra parte? ¿Qué es lo que resulta más interactivo, más comunitario, entre esos espectadores con respecto a una multiplicidad de individuos que miran a la misma hora el mismo show televisivo?

Creo que ese algo es solamente la presuposición de que el teatro es comunitario por sí mismo. Dicha presuposición continúa precediendo a la performance teatral y anticipando sus efectos. Pero, en un teatro, ante una performance, igual que en un museo, una escuela o una calle, nunca hay más que individuos que trazan su propio camino en la selva de cosas, de actos y de signos que los encaran y los rodean. El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida en que los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus propios caminos. Lo que nuestras performances verifican –ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de verlo– no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones.

En ese poder de asociar y de disociar reside precisamente la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada

uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, ni tampoco punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruces y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos, en primer lugar, la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles y, en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.

Me propongo ilustrar este punto mediante un breve recorrido por mi propia experiencia política e intelectual. Pertenezco a una generación que se debatió entre dos exigencias opuestas. Según una, los que poseían la comprensión del sistema social debían enseñárselo a los que sufrían ese mismo sistema con el fin de armarlos para la lucha; según la otra, los supuestos instruidos eran en realidad ignorantes que no sabían nada de lo que significaban la explotación y la rebelión, así que debían instruirse con esos mismos trabajadores a los que trataban de ignorantes. Para responder a esta doble exigencia, quise al principio encontrar la verdad del marxismo para armar un nuevo movimiento revolucionario y aprender, luego, de aquéllos que trabajaban y luchaban en las fábricas el sentido de la explotación y de la rebelión. Para mí, como para mi generación, ninguna de estas dos tentativas resultó plenamente convincente. Ese hecho me llevó a buscar en la historia del movimiento obrero la razón de los encuentros ambiguos o fallidos entre los obreros y aquellos intelectuales que les habían visitado para instruirlos o para ser instruidos por ellos. Pude así comprender que la cuestión no se planteaba entre ignorancia y saber, como tampoco entre actividad y pasividad, ni entre individualidad y comunidad. Un día de mayo en que consultaba la correspondencia de dos obreros en la década de 1830 para obtener información sobre la condición y las formas de

conciencia de los trabajadores de aquella época, me llevé una gran sorpresa al encontrarme con algo muy diferente: las aventuras de otros dos visitantes, en otros días de mayo, ciento cuarenta y cinco años antes. Uno de los dos obreros acababa de entrar en la comunidad saint-simoniana en Ménilmontant y comunicaba a su amigo cómo repartía el tiempo durante sus jornadas en la utopía: trabajos y ejercicios de día, juegos, cenáculos y relatos por la noche. Su correspondiente epistolar le contaba, por su parte, el paseo por el campo que acababa de hacer con dos compañeros para aprovechar un domingo de primavera. Pero lo que le contaba no se parecía en nada al día de descanso de un trabajador que restaura de ese modo sus fuerzas físicas y mentales para el trabajo de la semana siguiente. Era una intrusión en una clase de ocio totalmente distinta: el ocio de los estetas que disfrutan de las formas, de las luces y de las sombras del paisaje, de los filósofos que se instalan en una posada de campo para desarrollar hipótesis metafísicas y de los apóstoles que se empeñan en comunicar su fe a todos los compañeros con los que se encuentran al azar del camino o de la posada[5].

Esos trabajadores que habrían tenido que proporcionarme informaciones sobre las condiciones de trabajo y las formas de conciencia de clase me ofrecían algo totalmente diferente: el sentimiento de una semejanza, una demostración de igualdad. Ellos también eran espectadores y visitantes en el seno de su propia clase. Su actividad de propagandistas no podía separarse de su ociosidad de paseantes y de contempladores. La simple crónica de su tiempo libre compelía a reformular las relaciones establecidas entre *ver*, *hacer* y *hablar*. Haciéndose espectadores y visitantes, trastornaban el reparto de lo sensible que pretende que los que trabajan no tengan tiempo para abandonar sus pasos y sus miradas al azar, y que pretende también que los miembros de un cuerpo colectivo no tengan tiempo para consagrarlo a las formas e insignias de la individualidad. Eso es lo que significa la palabra emancipación: la alteración de la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo. Lo que aquellas jornadas proporcionaban a

5. Cf. Gabriel Gauny, *Le Philosophe plébéien*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1985, p. 147-158.

los dos corresponsales y a sus semejantes no era el saber de su condición y la energía para el trabajo del mañana y la lucha por venir. Era la nueva configuración aquí y ahora del reparto del espacio y del tiempo, del trabajo y del tiempo libre.

Comprender esta ruptura operada en el seno mismo del tiempo equivalía a desarrollar las implicaciones de una similitud y de una igualdad, en lugar de asegurarse el dominio en la tarea interminable de reducir la brecha irreductible. También esos dos trabajadores eran intelectuales, como lo es cualquier otro. Eran visitantes y espectadores, como el investigador que, un siglo y medio más tarde, leía sus cartas en una biblioteca, como los visitantes de la teoría marxista o los que distribuyen octavillas en las puertas de las fábricas. No había que salvar ninguna brecha entre intelectuales y obreros, como tampoco entre actores y espectadores. De todo ello, había que extraer algunas consecuencias para el discurso destinado a dar cuenta de esta experiencia. Contar la historia de sus días y sus noches obligaba a alterar otras fronteras. Esta historia que hablaba del tiempo, de su pérdida y de su reapropiación sólo adquiría su sentido y alcance al ser puesta en relación con una historia similar, enunciada en otra parte, en otra época y en un tipo de escrito muy distinto: Platón explica en el libro II de la *República*, antes de emprenderla contra las sombras mentirosas del teatro, que en una comunidad bien ordenada cada uno debía hacer una sola cosa y que los artesanos no tenían tiempo para estar en otra parte que no fuese su sitio de trabajo ni tampoco para hacer otra cosa que no fuese el trabajo que convenía a las (in)capacidades que la naturaleza les había otorgado.

Para oír la historia de aquellos dos visitantes, había entonces que alterar las fronteras entre la historia empírica y la filosofía pura, las fronteras entre las disciplinas y las jerarquías entre los niveles de discurso. No había, por un lado, el relato de los hechos y, por el otro, la explicación filosófica o científica que descubría la razón de la historia o la verdad escondida tras ella. No estaban, por un lado, los hechos y, por el otro, su interpretación. Existían dos maneras de contar una historia. Y lo que me correspondía hacer era precisamente una obra de traducción, mostrando cómo esos relatos de domingos primaverales y los diálogos del filósofo

se traducían mutuamente. Había que inventar el idioma adecuado para esa traducción y para esa contra-traducción, a riesgo de que tal idioma permaneciera ininteligible para todos los que reclamaran el sentido de esta historia, la realidad que la explicaba y la lección que ella daba para la acción. Ese idioma, de hecho, sólo podía ser leído por aquéllos que lo tradujeran a partir de su propia aventura intelectual.

Este recorrido biográfico me lleva al punto central de mi propósito. Esas historias de fronteras que deben atravesarse y de distribuciones de roles que deben alterarse corresponden ciertamente a la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes. Hoy tenemos teatro sin palabras y danza hablada; instalaciones y performances a modo de obras plásticas; proyecciones de video transformadas en ciclos de frescos murales; fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica; escultura metamorfoseada en show multimedia y otras combinaciones. Ahora bien, hay tres maneras de comprender y de practicar esta mezcla de géneros. Existe una manera que consiste en reactualizar la forma de la obra de arte total. Se creía que ésta era la apoteosis del arte convertido en vida. Hoy tiende a ser más bien la de algunos egos artísticos sobredimensionados o una forma de hiperactivismo consumista, cuando no ambas cosas a la vez. Luego está la idea de una hibridación de los medios del arte, propia de la realidad postmoderna del intercambio incesante de los roles y las identidades, de lo real y lo virtual, de lo orgánico y las prótesis mecánicas e informáticas. Esta segunda idea no se distingue mucho de la primera en sus consecuencias. A menudo conduce a otra forma de embrutecimiento, que utiliza la alteración de las fronteras y la confusión de los roles para acrecentar el efecto de la performance sin cuestionar sus principios.

Existe una tercera manera que ya no apunta a la amplificación de los efectos, sino al cuestionamiento de la relación misma de causa-efecto y del juego de los presupuestos que sostienen la lógica del embrutecimiento. Frente al hiper-teatro que quiere transformar la representación en presencia y la pasividad en actividad, esta tercera manera propone, al contrario, revocar el privilegio de

vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla a igual nivel frente a la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada puesta en una imagen. Propone, en resumen, concebirla como una nueva escena de la igualdad en la que se traducen, unas a otras, performances heterogéneas. Pues en todas esas performances se trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores. Los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que se exponen la manifestación y el efecto de sus competencias, ya inciertos en los términos del nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no puede anticiparse. Requiere espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la «historia» y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores.

Soy consciente de que es posible decir de todo esto: no son más que palabras, de nuevo sólo palabras. No lo recibiría como un insulto. Hemos oído a tantos oradores que hacían pasar sus palabras por algo más que palabras, por la fórmula de entrada a una vida nueva; hemos visto tantas representaciones teatrales que pretendían ser no sólo espectáculos, sino ceremonias comunitarias; e incluso hoy, a pesar de todo el escepticismo «postmoderno» para con el deseo de cambiar la vida, vemos tantas instalaciones y espectáculos transformados en misterios religiosos que no resulta necesariamente escandaloso oír decir que las palabras son sólo palabras. Despachar los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos puede ayudarnos a comprender mejor de qué modo las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos.

Las desventuras del pensamiento crítico

No soy el primero en cuestionar la tradición de la crítica social y cultural en la que se formó mi generación. Muchos autores han afirmado que ya ha pasado su momento: antaño, uno todavía podía entretenerse denunciando la sombría y sólida realidad escondida detrás del brillo de las apariencias. Pero, actualmente, ya no habría ninguna realidad sólida opuesta al reino de las apariencias, ni ningún sombrío reverso opuesto al triunfo de la sociedad de consumo. Digámoslo de una vez: éste no es el discurso que me propongo sostener. Me gustaría demostrar, al contrario, que los conceptos y procedimientos de la tradición crítica no están para nada anticuados. Siguen funcionando muy bien, incluso en el discurso de aquéllos que declaran precisamente su caducidad. Y ello aunque su uso presente atesta una total inversión de su orientación y de sus supuestos fines. Así pues, es necesario tomar en cuenta la persistencia de un modelo de interpretación y la inversión de su sentido si queremos emprender una verdadera crítica de la crítica.

Con esta finalidad, examinaré algunas manifestaciones contemporáneas que ilustran, en los dominios del arte, de la política y de la teoría, la inversión de los modos de descripción y de demostración propios de la tradición crítica. Para ello, partiré del dominio en el que esa tradición sigue siendo la más vivaz, el dominio del arte y, especialmente, el de las grandes exposiciones internacionales donde la presentación de las obras se inscribe cómodamente en el marco de una reflexión global sobre el estado del mundo. En 2006, el comisario de la Bienal de Sevilla, Kozui Enwezor, había consagrado este evento a desenmascarar, en estos tiempos de globalización, «las maquinarias que diezman

Josephine Meckseper, *Sin título*, 2005.

y arruinan los lazos sociales, económicos y políticos»[1]. En la primera línea de las maquinarias devastadoras, se hallaba evidentemente la máquina de guerra norteamericana y, así, se entraba en la exposición por las salas consagradas a las guerras de Afganistán y de Irak. Junto a imágenes de la guerra civil en Irak, se podían ver fotografías de las manifestaciones contra la guerra hechas por una artista alemana instalada en Nueva York, Josephine Meckseper. Una de esas fotografías llamaba la atención: en segundo plano, se veía a un grupo de manifestantes llevando pancartas. En primer plano, aparecía una gran cesta de basura cuyo contenido desbordaba y se esparcía por el suelo. La foto se titulaba simplemente «Sin título», lo cual, en ese contexto, parecía querer decir: no hace falta título: la imagen habla por sí misma.

Podemos comprender lo que decía la imagen si relacionamos la tensión entre las pancartas políticas y la basura con una forma artística particularmente representativa de la tradición crítica en arte, la del collage. La fotografía de la manifestación no es un collage en el sentido técnico del término, pero su efecto juega con los elementos que hicieron la fortuna artística y política del collage y del fotomontaje: el impacto, sobre una misma superficie, de elementos heterogéneos, incluso conflictivos. En la época del surrealismo, el procedimiento servía para manifestar, bajo el prosaísmo de la cotidianidad burguesa, la realidad reprimida del deseo y del sueño. El marxismo lo adoptó después para hacer perceptible, por el encuentro incongruente de elementos

1. El título exacto de la muestra era: *The Unhomely. Phantomal Scenes in the global World*.

heterogéneos, la violencia de la dominación de clase oculta bajo las apariencias de la ordinaria cotidianidad y de la paz democrática. Ese fue el principio de la extrañeza brechtiana. Y todavía era, en los años 70, el principio de los fotomontajes realizados por una artista comprometida norteamericana, Martha Rosler, en su serie titulada *Bringing the War Home*, que enganchaba imágenes de la guerra de Vietnam sobre imágenes de felices interiores norteamericanos. Así, un montaje titulado *Balloons* nos mostraba, sobre el fondo de una espaciosa residencia en la que aparecían, en un rincón, varios globos inflables, a un vietnamita llevando en brazos a un niño muerto, asesinado por las balas del ejército norteamericano. La conexión de las dos imágenes debía producir un doble efecto: la conciencia del sistema de dominación que vinculaba la felicidad doméstica norteamericana a la violencia de la guerra imperialista, pero también un sentimiento de complicidad culpable dentro de ese sistema. Por un lado, la imagen decía: ésta es la realidad oculta que no sabéis ver, debéis tomar conocimiento de ella y actuar de acuerdo con ese conocimiento. Pero no va de suyo que el conocimiento de una situación implique el deseo de cambiarla. Por eso la imagen decía otra cosa. Decía: ésta es la realidad obvia que no queréis ver, porque sabéis que sois responsables de ella. El dispositivo crítico apuntaba así a un efecto doble: una toma de conciencia de la realidad oculta y un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada.

La fotografía de los manifestantes y de la basura pone en juego los mismos elementos que esos fotomontajes: la guerra lejana y el consumo doméstico. Josephine Meckseper es tan hostil a la guerra de George Bush como Martha Rosler a la de Nixon. Pero el juego de los contrarios en la fotografía funciona de otra manera: no vincula el hiper-consumo norteamericano a la guerra lejana para reforzar las energías militantes hostiles a la guerra. Más bien arroja ese hiper-consumo entre las piernas de los manifestantes que pretenden de nuevo traer la guerra a casa. Los fotomontajes de Martha Rosler acentúan la heterogeneidad de los elementos: la imagen del niño muerto no podía integrarse en el bonito interior de un hogar sin hacerlo explotar. La fotografía de los manifestantes en la basura subraya, al contrario, su homogeneidad fundamental. Las latas

que desbordan la basura han sido arrojadas ahí, sin duda, por los manifestantes. La fotografía nos sugiere entonces que su marcha misma es una marcha de consumidores de imágenes e indignaciones espectaculares. Esta manera de leer la imagen está en armonía con las instalaciones que hicieron célebre a Josephine Meckseper. Esas instalaciones, que hoy pueden verse en muchas exposiciones, son pequeñas vitrinas, muy semejantes a vitrinas comerciales o publicitarias, en las que reúne, como en los fotomontajes de ayer, elementos que supuestamente pertenecen a universos heterogéneos: por ejemplo, en una instalación titulada «En venta», vemos un libro sobre la historia de un grupo de guerrilleros urbanos ingleses, que justamente habían querido llevar la guerra a las metrópolis imperialistas, en medio de artículos de moda masculina; en otra, un maniquí de lencería femenina junto a un cartel de propaganda comunista, o el eslogan de Mayo del 68 «No trabajéis nunca» sobre frascos de perfume. Estas cosas se contradicen aparentemente, pero se trata de mostrar que pertenecen a la misma realidad, que la radicalidad política también es, por su parte, un fenómeno de moda joven. Es lo que la fotografía de los manifestantes atestaría a su manera: ellos protestan contra la guerra dirigida por el imperio del consumo que deja caer sus bombas sobre las ciudades de Oriente Medio. Pero esas bombas son una respuesta a la destrucción de las torres, que había sido puesta en escena como el espectáculo del derrumbamiento del imperio de la mercancía y del espectáculo. La imagen parece decirnos: esos manifestantes están ahí porque han consumido las imágenes de la caída de las torres y de los bombardeos en Irak. Y es de nuevo un espectáculo lo que ellos nos están ofreciendo en las calles. En última instancia, terrorismo y consumo, protesta y espectáculo son remitidos a un único y mismo proceso gobernado por la ley mercantil de la equivalencia.

Pero si se llevara hasta sus últimas consecuencias, esta demostración visual debería conducir a la abolición misma del procedimiento crítico: si todo no es más que exhibición espectacular, la oposición de la apariencia a la realidad que fundaba la eficacia del discurso crítico cae por sí misma, y, con ella, toda culpabilidad con respecto a los seres situados del lado de la realidad oscura y negada. En este caso, el dispositivo crítico mostraría simplemente su

propia caducidad. Pero no es así. Las pequeñas vitrinas que mezclan propaganda revolucionaria y moda joven continúan con la doble lógica de la intervención militante de ayer. Nos dicen una vez más: ésta es la realidad que no sabéis ver, el reino sin límite de la exposición mercantil, el horror nihilista del modo de vida pequeñoburgués de hoy; pero también: ésta es la realidad que no queréis ver, la participación de vuestros pretendidos gestos de revuelta en el proceso de exhibición de signos de distinción gobernado por la exhibición mercantil. Así pues, el artista crítico siempre se propone producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes. En el caso de Martha Rosler, el conflicto debía revelar la violencia imperialista detrás de la feliz ostentación de los bienes y de las imágenes. En Josephine Meckseper, la ostentación de las imágenes demuestra ser idéntico a la estructura de una realidad en la que todo está expuesto a la manera de una ostentación mercantil. Pero se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver, aunque el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia.

Martha Rosler, *Bringing the War Home: Balloons*, fotomontaje, 1967-1972.

De este modo, hay una dialéctica inherente a la denuncia del paradigma crítico: esta denuncia declara el agotamiento del paradigma crítico para acabar reproduciendo su mismo mecanismo, corriendo así el riesgo de transformar la ignorancia de la realidad o la negación de la miseria en ignorancia del hecho de que realidad y miseria han desaparecido, corriendo también el riesgo de transformar el deseo de ignorar lo que culpabiliza en deseo de ignorar que no hay nada de lo que haya que sentirse culpable.

Ése es, sustancialmente, el argumento defendido no ya por un artista, sino por un filósofo, Peter Sloterdijk, en su libro *Espumas*. Tal y como lo describe, el proceso de la modernidad es un proceso de antigravitación. El término se refiere en primer lugar, evidentemente, a las invenciones técnicas que han permitido al hombre conquistar el espacio y a las que pusieron las tecnologías de la comunicación y de la realidad virtual en el lugar del sólido mundo industrial. Pero expresa también la idea de que la vida habría perdido mucha de su gravedad de antaño, entendiendo ahí su carga de sufrimiento, de amargura y de miseria, y con ella su peso de realidad. En consecuencia, los procedimientos tradicionales del pensamiento crítico fundados sobre «las definiciones de la realidad formuladas por la ontología de la pobreza» ya no tendrían lugar de ser. Si subsisten, según Sloterdijk, es porque la creencia en la solidez de lo real y el sentimiento de culpabilidad en relación con la miseria sobreviven a la pérdida de su objeto. Sobreviven bajo el modo de la ilusión necesaria. Marx veía que los hombres proyectan en el cielo de la religión y de la ideología la imagen invertida de su miseria real. Nuestros contemporáneos, según Sloterdijk, hacen lo contrario: proyectan en la ficción de una realidad sólida la imagen invertida de ese proceso de aligeramiento generalizado: «Sea lo que sea lo que se diga en el espacio público: la mentira de la miseria redacta el texto. Todos los discursos públicos obedecen a la ley de volver a traducir el lujo que ha llegado al poder a la jerga de la miseria»[2]. El abochornamiento culpable que se experimenta ante la desaparición de la pesantez y de la miseria se expresaría inversamente en la restauración del discurso miserabilista y victimario.

Este análisis nos invita a liberarnos de las formas y del contenido de la tradición crítica. Pero lo hace al precio de reproducir su lógica. Nos dice, una vez más, que somos víctimas de una estructura global de ilusión, víctimas de nuestra ignorancia y de nuestra resistencia frente a un proceso global irresistible de desarrollo de las fuerzas productivas: el proceso de desmaterialización de la

2. Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphères III*, Maren Sell, Paris, 2005, p. 605 [tr. esp. de Isidoro Reguera, *Esferas III : Espumas*, Siruela, Barcelona, 2005, p. 519].

riqueza cuya consecuencia es la pérdida de las creencias y de los ideales antiguos. Reconocemos fácilmente en la argumentación la indestructible lógica del *Manifiesto Comunista*. No es casualidad que el pretendido postmodernismo le haya tomado prestado su fórmula canónica: «Todo lo sólido se disipa en el aire». Todo se volvería fluido, líquido, gaseoso y sólo quedaría reírse de los ideólogos que todavía creen en la realidad de la realidad, de las miserias y de las guerras.

Por muy provocadoras que se pretendan, estas tesis no dejan de estar encerradas en la lógica de la tradición crítica. Permanecen fieles a la tesis del proceso histórico ineluctable y de su efecto necesario: el mecanismo de inversión que transforma la realidad en ilusión o la ilusión en realidad, la pobreza en riqueza o la riqueza en pobreza. Continúan denunciando una incapacidad de conocer y un deseo de ignorar. Y siguen señalando una culpabilidad en el corazón de la negación. Así pues, esta crítica de la tradición sigue empleando sus conceptos y sus procedimientos. Pero es cierto que algo ha cambiado. Ayer, esos procedimientos todavía se proponían suscitar formas de conciencia y energías encaminadas hacia un proceso de emancipación. Ahora, o bien están enteramente desconectadas de ese horizonte de emancipación, o bien claramente vueltas contra su sueño.

Es este contexto lo que ilustra la fábula de los manifestantes y la basura. Sin duda, la fotografía no expresa ninguna desaprobación de los participantes en la manifestación. Al fin y al cabo, ya en los años 60, Godard ironizaba sobre los «hijos de Marx y de la Coca-Cola». Sin embargo, se manifestaba con ellos porque, cuando se manifestaban contra la guerra de Vietnam, los hijos de la era de la Coca-Cola combatían o en todo caso pensaban que combatían junto a los hijos de Marx. Lo que ha cambiado en cuarenta años no es que Marx haya desaparecido, absorbido por Coca-Cola. No ha desaparecido. Ha cambiado de lugar. Ahora se aloja en el corazón del sistema como su voz ventrílocua. Se ha convertido en el fantasma infame o el padre infame que atesta la infamia común de los hijos de Marx y de la Coca-Cola. Ya Gramsci había caracterizado la revolución soviética como revolución contra *El Capital*, contra el libro de Marx que se había

convertido en la Biblia del cientificismo burgués. Lo mismo podría decirse del marxismo en cuyo seno se formó mi generación: el marxismo de la denuncia de las mitologías de la mercancía, de las ilusiones de la sociedad de consumo y del imperio del espectáculo. Se suponía, hace cuarenta años, que ese marxismo denunciaría la maquinaria de la dominación social para ofrecer nuevas armas a aquéllos que se enfrentaban con ella. Hoy se ha convertido en el saber desencantado del reino de la mercancía y del espectáculo, de la equivalencia de todas las cosas con todas las demás y de cada cosa con su propia imagen. Esta sabiduría post-marxista y post-situacionista no se contenta con ofrecer un reflejo fantasmagórico de una humanidad enteramente sepultada bajo los desechos de su frenético consumo. También muestra la ley de la dominación como una fuerza que se apodera de todo lo que pretende contestarla. Hace de toda protesta un espectáculo y de todo espectáculo, una mercancía. Hace de ello la expresión de una vanidad, pero también la demostración de una culpabilidad. La voz del fantasma ventrílocuo nos dice que somos dos veces culpables, culpables por dos razones opuestas: porque todavía nos aferramos a esa antigualla de la realidad y de la culpabilidad, fingiendo ignorar que ya no hay nada de lo que haya que sentirse culpable; pero también porque contribuimos, mediante nuestro propio consumo de mercancías, de espectáculos y de protestas, al reino infame de la equivalencia mercantil. Esta doble inculpación implica una notable redistribución de las posiciones políticas: por un lado, la vieja denuncia propia de la izquierda dirigida contra el imperio de la mercancía y de las imágenes se ha vuelto una forma de consentimiento irónico o melancólico frente a ese imperio inevitable. Por el otro, las energías militantes se han encaminado hacia la derecha, donde nutren una nueva crítica de la mercancía y del espectáculo cuyos perjuicios se ven tipificados como crímenes de los individuos democráticos.

Por un lado, tenemos entonces la ironía o la melancolía de la izquierda. Ésta nos compele a confesar que todos nuestros deseos de subversión obedecen una vez más a la ley del mercado y que, con ello, no hacemos más que complacernos en el nuevo juego disponible en el mercado global, el juego de la experimentación sin

límites de nuestra propia vida. Nos muestra absortos en el vientre de un monstruo en el que incluso nuestras capacidades de práctica autónoma y subversiva y la red de interacción que podríamos utilizar contra ella sirven a la nueva potencia de la bestia, la de la producción inmaterial. La bestia, tal y como dicen, ejerce su influencia sobre los deseos y las capacidades de sus enemigos potenciales ofreciéndoles al mejor precio la más preciada de las mercancías: la capacidad de experimentar la propia vida como un manto de infinitas posibilidades. Así ofrece a cada uno lo que él puede anhelar: *reality shows* para los cretinos y posibilidades acrecentadas de auto-valorización para los pícaros. Ésa es, según el discurso melancólico, la trampa en la que han caído los que creían derribar el poder capitalista y le han dado, al contrario, los medios para rejuvenecerse nutriéndose de las energías contestatarias. Este discurso encontró su alimento en *El Nuevo Espíritu del capitalismo* de Luc Boltanski y Eve Chiapello. Según estos sociólogos, las consignas de las revueltas de los años 60 y, particularmente, del movimiento estudiantil de Mayo del 68 habrían proporcionado al capitalismo, en dificultades después de la crisis del petróleo en 1973, los medios para regenerarse. El Mayo del 68, en efecto, habría llevado los temas de la «crítica artística» del capitalismo –la protesta contra un mundo desencantado, las reivindicaciones de autenticidad, de creatividad y de autonomía– en contra de la crítica «social», propia del movimiento obrero: la crítica de las desigualdades y de la miseria y la denuncia del egoísmo destructor de los lazos comunitarios. Ésos son los temas que habrían sido integrados por el capitalismo contemporáneo, ofreciendo a esos deseos de autonomía y de creatividad auténtica su nueva «flexibilidad», su marco maleable, sus estructuras ligeras e innovadoras, su llamada a la iniciativa individual y a la «ciudad por proyectos».

La tesis es, en sí misma, muy poco sólida. Hay una gran diferencia entre los discursos para seminarios de *managers* que le ofrecen su contenido y la realidad de las formas de dominación contemporáneas del capitalismo, donde la «flexibilidad» del trabajo significa mucho más la adaptación forzada a formas de productividad acrecentadas so pena de despidos, cierres y re-localizaciones, que la apelación a la creatividad generalizada de los hijos de Mayo

del 68. A fin de cuentas, el interés por la creatividad en el trabajo estaba muy lejos de las consignas del movimiento de 1968, que la emprendió, al contrario, contra el tema de la «participación» y contra la invitación hecha a la juventud instruida y generosa para participar en un capitalismo modernizado y humanizado, que se hallaba en el corazón de la ideología neocapitalista y del reformismo estatal de los años 60. La oposición de la crítica artística a la crítica social no se apoya en ningún análisis de las formas históricas de oposición. Se contenta, según la lección de Bourdieu, con atribuir a los obreros la lucha por los lazos comunitarios y contra la miseria, y el deseo individualista de creatividad autónoma a los hijos pasajeramente rebeldes de la gran y pequeña burguesía. Pero la lucha colectiva por la emancipación obrera nunca se ha separado de una nueva experiencia de vida y de capacidad individuales, ganadas contra los antiguos lazos comunitarios. La emancipación social ha sido al mismo tiempo una emancipación estética, una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir que caracterizaban la identidad obrera en el orden jerárquico antiguo. Esta solidaridad de lo social y de lo estético, del descubrimiento de la individualidad para todos y del proyecto de colectividad libre ha constituido el corazón de la emancipación obrera. Pero, al mismo tiempo, ha significado ese desorden de clases y de identidades que la visión sociológica del mundo ha rechazado constantemente y contra el cual ella misma se construyó en el siglo XIX. Volvió naturalmente a encontrárselo en las manifestaciones y consignas de 1968, y uno comprende su preocupación por liquidar finalmente la perturbación que trae ese desorden al buen reparto de clases, de sus maneras de ser y de sus formas de acción.

Por todo ello, no es ni la novedad ni la fuerza de la tesis lo que ha podido seducir, sino la manera en que ella vuelve a poner en funcionamiento el tema «crítico» de la ilusión cómplice. Así alimentaba la versión melancólica del izquierdismo, que se nutre de la doble denuncia del poder de la bestia y de las ilusiones de aquéllos que la sirven creyendo combatirla. Es cierto que la tesis de la recuperación de las revueltas «artísticas» abre el camino a diversas conclusiones: si se da la ocasión, apoya la proposición de una radicalidad que sería al fin radical: la defección en masa de las fuerzas del Intelecto general

absorbidas hoy por el Capital y el Estado, defección preconizada por Paolo Virno, o la subversión virtual opuesta al capitalismo virtual por Brian Holmes[3]. Nutre también la proposición de un militantismo invertido, aplicado no ya a destruir sino a salvar a un capitalismo que habría perdido su espíritu[4]. Pero su estiaje normal es la constatación desencantada de la imposibilidad de cambiar el curso de un mundo en el que faltaría todo punto sólido para oponerse a la realidad ahora gaseosa, líquida, inmaterial de la dominación. En efecto, ¿qué pueden hacer los manifestantes/consumidores de Josephine Mecksepe frente a una guerra descrita de la siguiente manera por un eminente sociólogo de nuestros días?: «La técnica fundamental del poder es hoy esquiva, el desvío, la elisión, la evitación, el rechazo efectivo de todo aislamiento territorial, con sus pesados corolarios de orden que edificar, que mantener y la responsabilidad de las consecuencias así como la necesidad de pagar sus costos [...] Golpes asestados por furtivos aviones de combate y por inteligentes misiles autodirigidos de cabeza buscadora –asestados por sorpresa, desde ninguna parte, y de inmediato sustraídos a la mirada– han reemplazado a esos avances territoriales de las tropas de infantería y al esfuerzo por despojar al enemigo de su territorio [...] La fuerza militar y su estrategia de *hit-and-run* prefiguraban, encarnaban y presagiaban lo que en realidad era lo propio de un nuevo tipo de guerra en la era de la modernidad líquida: no ya conquistar un nuevo territorio, sino derribar los muros que detenían a los nuevos poderes globales y fluidos»[5]. Este diagnóstico se publicó en el año 2000. Sería difícil considerarlo como validado por las acciones militares de los ocho años que siguieron. Pero

3. Véase Paolo Virno, *Miracle, virtuosité et «déjà-vu». Trois essais sur l'idée de «monde»*, Éditions de l'Eclat, París, 1996 ; y Brian Holmes, «*The Flexible Personality. For a New Cultural Critique*», en *Hieroglyphs of the Future. Art and Politics in a networked era*, Broadcasting Project, Paris/Zagreb, 2002 (también disponible en www.geocities.com/CognitiveCapitalism/holmes1.html), así como «*Réveiller les fantômes collectifs. Résistance réticulaire, personnalité flexible*» (www.republicart.net/disc/artsabotage/holmes01_fr.pdf).

4. Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit 3: L'esprit perdu du capitalisme*, Galilée, París, 2006.

5. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000, p. 11-12 [traducimos a partir de la versión francesa que da J. Rancière].

la predicción melancólica no se apoya en hechos verificables. Nos dice simplemente: las cosas no son lo que parecen ser. Ésta es una proposición que nunca corre el riesgo de ser refutada. La melancolía se nutre de su propia impotencia. Le basta con poder convertirla en impotencia generalizada y con reservarse la posición del espíritu lúcido que arroja una mirada desencantada sobre un mundo en el que la interpretación crítica del sistema se ha convertido en un elemento más del sistema mismo.

Frente a esa melancolía de la izquierda, hemos visto desarrollarse un nuevo furor de la derecha que reformula la denuncia del mercado, de los medios de comunicación y del espectáculo como una denuncia de los estragos del individuo democrático. Bajo el nombre de democracia, la opinión dominante entendía antaño la convergencia entre una forma de gobierno fundada en las libertades públicas y un modo de vida individual basado en la libre elección ofrecida por el libre mercado. Mientras duró el imperio soviético, esa opinión dominante oponía tal democracia al enemigo llamado totalitarismo. Pero el consenso sobre la fórmula que identifica la democracia con la suma de los derechos del hombre, el libre mercado y la libre elección individual se ha disipado con la desaparición de su enemigo. En los años que siguieron a 1989, hubo campañas intelectuales cada vez más furiosas que denunciaban el efecto fatal de la conjunción entre los derechos del hombre y la libre elección de los individuos. Sociólogos, filósofos políticos y moralistas se han turnado para explicarnos que los derechos del hombre, como bien lo había visto Marx, son los derechos del individuo egoísta burgués, los derechos de los consumidores de toda mercancía, y que esos derechos empujan hoy a esos consumidores a quebrar toda traba contra su frenesí y, por tanto, a destruir todas las formas tradicionales de autoridad que imponían un límite al poder del mercado: escuela, religión o familia. Tal y como han dicho, ahí reside el sentido real del término democracia: la ley del individuo preocupado únicamente por la mera satisfacción de sus deseos. Los individuos democráticos quieren la igualdad. Pero la igualdad que quieren es la que reina entre el vendedor y el comprador de una mercancía. Lo que quieren, pues, es el triunfo del mercado en todas las relaciones humanas. Y cuanto más apasionados están por la igualdad, tanto

más contribuyen ardientemente a ese triunfo. Sobre esta base, era fácil demostrar que los movimientos estudiantiles de los años 60 y más particularmente el de Mayo del 68 en Francia apuntaban únicamente a la destrucción de las formas de autoridad tradicional que se oponían a la invasión generalizada de la vida por la ley del Capital, y que su único efecto ha sido transformar nuestras sociedades en libres conglomerados de moléculas desligadas, privadas de toda afiliación, enteramente disponibles para la sola ley del mercado.

Pero esta nueva crítica de la mercancía debía dar un paso más, presentando como consecuencia de la sed democrática de consumo igualitario no sólo el reino del mercado, sino la destrucción terrorista y totalitaria de los vínculos sociales y humanos. Antaño se oponía el individualismo al totalitarismo. Pero en esta nueva teorización, el totalitarismo viene a ser la consecuencia del fanatismo individualista de la libre elección y del consumo ilimitado. En el momento de la caída de las torres, un eminente psicoanalista, jurista y filósofo, Pierre Legendre, explicaba en *Le Monde* que el ataque terrorista era el retorno de lo reprimido occidental, la sanción de la destrucción occidental del orden simbólico, resumida en el matrimonio homosexual. Dos años más tarde, un eminente filósofo y lingüista, Jean-Claude Milner, le daba un giro más radical a esta interpretación en su libro *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique*. El crimen que él imputaba a la Europa democrática era, ni más ni menos, el exterminio de los judíos. Argüía que la democracia es el reino de la ilimitación social, animada por el deseo de expansión sin fin de ese proceso de ilimitación. Como el pueblo judío es, al contrario, el pueblo fiel a la ley de la filiación y de la transmisión, éste representaba entonces el único obstáculo a esa tendencia inherente a la democracia. Por eso la democracia necesitaba eliminarlo y resultaba la única beneficiaria de esa eliminación. Y en los altercados de los suburbios franceses en noviembre de 2005, el portavoz de la *intelligentsia* mediática francesa, Alain Finkielkraut, veía la consecuencia directa del terrorismo democrático del consumo desenfrenado: «Esas personas que destruyen escuelas –declaraba–, ¿qué están diciendo de hecho? Su mensaje no es una petición de ayuda ni una exigencia de más escuelas o de mejores escuelas; es la voluntad de liquidar los intermediarios entre ellos y sus objetos de deseo. ¿Y cuáles son sus

objetos de deseo? Es simple: el dinero, las marcas y a veces las chicas [...] lo quieren todo ahora, y lo que quieren es el ideal de la sociedad de consumo. Es lo que ven en la televisión»[6]. Como el mismo autor afirmaba que esos jóvenes habían sido incitados al motín por fanáticos islamistas, finalmente la demostración consignaba a una única figura la democracia, el consumo, la puerilidad, el fanatismo religioso y la violencia terrorista. La crítica del consumo y del espectáculo se identificaba en última instancia con los temas más crudos del choque de civilizaciones y de la guerra contra el terror.

He opuesto este furor derechista de la crítica post-crítica a la melancolía de la izquierda. Pero son las dos caras de la misma moneda. Ambas ponen en marcha la misma inversión del modelo crítico que pretendía revelar la ley de la mercancía como verdad última de las bellas apariencias para armar a los combatientes de la lucha social. La revelación sigue siempre a su ritmo. Pero ya no se le pide que proporcione armas contra el imperio que está denunciando. La melancolía de la izquierda nos invita a reconocer que no hay ninguna alternativa frente al poder de la bestia ni frente a la confesión de que estamos satisfechos con eso. El furor de la derecha nos advierte que cuanto más intentamos quebrar el poder de la bestia, tanto más contribuimos a su triunfo. Pero esta desconexión entre los procedimientos críticos y su finalidad les arrebata, en contrapartida, toda esperanza de eficacia. Los melancólicos y los profetas se visten con los hábitos de la razón esclarecida que descifra los síntomas de una enfermedad de la civilización. Pero esa misma razón esclarecida se presenta como privada de todo efecto sobre unos enfermos cuya enfermedad consiste en no saberse tales. La interminable crítica del sistema se identifica a fin de cuentas con la demostración de las razones por las cuales dicha crítica está privada de todo efecto.

Semejante impotencia de la razón esclarecida no es, evidentemente, accidental. Es intrínseca a esa figura de la crítica post-crítica. Los mismos profetas que deploran la derrota de la razón de las Luces frente al terrorismo del «individualismo democrático» ponen

6. Alain Finkielkraut, entrevista concedida al *Haaretz*, 18 de noviembre de 2005, tr. fr. de Michel Warschawski y Michèle Sibony.

bajo sospecha esa misma razón. En el «terror» que denuncian, ven la consecuencia de la libre flotación de los átomos individuales, desligados de los vínculos de las instituciones tradicionales que mantienen unidos a los humanos: familia, escuela, religión, solidaridades tradicionales. Ahora bien, ese argumento tiene una historia muy identificable. Se remonta al análisis contra-revolucionario de la Revolución francesa. Según este análisis, la Revolución francesa había destruido el tejido de las instituciones colectivas que congregaban, educaban y protegían a los individuos: la religión, la monarquía, los lazos feudales de dependencia, las corporaciones, etc. Para ese análisis, esta destrucción era el producto del espíritu de las Luces, que era el individualismo protestante. En consecuencia, aquellos individuos desligados, desculturizados y privados de protección habían quedado disponibles para el terrorismo de masas y, al mismo tiempo, para la explotación capitalista. La campaña antidemocrática actual retoma abiertamente ese análisis del vínculo entre democracia, mercado y terror. Pero si puede contar con el análisis marxista de la revolución burguesa y del fetichismo mercantil, es porque ese análisis había nacido de ese mismo suelo y había obtenido de ahí gran parte de su sustento. La crítica marxista de los derechos del hombre, de la revolución burguesa y de la relación social alienada se había desarrollado efectivamente a partir de ese terreno de interpretación post-revolucionaria y contra-revolucionaria de la revolución democrática como revolución individualista burguesa que desgarra el tejido de la comunidad. Y por ello, con toda naturalidad, el vuelco crítico de la tradición crítica surgida del marxismo nos conduce de nuevo a él.

Así pues, es falso decir que la tradición de la crítica social y cultural está agotada. Goza de buena salud, bajo su forma invertida que ahora estructura el discurso dominante. Simplemente, ha sido devuelta a su terreno original: el de la interpretación de la modernidad como ruptura individualista del vínculo social y el de la democracia interpretada como individualismo de masas. Y, de golpe, ha sido devuelta a la tensión originaria entre la lógica de esta interpretación de la «modernidad democrática» y la lógica de la emancipación social. La actual desconexión entre la crítica del mercado, del espectáculo, y toda intención emancipadora es la

forma última de una tensión que ha habitado el movimiento de la emancipación social desde su origen.

Para comprender esta tensión, hay que volver al sentido original de la palabra «emancipación»: la salida de un estado de minoridad. Ahora bien, ese estado de minoridad del que los militantes de la emancipación social han querido salir es, en su principio, lo mismo que ese «tejido armonioso de la comunidad» con el que soñaban, hace dos siglos, los pensadores de la contra-revolución y con el que hoy se enternecen los pensadores post-marxistas del vínculo social perdido. La comunidad armoniosamente tejida que es objeto de esas nostalgias es aquélla en la que cada uno está en su sitio, en su clase, ocupado en la función que le corresponde y dotado del equipamiento sensible e intelectual que conviene a dicho sitio y a dicha función: la comunidad platónica en la que los artesanos deben permanecer en su sitio porque el trabajo no espera –porque no deja tiempo para ir a parlotear en el ágora, deliberar en la asamblea y contemplar sombras en el teatro–, pero también porque la divinidad les ha dado el alma de hierro –el equipamiento sensible e intelectual– que los adapta y los fija en esa ocupación. Es lo que yo llamo el reparto policial de lo sensible: la existencia de una relación «armoniosa» entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades. La emancipación social ha significado, de hecho, la ruptura de este acuerdo entre una «ocupación» y una «capacidad» que significaba la incapacidad de conquistar otro espacio y otro tiempo. Ha significado el desmantelamiento de ese cuerpo trabajador adaptado a la ocupación del artesano que sabe que el trabajo no espera y cuyos sentidos han sido modelados por esa «ausencia del tiempo». Los trabajadores emancipados se modelaban *hic et nunc* otro cuerpo y otra «alma» de ese cuerpo –el cuerpo y el alma de los que no están adaptados a ninguna ocupación específica, que ponen en marcha las capacidades de sentir y de hablar, de pensar y de actuar que no pertenecen a ninguna clase particular, que le pertenecen a cualquiera.

Pero esta idea y esta práctica de la emancipación se vieron históricamente mezcladas con y finalmente sometidas a una idea

totalmente distinta de la dominación y de la liberación: la que vinculaba la dominación a un proceso de separación y la liberación, en consecuencia, a la reconquista de una unidad perdida. Según esta visión, ejemplarmente resumida en los textos del joven Marx, la sujeción a la ley del Capital era el estado de una sociedad cuya unidad había sido quebrada, cuya riqueza había sido alienada, proyectada por encima o enfrente de sí. La emancipación no podía aparecer entonces más que como la reapropiación global de un bien perdido por la comunidad. Y esa reapropiación no podía ser más que el resultado del conocimiento del proceso global de tal separación. Desde este punto de vista, las formas de emancipación de esos artesanos que se hacían un cuerpo nuevo para vivir aquí y ahora en un nuevo mundo sensible no podían ser más que ilusiones, producidas por el proceso de separación y por la ignorancia de ese proceso. La emancipación no podía sobrevenir más que como el final del proceso global que había separado a la sociedad de su verdad.

A partir de ese momento, la emancipación ya no se concibe como la construcción de nuevas capacidades, sino que pasa a ser la promesa de la ciencia para aquéllos cuyas capacidades ilusorias no podían sino ser la otra cara de su incapacidad real. Pero la lógica misma de la ciencia era la lógica del aplazamiento indefinido de la promesa. La ciencia que prometía la libertad era también la ciencia del proceso global cuyo efecto es producir indefinidamente su propia ignorancia. Por ello necesitaba precisamente aplicarse sin cesar a descifrar las imágenes engañosas y a desenmascarar las formas ilusorias del enriquecimiento de sí que sólo podían encerrar un poco más a los individuos en la trampa de la ilusión, de la sujeción y de la miseria. Sabemos a qué niveles de frenesí pudo llegar, entre la época de las *Mitologías* de Barthes y la de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, la lectura crítica de las imágenes y el develamiento de los mensajes engañosos que ellas disimulaban. También sabemos cómo ese frenesí de desciframiento de los mensajes engañosos de toda imagen se invirtió en los años 80 mediante la afirmación desengañada de que ya no tenía sentido, desde ese momento, distinguir entre imagen y realidad. Pero esta inversión no es más que la consecuencia de

la lógica ordinaria que concibe el proceso social global como un proceso de auto-disimulación. El secreto escondido no es otro, finalmente, que el funcionamiento obvio de la máquina. He ahí la verdad del concepto de espectáculo tal y como lo estableció Guy Debord: el espectáculo no es la ostentación de las imágenes que ocultan la realidad. Es la existencia de la actividad social y de la riqueza social como realidad separada. La situación de los que viven en la sociedad del espectáculo es entonces idéntica a la de los prisioneros atados en la caverna platónica. La caverna es el lugar en el que las imágenes son tomadas por realidades, la ignorancia es tomada por un saber y la pobreza, por una riqueza. Y cuanto más capaces imaginen ser los prisioneros de construir su vida individual y colectiva de otra forma, tanto más se atascan en la servidumbre de la caverna. Pero esta declaración de impotencia se vuelve contra la ciencia que la proclama. Conocer la ley del espectáculo equivale a conocer la manera en que éste reproduce indefinidamente la falsificación que es idéntica a su realidad. Debord resumió la lógica de este círculo en una afirmación lapidaria: «En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso»[7]. Así, el conocimiento mismo de la inversión pertenece al mundo invertido y el conocimiento de la sujeción, al mundo de la sujeción. Por eso, la crítica de la ilusión de las imágenes se ha podido convertir en crítica de la ilusión de realidad y la crítica de la falsa riqueza, en crítica de la falsa pobreza. El pretendido giro postmoderno no es otra cosa, en ese sentido, que una vuelta más dentro del mismo círculo. No hay ningún avance teórico de la crítica modernista al nihilismo postmoderno. Sólo se trata de leer en otro sentido la misma ecuación de la realidad y de la imagen, de la riqueza y de la pobreza. El nihilismo que se atribuye al ánimo postmoderno bien podría haber sido, desde el comienzo, el secreto escondido de la ciencia que afirmaba revelar el secreto escondido de la sociedad moderna. Dicha ciencia se nutría de la indestructibilidad del secreto y de la reproducción indefinida del proceso de falsificación que denunciaba. La desconexión presente

7. Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 45-46 [tr. esp., *La sociedad del espectáculo*, *op. cit.*].

entre los procedimientos críticos y toda perspectiva de emancipación revela solamente la disyunción que permanecía en el corazón del paradigma crítico. Se puede burlar de sus ilusiones, pero reproduce su misma lógica.

Por eso, una verdadera «crítica de la crítica» no puede ser una nueva transposición de su lógica. Pasa más bien por un nuevo examen de sus conceptos y de sus procedimientos, de su genealogía y de la manera en que se han entrelazado con la lógica de la emancipación social. Pasa, en particular, por una mirada nueva a la historia de la imagen obsesionante en torno a la cual se produjo la transposición del modelo crítico, esa imagen, totalmente gastada y siempre lista para el uso, del pobre cretino de individuo consumidor, sumergido por el torrente de las mercancías y de las imágenes y seducido por sus promesas falaces. Esta preocupación obsesiva en relación con la ostentación maléfica de las mercancías y de las imágenes, así como esta representación de su víctima ciega y complaciente, no nacieron en los tiempos de Barthes, Baudrillard o Debord. Se impusieron en la segunda mitad del siglo XIX en un contexto muy específico. Era la época en que la fisiología descubría la multiplicidad de los estímulos y de los circuitos nerviosos en lugar de lo que había sido la unidad y la simplicidad del alma, la época en que la psicología, con Taine, transformaba el cerebro en un «polipero de imágenes». El problema es que esa promoción científica de la cantidad coincidía con otra: con la promoción de la multitud popular que era el sujeto de la forma de gobierno llamada democracia, con la de la multiplicidad de esos individuos sin atributos que la proliferación de textos y de imágenes reproducidos, de vitrinas de la calle comercial y de luces de la ciudad pública transformaban en habitantes de pleno derecho de un mundo compartido de conocimientos y de goces.

Es en ese contexto donde empezó a aparecer el rumor: había demasiados estímulos desencadenados, demasiados pensamientos e imágenes que invadían los cerebros no preparados para dominar su abundancia, demasiadas imágenes de placeres posibles librados a la vista de los pobres de las grandes ciudades, demasiados conocimientos nuevos arrojados en el débil cráneo de los niños del pueblo. La excitación de sus energías nerviosas era un serio peligro. Lo que

resultaba de ello era un desencadenamiento de apetitos desconocidos que producía, a corto plazo, nuevos asaltos contra el orden social y, a largo plazo, el agotamiento de la raza trabajadora y sólida. El rechazo del exceso de las mercancías y de las imágenes consumibles fue, primeramente, un cuadro representando a la sociedad democrática como sociedad en la que hay demasiados individuos capaces de apropiarse de palabras, imágenes y formas de experiencia vivida. Tal fue, en efecto, la gran angustia de las elites del siglo XIX: la angustia ante la circulación de esas formas inéditas de experiencia vivida, capaces de darle a cualquiera que pasara por ahí, a cualquier visitante o lectora, los materiales susceptibles de contribuir a la reconfiguración de su mundo vivido. Esta multiplicación de los hallazgos inéditos era también el despertar de capacidades inéditas en los cuerpos populares. La emancipación, es decir, el desmantelamiento del viejo reparto de lo visible, lo pensable y lo factible, se nutrió de esa multiplicación. La denuncia de las seducciones mentirosas de la «sociedad de consumo» provino en primer lugar de esas elites embargadas de pavor ante las dos figuras gemelas y contemporáneas de la experimentación popular de nuevas formas de vida: Emma Bovary y la Asociación Internacional de Trabajadores. Ese espanto adquiere evidentemente la forma de la preocupación paternal por la pobre gente cuyos frágiles cerebros eran incapaces de dominar esa multiplicidad. O dicho de otro modo, esa capacidad de reinventar las vidas fue transformada en incapacidad de juzgar las situaciones.

Esta preocupación paternal y el diagnóstico de incapacidad que implicaban fueron retomados generosamente por aquéllos que quisieron utilizar la ciencia de la realidad social para permitir que los hombres y las mujeres del pueblo tomaran conciencia de su situación real, disfrazada por las imágenes mentirosas. Los asumieron porque casaban bien con su propia visión del movimiento global de la producción mercantil como producción automática de ilusiones para los agentes que estaban bien atrapados por ella. De este modo, asumieron también esa transformación de capacidades peligrosas para el orden social en incapacidades fatales. Los procedimientos de la crítica social tienen, efectivamente, la finalidad de curar a los incapaces, a los que no saben ver, a los que no comprenden el sentido de lo que ven, a los que no saben

transformar el saber adquirido en energía militante. Y los médicos necesitan esos enfermos para curarlos. Para curar las incapacidades, necesitan reproducirlas indefinidamente. Ahora bien, para asegurar esta reproducción, basta con el giro que, periódicamente, transforma la salud en enfermedad y la enfermedad en salud. Hace cuarenta años, la ciencia crítica nos hacía reír con los imbéciles que tomaban las imágenes por realidades y se dejaban seducir así por sus mensajes ocultos. Entretanto, los «imbéciles» han sido instruidos en el arte de reconocer la realidad detrás de la apariencia y los mensajes ocultos en las imágenes. Y ahora, por supuesto, la ciencia crítica reciclada nos hace sonreír ante esos imbéciles que todavía creen que hay mensajes ocultos en las imágenes y una realidad distinta de la apariencia. La máquina puede funcionar así hasta el final de los tiempos, capitalizando la impotencia de la crítica que desvela la impotencia de los imbéciles.

En definitiva, no he querido añadir una vuelta más a esas rotaciones que conservan interminablemente la misma maquinaria. He sugerido más bien la necesidad y la dirección de un cambio de trayectoria. En el corazón de esta trayectoria, reside el intento de desligar el lazo entre la lógica emancipadora de la capacidad y la lógica crítica de la captación colectiva. Salir del círculo es partir de otros presupuestos, de suposiciones seguramente poco razonables respecto al orden de nuestras sociedades oligárquicas y a la lógica presuntamente crítica que es su doble. De este modo, uno debería presuponer que los incapaces son capaces, que no hay ningún secreto oculto de la máquina que los mantiene encerrados en su posición. Uno supondría que no hay ningún mecanismo fatal que transforma la realidad en imagen, ninguna bestia monstruosa que absorbe todos los deseos y energías en su estómago, ninguna comunidad perdida que debe restaurarse. Lo que hay son simplemente escenas de disenso, susceptibles de sobrevenir en cualquier parte, en cualquier momento. Y disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Toda situación es susceptible de ser hendida desde su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación.

Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y el reparto de aquéllos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a hendir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para dibujar una nueva topografía de lo posible. La inteligencia colectiva de la emancipación no es la comprensión de un proceso global de sujeción. Es la colectivización de las capacidades invertidas en esas escenas de disenso. Es la puesta en marcha de la capacidad de cualquiera, del atributo de los hombres sin atributos. No son más, como ya he dicho, que hipótesis poco razonables. Sin embargo, creo que hay más por buscar y por encontrar actualmente en la investigación de ese poder que en la interminable tarea de desenmascarar los fetiches o la interminable demostración de la omnipotencia de la bestia.

Las paradojas del arte político

Pasado el tiempo de denuncia del paradigma modernista y del escepticismo dominante en cuanto a los poderes subversivos del arte, vemos nuevamente afirmada, aquí y allá, su vocación de responder a las formas de dominación económica, estatal e ideológica. Pero también vemos que esta vocación reafirmada adopta formas divergentes, incluso contradictorias. Algunos artistas transforman en estatuas monumentales los iconos mediáticos y publicitarios para hacernos tomar conciencia del poder de esos iconos sobre nuestra percepción, otros entierran silenciosamente monumentos invisibles dedicados a los horrores del siglo; los unos se atienen a mostrarnos los «sesgos» de la representación dominante de las identidades subalternas, otros nos proponen afinar nuestra mirada ante imágenes de personajes de identidad flotante o indescifrable; algunos artistas hacen las banderas y las máscaras de los manifestantes que se alzan contra el poder mundializado, otros se introducen bajo identidades falsas en las reuniones de los grandes de este mundo o en sus redes de información y de comunicación; algunos hacen en los museos la demostración de nuevas máquinas ecológicas, otros colocan en los suburbios en dificultades pequeñas piedras o discretos signos de neón destinados a crear un nuevo entorno, detonando así nuevas relaciones sociales; uno traslada a los barrios desheredados las obras maestras de un museo, otros llenan las salas de los museos con desechos dejados por sus visitantes; uno paga a trabajadores inmigrantes para que demuestren, cavando sus propias tumbas, la violencia del sistema salarial, otra se hace cajera de supermercado para comprometer al arte en una práctica de restauración de los vínculos sociales.

La voluntad de repolitizar el arte se manifiesta así en estrategias y prácticas muy diversas. Esta diversidad no traduce solamente la variedad de los medios escogidos para alcanzar el mismo fin. Es la prueba, además, de una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que es la política y sobre lo que hace el arte. Sin embargo, estas prácticas divergentes tienen un punto en común: dan generalmente por sentado cierto modelo de eficacia: se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo a los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. Al final de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del taller o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante cuando se niega a sí mismo como elemento de ese sistema. Sigue considerándose como evidente el paso de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo si se supone que el artista es incompetente o que el destinatario es incorregible.

De este modo, la «política del arte» se ve marcada por una extraña esquizofrenia. Artistas y críticos nos invitan a situar el pensamiento y las prácticas del arte en un contexto siempre nuevo. No dudan en decirnos que las estrategias artísticas han de repensarse enteramente en el contexto del capitalismo tardío, de la globalización, del trabajo postfordista, de la comunicación informática o de la imagen digital. Pero continúan masivamente dando por válidos unos modelos de eficacia del arte que han sido cuestionados tal vez un siglo o dos antes de todas estas novedades. Así pues, me gustaría invertir la perspectiva habitual y tomar cierta distancia histórica para plantear estas preguntas: ¿a qué modelos de eficacia obedecen nuestras expectativas y nuestros juicios en materia de política del arte? ¿A qué época pertenecen esos mismos modelos?

Me traslado a la Europa del siglo XVIII, al momento en que se puso en cuestión el modelo mimético dominante de dos maneras.

Ese modelo mimético suponía una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales resultan afectados los sentimientos y pensamientos de aquéllos y aquéllas que las reciben. Se suponía entonces que la escena teatral clásica era un espejo de aumento en el que se invitaba a los espectadores a ver, bajo las formas de la ficción, los comportamientos de los hombres, sus virtudes y sus vicios. El teatro proponía reconocer lógicas de situaciones para orientarse en el mundo y también modelos de pensamiento y de acción a imitar o a evitar. El *Tartufo* de Molière enseñaba a reconocer y a odiar a los hipócritas, el *Mahoma* de Voltaire o *Nathan el sabio* de Lessing enseñaban a evitar el fanatismo y a amar la tolerancia. Esta vocación edificante está aparentemente lejos de nuestras maneras de pensar y de sentir. Y, sin embargo, la lógica causal que la sostiene sigue resultándonos muy cercana. Según esta lógica, lo que vemos –sobre el escenario del teatro, pero también en una exposición fotográfica o en una instalación– son los signos sensibles de un cierto estado, dispuestos por la voluntad de un autor. Reconocer esos signos es involucrarse en cierta lectura de nuestro mundo. Y esta lectura engendra un sentimiento de proximidad o de distancia que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el autor. Llamemos a esto el modelo pedagógico de la eficacia del arte. Este modelo sigue determinando la producción y el juicio de nuestros contemporáneos. Seguramente, ya no creemos en la corrección de las costumbres a través del teatro. Pero todavía nos gusta creer que la representación en resina de tal o cual ídolo publicitario nos alzará contra el imperio mediático del espectáculo o que una serie fotográfica sobre la representación de los colonizados por el colonizador nos ayudará a desbaratar, hoy, las trampas de la representación dominante de las identidades.

Ahora bien, este modelo fue puesto en cuestión ya en la década de 1760, y de dos maneras. La primera es un ataque frontal. Me refiero a la *Carta sobre los espectáculos* de Rousseau y a la denuncia que se halla en el seno de ese texto: la denuncia de la pretendida lección moral de *El misántropo* de Molière. Más allá de la condena hecha a las intenciones de un autor, su crítica designaba algo más

fundamental: la ruptura de la línea recta supuesta por el modelo representativo entre la performance de los cuerpos teatrales, su sentido y su efecto. ¿Da la razón Molière a la sinceridad de su misántropo contra la hipocresía de los mundanos que lo rodean? ¿Da la razón a su respeto de las exigencias de la vida en sociedad contra su intolerancia? Aquí, una vez más, es fácil transponer el problema aparentemente superado a nuestra actualidad: ¿qué esperar de la representación fotográfica, sobre los muros de las galerías, de las víctimas de tal o cual intento de liquidación étnica: volverse contra sus verdugos? ¿La simpatía sin consecuencias por los que sufren? ¿La rabia contra los fotógrafos que toman la desgracia de personas como la ocasión de una manifestación estética? ¿O bien la indignación contra su mirada cómplice que sólo ve en esas personas su estatuto degradante de víctimas?

La cuestión es indecidible. No porque el artista hubiera tenido intenciones dudosas o una práctica imperfecta y, de ese modo, no hubiese logrado dar con la fórmula correcta para trasmitir los sentimientos y los pensamientos apropiados a la situación representada. El problema reside más bien en el planteamiento mismo, en el presupuesto de un *continuum* sensible entre la producción de las imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra los pensamientos, sentimientos y acciones de los espectadores. No es sorprendente que el teatro haya sido el primero en constatar la crisis, hace más de dos siglos, de un modelo en el que todavía hoy muchos artistas plásticos creen o fingen creer: lo que sucede es que el teatro es el lugar en el que se exponen al desnudo los presupuestos –y las contradicciones– que guían cierta idea de la eficacia del arte. Y no es sorprendente que *El misántropo* haya proporcionado la ocasión ejemplar para ello, puesto que su asunto mismo señala directamente esa paradoja. ¿Cómo podría el teatro desenmascarar a los hipócritas, si la ley que lo rige es la que gobierna el comportamiento de los hipócritas: la puesta en escena, a través de cuerpos vivientes, de los signos de pensamientos y sentimientos que no son los suyos? Veinte años después de la *Carta sobre los espectáculos*, un dramaturgo que todavía soñaba con el teatro como institución moral, Schiller, hacía su demostración teatral al oponer en *Los bandidos* (*Die Räuber*)

al hipócrita Franz Moor y a su hermano Karl, el cual lleva hasta el crimen la sublime sinceridad sublevada contra la hipocresía del mundo. ¿Qué lección puede esperarse de la confrontación de dos héroes que, al actuar cada uno «conforme a la naturaleza», actúan como monstruos? «Los lazos de la naturaleza se han roto», declara Franz. La fábula de *Los bandidos* llevaba hasta su punto de ruptura la figura ética de la eficacia teatral. Disociaba los tres elementos cuyo ajuste debía inscribir dicha eficacia en el orden de la naturaleza: la regla aristotélica de la construcción de las acciones, la moral de los ejemplos a la manera de Plutarco y las fórmulas modernas de expresión de los pensamientos y de los sentimientos mediante los cuerpos.

El problema no se encuentra entonces en la validez moral o política del mensaje trasmitido por el dispositivo representativo. Se encuentra más bien en ese dispositivo mismo. Su fisura deja ver que la eficacia del arte no consiste en trasmitir mensajes, ofrecer modelos o contra-modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, dentro o fuera, próximos o distantes. Eso es lo que evidenciaba la polémica de Rousseau. Pero también cortocircuitaba el pensamiento de esa eficacia a través de una simple alternativa. Puesto que lo que ella opone a las dudosas lecciones de moral de la representación es, simplemente, el arte sin representación, el arte que no separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva. Opone al público de los teatros el pueblo en acto, la fiesta cívica en la que la ciudad se presenta a sí misma, como lo hacían los efebos espartanos celebrados por Plutarco. Rousseau retomaba así la polémica inaugural de Platón, oponiendo a la mentira de la mímesis teatral la buena mímesis: la coreografía de la ciudad en acto, movida por su principio espiritual interno, cantando y danzando su propia unidad. Este paradigma designa el lugar de la política del arte, pero es para sustraer, al mismo tiempo, el arte y la política juntos. Sustituye la dudosa pretensión de la representación que consiste en corregir las costumbres y los pensamientos por un modelo archi-ético. Archi-ético en el

sentido de que los pensamientos ya no son objeto de lecciones llevadas por imágenes o cuerpos representados, sino que son encarnados directamente en comportamientos, en modos de ser de la comunidad. Este modelo archi-ético no ha dejado de acompañar lo que nosotros llamamos modernidad, como pensamiento de un arte convertido en forma de vida. Tuvo su gran momento en el primer cuarto del siglo XX: la obra de arte total, el coro del pueblo en acto, la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo mecánico. Hemos dejado atrás esas formas. Pero lo que nos sigue resultando cercano es el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo, del teatro que debe invertir su lógica transformando al espectador en actor, el modelo de la performance artística que saca el arte del museo para hacer de él un gesto en la calle o que anula, en el interior mismo del museo, la separación entre el arte y la vida. Lo que se opone entonces a la incierta pedagogía de la mediación representativa es otra pedagogía, la de la inmediatez ética. Esta polaridad entre dos pedagogías define el círculo en el que a menudo se encuentra encerrada, todavía hoy, una buena parte de la reflexión sobre la política del arte.

Ahora bien, esta polaridad tiende a oscurecer la existencia de una tercera forma de eficacia del arte, la cual merece, propiamente hablando, el nombre de eficacia estética, pues es propia del régimen estético del arte. Se trata, no obstante, de una eficacia paradójica: es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta producción se ve apropiada por los espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización. Este punto requiere una explicación. La «distancia» estética ha sido asimilada efectivamente por una cierta sociología a la contemplación extática de la belleza, la cual escondería los fundamentos sociales de la producción artística y de su recepción y, así, contrariaría la conciencia crítica de la realidad y los medios de actuar en ella. Pero esta crítica pasa por alto aquello que constituye el principio de esta distancia y de su eficacia: la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado

de la comunidad. Esta disyunción puede presentarse emblemáticamente, en la época en que Rousseau escribía su *Carta sobre los espectáculos*, mediante la descripción que hace Winckelmann de la estatua conocida como el *Torso* del Belvedere. La ruptura que opera este análisis en relación con el paradigma representativo reside en dos puntos esenciales. En primer lugar, esa estatua está desprovista de todo lo que, en el modelo representativo, permitía definir la belleza expresiva de una figura y, al mismo tiempo, su carácter ejemplar: carece de boca para entregar un mensaje, de rostro para expresar un sentimiento, de miembros para ordenar o ejecutar una acción. No obstante, Wincklemann decidió hacer de ella la estatua del héroe activo entre todos los héroes, Hércules, el héroe de los Doce Trabajos. Pero hizo de ella un Hércules en reposo, recibido después de sus trabajos en el seno de los dioses. E hizo de ese personaje ocioso la representación ejemplar de la belleza griega, hija de la libertad griega –libertad perdida de un pueblo que no conocía la separación entre el arte y la vida. Así pues, la estatua expresa la vida de un pueblo como lo hace la fiesta de Rousseau, pero ese pueblo está sustraído desde entonces, presente únicamente en esa figura ociosa, que no expresa ningún sentimiento y no propone ninguna acción que imitar. Ese es el segundo punto: la estatua está sustraída a todo *continuum* que pudiera asegurar una relación de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva.

La descripción de Winckelmann perfilaba así el modelo de una eficacia paradójica, que no pasa por un suplemento de expresión o de movimiento sino, al contrario, por una sustracción –por una indiferencia o una pasividad radical–, no por un arraigo en una forma de vida, sino por la distancia entre dos estructuras de la vida colectiva. Ésta es la paradoja que Schiller iba a desarrollar en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, definiendo la eficacia estética como la de una suspensión. El «instinto de juego» propio de la experiencia neutraliza la oposición que caracterizaba tradicionalmente al arte y su arraigo social: el arte se definía por la imposición activa de una forma a la materia pasiva y este efecto lo acordaba a una jerarquía social en la que los hombres de la

inteligencia activa dominaban a los hombres de la pasividad material. Para simbolizar la suspensión de este acuerdo tradicional entre la estructura del ejercicio artístico y la del mundo jerárquico, Schiller ya no describía un cuerpo sin cabeza, sino una cabeza sin cuerpo, la cabeza de la *Juno Ludovisi*, caracterizada de igual manera por una radical indiferencia, una ausencia radical de preocupación, de voluntad y de fines, que neutralizaba la oposición misma entre actividad y pasividad.

Esta paradoja define la configuración y la «política» de lo que llamo régimen estético del arte, en oposición al régimen de la mediación representativa y al régimen de la inmediatez ética. La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado. La estatua de la que nos hablan Winckelmann o Schiller ha sido la figura de un dios, el elemento de un culto religioso y cívico, pero ya no lo es. Ya no ilustra ninguna fe ni significa ninguna grandeza social. Ya no produce ninguna corrección de las costumbres ni movilización de los cuerpos. Ya no se dirige a ningún público específico, sino al público anónimo e indeterminado de los visitantes de museos y lectores de novelas. Se les ofrece así de la misma manera que puede hacerlo una Virgen florentina, una escena de taberna holandesa, una fuente con frutas o una bandeja con pescado: de la misma manera que lo harán más tarde los ready-made, mercancías tergiversadas o carteles despegados. A partir de ese momento, esas obras están separadas de las formas de vida que habían dado lugar a su producción: formas más o menos míticas de la vida colectiva del pueblo griego; formas modernas de la dominación monárquica, religiosa o aristocrática que otorgaban su destino a los productos de las bellas artes. La doble temporalidad de la estatua griega, que en adelante es arte en los museos porque no lo era en las ceremonias cívicas de antaño, define una doble relación de separación y de no-separación entre el arte y la vida. Y ello porque el museo –entendido no como simple edificio, sino como forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad– se ha constituido en torno a la estatua desafectada que más tarde podrá acoger cualquier otra forma de

objeto desafectado del mundo profano. Por eso también podrá prestarse, en nuestros días, a acoger modos de circulación de información y formas de discurso político que intentan oponerse a los modos dominantes de la información y de la discusión sobre los asuntos comunes.

La ruptura estética ha instalado una singular forma de eficacia: la eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los *savoir-faire* artísticos y unos fines sociales definidos, entre unas formas sensibles, las significaciones que pueden leerse en ellas y los efectos que ellas pueden producir. Se puede decir de otra manera: la eficacia de un disenso. Por disenso, no entiendo el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es ahí donde el arte, en el régimen de la separación estética, entra en el terreno de la política. Porque el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es de entrada el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión política consiste en saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para debatirlos. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Rompe con la evidencia sensible del orden «natural» que destina a los individuos y los grupos al mando o a la obediencia, a la vida pública o a la vida privada, asignándolos de entrada a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. Esta lógica de los cuerpos asignados a su lugar correspondiente dentro de una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término «policía». La política es la práctica que rompe con ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Y lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que dibuja de nuevo el espacio de las cosas comunes. Como Platón nos lo enseña *a contrario*, la

política empieza cuando hay ruptura en la distribución de los espacios y de las competencias –e incompetencias. Empieza cuando unos seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo que no deja tiempo para hacer otra cosa se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía, o para hacer oír como palabra que debate acerca de lo común lo que no se oía más que como ruido de cuerpos.

Si la experiencia estética entra en el terreno de la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales. Las producciones artísticas pierden en ello su funcionalidad, salen de la red de conexiones que les proporcionaba un destino anticipando sus efectos; son propuestas en un espacio-tiempo neutralizado, ofrecidas igualmente a una mirada que se encuentra separada de toda prolongación sensorio-motriz definida. Lo que resulta de ello no es la incorporación de un saber, de una virtud o de un *habitus*. Al contrario, es la disociación de un cierto cuerpo de experiencia. Es ahí donde la estatua del *Torso*, mutilada y privada de su mundo, ofrece emblemáticamente una forma específica de relación entre la materialidad sensible de la obra y su efecto. Nadie ha resumido mejor esta relación paradójica que un poeta que, sin embargo, se ocupó muy poco de política. Pienso en Rilke y en el poema que consagra a otra estatua mutilada, el Torso arcaico de Apolo, y que termina así:

> No hay lugar aquí
> Que no te vea: debes cambiar tu vida.

Se debe cambiar la vida porque la estatua mutilada define una superficie que «mira» al espectador desde todas partes; o dicho de otro modo, porque la pasividad de la estatua define una eficacia de un género nuevo. Para comprender esta proposición enigmática, hay quizás que concentrar nuestra atención en otra historia de miembros y de mirada que transcurre en otro escenario. Durante la revolución francesa de 1848, un diario revolucionario obrero, *Le Tocsin des travailleurs*, publicó un texto aparentemente

«apolítico»: la descripción de la jornada de trabajo de un obrero carpintero, ocupado en entarimar una habitación por cuenta de su patrón y del propietario del lugar. Ahora bien, lo que hay en el corazón de esta descripción es una disyunción entre la actividad de los brazos y la de la mirada que sustrae al ebanista de esta doble dependencia.

«Creyéndose en casa, aunque no ha terminado la habitación que está entarimando, aprecia la disposición; si la ventana da a un jardín o domina un horizonte pintoresco, por un momento detiene sus brazos y planea mentalmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar de ella mejor que los poseedores de las habitaciones vecinas»[1].

Esa mirada que se separa de los brazos y hiende el espacio de su actividad sumisa para insertar en él un espacio de libre inactividad es una buena definición del disenso, el choque de dos regímenes de sensorialidad. Ese choque determina una conmoción en la economía «policial» de las competencias. Apoderarse de la perspectiva ya es definir la propia presencia en un espacio distinto de aquél del «trabajo que no espera». Es romper el reparto entre los que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y los que disponen de la libertad de la mirada. Es, finalmente, apropiarse esa mirada en perspectiva asociada tradicionalmente al poder de aquéllos hacia quienes convergen las líneas de los jardines a la francesa y las del edificio social. Esta apropiación estética no se identifica con la ilusión de la que hablan los sociólogos como Bourdieu. Define más bien la constitución de otro cuerpo que ya no está «adaptado» al reparto policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales. De modo que este texto «apolítico» no aparece por error en un diario obrero en el momento de una primavera revolucionaria. La posibilidad de una voz colectiva de los obreros pasa entonces por esa ruptura estética, por esa disociación de las maneras de ser obreras. Puesto que, para los dominados, la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino crearse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. No se trata, como

1. Gabriel Gauny, «*Le travail à la journée*», en *Le Philosophe plébéien*, *op. cit.*, p. 45-46.

nos indica el mismo carpintero, de adquirir un conocimiento de la situación, sino de «pasiones» que sean inapropiadas para esa situación. Lo que produce esas pasiones, esas conmociones en la disposición de los cuerpos, no es tal o cual obra de arte, sino las formas de mirar que corresponden a las formas nuevas de exposición de las obras, a las formas de su existencia separada. Lo que conforma un cuerpo obrero revolucionario no es la pintura revolucionaria, ya sea revolucionaria en el sentido de David o en el sentido de Delacroix. Es más bien la posibilidad de que esas obras sean vistas en el espacio neutro del museo, incluso en las reproducciones de las enciclopedias baratas, donde son equivalentes a aquéllas que ayer narraban el poderío de los reyes, la gloria de las ciudades antiguas o los misterios de la fe.

Lo que se opera, en cierto sentido, es una vacancia. Es lo que nos enseña una acción artístico-política aparentemente paradójica que se desarrolla actualmente en uno de esos suburbios de París cuyo carácter explosivo se puso de manifiesto en la rebelión del otoño de 2005: uno de esos suburbios marcados por la relegación social y la violencia de las tensiones interétnicas. En una de esas ciudades, un grupo de artistas, *Campement urbain*, ha puesto en marcha un proyecto estético que ataca por la retaguardia al discurso dominante, el cual explica la «crisis de los suburbios» por la pérdida del vínculo social causada por el individualismo de masa. Bajo el título «Yo y Nosotros», el grupo se ha propuesto movilizar a una parte de la población para crear un espacio aparentemente paradójico: un espacio «totalmente inútil, frágil e improductivo», un lugar abierto a todos y bajo la protección de todos pero que no pueda ser ocupado más que por una persona, para la contemplación o la meditación solitaria. La paradoja aparente de esta lucha colectiva por un lugar único es fácil de resolver: la posibilidad de ser/estar solo/a aparece como la forma de relación social, la dimensión de la vida social que las condiciones de vida en esos suburbios, precisamente, han hecho imposible. Ese lugar vacío designa, al contrario, una comunidad de personas que tienen la posibilidad de ser/estar solas. Significa la igual capacidad de los miembros de una colectividad de ser un Yo cuyo juicio pueda atribuirse a cualquier otro y crear así, sobre el modelo de

la universalidad estética kantiana, una nueva especie de *Nosotros*, una comunidad estética o disensual. El lugar vacío, inútil e improductivo, define un corte en la distribución normal de las formas de existencia sensible y de las «competencias» e «incompetencias» unidas a ellas. En una película vinculada a este proyecto, Sylvie Blocher muestra a habitantes con una camiseta que lleva una frase escogida por cada uno o cada una de ellos, algo así como su divisa estética. Entre esas frases, retengo una en la que una mujer con velo dice con sus palabras lo que el lugar se propone formar: «Quiero una palabra vacía que yo pueda llenar».

A partir de ahí, es posible enunciar la paradoja de la relación entre arte y política. Arte y política se sostienen recíprocamente como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay entonces una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a una u otra causa. El efecto del museo, del libro o del teatro reside en los repartos de espacio y tiempo y en los modos de presentación sensible que ellos instituyen, antes que en el contenido de una u otra obra. Pero dicho efecto no define ni una estrategia política del arte como tal, ni una contribución calculable del arte a la acción política.

Lo que se llama política del arte es, por tanto, el entrelazamiento de lógicas heterogéneas. Existe de entrada lo que se puede llamar la «política de la estética», es decir, el efecto, en el campo político, de las formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen de arte. En el régimen estético del arte, eso quiere decir la constitución de espacios neutralizados, la pérdida de la destinación de las obras y su disponibilidad indiferente, la superposición de temporalidades heterogéneas, la igualdad de

los sujetos representados y el anonimato de aquéllos a quienes las obras están dirigidas. Todas estas propiedades definen el dominio del arte como el de una forma de experiencia propia, separada de las otras formas de conexión de la experiencia sensible. Determinan el cumplimiento paradójico de esa separación estética, la ausencia de criterios inmanentes a las producciones del arte, la ausencia de separación entre las cosas que pertenecen al arte y las que no pertenecen a él. La relación de esas propiedades define un cierto democratismo estético que no depende de las intenciones de los artistas y no tiene un efecto determinable en términos de subjetivación política.

Luego están, en el interior de este marco, las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver lo que no era visto, de hacer ver de otra manera lo que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación lo que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ése es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera *disensos*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable: cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con los sujetos, el modo como nuestro mundo está poblado de acontecimientos y figuras. Así, la novela moderna ha puesto en práctica una cierta democratización de la experiencia. Al romper las jerarquías entre sujetos, acontecimientos, percepciones y concatenaciones que gobernaban la ficción clásica, ha contribuido a una nueva distribución de las formas de vida posibles para todos. Pero no hay ningún principio de correspondencia determinado entre esas micro-políticas de la re-descripción de la experiencia y la constitución de colectivos políticos de enunciación.

Las formas de la experiencia estética y las formas de la ficción crean así un paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión

de lo dado, escalas nuevas. No lo hacen a la manera específica de la actividad política que crea un *nosotros*, formas de enunciación colectiva, sino que forman ese tejido disensual en el que se recortan las formas de construcción de objetos y las posibilidades de enunciación subjetiva propias de la acción de los colectivos políticos. Si la política propiamente dicha consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos, la política propia del arte en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo, de los modos del *eso* y del *yo* [*cela* et *je*], de donde emergen los mundos propios de los *nosotros* políticos. Pero en la medida en que pasa por la ruptura estética, ese efecto no se presta a ningún cálculo determinable.

Es esta indeterminación la que quisieron sobrepasar las grandes meta-políticas que asignaron al arte una tarea de transformación radical de las formas de la experiencia sensible. Quisieron fijar la relación entre el trabajo de la producción artística del *eso* y el trabajo de la creación política de los *nosotros*, a costa de hacer de ambos un único e idéntico proceso de transformación de las formas de la vida y de hacer que el arte se imponga la tarea de suprimirse en la realización de su promesa histórica.

Así la «política del arte» está hecha del entrelazamiento de tres lógicas: la lógica de las formas de la experiencia estética, la lógica del trabajo ficcional y la de las estrategias meta-políticas. Este entrelazamiento implica también un trenzado singular y contradictorio entre las tres formas de eficacia que he intentado definir: la lógica representativa que pretende producir efectos por medio de representaciones, la lógica estética que produce efectos mediante la suspensión de los fines representativos y la lógica ética que pretende que las formas del arte y las de la política se identifiquen las unas con las otras.

La tradición del arte crítico ha querido articular en una misma fórmula estas tres lógicas. Ha intentado asegurar el efecto ético de movilización de las energías encerrando los efectos de la distancia estética en la continuidad de la relación representativa. Brecht dio a esta tentativa el nombre emblemático de *Verfremdung* –un extrañamiento generalmente traducido por «distanciamiento». El distanciamiento es la indeterminación de la relación estética

repatriada al interior de la ficción representativa, concentrada como potencia de choque de una heterogeneidad. Esa heterogeneidad misma –una historia estrafalaria de la venta de un elefante falso, de vendedores de coliflores que hablan en verso, o alguna otra– debía producir un doble efecto: por un lado, la extrañeza experimentada debía disolverse en la comprensión de las razones; por el otro, debía transmitir intacta su potencia de afecto para transformar esa comprensión en potencia de revuelta. Se trataba, pues, de fundir en un único y mismo proceso el choque estético de las sensorialidades diferentes y la corrección representativa de los comportamientos, la separación estética y la continuidad ética. Pero no hay razón para que el choque de los dos modos de sensorialidad se traduzca en comprensión de las razones de las cosas, ni para que ésta produzca la decisión de cambiar el mundo. Esta contradicción que habita el dispositivo de la obra crítica no la deja, empero, sin efecto. Puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existentes de lo dado. Pero este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política. No pasamos de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo y, de una comprensión intelectual, a una decisión de acción. Pasamos de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades. Lo que opera son las disociaciones: la ruptura de una relación entre el sentido y el sentido, entre un mundo visible, un modo de afección, un régimen de interpretación y un espacio de posibilidades; es la ruptura de las referencias sensibles que permitían estar en el propio lugar en un orden de cosas.

La divergencia entre los fines del arte crítico y sus formas reales de eficacia ha sido soportable mientras el sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política que debía favorecer eran por sí mismos lo bastante potentes como para sostenerla. Pero aparece desprovisto desde el momento en que ese sistema perdió su evidencia y esas formas perdieron su potencia. Los elementos «heterogéneos» que el discurso crítico

reunía ya estaban de hecho unidos por los esquemas interpretativos existentes. Las performances del arte crítico se nutrían de la evidencia de un mundo disensual. Se plantea entonces la siguiente pregunta: ¿qué le ocurre al arte crítico cuando ese horizonte disensual ha perdido su evidencia? ¿Qué le ocurre en el contexto contemporáneo del consenso?

La palabra *consenso* significa efectivamente mucho más que una forma de gobierno «moderna» que da prioridad a la evaluación, al arbitraje y a la negociación entre los «agentes sociales» o los diferentes tipos de comunidades. El consenso significa el acuerdo entre sentido y sentido, es decir, entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos. Significa que, cualesquiera que sean nuestras divergencias de ideas y de aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación. El contexto de la globalización económica impone esta imagen de un mundo homogéneo donde el problema para cada colectividad nacional consiste en adaptarse a una situación dada sobre la cual no tiene ninguna influencia, en adaptar a ella su mercado de trabajo y sus formas de protección social. En este contexto, se desvanece la evidencia de la lucha contra la dominación capitalista mundial que sostenía las formas del arte crítico o de la protesta artística. Las formas de lucha contra la necesidad mercantil se identifican cada vez más con reacciones de grupos que defienden sus privilegios arcaicos contra las necesidades del progreso. Y la extensión de la dominación capitalista global se ve asimilada a una fatalidad de la civilización moderna, de la sociedad democrática o del individualismo de masas.

En estas condiciones, el choque «crítico» de los elementos heterogéneos ya no encuentra su analogía en el choque político de mundos sensibles opuestos. Tiende entonces a volverse sobre sí mismo. Las intenciones, los procedimientos y la retórica justificativa del dispositivo crítico no han variado gran cosa desde hace décadas. Con él se pretende, hoy como ayer, denunciar el reino de la mercancía, de sus iconos ideales y de sus sórdidos desechos mediante estrategias muy probadas: parodias de cortos publicitarios, mangas tergiversados, sonidos disco reprocesados, personajes publicitarios erigidos en estatuas de resina o pintados a la manera heroica del

realismo soviético, personajes de Disneylandia transformados en perversos polimorfos, montajes de fotografías vernáculas de interiores parecidas a publicidades de revista, de entretenimientos tristes y de desechos de la civilización consumista: instalaciones gigantescas de tubos y máquinas que representan el intestino de la máquina social que absorbe cualquier cosa y la transforma en excremento, etc., etc. Estos dispositivos siguen ocupando nuestras galerías y museos, acompañados de una retórica que pretende hacernos descubrir de ese modo el poder de la mercancía, el reino del espectáculo o la pornografía del poder. Pero, como nadie en nuestro mundo es lo bastante distraído como para tener necesidad de que se los desvelen, el mecanismo se vuelve sobre sí mismo y juega con la indecidibilidad misma de su dispositivo. Esta indecidibilidad ha sido alegorizada bajo una forma monumental en la obra de Charles Ray denominada *Revolution Counter-revolution*. La obra tiene la apariencia de un tiovivo de feria. Pero el artista ha modificado el mecanismo del tiovivo. Ha desconectado el movimiento de los caballos del mecanismo rotativo de conjunto, haciendo así que los caballitos vayan hacia atrás muy lentamente mientras el tiovivo, por su parte, avanza. Este doble movimiento da al título su sentido literal. Pero ese título ofrece también la significación alegórica de la obra y de su estatuto político: una subversión de la máquina del *entertainment* que es indiscernible del funcionamiento de la máquina misma. El dispositivo se nutre entonces de la equivalencia entre la parodia como crítica y la parodia *de* la crítica. Juega con la indecidibilidad de la relación entre los dos efectos.

El modelo crítico tiende así a su auto-anulación. Pero hay varias maneras de hacer balance de todo ello. La primera consiste en disminuir la carga política puesta en el arte, en remitir el choque de los elementos heterogéneos al inventario de los signos de pertenencia común y el filo polémico de la dialéctica, a la ligereza del juego o a la distancia de la alegoría. No voy insistir ahora sobre esas transformaciones que ya he comentado en otro lugar[2].

2. Respecto a ello, remito a los análisis de algunas exposiciones emblemáticas de este giro presentadas en *Le Destin des images* (La Fabrique, París, 2003) y *Malaise dans l'esthétique* (Galilée, París, 2005).

En cambio, vale la pena demorarse en la segunda, puesto que arremete contra el supuesto eje del modelo, la conciencia espectadora. Propone suprimir esa mediación entre un arte productor de dispositivos visuales y una transformación de las relaciones sociales. Los dispositivos del arte se presentan directamente como proposiciones de relaciones sociales. Tal es la tesis popularizada por Nicolas Bourriaud bajo el nombre de estética relacional: el trabajo del arte, en sus formas nuevas, ha superado la antigua producción de objetos para ver. A partir de ahora, produce directamente «relaciones con el mundo» y, por lo tanto, formas activas de comunidad. Esta producción puede englobar hoy los «mítines, los encuentros, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboraciones entre personas, los juegos, las fiestas, los lazos de convivencia, en resumen, el conjunto de los modos de encuentro y de invención de relaciones»[3]. El interior del espacio museístico y el exterior de la vida social aparecen entonces como dos lugares equivalentes de producción de relaciones. Pero esta banalización muestra de inmediato su reverso: la dispersión de las obras de arte en la multiplicidad de las relaciones sociales sólo vale para ser vista, ya sea que lo ordinario de la relación en la que no hay «nada para ver» esté alojado de manera ejemplar en el espacio normalmente destinado a la exhibición de las obras; o bien, a la inversa, que la producción de vínculos sociales en el espacio público se vea provista de una forma artística espectacular. El primer caso queda representado emblemáticamente por los célebres dispositivos de Rirkrit Tiravanija, que pone a disposición de los visitantes de una exposición un camping-gas, un hervidor y sobres de sopa, destinados a involucrar acción, reunión y discusión colectivas, o incluso una reproducción de su apartamento, donde es posible hacer una siesta, ducharse o preparar una comida. El segundo podría ilustrarse con las ropas transformables de Lucy Orta, disponibles ya sea para cambiarse, llegado el caso, en tiendas de socorro, o bien para reunir directamente a los participantes de una manifestación colectiva, como ese sorprendente dispositivo hinchable que no se conformaba con unir las ropas interiores, decoradas

3. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 1998, p. 29.

con cifras, de un grupo de manifestantes dispuestos en un cuadrado, sino que además exhibía la propia palabra vínculo (*link*) para significar la unidad de esa multiplicidad. El devenir-acción o el devenir-vínculo que sustituye a la «obra vista» sólo es eficaz al ser visto como salida ejemplar del arte fuera de sí mismo.

Este ir y venir entre la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y la exhibición que es lo único que asegura su eficacia simbólica se ponía claramente de manifiesto en la obra de un artista cubano, René Francisco, presentada hace cuatro años en la Bienal de São Paulo. Este artista había utilizado el dinero de una fundación artística para realizar una encuesta sobre las condiciones de vida en un suburbio desheredado y había decidido, con otros amigos artistas, proceder a reparar la casa de una mujer anciana de ese suburbio. La obra nos hacía ver una pantalla de tul sobre la cual estaba impresa la imagen de perfil de la anciana vuelta hacia un monitor, donde un video nos mostraba a los artistas trabajando como albañiles, pintores o lampistas. Que esta intervención haya tenido lugar en uno de los últimos países del mundo en reivindicar el comunismo producía evidentemente un choque entre dos tiempos y dos ideas de la realización del arte. Hacía de ello un sucedáneo de la gran voluntad expresada por Malevich en la época de la revolución soviética: ya no hacer cuadros, sino construir directamente las formas de la nueva vida. Esa construcción se ve remitida hoy a la relación ambigua entre una política artística demostrada por la ayuda que ofrece a una población en dificultades y una política artística demostrada simplemente por su salida de los lugares del arte, por su intervención en lo real. Pero la salida a lo real y el servicio a los desheredados sólo adquieren sentido en sí mismos manifestando su ejemplaridad en el espacio museístico. Y en ese espacio, la mirada dirigida al recuento visual de esas salidas no se distingue de la mirada que se echa a esos grandes mosaicos o tapices mediante los cuales numerosos artistas nos representan hoy a la multitud de anónimos o sus condiciones de vida. Como ese tapiz de mil seiscientas fotografías de identidad cosidas por el artista chino Bai Yiluo en un conjunto que quiere evocar –lo cito textualmente– «los delicados lazos que unen a las familias y a las comunidades». El

cortocircuito del arte que crea directamente formas de relaciones en lugar de formas plásticas es finalmente el de la obra que se presenta como la realización anticipada de su efecto. Se supone que el arte une a la gente de la misma manera que el artista ha cosido las fotografías que él mismo había tomado antes como empleado en un estudio. El ensamblaje de las fotografías adquiere la función de una escultura monumental que vuelve presente *hic et nunc* la comunidad humana que es su objeto y su finalidad. El concepto de metáfora, omnipresente hoy en día en la retórica de los comisarios de exposiciones, tiende a conceptualizar esa identidad anticipada entre la presentación de un dispositivo sensible de formas, la manifestación de su sentido y la realidad encarnada de ese sentido.

El sentimiento de este callejón sin salida nutre la voluntad de dar a la política del arte una finalidad que no sea ya la producción de vínculos sociales en general, sino una subversión de vínculos sociales muy determinados, aquéllos que son prescritos por las formas del mercado, por las decisiones de los dominantes y la comunicación mediática. La acción artística se identifica entonces con la producción de subversiones puntuales y simbólicas del sistema. En Francia, esta estrategia ha sido emblematizada por la acción de un artista, Matthieu Laurette, que decidió tomarse al pie de la letra la promesa de los productores de productos alimenticios: «Si no queda satisfecho, le devolvemos su dinero». De modo que se puso a comprar sistemáticamente esos productos en los supermercados y a expresar su insatisfacción para que le devolvieran así su dinero. Y utilizó el poder de la televisión para incitar a todos los consumidores a seguir su ejemplo. Como consecuencia de ello, la exposición titulada «*Notre Histoire*», organizada en el Espacio de arte contemporáneo de París en 2006, nos presentaba su trabajo bajo la forma de una instalación que abarcaba tres elementos: una escultura de cera que lo mostraba empujando un carrito repleto de mercancías; un muro de aparatos de televisión que reproducían simultáneamente su intervención televisiva; y ampliaciones fotográficas de recortes de prensa que relataban sus acciones. Según el comisario de la exposición, esta acción artística invertía a la vez la lógica mercantil del acrecentamiento del valor y

el principio del show televisivo. Pero la evidencia de esa inversión habría sido claramente menos perceptible si hubiese habido un solo aparato de televisión en lugar de nueve y fotografías de tamaño ordinario de sus acciones y de los comentarios de prensa. La realidad del efecto se hallaba una vez más anticipada en la monumentalización de la imagen. Ésta es una tendencia de numerosas obras y de muchas exposiciones de hoy en día, que remite una cierta forma de activismo artístico a la vieja lógica representativa: la importancia del lugar ocupado en el espacio museístico sirve para demostrar la realidad de un efecto de subversión en el orden social, así como la monumentalidad de los cuadros de historia demostraba antaño la grandeza de los príncipes cuyos palacios decoraban. Se acumulan así los efectos de la ocupación escultural del espacio, de la performance viviente y de la demostración retórica. Al llenar las salas de los museos con reproducciones de los objetos e imágenes del mundo cotidiano o con recuentos monumentalizados de sus propias performances, el arte activista imita y anticipa su propio efecto, a riesgo de convertirse en la parodia de la eficacia que reivindica.

El mismo riesgo de una eficacia espectacular encerrada en su propia demostración se presenta cuando los artistas se imponen la tarea específica de «infiltrar» las redes de la dominación. Pienso aquí en las performances de los Yes Men, insertándose bajo falsas identidades en las ciudadelas de la dominación: en un congreso de hombres de negocios donde uno de ellos engañó a los asistentes presentando un inverosímil equipo de vigilancia, en comités de campaña a favor de George Bush o en emisiones de televisión. Su performance más espectacular se refiere a la catástrofe de Bhopal, en la India. Uno de ellos consiguió hacerse pasar, ante la BBC, por un responsable de la compañía Dow Chemical, que había comprado entretanto la sociedad responsable, Union Carbide. Con esa identidad anunció, en una hora de gran audiencia, que la compañía reconocía su responsabilidad y se comprometía a indemnizar a las víctimas. Dos horas después, evidentemente, la compañía reaccionaba y declaraba que ella sólo era responsable para con sus accionistas. Era precisamente el efecto buscado y su demostración era perfecta. Queda por saber si esa exitosa

performance de engaño a los medios tiene el poder de provocar formas de movilización contra los poderes internacionales del capital. Al hacer el balance de su infiltración en los comités de campaña para la elección de George Bush en 2004, los Yes Men hablaban de un triunfo total que había sido al mismo tiempo un fracaso total: un triunfo total, puesto que habían conseguido engañar a sus adversarios adoptando sus razones y sus maneras. Un fracaso total, puesto que su acción había permanecido perfectamente indiscernible[4]. No era discernible, de hecho, sino desde fuera de la situación en la que se inscribía, expuesta en otro lugar como performance de artistas.

Es el problema inherente a esta política del arte como acción directa en el corazón mismo de lo real de la dominación. Esa salida del arte fuera de sus lugares adquiere el aspecto de una demostración simbólica, semejante a la que la acción política operaba antaño apuntando a blancos simbólicos del poder del adversario. Pero, precisamente, el golpe asestado al adversario por una acción simbólica ha de juzgarse como acción política: no se trata entonces de saber si es una salida exitosa de la soledad artística hacia lo real de las relaciones de poder, sino qué fuerzas da a la acción colectiva contra las fuerzas de la dominación que toma como blanco. Se trata de saber si la capacidad que se ejerce en ello significa una afirmación y un acrecentamiento de la capacidad de alguien. Esta cuestión se elide cuando se cruzan los criterios de juicio al identificar directamente las performances individuales de los virtuosos de la infiltración con una nueva forma política de acción colectiva. Lo que sustenta esta identificación es la visión de una nueva era del capitalismo en que la producción material e inmaterial, el saber, la comunicación y la performance artística se fusionarían en un único proceso de realización del poder de la inteligencia colectiva. Pero, así como hay muchas formas de realización de la inteligencia colectiva, también hay numerosas formas y escenarios de performance. La visión del nuevo artista inmediatamente político pretende oponer lo real de la acción

4. Intervención de los Yes Men en la conferencia *Klartext! Der Status des politischen in aktueller Kunst und Kultur*, Berlín, 16 de enero de 2005.

política a los simulacros del arte encerrado en la clausura de los museos. Pero al revocar la distancia estética inherente a la política del arte, esa visión tiene quizás un efecto inverso. Al borrar la divergencia entre política de la estética y estética de la política, borra también la singularidad de las operaciones por las cuales la política crea un escenario de subjetivación propia. Y sobrestima paradójicamente la visión tradicional del artista como virtuoso y estratega, identificando nuevamente la efectividad del arte con la ejecución de las intenciones de los artistas.

Así pues, la política del arte no puede regular sus paradojas bajo la forma de una intervención fuera de sus lugares, en el «mundo real». No hay algo así como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política. No existe un real en sí, sino unas configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual, la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real mismo y trazando una simple línea divisoria entre el territorio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. El trabajo de la política que inventa sujetos nuevos e introduce objetos nuevos y otra percepción de las situaciones comunes es también un trabajo ficcional. Por tanto, la relación del arte con la política no es un pasaje de la ficción a lo real, sino una relación entre dos maneras de producir ficciones. Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Contribuyen, más bien, a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Forjan contra el consenso otras formas de «sentido común», formas de un sentido común polémico.

La involución de la fórmula crítica no deja entonces lugar a la mera alternativa de la parodia desencantada o la auto-demostración activista. Al sustraerse ciertas evidencias, se abre también el camino para una multitud de formas disensuales: las que se consagran a hacer ver lo que, en el pretendido torrente de las imágenes, permanece invisible; las que ponen en obra, bajo formas inéditas, las capacidades de representar, de hablar y de actuar que pertenecen a todos; las que desplazan las líneas divisorias entre los regímenes de presentación sensible, las que reexaminan y restablecen como ficción las políticas del arte. Hay lugar para la multiplicidad de formas de un arte crítico, entendido de otra manera. En su sentido original, «crítico» quiere decir: que concierne a la separación, a la discriminación. Es crítico el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce una separación en el tejido consensual de lo real y, por eso mismo, quema las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado, a la manera de la línea que separa el documento de la ficción: distinción en género que separa fácilmente dos tipos de humanidad: la que padece y la que actúa, la que es objeto y la que es sujeto. La ficción es para los israelíes y el documental para los palestinos, decía irónicamente Godard. Ésa es la línea que alteran numerosos artistas palestinos o libaneses –pero también israelíes– que toman prestadas, para tratar la actualidad de la ocupación y de la guerra, formas ficcionales de diversos géneros, populares o sofisticadas, o crean falsos archivos. Podemos considerar críticas unas ficciones que cuestionan las líneas divisorias entre regímenes de expresión, así como las performances que «invierten el ciclo de degradación producido por la victimización»[5], manifestando las capacidades de hablar y de jugar que pertenecen a aquéllos y aquéllas que una sociedad expulsa hacia sus márgenes «pasivos». Pero el trabajo crítico, el trabajo sobre la separación es también el que examina los límites propios de su práctica, que rehúsa anticipar su efecto y

5. Entrevista con John Malpede, www.inmotionmagazine.com/jm1.html (John Malpede es el director del *Los Angeles Poverty Department*, institución teatral alternativa que ha retomado irónicamente las célebres iniciales de LAPD [*Los Angeles Police Department*]).

tiene en cuenta la separación estética a través de la cual se produce dicho efecto. Es, en resumen, un trabajo que, en lugar de querer suprimir la pasividad del espectador, re-examina su actividad.

Me gustaría ilustrar este asunto con dos ficciones que, desde la distancia misma en que se yerguen sobre la superficie plana de una pantalla, pueden ayudarnos a reformular la cuestión de las relaciones entre los poderes del arte y la capacidad política de los más numerosos. La primera es el vídeo de Anri Sala *Dammi i Colori*. Ésta vuelve a poner en escena una figura maestra entre las políticas del arte: el pensamiento del arte como construcción de las formas sensibles de la vida colectiva. Hace algunos años, el alcalde de la capital albanesa, Tirana, pintor de profesión, decidió hacer pintar con colores vivos la fachada de los edificios de la ciudad. No se trataba solamente de transformar el cuadro de vida habitual, sino también de suscitar un sentido estético de apropiación colectiva del espacio, en un momento en el que el fin del régimen comunista sólo dejaba lugar para apañárselas individualmente. Es, por tanto, un proyecto que se inscribe en la prolongación del tema schilleriano de la educación estética del hombre y de todas las formas que han dado a esta «educación» los artistas de la *Arts and Crafts*, del *Werkbund* o de la *Bauhaus*: la creación, por el sentido de la línea, del volumen, del color o del adorno, de una manera apropiada de habitar juntos el mundo sensible. El video-film de Anri Sala nos muestra al alcalde artista hablando del poder del color para anticipar una comunidad y hacer de la capital más pobre de Europa la única en la que todo el mundo habla de arte en las calles y en los cafés. Pero también los largos *travellings* y los planos de acercamiento hacen brillar la ejemplaridad de esta ciudad estética, hacen surgir otras superficies coloreadas, otras ciudades que ellos confrontan con el discurso del orador. La cámara, haciendo desfilar las fachadas azules, verdes, rojas, amarillas o anaranjadas, parece proponernos a veces una visita por un proyecto urbanístico en construcción. Otras veces hace que una multitud indiferente atraviese esa ciudad modelo, o bien desciende para confrontar la feria policroma de los muros con el barro de las calzadas llenas de baches y cubiertas de detritus. Y otras veces se aproxima y transforma las baldosas de color en zonas

abstractas, indiferentes a todo proyecto de transformación de la vida. La superficie de la obra organiza así la tensión entre el color que la voluntad estética proyecta sobre las fachadas y el color que las fachadas le devuelven. Los recursos de un arte de la distancia sirven para exponer y problematizar la política que pretende fusionar el arte y la vida en un solo proceso de creación de formas.

Diferentes son la función del color y la política del arte que encontramos en el centro de tres películas (*Ossos*, *No Quarto da Vanda* y *Juventude em marcha*[6]) que el cineasta portugués Pedro Costa ha consagrado a un pequeño grupo de marginales lisboetas y de inmigrantes caboverdinos, que navegan entre la droga y pequeñas changas, en el barrio de chabolas de Fontainhas. Esta trilogía es la obra de un artista profundamente comprometido. No es en absoluto su intención ayudar a reformar la vivienda de los que viven precariamente, ni ofrecer una explicación de la lógica global económica y estatal que preside la existencia del barrio de chabolas, y su posterior liquidación. Y, contrariamente a la moral admitida que nos prohibe «estetizar» la miseria, Pedro Costa parece aprovechar toda ocasión para valorizar los recursos artísticos presentados por ese decorado de vida mínima. Una botella de agua de plástico, un cuchillo, un vaso, algunos objetos tirados sobre una mesa de madera blanca en un apartamento de okupas, y ahí la tenemos, con la luz que viene rasando su plató, la ocasión de una hermosa naturaleza muerta. La noche sobreviene en esa vivienda sin electricidad y dos velas sobre esa misma mesa darán, a una conversación miserable o a una sesión de tomas, un aire de claroscuro holandés del Siglo de Oro. Y el trabajo de las excavadoras que derriban el barrio es la ocasión para valorizar, con el derrumbe de las casas, unos muñones de hormigón o grandes trozos de pared contrastados de color azul, rosa, amarillo o verde. Pero esta «estetización» significa justamente que el territorio intelectual y visualmente banalizado de la miseria y de la marginalidad es devuelto a su potencialidad de riqueza sensible

6. La edición española de *No Quarto da Vanda* (*En el cuarto de Vanda*) y de *Juventude em marcha* (*Juventud en marcha*) puede encontrarse en el cofre *Pedro Costa*, Intermedio, Barcelona, 2008. [N. de los E.]

compartible. A la exaltación por el artista de las zonas coloreadas y de las arquitecturas singulares corresponde estrictamente, por tanto, su exposición frente a aquello que él no controla: la errancia de los personajes entre los lugares cerrados de la droga y el exterior donde se consagran a diversos oficios menudos, pero también las lentitudes, las aproximaciones, las pausas y los arranques de la palabra por la que los jóvenes drogados arrancan a la tos y al abatimiento la posibilidad de decir y de pensar su propia historia, de pasar revista a sus vidas y de volver a ser, por poco que sea, dueños de ellas. La naturaleza muerta luminosa, compuesta con la botella de plástico y algunos objetos recuperados sobre la mesa de madera blanca de una vivienda ocupada, está así en armonía con el empecinamiento «estético» de uno de los okupas que limpia meticulosamente con su cuchillo, a pesar de las protestas de sus camaradas, las manchas sobre esa mesa destinada a los dientes de la excavadora.

Pedro Costa pone en marcha así una política de la estética, tan alejada de la visión sociológica para la cual la «política» del arte significa la explicación de una situación –ficcional o real– a partir de las condiciones sociales, como también de la visión ética que pretende reemplazar la «impotencia» de la mirada y de la palabra por la acción directa. Es, al contrario, la potencia de la mirada y de la palabra, la potencia del suspenso que se instaura, lo que se halla en el centro de su trabajo. Puesto que la cuestión política es, de entrada, la cuestión de la capacidad de unos cuerpos cualesquiera para apoderarse de su destino. Así pues, Costa se concentra en la relación entre la impotencia y la potencia de los cuerpos, en la confrontación de las vidas con lo que ellas pueden. Se sitúa así en el meollo de la relación entre una política de la estética y una estética de la política. Pero también asume su separación, la divergencia entre la proposición artística que otorga potencialidades nuevas al paisaje de la «exclusión» y las potencias propias de la subjetivación política. A la reconciliación estética que *No Quarto da Vanda* parecía encarnar en la relación de la bella naturaleza muerta con el esfuerzo de los cuerpos que recuperan su voz, la película siguiente, *Juventude em marcha*, opone una nueva escisión. Confronta a los marginales sosegados, reconvertidos –una en locuaz madre de

familia, el otro en empleado modelo– con la figura trágica de Ventura, el inmigrante caboverdino, el antiguo albañil al que una caída desde un andamio incapacitó para el trabajo y al que, a su vez, una fisura mental incapacitó para la vida social ordinaria. Con Ventura, su silueta espigada, su mirada salvaje y su palabra lapidaria, no se trata de ofrecer el documental de una vida difícil: se trata a la vez de recolectar toda la riqueza de experiencia contenida en la historia de la colonización, de la rebelión y de la inmigración, pero también de afrontar lo que no puede compartirse, la fisura que, al final de esa historia, ha separado a un individuo de su mundo y de sí mismo. Ventura no es un «trabajador inmigrante», una persona humilde a la que habría que devolver su dignidad y el goce del mundo que él ha ayudado a construir. Es una suerte de sublime errante, de Edipo o de rey Lear, que interrumpe por sí mismo la comunicación y el intercambio y expone al arte para que confronte su potencia y su impotencia. Eso es lo que la película consigue al encuadrar una extraña visita al museo entre dos lecturas de una carta de amor y de exilio. En la fundación Gulbenkian, de cuyo edificio Ventura ayudó a edificar los muros, su figura negra aparece, entre un Rubens y un Van Dyck, como un cuerpo extraño, un intruso al que un compatriota que ha hallado refugio en ese «mundo antiguo» empuja suavemente hacia la salida, pero también una interrogación planteada a esas extensiones de color encerradas en sus marcos, incapaces de devolver a los que las contemplan la riqueza sensible de su experiencia. En la vivienda miserable donde el cineasta ha sabido componer otra naturaleza muerta con cuatro botellas frente a una ventana, Ventura lee una carta de amor dirigida a la que se ha quedado en su país, donde el ausente habla del trabajo y de la separación, pero también de un próximo reencuentro que va a embellecer dos vidas durante veinte o treinta años, del sueño de ofrecer a la amada cien mil cigarrillos, unos vestidos, un automóvil, una casita de lava y un ramo de flores barato, y del esfuerzo por aprender cada día palabras nuevas, palabras de belleza talladas tan sólo a la medida de dos seres como un pijama de seda fina. Esa carta que sirve de estribillo en la película aparece propiamente como la performance de Ventura, la performance de un arte de compartir, que no se separa de la vida, de la experiencia de los desplazados ni

de sus medios para colmar la ausencia y acercarse al ser amado. Pero la pureza de la oposición entre el gran arte y el arte viviente del pueblo se confunde de inmediato. Pedro Costa ha compuesto la carta a partir de dos fuentes diferentes: verdaderas cartas de emigrados y una carta de poeta, una de las últimas cartas enviadas por Robert Desnos a Youki desde el campo de Flöha, en el camino que lo conducía a Terezin y a la muerte.

El arte ligado a la vida, el arte tejido con las experiencias compartidas del trabajo manual, de la mirada y de la voz, tal arte no existe sino bajo la forma de ese *patchwork*. El cine no puede ser el equivalente de la carta de amor o de la música compartida por los pobres. Ya no puede ser el arte que devuelve simplemente a los humildes la riqueza sensible de su mundo. Necesita separarse, consentir en no ser más que la superficie en la que un artista busca traducir en figuras nuevas la experiencia de aquéllos que han sido relegados al margen de las circulaciones económicas y de las trayectorias sociales. La película que vuelve a cuestionar la separación estética en nombre del arte del pueblo sigue siendo una película, un ejercicio de la mirada y de la escucha. Es un trabajo de espectador dirigido, sobre la superficie plana de una pantalla, a otros espectadores, cuyo número y diversidad quedará estrictamente restringido por el sistema de distribución existente, devolviendo la historia de Vanda y de Ventura a la categoría de «películas de festival» o de obras de museo. Una película política, actualmente, tal vez quiera decir también una película que se realiza en lugar de otra, una película que muestra su distancia con respecto al modo de circulación de las palabras, sonidos, imágenes, gestos y afectos en cuyo seno piensa el efecto de sus formas.

Al evocar estas dos obras, no he querido proponer modelos de lo que debe ser un arte político actualmente. Espero haber mostrado suficientemente que tales modelos no existen. El cine, la fotografía, el vídeo, las instalaciones y todas las formas de performance del cuerpo, de la voz y de los sonidos contribuyen a forjar de nuevo el marco de nuestras percepciones y el dinamismo de nuestros afectos. De ese modo, abren posibles caminos hacia nuevas formas de subjetivación política. Pero nadie puede evitar el corte estético que separa los efectos de las intenciones y prohibe

toda vía regia hacia un real que sería el otro lado de las palabras y de las imágenes. No existe el otro lado. Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecidible. Pero hay dos maneras de pensar eso que es indecidible y de hacer con ello una obra. Existe la manera que lo considera como un estado del mundo en el que los opuestos son equivalentes y hace de la demostración de esa equivalencia la ocasión de un nuevo virtuosismo artístico. Y existe esa manera que reconoce ahí el entrelazamiento de diversas políticas, ofrece figuras nuevas a ese entrelazamiento, explora sus tensiones y desplaza así el equilibrio de los posibles y la distribución de las capacidades.

La imagen intolerable

¿Qué es lo que hace que una imagen sea intolerable? Con esta pregunta, parece de entrada que tan sólo se esté preguntando sobre las características que nos impiden mirar una imagen sin experimentar dolor o indignación. Pero una segunda pregunta aparece de inmediato contenida en la primera: ¿es tolerable hacer y proponer tales imágenes a la vista de otros?Pensemos en una de las últimas provocaciones del fotógrafo Oliviero Toscani: el cartel que muestra a una joven anoréxica, desnuda y descarnada, difundido por toda Italia durante la semana de la Moda en Milán, en 2007. Unos vieron ahí una denuncia valiente que mostraba la realidad de sufrimiento y tortura escondida tras las apariencias de la elegancia y del lujo. Otros denunciaron en esa exhibición de la verdad del espectáculo una forma aún más intolerable de su reino puesto que, bajo la máscara de la indignación, ofrecía a la mirada de los que la vieran no solamente la bella apariencia, sino también la realidad abyecta. El fotógrafo oponía a la imagen de la apariencia una imagen de la realidad. Ahora bien, es la imagen de la realidad la que está, a su vez, bajo sospecha. Se afirma que lo que ella muestra es demasiado real, demasiado intolerablemente real para ser propuesto bajo el modo de la imagen. No es un simple asunto de respeto por la dignidad de las personas. La imagen es declarada no apta para criticar la realidad porque pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad, la cual exhibe una y otra vez su rostro de apariencia brillante y su reverso de verdad sórdida que componen un único e idéntico espectáculo.

Este desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen se encuentra en el corazón de las tensiones que afectan al arte político. Sabemos el rol que pudieron jugar, durante

la guerra de Vietnam, ciertas fotografías, como la de la niña desnuda gritando en medio de la carretera delante de los soldados. Sabemos cómo los artistas comprometidos se han aplicado a confrontar la realidad de esas imágenes de dolor y de muerte con las imágenes publicitarias que muestran la dicha de vivir en bellos apartamentos, modernos y bien equipados, en el país que enviaba a sus soldados a quemar con napalm las tierras vietnamitas. Ya he comentado antes la serie *Bringing the War Home* de Martha Rosler y, especialmente, ese collage que nos mostraba, en medio de un apartamento amplio y luminoso, a un vietnamita llevando en brazos a un niño muerto. El niño muerto era la intolerable realidad ocultada por la confortable vida norteamericana, la intolerable realidad que esa vida se esforzaba en no ver y que el montaje del arte político le arrojaba a la cara. Ya he señalado cómo el choque de la realidad y de la apariencia queda anulado en algunas prácticas contemporáneas del collage que hacen de la protesta política una manifestación de la moda joven con el mismo derecho que cualquier mercancía de lujo o imagen publicitaria. Ya no habría entonces realidad intolerable que la imagen pudiera oponer al prestigio de las apariencias sino, más bien, un único e idéntico flujo de imágenes, un único e idéntico régimen de exhibición universal, y es ese régimen lo que constituiría hoy lo intolerable.

Esta inversión no viene causada simplemente por el desencanto de una época que ya no creería en los medios para dar testimonio de una realidad, ni en la necesidad de combatir la injusticia. Esa inversión atesta una duplicidad que ya estaba presente en el uso militante de la imagen intolerable. La imagen del niño muerto debía desgarrar la imagen de felicidad artificial de la vida norteamericana; debía abrir los ojos de aquéllos que gozaban de esa felicidad frente a lo intolerable de esa realidad y de su propia complicidad, a fin de comprometerlos en la lucha. Pero la producción de ese efecto seguía siendo indecidible. La visión del niño muerto en el bello apartamento de paredes claras y vastas proporciones es ciertamente difícil de soportar. Pero no hay ninguna razón particular para que tal visión vuelva a aquéllos que la ven conscientes de la realidad del imperialismo y los torne deseosos de oponerse a ella. La reacción ordinaria frente a

semejantes imágenes es la de cerrar los ojos o apartar la mirada. O bien la de incriminar los horrores de la guerra y la locura asesina de los hombres. Para que la imagen produzca su efecto político, el espectador ya debe estar convencido de que aquello que se muestra es el imperialismo norteamericano y no la locura de los hombres en general. También debe estar convencido de que él mismo es culpable por gozar de una prosperidad fundada en la explotación imperialista del mundo. Y debe sentirse culpable de estar ahí sin hacer nada, mirando esas imágenes de dolor y muerte en lugar de luchar contra las potencias responsables de ello. En resumen, ya debe sentirse culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad.

Tal es la dialéctica inherente al montaje político de las imágenes. Una de ellas debe interpretar el papel de la realidad que denuncia el espejismo de la otra. Y, al mismo tiempo, denunciar el espejismo como la realidad de nuestra vida en la que ella misma está incluida. El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema. En la época en que Martha Rosler construía su serie, Guy Debord rodaba la película basada en su libro, *La sociedad del espectáculo*. El espectáculo, decía, es la inversión de la vida. De igual manera, su película mostraba encarnada en toda imagen esa realidad del espectáculo como inversión de la vida: las imágenes de gobernantes –capitalistas o comunistas– tanto como las de estrellas de cine, modelos de moda y de publicidad, jóvenes actrices en las playas de Cannes o consumidores ordinarios de mercancías y de imágenes. Todas esas imágenes eran equivalentes, todas decían una misma realidad intolerable: la de nuestra vida separada de nosotros mismos, transformada por la máquina espectacular en imágenes muertas, frente a nosotros, contra nosotros. Desde ese momento, parecía imposible conferir a una imagen cualquiera el poder de mostrar lo intolerable y de llevarnos a luchar contra ello. Parecía que lo único que podía hacerse era oponer a la pasividad de la imagen, a la propia vida alienada, la acción viviente. Pero, para eso, ¿no era preciso suprimir las imágenes, hundir la pantalla en la oscuridad a fin de llamar a la acción, la única capaz de oponerse a la mentira del espectáculo?

Sin embargo, Guy Debord no dejaba la pantalla en negro[1]. Al contrario, hacía de la pantalla el teatro de un singular juego estratégico entre tres términos: la imagen, la acción y la palabra. Esta singularidad aparece claramente en los extractos de westerns o de películas de guerra hollywoodenses insertos en *La sociedad del espectáculo*. Cuando vemos desfilar por ahí a John Wayne o a Errol Flynn, dos iconos de Hollywood y dos campeones de la extrema derecha norteamericana, cuando uno evoca sus hazañas sobre el Shenandoah o el otro se lanza a la carga, espada en mano, en el rol del general Custer, tendemos a ver en ello, antes que nada, una denuncia paródica del imperialismo americano y de su glorificación por parte del cine de Hollywood. Así es como muchas personas entienden la «tergiversación» [*détournement*] preconizada por Guy Debord. Pero eso es un contrasentido. Debord introduce muy seriamente la carga de Errol Flynn, tomada de *Murieron con las botas puestas* de Raoul Walsh, para ilustrar una tesis sobre el rol histórico del proletariado. No pide que nos burlemos de esos fieros yanquis yendo a la carga y empuñando el sable, ni que tomemos conciencia de la complicidad de Raoul Walsh o de John Ford con la dominación imperialista. Lo que pide es que adoptemos en nosotros el heroísmo del combate, que transformemos esa carga cinematográfica, interpretada por actores, en asalto real contra el imperio del espectáculo. Ésta es la conclusión aparentemente paradójica, pero perfectamente lógica, de la denuncia del espectáculo: si toda imagen muestra simplemente la vida invertida, devenida pasiva, basta con darle la vuelta para detonar el poder activo que ha tergiversado. Ésa es la lección dada, más discretamente, por las primeras imágenes de la película. Vemos ahí a dos jóvenes y hermosos cuerpos femeninos exultantes de dicha a plena luz. El espectador apresurado corre el riesgo de ver denunciada ahí la posesión imaginaria ofrecida y escamoteada por la imagen, la que ilustran más adelante otras imágenes de cuerpos femeninos –la *stripper*, las modelos, las jóvenes estrellas desnudas. Ahora bien, esa aparente similitud oculta una oposición radical, puesto que esas primeras imágenes no han sido tomadas de

1. Recordemos que, en cambio, lo había hecho en una película anterior, *Hurlements en faveur de Sade* [*Alaridos a favor de Sade*].

espectáculos, publicidades o de las noticias. Han sido hechas por el artista y representan a su compañera y a una amiga. De modo que aparecen como imágenes activas, imágenes de cuerpos comprometidos en las relaciones activas del deseo amoroso en lugar de estar encerradas en la relación pasiva del espectáculo.

De esta manera, se precisan imágenes de acción, imágenes de la verdadera realidad o imágenes inmediatamente invertibles en su realidad verdadera para mostrarnos que el simple hecho de ser espectador, el simple hecho de mirar imágenes es algo malo. La acción se presenta como la única respuesta al mal de la imagen y a la culpabilidad del espectador. Y, sin embargo, una vez más, son precisamente imágenes lo que se presenta al espectador. Esta aparente paradoja tiene su razón de ser: si no mirara imágenes, el espectador no sería culpable. Ahora bien, al que está acusando quizás le importa más la demostración de la culpabilidad del espectador que su conversión a la acción. Es aquí, precisamente, donde la voz que formula la ilusión y la culpabilidad adquiere toda su importancia. Denuncia la inversión de la vida que consiste en ser un consumidor pasivo de mercancías que son imágenes y de imágenes que son mercancías. Nos dice que la única respuesta a ese mal es la actividad. Pero también nos dice que nosotros, que miramos las imágenes que ella comenta, no actuaremos jamás, permaneceremos eternamente espectadores de una vida que ha tenido lugar en la imagen. La inversión de la inversión es así el saber reservado a aquéllos que saben por qué seguiremos siempre sin saber, sin actuar. La virtud de la actividad, opuesta al mal de la imagen, queda entonces absorbida por la autoridad de la voz soberana que estigmatiza la vida falsa en la que nos sabe condenados a complacernos.

La afirmación de la autoridad de la voz aparece así como el contenido real de la crítica que nos llevaba de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen. Ese desplazamiento es lo que saca claramente a la luz la crítica de la imagen en nombre de lo irrepresentable. Proporcionó la ilustración ejemplar de ello la polémica desatada a propósito de la exposición *Mémoires des camps*, presentada hace algunos años en París. En el centro de la exposición había cuatro pequeñas fotografías tomadas desde una cámara de gas de Auschwitz por un miembro de los *Sonderkommandos*. Esas fotografías mostraban a un grupo de mujeres desnudas empujadas hacia la cámara

de gas y la incineración de los cadáveres al aire libre. En el catálogo de la exposición, un largo ensayo de Georges Didi-Huberman subrayaba el peso de realidad representado por esos «Cuatro trozos de película arrancados al Infierno»[2]. Este ensayo provocó en *Les Temps Modernes* dos respuestas muy violentas. La primera, firmada por Élisabeth Pagnoux, utilizaba el argumento clásico: esas imágenes eran intolerables porque eran demasiado reales. Al proyectar en nuestro presente el horror de Auschwitz, capturaban nuestra mirada e impedían toda distancia crítica. Pero la segunda, firmada por Gérard Wajcman, invertía el argumento: esas imágenes, y el comentario que las acompañaba, eran intolerables porque mentían: las cuatro fotos no representaban la realidad de la Shoah por tres razones: primero, porque no mostraban el exterminio de los judíos en la cámara de gas; segundo, porque lo real nunca es completamente soluble en lo visible; y, finalmente, porque en el corazón del acontecimiento de la Shoah hay un irrepresentable, algo que estructuralmente no puede ser fijado en una imagen. «Las cámaras de gas son un acontecimiento que constituye en sí mismo una especie de aporía, un real no fragmentable que traspasa y pone en cuestión el estatuto de la imagen y pone en peligro todo pensamiento sobre las imágenes»[3].

La argumentación sería razonable si pretendiera discutir que las cuatro fotografías tienen el poder de presentar la totalidad del proceso de exterminación de los judíos, su significación y su resonancia. Pero esas fotografías, en las condiciones en que fueron tomadas, no tenían evidentemente tal pretensión y el argumento apunta de hecho a algo completamente distinto: intenta instaurar una oposición radical entre dos clases de representación, la imagen visible y el relato por la palabra, y dos clases de testificación, la prueba y el testimonio. Las cuatro imágenes y el comentario son condenados porque aquéllos que las tomaron –arriesgando la vida– y aquél que las comenta

2. Ese ensayo se reproduce, acompañado por comentarios y respuestas a las críticas, en Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, París, 2003 [tr. esp. de Mariana Miracle Díez, *Imágenes pese a todo*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2004].

3. Gérard Wajcman, «*De la croyance photographique*», *Les Temps modernes*, marzo-abril de 2001, p. 63.

han visto en ellas testimonios de la realidad de un exterminio del que sus autores han hecho todo para borrar las huellas. Se les reprocha haber creído que la realidad del proceso necesitaba ser probada y que la imagen visible aportaba una prueba. Ahora bien, replica el filósofo: «La Shoah tuvo lugar. Yo lo sé y cada cual lo sabe. Es un saber. Cada sujeto es llamado a ese saber. Ninguno puede decir: 'no sé'. Ese saber se funda en el testimonio, que conforma un nuevo saber [...] No reclama ninguna prueba»[4]. Pero, ¿qué es exactamente ese «nuevo saber»? ¿Qué es lo que distingue la virtud del testimonio de la indignidad de la prueba? Aquél que testimonia a través de un relato lo que ha visto en un campo de la muerte hace acto de representación, igual que aquél que ha procurado registrar de ello una huella visible. Su palabra tampoco dice el acontecimiento en su unicidad, no es su horror manifestado de manera directa. Se dirá que ése es su mérito: no decirlo todo, mostrar que todo no puede ser dicho. Pero eso no funda la diferencia radical respecto a la «imagen», a menos que se asigne arbitrariamente a ésta la pretensión de mostrarlo todo. La virtud conferida a la palabra del testigo es entonces negativa: no reside en lo que dice, sino en su misma insuficiencia, opuesta a la suficiencia asignada a la imagen, al engaño de esa suficiencia. Pero ésta es una mera cuestión de definición. Si uno se atiene a la simple definición de la imagen como doble, seguramente se extrae de ello la simple consecuencia de que ese doble se opone a la unicidad de lo Real y, por tanto, no puede sino borrar el horror único del exterminio. La imagen tranquiliza, nos dice Wajcman. La prueba de ello es que miramos esas fotografías mientras que no soportaríamos la realidad misma que ellas reproducen. El único defecto de este argumento de autoridad es que los que han visto esa realidad y, de entrada, los que tomaron esas imágenes han tenido que soportarlas. Pero eso es justamente lo que el filósofo reprocha al fotógrafo de fortuna: haber *querido* testimoniar. El verdadero testigo es el que no quiere testimoniar. Esa es la razón del privilegio concedido a su palabra. Pero ese privilegio no es el suyo. Es el privilegio de la palabra que lo fuerza a hablar a pesar de sí mismo.

4. *Ibid.*, p. 53.

Esto es lo que ilustra una secuencia ejemplar de la película que Gérard Wajcman opone a todas las pruebas visuales y a todos los documentos de archivo, a saber, *Shoah* de Claude Lanzmann, película rodada a partir de los testimonios de algunos supervivientes. Dicha secuencia es la de la peluquería, en la que el antiguo peluquero de Treblinka, Abraham Bomba, cuenta la llegada y la última rapada de aquéllos y aquéllas que se aprestaban a entrar en la cámara de gas. En el centro del episodio, está ese momento en que Abraham Bomba, a punto de evocar el destino de los cabellos cortados, se niega a continuar y enjuga con su servilleta las lágrimas que se le empiezan a escapar. Entonces, la voz del realizador lo apremia a continuar: «Debe hacerlo, Abe». Pero si tiene que hacerlo, no es para revelar una verdad que sería ignorada y que habría que oponer a aquéllos que la niegan. Y, a fin de cuentas, tampoco el dirá lo que pasaba en la cámara de gas. Debe hacerlo simplemente porque debe hacerlo. Debe hacerlo porque no quiere, porque no puede. No es el contenido de su testimonio lo que importa, sino el hecho de que su palabra sea la de alguien a quien lo intolerable del acontecimiento por narrar le quita la posibilidad de hablar; es el hecho de que habla solamente porque está obligado a ello por la voz de otro. Esa voz del otro en la película es la del realizador, pero ésta proyecta detrás de sí otra voz en la que el comentarista, por propia voluntad, reconocerá la ley del orden simbólico lacaniano o la autoridad del dios que proscribe las imágenes, habla a su pueblo en medio de una nube y exige ser creído por su palabra y obedecido absolutamente. La palabra del testigo es sacralizada por tres razones negativas: primero, porque es lo opuesto a la imagen, la cual es idolatría; segundo, porque es la palabra del hombre incapaz de hablar; y, por último, porque es la del hombre obligado a la palabra por una palabra más potente que la suya. La crítica de las imágenes no les opone, en definitiva, ni las exigencias de la acción ni la retención de la palabra. Les opone la autoridad de la voz que hace callar y hablar alternativamente.

Pero aquí, una vez más, la oposición no se plantea sino al precio de ser inmediatamente revocada. La fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento sólo existe por su representación. La potencia de la voz opuesta a las imágenes debe expresarse en imágenes. La negativa a hablar y la obediencia a la voz que ordena

deben, pues, hacerse visibles. Cuando el barbero detiene su relato, cuando ya no puede hablar y la voz en off le ordena continuar, lo que entra en juego, lo que sirve de testimonio, es la emoción en su rostro, son las lágrimas que reprime y las que debe enjugar. Así comenta Wajcman el trabajo del cineasta: «[...] para hacer que surjan cámaras de gas, filma personas y palabras, testigos en el acto natural de recordar, en el rostro de los cuales pasan los recuerdos como en la pantalla de cine, en los ojos de los cuales se discierne el horror que han visto [...]»[5]. El argumento de lo irrepresentable juega entonces un doble juego. Por un lado, opone la voz del testigo a la mentira de la imagen. Pero, cuando la voz cesa, es la imagen del rostro sufriente la que se convierte en la evidencia visible de lo que los ojos del testigo han visto, la imagen visible del horror del exterminio. Y el comentarista que declaraba imposible distinguir en la fotografía de Auschwitz a las mujeres enviadas a la muerte de un grupo de naturistas de paseo parece no tener ninguna dificultad en distinguir el llanto que refleja el horror de las cámaras de gas de aquéllos que expresan en general un recuerdo doloroso para un corazón sensible. La diferencia, de hecho, no está en el contenido de la imagen: está simplemente en el hecho de que la primera es un testimonio voluntario, mientras que la segunda es un testimonio involuntario. La virtud del (buen) testigo es la de ser el que obedece simplemente al golpe doble de lo Real que horroriza y de la palabra del Otro que obliga.

Por ello, la irreductible oposición de la palabra a la imagen puede convertirse sin problemas en la oposición de dos imágenes, la que es querida y la que no lo es. Pero la segunda, desde luego, es a su vez querida por otro. Es querida por el cineasta que no deja de afirmar, por su parte, que es en primer lugar un artista y que todo lo que vemos y oímos en su película es el producto de su arte. El doble juego del argumento nos enseña entonces a poner en cuestión, junto con la falsa radicalidad de la oposición, el simplismo de las ideas de representación y de imagen sobre las cuales se apoya. La representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía. La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego

5. *Ibid.*, p. 55.

complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que, a su vez, la altera. Y la voz no es la manifestación de lo invisible, opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en el proceso de construcción de la imagen. Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos «ver» lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice. La retórica y la poética clásicas nos lo han enseñado: también hay imágenes en el lenguaje. Son todas esas figuras que sustituyen una expresión por otra para hacernos experimentar la textura sensible de un acontecimiento mejor de lo que podrían hacerlo las palabras «apropiadas». Hay, asimismo, figuras retóricas y poéticas en lo visible. Las lágrimas en suspenso en los ojos del peluquero son la marca de su emoción. Pero esa misma emoción es producida por el dispositivo del cineasta y, desde el momento en que éste filma esas lágrimas y liga ese plano con otros planos, esas mismas lágrimas ya no pueden ser la presencia desnuda de un acontecimiento rememorado. Pertenecen, más bien, a un proceso de figuración que es un proceso de condensación y de desplazamiento. Están ahí en el lugar de las palabras que estaban, a su vez, en el lugar de la representación visual del acontecimiento. Se vuelven una figura de arte, el elemento de un dispositivo que intenta dar una equivalencia figurativa de lo que ocurrió en la cámara de gas. Una equivalencia figurativa es un sistema de relaciones entre semejanza y desemejanza, que pone a su vez en juego diversas especies de lo intolerable. El llanto del barbero liga lo intolerable de lo que ha visto en el pasado con lo intolerable de lo que se le pide que diga en el presente. Pero sabemos que más de un crítico ha juzgado intolerable el dispositivo mismo que obliga a ese decir, que provoca ese sufrimiento y ofrece su imagen a unos espectadores susceptibles de mirarla como miran el reportaje sobre una catástrofe en la televisión o los episodios de una ficción sentimental.

Poco importa acusar a los acusadores. Lo que sí vale la pena, en cambio, es sustraer el análisis de las imágenes a la atmósfera de proceso en la que una vez más, tan a menudo, está sumergido. La

crítica del espectáculo lo ha identificado con la denuncia platónica del engaño de las apariencias y de la pasividad del espectador: los doctrinarios de lo irrepresentable lo han asimilado a la querella religiosa contra la idolatría. Tenemos que poner en cuestión esas identificaciones del uso de las imágenes con la idolatría, la ignorancia o la pasividad, si queremos realmente lanzar una mirada nueva a lo que las imágenes son, a lo que hacen y a los efectos que producen. Para ello, me gustaría examinar algunas obras que plantean, de una manera diferente, la cuestión de saber qué imágenes son apropiadas para la representación de acontecimientos monstruosos.

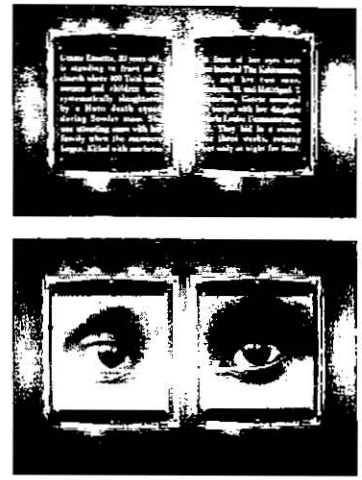
El artista chileno Alfredo Jaar ha consagrado muchas obras al genocidio ruandés de 1994. Ninguna de sus obras muestra un solo documento visual que testimonie la realidad de las masacres. Así, la instalación titulada *Real Pictures* está hecha de cajas negras. Cada una de ellas contiene una imagen de un tutsi masacrado, pero la caja está cerrada, la imagen es invisible. Sólo es visible el texto que describe el contenido escondido en la caja. A primera vista, pues, esas instalaciones también oponen el testimonio de las palabras a la prueba por las imágenes. Pero esta similitud oculta una diferencia esencial: las palabras están ahí desligadas de toda voz, están ellas mismas tomadas como elementos visuales. Por lo tanto, está claro que no se trata de oponerlas a la forma visible de la imagen. Se trata de construir una imagen, es decir, una verdadera conexión de lo verbal y lo visual. El poder de esa imagen es entonces el de perturbar el régimen ordinario de esa conexión, tal y como lo pone en marcha el sistema oficial de información.

Para entenderlo bien, hay que poner en cuestión la opinión común según la cual ese sistema nos sumerge en un torrente de imágenes en general –y de imágenes de horror en particular– y, de ese modo, nos vuelve insensibles a la realidad banalizada de esos horrores. Esta opinión está ampliamente aceptada porque confirma la tesis tradicional que pretende que el mal de las imágenes sea su número, dado que su profusión invade inapelablemente la mirada fascinada y el cerebro reblandecido de la multitud de consumidores democráticos de mercancías y de imágenes. Esta visión se pretende crítica, pero está perfectamente en concordancia con el funcionamiento del sistema. Y ello porque los medios de comunicación dominantes no

nos ahogan bajo el torrente de imágenes que testimonian masacres, desplazamientos masivos de población y otros horrores que constituyen el presente de nuestro planeta. Muy al contrario, reducen su número, las seleccionan y ordenan cuidadosamente. Eliminan en ellas todo aquello que pudiera exceder la simple ilustración redundante de su significación. Lo que nosotros vemos sobre todo en las pantallas de noticias televisadas es el rostro de los gobernantes, expertos y periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que éstas muestran y lo que debemos pensar de ellas. Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufriendo en la pantalla, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, cuerpos que son el objeto de un habla sin tener ellos mismos la palabra. El sistema informativo no funciona por el exceso de las imágenes; funciona seleccionando los seres parlantes y razonantes, capaces de «descifrar» el flujo de información que concierne a las multitudes anónimas. La política propia de esas imágenes consiste en enseñarnos que cualquiera no es capaz de ver y de hablar. Ésta es la lección que confirman muy simplemente aquéllos que pretenden criticar la avalancha televisiva de imágenes.

Así pues, la falsa querella de las imágenes recubre una cuestión de cuentas. Ahí es donde adquiere sentido la política de las cajas negras. Esas cajas cerradas, pero cubiertas de palabras, dan un nombre y una historia personal a aquéllos y aquéllas cuya masacre ha sido tolerada no por exceso o falta de imágenes, sino porque concernía a seres sin nombre, sin historia individual. Las palabras toman el lugar de las fotografías porque éstas serían una vez más fotografías de víctimas anónimas de violencias de masa, en concordancia una vez más con lo que banaliza masacres y víctimas. El problema no reside en oponer las palabras a las imágenes visibles. El problema es trastornar la lógica dominante que hace de lo visual el lote para las multitudes y de lo verbal, el privilegio de unos pocos. Las palabras no están en el lugar de las imágenes. Son imágenes, es decir, formas de redistribución de los elementos de la representación. Son figuras que sustituyen una imagen por otra, palabras por formas visuales o formas visuales por palabras. Esas figuras redistribuyen al mismo tiempo las relaciones entre lo único y lo múltiple, lo escaso y lo numeroso. En eso son precisamente

políticas, si la política consiste ante todo en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos. La figura política por excelencia es, en este sentido, la metonimia que muestra el efecto por la causa o la parte por el todo. Y es justamente una política de metonimia lo que realiza otra instalación de Alfredo Jaar consagrada a la masacre ruandesa, *The Eyes of Gutete Emerita*. Esta instalación está organizada en torno a una única fotografía que muestra los ojos de una mujer que ha visto la masacre de su familia: por tanto, el efecto por la causa, pero también dos ojos por un millón de cuerpos masacrados. No obstante, a pesar de todo lo que han visto, esos ojos no nos dicen lo que Gutete Emerita piensa y siente. Son los ojos de una persona dotada del mismo poder que aquéllos que los miran, pero también del mismo poder del que sus hermanos y hermanas han sido privados por los masacradores, el poder de hablar o de callarse, de mostrar sus sentimientos o de ocultarlos. La metonimia que pone la mirada de esa mujer en el lugar del espectáculo del horror trastorna también la cuenta de lo individual y de lo múltiple. Por ello, antes de ver los ojos de Gutete Emerita en un cajón luminoso, el espectador debía leer primero un texto que compartía el mismo marco y narraba la historia de esos ojos, la historia de esa mujer y de su familia.



Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996.

La cuestión de lo intolerable debe entonces desplazarse. El problema no consiste en saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside, más bien, en la construcción de la víctima como elemento de cierta distribución de lo visible. Una imagen nunca va sola. Pertenece a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo. Otra instalación de Alfredo

Jaar puede ilustrar este punto, esa instalación que él inventó para reconstruir el espacio-tiempo de visibilidad de una sola imagen, una fotografía tomada en Sudán por el fotógrafo sudafricano Kevin Carter. La foto muestra a una niña hambrienta que se arrastra por el suelo al borde del agotamiento, mientras un buitre permanece detrás de ella, esperando a su presa. El destino de la imagen y del fotógrafo ilustra la ambigüedad del régimen dominante de la información. La foto valió el premio Pullitzer al fotógrafo que había ido al desierto sudanés y había traído consigo una imagen tan sobrecogedora, capaz de romper el muro de indiferencia que separa al espectador occidental de esas hambrunas lejanas. También le valió una campaña de indignación: ¿no era a su vez el acto de un buitre humano el hecho de, en lugar de auxiliar a la niña, haber esperado el momento idóneo para hacer la fotografía más espectacular? Incapaz de soportar esta campaña, Kevin Carter se suicidó.

Contra la duplicidad del sistema que solicita y rechaza al mismo tiempo tales imágenes, Alfredo Jaar construyó otro dispositivo de visibilidad en su instalación *The Sound of Silence*. Puso las palabras y el silencio de su lado para inscribir lo intolerable de la imagen de la niña en una historia más amplia de intolerancia. Si Kevin Carter se había detenido aquel día, con su mirada embargada por la intensidad estética de un espectáculo monstruoso, es porque había sido antes no un simple espectador, sino un actor comprometido en la lucha contra el apartheid en su país. De modo que convenía hacer sentir la temporalidad en la que se inscribía ese momento de excepción. Pero para sentirla, el espectador mismo debía penetrar en un espacio-tiempo específico, una cabina cerrada donde sólo podía entrar al principio y salir al final de una proyección de ocho minutos. Lo que veía en la pantalla eran de nuevo palabras, palabras que se reunían en una especie de balada poética para contar la vida de Kevin Carter, su travesía por el apartheid y por las revueltas negras en Sudáfrica, su viaje a lo profundo del Sudán hasta el momento de ese encuentro y la campaña que lo había empujado al suicidio. La fotografía misma aparecía tan sólo hacia el final de la balada, en un fugaz instante igual al del disparador que la había hecho. Aparecía como algo que no se podía olvidar, pero

en lo que no había que demorarse, confirmando que el problema no es saber si hay que hacer o no, si hay que mirar o no tales imágenes, sino saber más bien en el seno de qué dispositivo sensible es preciso hacerlo[6].

Otra es la estrategia que se utiliza en una película consagrada al genocidio camboyano, *S21. La máquina de muerte jemer roja*. Su autor, Rithy Panh, comparte al menos dos cosas esenciales con Claude Lanzmann. También él ha decidido representar la máquina en lugar de sus víctimas y hacer su película en el presente. Pero ha disociado estas decisiones de toda querella sobre la palabra y la imagen. Y no ha formulado la oposición entre los testigos y los archivos. Sin duda, eso habría sido omitir la especificidad de una máquina de muerte cuyo funcionamiento pasaba por un aparato discursivo y un dispositivo de archivo muy programados. Había, pues, que tratar esos archivos como una parte del dispositivo, pero también hacer ver la realidad física de la máquina para poner el discurso en acto y hacer hablar a los cuerpos. De tal modo que Rithy Panh reunió a dos clases de testigos: algunos de los poquísimos supervivientes del campo S21 y algunos antiguos guardias. Y los hizo reaccionar frente a diversas clases de archivos: informes cotidianos, atestaciones de los interrogatorios, fotografías de detenidos muertos y torturados, pinturas hechas de memoria por uno de los antiguos detenidos que pide a los antiguos carceleros que verifiquen su exactitud. Así, la lógica de la máquina se reactiva: a medida que los antiguos guardias van retomando esos documentos, recobran las actitudes, los gestos y hasta sus propias entonaciones cuando servían a la obra de tortura y de muerte. En una secuencia alucinante, uno de ellos se pone a revivir la ronda de noche, el regreso de los detenidos, después del «interrogatorio», a la celda común, los hierros que los sujetan, el caldo o el orinal mendigados por los detenidos, el dedo dirigido hacia ellos a través de los barrotes, los gritos, los insultos y amenazas a cualquier detenido que se moviera, en resumen, todo aquello que formaba por entonces su rutina cotidiana.

6. He analizado más detalladamente algunas de las obras aquí evocadas en mi ensayo «*Le Théâtre des images*», publicado en el catálogo *Alfredo Jaar. La politique des images*, jrp/ringier-Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 2007.

Esa reconstrucción realizada sin ningún estado anímico aparente es, sin duda, un espectáculo intolerable, como si el torturador de ayer estuviera listo para volver a representar el mismo papel mañana. Pero toda la estrategia de la película consiste en redistribuir lo intolerable, en jugar con sus diversas representaciones: informes, fotografías, pinturas, reconstituciones en acto. Consiste en hacer cambiar las posiciones, destinando a aquéllos que acaban de manifestar nuevamente su poder de torturadores a la posición de escolares instruidos por sus antiguas víctimas. La película relaciona diversas clases de palabras, dichas o escritas, diversas formas de visualidad –cinematográfica, fotográfica, pictórica, teatral– y varias formas de temporalidad, para darnos una representación de la máquina que nos muestre al mismo tiempo cómo ha podido funcionar y cómo es posible actualmente que los verdugos y las víctimas la vean, la piensen y la sientan.

Así, el tratamiento de lo intolerable es una cuestión del dispositivo de visibilidad. Lo que llamamos imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea cierto sentido de realidad, cierto sentido común. Un «sentido común» es antes que nada una comunidad de datos sensibles: cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos, modos de percepción de esas cosas y de esas significaciones igualmente compartibles que les son conferidas. Es también la forma de estar juntos que une a los individuos o los grupos sobre la base de esa comunidad primordial entre las palabras y las cosas. El sistema de Información es un «sentido común» de ese tipo: un dispositivo espacio-temporal en el seno del cual se congregan palabras y formas visibles como datos comunes, como maneras comunes de percibir, de ser afectado y de dar sentido. El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. El problema es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otras disposiciones espacio-temporales, otras comunidades de palabras y cosas, de formas y de significaciones.

Esta creación es el trabajo de la ficción que no consiste en contar invenciones, sino en establecer relaciones nuevas entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora. En este sentido, *The Sound of Silence* es una ficción, *Shoah* o *S21* son ficciones. El problema no es saber si lo

real de esos genocidios puede ser presentado en imágenes y en ficción. El problema es saber de qué modo lo es y qué clase de sentido común es tejido por tal o cual ficción, por la construcción de tal o cual imagen. El problema es saber qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción.

Sophie Ristelhueber, *WB*, 2005.

Este desplazamiento en el acercamiento a la imagen es también un desplazamiento en la idea de una política de las imágenes. El uso clásico de la imagen intolerable trazaba una línea recta entre el espectáculo intolerable y la conciencia de la realidad que éste expresaba, y de allí al deseo de actuar para cambiarla. Pero ese vínculo entre representación, saber y acción era una pura presuposición. De hecho, la imagen intolerable obtenía su poder de la evidencia de los escenarios teóricos que permitían identificar su contenido y de la fuerza de los movimientos políticos que los traducían en una práctica. El debilitamiento de esos escenarios y de esos movimientos ha producido un divorcio, que opone el poder anestésico de la imagen a la capacidad de comprender y a la decisión de actuar. La crítica del espectáculo y el discurso de lo irrepresentable han ocupado entonces la escena, nutriendo una suspicacia global respecto a la capacidad política de toda imagen. El escepticismo presente es el resultado de un exceso de fe. Nació de la decepcionada creencia en una línea recta entre percepción, afección, comprensión y acción. Una confianza nueva en la capacidad política de las imágenes supone la crítica de ese esquema estratégico. Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, lo decible y lo pensable; y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto.

Esta resistencia a la anticipación puede verse ilustrada en una fotografía tomada por una artista francesa, Sophie Ristelhueber. En ella, un talud de piedras se integra armoniosamente en un paisaje idílico de colinas cubiertas de olivares, un paisaje parecido a aquellos que fotografiaba Victor Bérard hace cien años para mostrar la permanencia del Mediterráneo de los viajes de Ulises. Pero este pequeño montón de piedras en un paisaje pastoral adquiere sentido en el conjunto al que pertenece: como todas las fotografías de la serie *WB* (*West Bank*), representa una barrera israelí sobre una ruta palestina. En efecto, Sophie Ristelhueber ha rehusado fotografiar el gran muro de separación que es la encarnación de la política de un Estado y el icono mediático del «problema de Oriente Medio». Lo que ha hecho es dirigir su objetivo hacia las pequeñas barreras que las autoridades israelíes han edificado sobre las rutas de campo con los medios que tienen a mano. Y hacia ahí ha dirigido su objetivo la mayoría de las veces en ángulo picado, desde el punto de vista que transforma los bloques de las barreras en elementos del paisaje. No ha fotografiado el emblema de la guerra, sino las heridas y las cicatrices que la guerra imprime sobre el territorio. Así, tal vez produce un desplazamiento del afecto acostumbrado de indignación hacia un afecto más discreto, un afecto de efecto indeterminado, curiosidad, deseo de ver de más cerca. Hablo aquí de curiosidad, más arriba he hablado de atención. Ésos son, efectivamente, afectos que alteran las falsas evidencias de los esquemas estratégicos; son disposiciones del cuerpo y del espíritu en los que el ojo no sabe por anticipado lo que ve, como tampoco sabe el pensamiento lo que debe hacer con ello. Su tensión apunta así hacia otra política de lo sensible, una política fundada en la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y la indecidibilidad del efecto. Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por sus sentidos y no anticipan sus efectos. Tal podría ser la conclusión suspensiva de esta breve indagación sobre lo intolerable en las imágenes.

La imagen pensativa

La expresión «imagen pensativa» no va de suyo. Son los individuos, más bien, los que pueden ser calificados de pensativos. Este adjetivo designa un estado singular: el que está pensativo está «lleno de pensamientos», pero eso no quiere decir que los piense. En la pensatividad [*pensivité*], el acto de pensamiento parece captado por cierta pasividad. La cosa se complica si se dice de una imagen que es pensativa. Se supone que una imagen no piensa. Se supone que es solamente objeto de pensamiento. Una imagen pensativa es entonces una imagen que recela del pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención del que la ha producido y que surte efecto sobre el que la ve, sin relacionarla con un objeto determinado. La pensatividad designaría así un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo. Esta indeterminación pone en cuestión la divergencia que he intentado señalar, en otro texto, entre dos ideas de la imagen: la noción común de la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación de un arte. Porque hablar de imagen pensativa es señalar, al contrario, la existencia de una zona de indeterminación entre esos dos tipos de imágenes. Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, y también entre arte y no-arte.

Para analizar la articulación concreta entre esos dos opuestos, partiré de las imágenes producidas por una práctica que es ejemplarmente ambivalente, entre arte y no-arte, la actividad y la pasividad, a saber: la fotografía. Es conocido el singular destino de la fotografía en relación con el arte. En la década de 1850, estetas como Baudelaire veían en ella una amenaza mortal: la reproducción mecánica y vulgar amenazaba con suplantar la potencia de la imaginación creadora y de la invención artística. En la

década de 1930, Benjamin le daba la vuelta al juego. Hacía de las artes de la reproducción mecánica –la fotografía y el cine– el principio de un trastorno del paradigma artístico. Para él, la imagen mecánica era la imagen que rompía con el culto, religioso y artístico, de lo único. Era la imagen la que existía solamente por las relaciones que ella mantenía o bien con otras imágenes, o bien con textos. De modo que las fotos hechas por August Sander de los tipos sociales alemanes eran, para él, los elementos de una vasta fisiognomonía social que podía responder a un problema político práctico: la necesidad de reconocer amigos y enemigos en la lucha de clases. Asimismo, las fotos de las calles parisinas hechas por Eugène Atget estaban desprovistas de todo aura; aparecían privadas de la autosuficiencia de las obras de arte «de culto». Al mismo tiempo, se presentaban como las piezas de un enigma por descifrar. Reclamaban su leyenda, es decir, el texto que explicitara la conciencia de estado del mundo que ellas expresaban. Esas fotos eran para él «piezas de convicción para el proceso de la historia»[1]. Eran los elementos de un nuevo arte político del montaje.

Así se oponían dos grandes maneras de pensar la relación entre arte, fotografía y realidad. Ahora bien, esa relación se ha negociado de una manera que no responde a ninguna de esas dos visiones. Por un lado, nuestros museos y exposiciones tienden cada vez más a refutar conjuntamente a Baudelaire y a Benjamin otorgando el lugar de la pintura a una fotografía que adopta el formato del cuadro y mima su modo de presencia. Es el caso de las series mediante las cuales la fotógrafa Rineke Dijkstra representa a individuos de identidad incierta –soldados captados justo antes y justo después de su incorporación, toreros amateurs o adolescentes un poco torpes, como esa adolescente polaca fotografiada en una playa con su actitud dislocada y su traje de baño anticuado–, unos seres cualesquiera, poco expresivos, pero dotados por eso mismo de una cierta distancia, de un cierto misterio, parecido al

1. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Rainer Rochlitz, en *Œuvres*, Folio/Gallimard, 2000, t. 3, p. 82 [tr. esp. de Jesús Aguirre, *Discursos interrumpidos I*, ed. Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 31 donde leemos: « ...pruebas en el proceso histórico »].

de los retratos que pueblan los museos, esos retratos de personajes antaño representativos y convertidos, para nosotros, en anónimos. Esos modos de exposición tienden a hacer de la fotografía el vector de una identificación renovada entre la imagen como operación del arte y la imagen como producción de una representación. Pero, al mismo tiempo, nuevos discursos teóricos desmentían esa identificación. Señalaban, al contrario, una nueva forma de oposición entre fotografía y arte. Hacían de la «reproducción» fotográfica la emanación singular e irremplazable de una cosa, a riesgo de negarle por ello el estatuto de arte. La fotografía venía entonces a encarnar una idea de la imagen como realidad única resistente al arte y al pensamiento. Y la pensatividad de la imagen se identificaba con un poder de afectar que desbarataba los cálculos del pensamiento y del arte.

Rineke Dijkstra. *Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992.*

Esta visión recibió su formulación ejemplar en Roland Barthes. En *La cámara lúcida*, Barthes opone la fuerza de pensatividad del *punctum* al aspecto informativo representado por el *studium*. Pero, para ello, necesita remitir el acto fotográfico y la mirada sobre la foto a un único proceso. Hace así de la fotografía un transporte: el transporte hacia al sujeto que mira de la cualidad sensible única de la cosa o del ser fotografiado. Para definir así el acto y el efecto fotográficos, debe hacer tres cosas: dejar de lado la intención del fotógrafo, remitir el dispositivo técnico a un proceso químico e identificar la relación óptica con una relación táctil. Así se define una cierta visión del afecto fotográfico: el sujeto que mira, dice Barthes, debe repudiar todo saber, toda referencia a lo que, en la imagen, es objeto de un conocimiento, para dejar que se produzca el afecto del transporte. Poner la imagen contra el

arte no es solamente negar el carácter de la imagen como objeto de fabricación; es, en última instancia, negar su carácter de cosa vista. Barthes habla de desencadenar una locura de la mirada. Pero esta locura de la mirada es de hecho su desapropiación, su sumisión a un proceso de transporte «táctil» de la cualidad sensible del sujeto fotografiado.

Así, en el discurso, la oposición entre *punctum* y *studium* es muy tajante. Pero se vuelve confusa en eso mismo que debería confirmarla: en la materialidad de las imágenes por las cuales Barthes se propone ilustrarla. La demostración hecha a partir de esos ejemplos es, en efecto, sorprendente. Ante la fotografía de dos niños retrasados hecha por Lewis Hine en una institución de Nueva Jersey, Barthes declara que deja de lado todo saber, toda cultura. De modo que decide ignorar la inscripción de esa fotografía en el trabajo de un fotógrafo que indaga a los explotados y a los marginados de la sociedad norteamericana. Pero eso no es todo. Para validar su distinción, Barthes debe operar también una extraña división en el seno mismo de lo que vincula la estructura visual de esa fotografía a su sujeto, a saber, la desproporción. Barthes escribe: «Apenas veo las cabezas monstruosas y los perfiles lamentables (eso forma parte del *studium*); lo que veo [...] es el detalle descentrado, el inmenso cuello Danton del chico, el dedil en el dedo de la niña»[2]. Pero lo que nos dice que ve, bajo el título de *punctum*, pertenece a la misma lógica que la del *studium*, que nos ha dicho que no ve: son rasgos de desproporción, un cuello inmenso para un niño enano y, para la niña de la enorme cabeza, un dedil tan minúsculo que el lector del libro no lo distinguiría por sí solo en la reproducción. Si Barthes

Lewis Hine, *Disminuidos en una institución*, Nueva Jersey, 1924.

2. *La chambre claire*, Editions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980, p. 82 [tr. esp. de Joaquim Sala-Sanahuja, *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, Paidos, Barcelona, 2007, p. 68].

se ha fijado en ese cuello y ese dedil, es manifiestamente por su cualidad de detalles, es decir, de elementos separables. Los ha elegido porque corresponden a una noción muy determinada, la noción lacaniana de objeto parcial. Pero aquí no se trata de un objeto parcial cualquiera. Nos resulta difícil decidir, a partir de una visión de perfil, si el cuello del pequeño es lo que los camiseros llaman un cuello Danton. Lo que es seguro, en cambio, es que el nombre Danton es el de una persona decapitada. El *punctum* de la imagen resulta ser, de hecho, la muerte que es evocada por el nombre propio Danton. La teoría del *punctum* quiere afirmar la resistente singularidad de la imagen. Pero, finalmente, abandona esa especificidad al identificar la producción y el efecto de la imagen fotográfica con la manera en que la muerte o los muertos nos afectan.

Alexander Gardner, *Portrait of Lewis Payne*, 1865.

Este cortocircuito es aún más sensible en otro ejemplo de Barthes: la fotografía de un joven esposado. Aquí, la repartición del *studium* y del *punctum* es de nuevo desconcertante. Barthes nos dice lo siguiente: «La foto es bella, el muchacho también: eso es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*»[3]. Ahora bien, no hay nada en la foto que diga que el joven va a morir. Para ser afectado por su muerte, hay que saber que esa foto representa a Lewis Payne, condenado a muerte en 1865 por tentativa de asesinato del secretario de Estado norteamericano. Y hay que saber también que es la primera vez que se le permitía a un fotógrafo, Alexander Gardner, fotografiar una ejecución capital. Para hacer coincidir el efecto de la foto con el afecto de la muerte, Barthes ha debido operar un

3. *Ibid.*, p. 148-150 [tr. esp., p. 107].

cortocircuito entre el saber histórico del sujeto representado y la textura material de la fotografía. Esos tonos sepia, en efecto, son los de una fotografía del pasado, de una fotografía de la que se puede garantizar, en 1980, que tanto el autor como el modelo están muertos. Barthes remite así la foto a la *imago* latina, esa efigie que aseguraba la presencia del muerto, la presencia del ancestro entre los vivos. Reanima así una polémica muy antigua sobre la imagen. En el primer siglo de nuestra era, en Roma, Plinio el Viejo la emprendió contra esos coleccionistas que poblaban sus galerías de estatuas de las que ignoraban a quién representaban, estatuas que estaban allí por su arte, por su bella apariencia y no como *imágenes* de los ancestros. La posición de Plinio era característica de lo que yo llamo el régimen ético de las imágenes. En este régimen, en efecto, un retrato o una estatua es siempre una imagen de alguien y obtiene su legitimidad de su relación con el hombre o el dios al que representa. Lo que Barthes opone a la lógica representativa del *studium* es esa antigua función imaginal, esa función de efigie que asegura la permanencia de la presencia sensible de un individuo. Escribe, no obstante, en un mundo y en un siglo en el que no solamente las obras de arte sino también las imágenes en general son apreciadas por ellas mismas, y no como almas de los ancestros. De modo que debe transformar la efigie del ancestro en *punctum* de la muerte, es decir, en afecto producido directamente sobre nosotros por el cuerpo de aquél que ha estado frente al objetivo, que ya no lo está y cuya fijación en la imagen significa el poder de la muerte sobre el que está vivo.

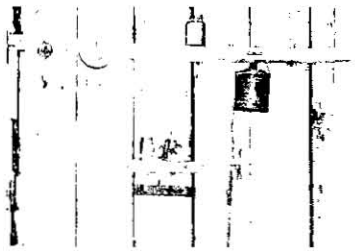
Barthes opera así un cortocircuito entre el pasado de la imagen y la imagen de la muerte. Pero ese cortocircuito borra los rasgos característicos de la fotografía que nos presenta y que son rasgos de indeterminación. En efecto, la fotografía de Lewis Payne obtiene su singularidad de tres formas de indeterminación. La primera reside en su dispositivo visual: el joven está sentado en una disposición muy pictórica, ligeramente inclinado, en la frontera de una zona de luz y de una zona de sombra. Pero no podemos saber si el emplazamiento ha sido escogido por el fotógrafo ni, en ese caso, si lo ha elegido buscando la visibilidad o por un reflejo estético. Tampoco sabemos si ha registrado simplemente el jalonamiento y las huellas

que se dibujan sobre las paredes o si les ha dado un valor intencionalmente. La segunda indeterminación corresponde al trabajo del tiempo. La textura de la foto lleva la marca de un tiempo pasado. En cambio, el cuerpo del joven, su vestimenta, su postura y la intensidad de su mirada toman lugar fácilmente en nuestro presente, negando la distancia temporal. La tercera indeterminación reside en la actitud del personaje. Incluso si sabemos que va a morir y por qué, nos es imposible leer en esa mirada las raíces de su tentativa de asesinato, ni sus sentimientos frente a la muerte inminente. La pensatividad de la fotografía podría ser entonces definida como ese nudo entre varias indeterminaciones. Podría ser caracterizada como efecto de la circulación, entre el sujeto, el fotógrafo y nosotros, de lo intencional y de lo in-intencional, de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo inexpresado, de lo presente y de lo pasado. Al contrario de lo que nos dice Barthes, esta pensatividad consiste aquí en la imposibilidad de hacer coincidir dos imágenes, la imagen socialmente determinada del condenado a muerte y la imagen de un joven con una curiosidad un poco indolente, observando fijamente un punto que nosotros no vemos.

La pensatividad de la fotografía sería entonces la tensión entre varios modos de representación. La fotografía de Lewis Payne nos presenta tres imágenes o, más bien, tres funciones-imágenes en una sola imagen: la caracterización de una identidad; la disposición plástica intencional de un cuerpo en un espacio; y los aspectos que el registro maquinario nos revela sin que sepamos si han sido queridos. La fotografía de Lewis Payne no pertenece al arte, pero nos permite comprender otras fotografías que, o bien son intencionalmente obras de arte, o bien presentan simultáneamente una caracterización social y una indeterminación estética. Si retomamos la adolescente de Rineke Dijkstra, comprendemos por qué es representativa del lugar de la fotografía en el arte contemporáneo. Por una parte, pertenece a una serie que representa a seres de un mismo género: adolescentes que flotan un poco dentro de sus cuerpos, individuos que representan identidades en transición, entre dos edades, estatutos sociales y modos de vida –muchas de esas imágenes fueron hechas en ex-países comunistas. Pero, por otra parte, nos imponen presencias brutas,

seres de los que no sabemos ni lo que los ha llevado a posar ante una artista, ni lo que pretenden mostrar y expresar ante el objetivo. Nos hallamos ante ellos en la misma posición que ante esas pinturas del pasado que representan a nobles florentinos o venecianos, de quienes ya no sabemos quiénes eran ni qué pensamiento habitaba la mirada captada por el pintor. Barthes oponía a la semejanza según las reglas del *studium* lo que yo he llamado una archi-semejanza, una presencia y un afecto directos del cuerpo. Pero lo que podemos leer en la imagen de la adolescente polaca no es ni lo uno ni lo otro. Es lo que llamaré una semejanza desapropiada. Esta semejanza no nos remite a ningún ser real con el cual podríamos comparar la imagen. Pero tampoco es esa presencia del ser único de la que nos habla Barthes. Es la del ser cualquiera, cuya identidad carece de importancia y escamotea sus pensamientos ofreciendo su rostro.

Uno puede tener la tentación de decir que ese tipo de efecto estético es propio del retrato, que es, según Benjamin, el último refugio del «valor de culto». En cambio, continúa diciéndonos Benjamin, cuando el hombre está ausente, el valor de exposición de la fotografía predomina decididamente. Pero la distinción entre lo propio del culto y lo exposicional que estructura el análisis de Benjamin es tal vez tan problemática como la del *studium* y el *punctum* de Barthes. Miremos por ejemplo una fotografía hecha, en la época en que Benjamín escribía, por un fotógrafo que tenía, como él, a Atget y Sander entre sus referencias favoritas, a saber, Walker Evans. Es una foto de un trozo de pared de madera de una cocina en Alabama. Sabemos que esta foto se inscribe en el contexto general de un proyecto social en el que Walker Evans colaboró durante un tiempo –realizar un gran estudio sobre las condiciones de vida de los campesinos pobres financiado, a finales de la década de 1930, por la *Farm Security Administration*– y en el marco más preciso del libro hecho



Walker Evans,
Kitchen Wall in Bud Field's House, 1936.

en colaboración con James Agee, *Let us now praise famous men*. Ahora pertenece a un corpus de fotografías que se puede ver en los museos como la obra autónoma de un artista. Pero, al mirar la foto, percibimos que esa tensión entre arte y reportaje social no reside simplemente en el trabajo del tiempo que transforma los testimonios sobre la sociedad en obras de arte. La tensión ya se encuentra en el corazón mismo de la imagen. Por una parte, ese trozo de pared hecha de tablones, con sus tablitas clavadas perpendicularmente y sus cubiertos y utensilios de hojalata sostenidos por travesaños, representa perfectamente el decorado de la vida miserable de los granjeros de Alabama. Pero, ¿necesitaba realmente el fotógrafo, para mostrar esa miseria, tomar una foto en primer plano de cuatro tablas y una docena de cubiertos? Los elementos que señalan la miseria componen al mismo tiempo un cierto decorado de arte. Las planchas rectilíneas nos recuerdan los decorados casi-abstractos que presentan en esa misma época algunas fotografías, sin un propósito social particular, de Charles Sheeler o de Edward Weston. La simplicidad de la tablita clavada que sirve para ordenar los cubiertos evoca a su manera la ideología de los arquitectos y diseñadores modernistas, enamorados de materiales simples y toscos, y de soluciones de ordenamiento racionales que permiten evacuar el horror de los aparadores burgueses. Y la disposición de los objetos perpendiculares parece obedecer a una estética de la disimetría. Pero nos es imposible saber si todos estos elementos «estéticos» son el efecto de los azares de la vida pobre o si resultan del gusto de los ocupantes del lugar[4]. Asimismo, nos es imposible saber si el aparato los captó simplemente de pasada o si el fotógrafo los encuadró y valorizó concienzudamente; si vio esa decoración como indicio de un modo de vida o como ensamblaje singular y casi-abstracto de líneas y de objetos.

4. James Agee, que se entrega a brillantes análisis sobre la presencia o ausencia de preocupación estética en el hábitat de los pobres, nos remite aquí al testimonio desnudo de la fotografía: «Al otro lado de la cocina hay una mesita sin nada en la que comer; y, en las paredes, lo que podéis ver en una de las fotografías de este libro». *Louons maintenant les grands hommes*, Terre Humaine Poche, 2003, p. 194 [tr. esp. de Pilar Giralt Gorina, *Elogiemos ahora a hombres famosos*, Ed. Planeta, Barcelona, 2008].

No sabemos lo que Walker Evans tenía en mente al tomar esa foto. Pero la pensatividad de la foto no se reduce a esta ignorancia. Pues sí sabemos que Walker Evans tenía una idea precisa sobre la fotografía, una idea sobre el arte que no provenía significativamente de un artista visual, sino de un novelista al que admiraba: Flaubert. La idea es que el artista debe ser invisible en su obra, tal y como Dios lo es en la naturaleza. Esa mirada sobre la disposición estética singular de los accesorios de una cocina pobre en Alabama puede recordarnos, en efecto, la mirada que Flaubert presta a Charles Bovary cuando éste descubre, en los muros desconchados de la granja del padre Rouault, la cabeza de Minerva dibujada por la colegiala Emma para su padre. Pero, sobre todo, en la imagen fotográfica de la cocina de Alabama así como en la descripción literaria de la cocina normanda, existe la misma relación entre la cualidad estética del sujeto y el trabajo de impersonalización del arte. No hay que equivocarse con la expresión «cualidad estética». No se trata de sublimar un asunto banal mediante el trabajo del estilo o del encuadre. Lo que hacen Flaubert y Evans, tanto el uno como el otro, no es añadir un suplemento artístico a lo banal. Es, al contrario, una supresión: lo banal adquiere con ellos una cierta indiferencia. La neutralidad de la frase o del encuadre permite que queden flotando las propiedades de identificación social. Este acto de flotamiento es, así, el resultado de un trabajo del arte para hacerse invisible. El trabajo de la imagen adquiere la banalidad social en la impersonalidad del arte, le quita lo que hace de ella la simple expresión de una situación o de un carácter determinado.

Para comprender la «pensatividad» que está en juego en esta relación de lo banal y lo impersonal, vale la pena dar otro paso atrás en el camino que nos ha conducido de la adolescente de Rineke Dijkstra a la cocina de Walker Evans y de la cocina de Walker Evans a la de Flaubert. Ese paso nos lleva hasta esas pinturas de pequeños mendigos sevillanos hechas por Murillo y conservadas en la galería real de Múnich. Me detengo en ellas a raíz de un comentario muy singular que les dedica Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*. A ellas se refiere incidentalmente en el curso de un desarrollo dedicado a la pintura de género flamenca y holandesa en el que intenta

invertir la clásica evaluación del valor de los géneros en pintura que se realiza en función de la dignidad de sus temas. Pero Hegel no se conforma con decirnos que todos los temas son igualmente apropiados para la pintura. También establece una relación estrecha entre la virtud de los cuadros de Murillo y la actividad propia de esos pequeños mendigos, actividad que consiste precisamente en no hacer nada, en no preocuparse por nada. Nos dice que hay en ellos una completa despreocupación con respecto a lo exterior, una libertad interior en el exterior que es exactamente lo que reclama el concepto de ideal artístico. Ellos testimonian una beatitud que es casi semejante a la de los dioses olímpicos[5].

Para hacer un comentario como éste, Hegel debe dar por descontado que la virtud esencial de los dioses es la de no hacer nada, no preocuparse por nada y no querer nada. Debe dar por descontado que la suprema belleza es la que expresa esa indiferencia. Sus presuposiciones no van de suyo. O, más bien, sólo van de suyo en función de una ruptura ya efectuada en la economía de la expresividad, así como en el pensamiento del arte y de lo divino. La belleza «olímpica» que Hegel atribuye a los pequeños mendigos es la belleza del Apolo del Belvedere celebrado, sesenta años más tarde, por Winckelmann, la belleza de la divinidad sin preocupaciones. La imagen pensativa es la imagen de una suspensión de la actividad, ésa que Winckelmann ilustraba en el análisis del *Torso* del Belvedere: para él, ése era el torso de un Heracles en reposo, un Heracles pensando serenamente en sus hazañas pasadas, pero cuyo pensamiento mismo se expresaba completamente en los pliegues de la espalda y del vientre donde los músculos fluían los unos en los otros como las olas que se elevan y vuelven a caer. La actividad se ha convertido en pensamiento, pero el pensamiento mismo ha pasado a un movimiento inmóvil, semejante a la radical indiferencia de las olas del mar.

Lo que se manifiesta en la serenidad del *Torso* o en la de los pequeños mendigos, lo que otorga su virtud pictórica a la fotografía de la cocina de Alabama o de la adolescente polaca, es un cambio de

5. Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. de Jean-Pierre Lefebvre y Veronica von Schenck, Aubier, París, 1995, t. 1, p. 228 [tr. esp. de Alfredo Brotóns, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 126].

estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen. Ese cambio marca precisamente el paso de un régimen representativo de la expresión a un régimen estético. La lógica representativa otorgaba a la imagen el estatuto de complemento expresivo. El pensamiento de la obra –ya sea verbal o visual– se realizaba ahí bajo la forma de la «historia», es decir, de la composición de una acción. La imagen estaba destinada entonces a intensificar la potencia de esa acción. Esta identificación tenía dos grandes formas: por una parte, la de los rasgos de expresión directa, que traducen en la expresión de los rostros y la actitud de los cuerpos los pensamientos y los sentimientos que animan a los personajes y determinan sus acciones; por otra, la de las figuras poéticas que ponen una expresión en el lugar de otra. En esta tradición, la imagen era entonces dos cosas: la representación directa de un pensamiento o de un sentimiento; y la figura poética que sustituye una expresión por otra para aumentar su potencia. Pero la figura podía interpretar ese papel porque existía una relación de conveniencia entre el término «propiamente dicho» y el término «figurado», por ejemplo, entre un águila y la majestad o entre un león y el coraje. Así, presentación directa y desplazamiento figural estaban unidos bajo un mismo régimen de semejanza. Esa homogeneidad entre las diferentes semejanzas es lo que define adecuadamente a la mímesis clásica.

Lo que he llamado semejanza desapropiada adquiere su sentido en relación con este régimen homogéneo. A menudo se describe la ruptura estética moderna como el pasaje del régimen de la representación a un régimen de la presencia o de la presentación. Esta visión ha dado lugar a dos grandes visiones de la modernidad artística: existe el modelo afortunado de la autonomía del arte donde la idea artística se traduce en formas materiales, cortocircuitando la mediación de la imagen; y existe el modelo trágico de lo «sublime» donde la presencia sensible manifiesta, al contrario, la ausencia de toda relación conmensurable entre idea y materialidad sensible. Ahora bien, nuestros ejemplos permiten concebir una tercera manera de pensar la ruptura estética: ésta no es la supresión de la imagen en la presencia directa, sino su emancipación frente a la lógica unificadora de la acción; no es la ruptura de la relación de lo inteligible con lo sensible, sino

un nuevo estatuto de la figura. En su acepción clásica, la figura conjugaba dos significaciones: era una presencia sensible y también una operación de desplazamiento que ponía una expresión en el lugar de otra. Pero, en el régimen estético, la figura ya no es simplemente una expresión que viene a ocupar el lugar de otra. Son dos regímenes de expresión que se hallan entrelazados sin relación definida. Esto es lo que la descripción de Winckelmann representa emblemáticamente: el pensamiento está en los músculos, que son como olas de piedra; pero no hay ninguna relación de expresión entre el pensamiento y el movimiento de las olas. El pensamiento pasa a algo que no se le parece mediante ninguna analogía definida. Y la actividad orientada de los músculos pasa a su contrario: la repetición indefinida, pasiva, del movimiento.

A partir de ahí, es posible pensar positivamente la pasividad de la imagen. No es el aura o el *punctum* de la aparición única. Pero tampoco es simplemente nuestra ignorancia del pensamiento del autor o la resistencia de la imagen a nuestra interpretación. La pensatividad de la imagen es el producto de ese nuevo estatuto de la figura que conjuga, sin homogeneizarlos, dos regímenes de expresión. Para comprenderlo, volvamos a la literatura, que ha sido la primera en hacer explícita esa función de la pensatividad. En *S/Z*, Roland Barthes comentaba la última frase del *Sarrasine* de Balzac: «La marquesa se quedó pensativa». El adjetivo «pensativa» retenía por derecho propio su atención: parece designar un estado de espíritu del personaje. Pero, en el lugar donde lo pone Balzac, en realidad hace otra cosa completamente diferente. Opera un desplazamiento del estatuto del texto. Estamos efectivamente al final de un relato: el secreto de la historia ha sido revelado y esa revelación ha puesto fin a las esperanzas del narrador en relación con la marquesa. Ahora bien, en el mismo momento en que el relato llega a su fin, la «pensatividad» viene a negar ese final: suspende la lógica narrativa en beneficio de una lógica expresiva indeterminada. Barthes veía en esa «pensatividad» la marca del «texto clásico», una manera por la que el texto significaba que siempre había sentido en reserva, siempre un excedente de plenitud. Yo creo que puede hacerse un análisis totalmente diferente y ver en esa «pensatividad», al contrario de Barthes, una

marca del texto moderno, es decir, del régimen estético de la expresión. La pensatividad viene a contrariar, en efecto, la lógica de la acción. Por una parte, prolonga la acción que se detenía. Pero, por otra parte, deja en suspenso toda conclusión. Lo que resulta interrumpido es la relación entre narración y expresión. La historia se bloquea en un cuadro. Pero ese cuadro marca una inversión de la función de la imagen. La lógica de la visualización ya no viene como un suplemento de la acción. Viene a suspenderla o, más bien, a duplicarla.

Eso es lo que otro novelista, Flaubert, puede hacernos comprender. Cada uno de los momentos amorosos que puntúan *Madame Bovary* está marcado, en efecto, por un cuadro, una pequeña escena visual: una gota de nieve fundida que cae sobre la sombrilla de Emma, un insecto sobre la hoja de un nenúfar, gotas de agua al sol, la nube de polvo de una diligencia. Son cuadros, pasivas impresiones fugitivas que detonan los acontecimientos amorosos. Es como si la pintura viniera a ocupar el lugar del encadenamiento narrativo del texto. Esos cuadros no son el simple decorado de la escena amorosa; tampoco simbolizan el sentimiento amoroso: no hay ninguna analogía entre un insecto sobre una hoja y el nacimiento de un amor. De modo que ya no son complementos de expresividad aportados a la narración. Es más bien un intercambio de los roles entre la descripción y la narración, entre la pintura y la literatura. El proceso de impersonalización puede formularse aquí como la invasión de la acción literaria por la pasividad pictórica. En términos deleuzianos, se podría hablar de una heterogénesis. Lo visual suscitado por la frase ya no es un complemento de expresividad. No es tampoco una simple suspensión como la pensatividad de la marquesa de Balzac. Es el elemento de construcción de otra cadena narrativa: un encadenamiento de micro-acontecimientos sensibles que duplica el encadenamiento clásico de las causas y los efectos, de los fines proyectados, de sus realizaciones y de sus consecuencias. La novela se construye entonces como la relación sin relación entre dos cadenas de acontecimientos: la cadena del relato orientado desde su comienzo hacia el fin, con nudo y desenlace, y la cadena de los micro-acontecimientos que no obedece a esa lógica orientada,

sino que se dispersa de una manera aleatoria sin comienzo ni fin, sin relación entre causa y efecto. Sabemos que se ha representado a Flaubert a la vez como el papa del naturalismo y como el chantre del arte por el arte. Pero naturalismo y arte por el arte no son sino maneras unilaterales de designar una única y misma cosa, a saber, ese entrelazamiento de dos lógicas que es como la presencia de un arte dentro de otro.

Si volvemos a la fotografía de Walker Evans, podemos comprender la referencia del fotógrafo al novelista. Esa fotografía no es ni el registro en bruto de un hecho social, ni la composición de un esteta que llevaría a cabo el arte por el arte a expensas de unos pobres campesinos cuya miseria debe mostrar. Esa fotografía marca la contaminación de dos artes, de dos maneras de «hacer ver»: el exceso literario, el exceso de lo que las palabras proyectan sobre lo que designan pasa a encontrarse en la fotografía de Walker Evans, así como el mutismo pictórico se encontraba en la narración literaria de Flaubert. La potencia de transformación de lo banal en impersonal, forjada por la literatura, viene a socavar desde dentro la aparente evidencia, la aparente inmediatez de la foto. La pensatividad de la imagen es entonces la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro. Un buen ejemplo contemporáneo de esta pensatividad puede ofrecérnoslo el trabajo de Abbas Kiarostami entre cine, fotografía y poesía. Sabemos la importancia que las carreteras tienen en sus películas. Y también que les ha consagrado varias series fotográficas. Esas imágenes son, ejemplarmente, imágenes pensativas por la manera en que conjugan dos modos de representación: la carretera es un trayecto orientado desde un punto a otro y es, al contrario, un puro trazado de líneas o de espirales abstractas sobre un territorio. Su película *Roads of Kiarostami* organiza un pasaje notable entre esas dos clases de carreteras. Al principio, la cámara parece recorrer las fotografías del artista. Como filma en blanco y negro fotografías en color, la cámara acusa su carácter gráfico, abstracto; transforma los paisajes fotografiados en dibujos o incluso en caligrafías. Pero, en un momento dado, el papel de la cámara se invierte. Parece convertirse en un instrumento cortante que desgarra esas superficies semejantes a hojas de dibujo y que devuelve así esos

grafismos al paisaje del que habían sido abstraídos. De esta manera, la película, la fotografía, el dibujo, la caligrafía, el poema vienen a mezclar sus poderes e intercambiar sus singularidades. Ya no es simplemente la literatura la que construye su devenir-pintura imaginaria o la fotografía la que evoca la metamorfosis literaria de lo banal. Son los regímenes de expresión los que se entrecruzan y crean combinaciones singulares de intercambios, de fusiones y de divergencias. Esas combinaciones crean formas de pensatividad de la imagen que refutan la oposición entre el *studium* y el *punctum*, entre la operatividad del arte y la inmediatez de la imagen. La pensatividad de la imagen no es entonces el privilegio del silencio fotográfico o pictórico. Ese silencio mismo es un cierto tipo de figuración, una cierta tensión entre regímenes de expresión que es también un juego de intercambios entre los poderes de medios diferentes.

Esta tensión puede entonces caracterizar modos de producción de imágenes cuya artificialidad parece *a priori* impedir la pensatividad de la frase, del cuadro o de la foto. Estoy pensando ahora en la imagen de vídeo. En la época del desarrollo del videoarte, en los años 80, algunos artistas consideraron esa técnica nueva como el medio de un arte desembarazado de toda sumisión pasiva al espectáculo de lo visible. En efecto, la materia visual ya no se producía por la impresión de un espectáculo sobre una película sensible, sino por la acción de una señal electrónica. El videoarte debía ser el arte de formas visibles engendradas directamente por el cálculo de un pensamiento artístico, que disponía de una materia infinitamente maleable. Así, la imagen de vídeo ya no era realmente una imagen. Como decía uno de los promotores de ese arte: «Estrictamente hablando, no existe ningún instante del tiempo en el que se pueda decir que la imagen de vídeo exista»[6]. En resumen, la imagen de vídeo parecía destruir incluso lo que conformaba lo propio de la imagen, a saber, su parte de pasividad resistente al cálculo técnico de los fines y de los medios, así como a la lectura adecuada de las significaciones sobre el espectáculo

6. Hollis Frampton, *L'Eclipticque du savoir*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1999, p. 92.

de lo visible. Parecía destruir el poder de suspensión propio de la imagen. Unos veían en ello el medio de un arte enteramente dueño de su material y de sus medios; otros veían ahí, al contrario, la pérdida de la pensatividad cinematográfica. En su libro *Le Champ aveugle*, Pascal Bonitzer denunciaba esta superficie maleable en perpetua metamorfosis. Lo que desaparecía eran los cortes organizadores de la imagen: el cuadro cinematográfico, la unidad del plano, los cortes entre el adentro y el afuera, el antes y el después, el campo y el contracampo, lo cercano y lo lejano. Y con ellos desaparecía también toda la economía afectiva ligada a esos cortes. El cine, como la literatura, vivía de la tensión entre una temporalidad del encadenamiento y una temporalidad del corte. El vídeo hacía desaparecer esa tensión en beneficio de una circulación infinita de las metamorfosis de la materia dócil.

Pero ocurrió con el videoarte lo mismo que con la fotografía. Su evolución ha desmentido el dilema entre anti-arte y arte radicalmente nuevo. La imagen de vídeo también ha sabido hacerse el lugar de una heterogénesis, de una tensión entre diversos regímenes de expresión. Eso es lo que una obra característica de esa época puede hacernos comprender. *The Art of Memory* de Woody Vasulka, realizada en 1987, es la obra de un artista que se concebía entonces como un escultor que manipulaba la arcilla de la imagen. Y, sin embargo, esa escultura de la imagen crea una forma inédita de pensatividad. La homogeneidad del material y del tratamiento videográfico se presta, en efecto, a varias diferenciaciones. Por una parte, tenemos una mezcla entre dos tipos de imágenes: están las imágenes que podemos llamar analógicas, no en el sentido técnico, sino en el sentido en que nos presentan paisajes y personajes tal como podrían aparecer en el ojo de un objetivo o bajo el pincel de un pintor: un personaje que lleva una gorra, una suerte de criatura mitológica que se nos aparece en la cima de un peñasco, un decorado de desierto cuyos colores han sido tratados electrónicamente pero que no por ello deja de presentarse como el análogo de un paisaje real. Junto a todo esto, hay toda una serie de formas metamórficas que se ofrecen explícitamente como artefactos, como producciones del cálculo y de la máquina. Por su forma, se nos aparecen como

esculturas blandas, por su textura, como seres hechos de puras vibraciones luminosas. Son como olas electrónicas, puras longitudes de onda sin correspondencia con ninguna forma natural y sin ninguna función expresiva. Pero esas olas electrónicas sufren una doble metamorfosis que hace de ellas el teatro de una pensatividad inédita. Primeramente, la forma blanda se tiende como una pantalla, en medio del paisaje desértico. Sobre esa pantalla, vemos proyectarse imágenes características de la memoria de un siglo: el hongo de la bomba de Hiroshima o episodios de la guerra de España. Pero la forma-pantalla sufre por medio del tratamiento propio del vídeo otra nueva metamorfosis. Se convierte en el camino de montaña por donde pasan los combatientes, el cenotafio de los soldados muertos o una rotativa de imprenta de la que salen retratos de Durruti. La forma electrónica se convierte así en un teatro de la memoria. Se convierte en una máquina que transforma lo representado en representante, que transforma el soporte en asunto, el documento, en monumento.

Pero, realizando estas operaciones, esa forma se niega a reducirse a la pura expansión de la materia metamórfica. Incluso cuando se hace soporte o teatro de acción, sigue haciendo «pantalla», en el doble sentido del término. La pantalla es una superficie de manifestación, pero es también una superficie opaca que impide las identificaciones. Así, la forma electrónica separa las imágenes grises de archivo de las imágenes coloreadas del paisaje de *western*. Separa, por tanto, dos regímenes de imágenes analógicas. Y, al separarlos, divide su propia homogeneidad. Descarta la pretensión de un arte en el que el cálculo artístico se traduciría exactamente en la materia visible. La pensatividad de la imagen es esa divergencia entre dos presencias: las formas abstractas engendradas por el pincel electrónico crean un espacio mental donde las imágenes y los sonidos de la Alemania nazi, de la guerra española o de la explosión de Hiroshima reciben la forma visual que corresponde a lo que ellas son para nosotros: imágenes de archivo, objetos de saber y de memoria, pero también obsesiones, pesadillas o nostalgias. Vasulka crea un espacio memorial cerebral y, al alojar en ese espacio imágenes de las guerras y de los horrores del siglo, descarta los debates sobre lo

irrepresentable motivados por la desconfianza frente al realismo de la imagen y sus poderes emocionales. Pero, inversamente, los acontecimientos del siglo arrancan el vídeo del sueño de una idea que engendra su propia materia. Lo pliegan a unas formas visuales que son ésas bajo las cuales ellos mismos se conservan y constituyen una memoria colectiva: películas, pantallas, libros, carteles o monumentos. La pensatividad de la imagen es entonces la relación entre dos operaciones que pone a la forma demasiado pura o al acontecimiento demasiado cargado de realidad fuera de sí mismos. Por un lado, la forma de esa relación está determinada por el artista. Pero, por otro, es únicamente el espectador quien puede fijar la medida de la relación, es únicamente su mirada la que otorga realidad al equilibrio entre las metamorfosis de la «materia» informática y la puesta en escena de la historia de un siglo.

Es tentador comparar esta forma de pensatividad con la que pone en juego otro monumento erigido por el vídeo en la historia del siglo XX, las *Histoire(s) du cinéma* de Godard[7]. Este último procede sin duda de una manera muy distinta a Vasulka. Godard no construye ninguna máquina de memoria. Crea una superficie en la que todas las imágenes pueden deslizarse unas sobre las otras. Define la pensatividad de las imágenes por medio de dos rasgos esenciales. Por una parte, cada una toma el aspecto de una forma, de una actitud, de un gesto detenido. Cada uno de esos gestos retiene de alguna manera el poder que Balzac confiaba a su marquesa –el de condensar una historia en un cuadro–, pero también el poder de detonar otra historia. Cada una de esas instantáneas puede ser entonces despegada de su soporte particular, deslizarse sobre otro o acoplarse con un tercero: el plano de cine con el cuadro, la foto o las noticias. Eso es lo que Godard llama la fraternidad de las metáforas: la posibilidad, para una actitud dibujada por el lápiz de Goya, de asociarse con el dibujo de un plano cinematográfico o con la forma de un cuerpo sometido a suplicio en los campos nazis,

7. La edición española de *Histoire(s) du cinéma* [*Historia(s) del cine*] puede encontrarse en el cofre epónimo editado por Intermedio, Barcelona, 2006. [N. de los E.]

captada por el objetivo fotográfico: la posibilidad de escribir de múltiples maneras la historia del siglo en virtud del doble poder de cada imagen: el de condensar una multiplicidad de gestos significativos de una época y el de asociarse con todas las imágenes dotadas del mismo poder. Así, al final del primer episodio de las *Historias*, el muchacho de *Un baño en Asnières* de Seurat o los paseantes de la *Tarde en la Grande Jatte* se convierten en figuras de la Francia de mayo de 1940, la Francia del Frente popular y de las vacaciones pagadas, apuñalada por una Alemania nazi simbolizada por una irrupción de la policía tomada de *M el vampiro* de Fritz Lang, después de lo cual vemos unos blindados, tomados de las noticias, adentrándose en los paisajes impresionistas, mientras que planos tomados de algunas películas, *La muerte de Sigfrid*, *El testamento del doctor Mabuse*, *Ser o no ser*, muestran que las imágenes del cine ya habían dibujado las formas de lo que iban a ser, con la guerra y los campos de la muerte, imágenes de noticias. No insisto en el análisis de los procedimientos de Godard[8]. Lo que aquí me interesa es la manera como Godard pone en acción el trabajo de la figura a un triple nivel. De entrada, radicaliza esta forma de figuralidad que consiste en entrelazar dos lógicas de encadenamiento: cada elemento está articulado con cada uno de los otros de acuerdo con dos lógicas, la del encadenamiento narrativo y la de la metaforización infinita. En un segundo nivel, la figuralidad es la manera en que varias artes y varios medios intercambian sus poderes. Pero, en un tercer nivel, es la manera en que un arte sirve para constituir el imaginario de otro. Godard quiere hacer con las imágenes del cine lo que el cine mismo no ha hecho, porque ha traicionado su vocación sacrificando la fraternidad de las metáforas por el comercio de las historias. Al recortar las metáforas de las historias para hacer con ellas otra «historia», Godard hace ese cine que no ha tenido lugar. Pero lo hace con los medios del

8. Me permito remitir para ello a los análisis que presenté en *La Fable cinématographique*, Seuil, París, 2001 [tr. esp. de Carlos Roche Suárez, *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós, Barcelona, 2005], y *Le Destin des images*, La Fabrique, París, 2003.

montaje propio del vídeo. Construye, en la pantalla de vídeo, con los medios del vídeo, un cine que jamás existió.

Esta relación de un arte consigo mismo por la mediación de otro puede proporcionar una conclusión provisional a esta reflexión. He intentado dar un contenido a esta noción de pensatividad que designa en la imagen algo que se resiste al pensamiento, al pensamiento del que la produce y al pensamiento del que intenta identificarla. Explorando algunas formas de esta resistencia, he querido mostrar que no es una propiedad constitutiva de la naturaleza de ciertas imágenes, sino un juego de divergencias entre varias funciones-imágenes presentes sobre la misma superficie. Comprendemos así por qué el mismo juego de divergencias se ofrece igualmente en el arte y fuera de él, y cómo las operaciones artísticas pueden construir esas formas de pensatividad por donde el arte escapa a sí mismo. Este problema no es nuevo. Ya Kant señalaba la divergencia entre la forma artística, la forma determinada por la intención del arte, y la forma estética, la que es percibida sin concepto y rechaza toda idea de finalidad intencional. Kant llamaba ideas estéticas a las invenciones del arte capaces de operar ese ajuste entre dos «formas», que es también un salto entre dos regímenes de presentación sensible. He intentado pensar ese arte de las «ideas estéticas» ampliando el concepto de figura, para hacerle significar no solamente la sustitución de un término por otro, sino el entrelazamiento de varios regímenes de expresión y del trabajo de varias artes y varios medios. Numerosos comentaristas han querido ver en los nuevos medios electrónicos e informáticos el fin de la alteridad de las imágenes, o incluso el de las invenciones del arte. Pero el ordenador, el sintetizador y las tecnologías nuevas en su conjunto no han significado el fin de la imagen y del arte más de lo que la fotografía o el cine lo hicieron en su momento. El arte de la era estética no ha dejado de jugar con la posibilidad que cada medio podía ofrecer de mezclar sus efectos con los de los otros, de adoptar su papel y de crear así figuras nuevas, despertando posibilidades sensibles que habían agotado. Las técnicas y soportes nuevos ofrecen a esas metamorfosis posibilidades inéditas. La imagen no dejará tan pronto de ser pensativa.

Origen de los textos

Los textos reunidos aquí representan la última versión de conferencias cuyas versiones anteriores, modificadas varias veces, fueron presentadas, en francés o en inglés, en diversas instituciones universitarias, artísticas y culturales en el curso de los últimos cuatro años.

Agradezco su contribución a este libro a todas aquéllas y todos aquéllos que me han invitado, acogido y que han discutido tal o cual versión de estos textos en las siguientes instituciones: Quinta Academia International de verano en Fráncfort del Meno (2004); SESC Belenzinho en São Paulo (2005); Ecole des Beaux-Arts de Lyon (2005); CAPC de Burdeos (2005); Festival Home Works en Beirut (2005); Institut culturel français de Estocolmo (2006); segunda Bienal de arte de Moscú (2006); Universidad internacional Menéndez Pelayo de Cuenca (2006); Fundación Serralves de Oporto (2007); Hochschule der Kunste de Zurich (2007); palacio Bozar de Bruselas (2007); Pacific North College of Arts de Portland (2008); Mumok en Viena (2008).

Södertörn University College (2006); Universidad de Trondheim en París (2006); Universidad de Copenhague (2007); William College en Williamstown (2007); Dartmouth College (2007); Universidad europea de San Petersburgo (2007); Centro Eikones de la universidad de Bâle (2007); Universidad de California, Irvine (2008); University of British Columbia, Vancouver (2008); University of California, Berkeley (2008).

«El espectador emancipado» se publicó en su versión original inglesa en *Art Forum*, XLV, n.º 7, marzo de 2007.

Una versión inglesa de «Desventuras del pensamiento crítico» fue publicada en *Aporia, Dartmouth Undergraduate Journal of Philosophy*, otoño de 2007.

Por último, la reflexión sobre la imagen pensativa le debe mucho al seminario llevado a cabo en 2005-2006 en el museo Jeu de Paume.

* * *

Queremos agradecer a Josephine Meckseper, Martha Rosler, Alfredo Jaar, Rineke Dijkstra y Sophie Ristelhueber, que nos hayan concedido amablemente la autorización para reproducir sus obras.