

Ticio Escobar

Aura latente

Estética/Ética/Política/Técnica

Ticio Escobar

Aura latente

Estética/Ética/Política/Técnica



**COLECCIÓN
NOCIONES
COMUNES**

Escobar, Ticio

Aura latente : Estética. Ética. Política. Técnica / Ticio Escobar.
- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Tinta Limón,
2021.

230 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-3687-74-7

1. Arte. 2. Política. 3. Estética. I. Título.

CDD 306.47

Edición original: *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Museo del barro, Asunción, 2020.

Corrección de la edición original: Derlis Esquivel

Corrección: Elina Kohen

Diseño de cubierta: Juan Pablo Fernández

Imagen de tapa: *El río era todo el tiempo, todo*, Mónica Millán, 2015

Diseño de Colección Nociones Comunes: Juan Pablo Fernández



Creative Commons 2.0 (CC BY-NC-ND 2.0)

© de los textos, Ticio Escobar

© 2021, de la edición Tinta Limón

www.tintalimon.com.ar

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Prólogo. Por Nelly Richard	II
Mundos latentes. Post scríptum	17
Introducción	27
I. La pequeña muerte del arte	29
II. Aura disidente: arte y política	55
III. El aura en la época de la reproducibilidad numérica	135
IV. Aura diferente: la eficacia de las imágenes en ciertas culturas indígenas	197

Para Suely Rolnik, por las palabras latentes.

Para Ricardo Migliorisi, que duerme cerca.

Más vale hablar aquí de un paradigma proto-estético para subrayar que no nos referimos al arte institucionalizado, a sus obras manifestadas en el campo social, sino a una dimensión de creación en estado naciente (...) potencia de emergencia que subsume la contingencia...

Félix Guattari, *Caosmosis*, 1996.

Prólogo

El post scriptum de *Aura latente* de Ticio Escobar y estas líneas más dedicadas a su insinuante trama de conjeturas y arabescos del pensamiento en torno a estética y política se escribieron en la situación de temor e incertidumbre, de suspenso, en que la pandemia del Covid-19 sumergió el planeta entero. La pandemia expuso la globalización capitalista a un completo desarreglo de sus procesos de acumulación y expansión económicas, llevando a la casi paralización los flujos de velocidad que hacen circular todo lo que se intercambia globalmente según ritmos productivistas y consumistas que, hasta ahora, se concebían a sí mismos siempre crecientes, indetenibles. Las ciudades internacionales se fueron vaciando de habitantes hasta convertirse en decorados fantasmas de algún cine post-apocalíptico. Sus tránsitos urbanos fueron intervenidos por dispositivos de control y vigilancia a cargo de fuerzas policiales y militares que, en los países del Cono Sur, llevan aún estampada en sus uniformes la memoria de la represión dictatorial. La temporalidad que agitábamos como historia *en curso* cayó en un abismo de desconcierto al verse obligada a pasar del vibrante clima de expectativas político-sociales en torno a la reinención de la democracia (esta era la situación detonada por la revuelta social de octubre de 2019 con su camino a la Asamblea Constituyente en Chile) al secuestro del cotidiano operado por las cuarentenas con su tiempo fuera del tiempo, recluso y estacionario, en pasiva espera de un “después” que nos cuesta visualizar porque carecemos de proyecciones a futuro. Desde ya, como dice T. Escobar, “no existe una línea, cruzada la cual comenzaría el día después”, sino puntos suspensivos que nos da miedo rellenar porque lo que viene se tiñe de amenazas. El mundo ordinario se volvió tele-comunicado llenándose de tecnologías a

distancia que convierten las redes electrónicas en mezuquinos sustitutos de sociabilidad hechos para multiplicar los contactos virtuales, desmaterializando la experiencia sensible de los cuerpos que acostumbran re-conocerse en la proximidad del estar-juntos.

En medio de este siniestro que afecta el mundo entero en sus distintas escalas de funcionamiento y representación, alguien podría estimar que no es prioritario ni siquiera oportuno reflexionar sobre el arte y sus meandros por tratarse de una digresión ociosa frente a las vicisitudes y urgencias llamadas “hambre”, “cesantía”, “privación de derechos sociales” y otros. Este libro de T. Escobar nos convence de que no es así debido, entre otras razones, a cómo el autor asocia siempre el arte al “imperativo ético-político de encarar con responsabilidad los tiempos venideros”: no dibujando horizontes con líneas rectas en la persecución de una finalidad-totalidad predeterminada, sino entrecortando los caminos que nos llevan hacia atrás y hacia adelante con bifurcaciones múltiples entre lo deseable (las utopías de una reconfiguración de mundos) y lo posible (las ranuras críticas a través de los cuales actuamos nuestra disconformidad con los poderes dominantes). Toda la reflexión contenida en este libro nos confirma por qué el arte, así como lo concibe exigentemente T. Escobar, nos sirve para desplegar figuraciones y pensamientos especialmente aptos para incursionar en los distintos pliegues de la *crisis* entendida como ruptura y mutación.

¿Pero a qué se refiere T. Escobar cuando habla de “arte”? La cita que abre el libro —la de Félix Guattari en *Caosmosis*— nos advierte que la mirada del autor desborda los confines del “arte institucionalizado”: aquel arte selectivamente contenido en un sistema de inscripción (la historia del arte, los museos), de difusión y consumo (la crítica, las bienales, las galerías y el mercado artístico, etc.) que acota el perímetro de legitimación relativo a qué reconocer como “obra” en función de un marco autorreferencial de valor y uso. No es que T. Escobar descarte aquellas producciones artísticas que siguen exhibiéndose en el mapa de las instituciones culturales o que continúan frecuentando los circuitos habituales de distribución artística. Es que T. Escobar se toma la libertad de entrecruzar los trazados regulares del “arte institucionalizado” con sus *otros* irregulares y

periféricos: desde aquellas prácticas que se resuelven comunitariamente en términos de contexto(s) y situaciones haciendo jugar un espacio-tiempo móvil que se niega a las clausuras del objeto hasta las producciones indígenas y populares que se relacionan con la contemporaneidad artística desde su lejanía y desfases como interpelaciones dirigidas al canon de autoridad de la modernidad occidental. Este entrecruzamiento de repertorios simbólicos y culturales híbridos a cargo de una reflexión que se traslada de una región a otra de la creatividad artística atravesando fronteras inestables, sin jerarquizar escalas de valoración absoluta ni privilegiar los sistemas de referencia consagrados, se topa intermitentemente con aquello que T. Escobar vuelve a poner en escena: “el aura” (misterio, distancia, recogimiento en la tradición benjaminiana), que funciona, en su lectura anti-fetichista del arte, como un campo de irradiación luminosa que involucra al espectador en su captura de intensidades, cualquiera sea el soporte imaginal en que se produce el encuentro de la mirada con lo que se aparta de la vista al refugiarse en el secreto o el temblor.

No puedo leer este último libro de T. Escobar sustrayéndome del largo diálogo cómplice que hemos sostenido durante años y años en torno a los desafíos teóricos que levanta la “y” de “arte y política” o bien sus derivaciones y transposiciones en “arte político” o “política(s) del arte”. Vuelvo a encontrar en este libro el refinamiento intelectual que caracteriza a su autor en el desciframiento de las complejidades que recubre esta “y” como zona de adjunción y disyunción entre registros, materialidades, técnicas, figuras, operaciones que desarman y rearmen las tramas de percepción y conciencia para que, sacudidas por la sospecha, pongan al descubierto las retóricas de dominio y control que se inmiscuyen en subjetividades, prácticas e instituciones. Pese a la presión del éxito internacional que rodea las nuevas fórmulas del arte participativo de alcance comunitario como fórmulas que se muestran dispuestas a suspender su propia artísticidad para no quitar eficacia a su voluntad pedagógica de transmitir la carga protestataria y contestataria del mensaje, T. Escobar no ha dejado nunca de insistir en la singularidad poético-crítica del lenguaje del arte que coloca en tensión

crítica con el paradigma comunicativo de la concientización social y su funcionalidad de discurso. T. Escobar sabe mejor que nadie que el criterio modernista de la autonomía de la obra ha sufrido múltiples interferencias que rebaten la noción de pureza del valor “arte” en un mundo capitalista saturado por un régimen de estetización difusa que consagra la triunfal imbricación de economía y cultura. Pero así y todo, T. Escobar no renuncia a singularizar el trabajo de modelaje con la forma y el sentido realizado por el arte para que, en medio de la operatividad tecno-cultural de los medios y mediaciones del capitalismo intensivo, ciertas producciones de lenguaje se encarguen de desprogramar los guiones de la comunicación práctica con vuelcos conceptuales y saltos metafóricos que hacen perder el equilibrio a cualquier intento de aplanamiento neoliberal de una visualidad de superficie: hecha de imágenes livianas, sin conflictos de juicio ni de interpretación, sin sombras ni consecuencias. Lo simbólico-expresivo y lo crítico-estético son los modos en que la experimentación con los signos, más allá del recorte institucional o mercantil de “la obra” que busca reificar su producción en el interior del sistema-“arte”, perfora la hipervisibilidad mediática de las series uniformes exaltando el montaje disímil del fragmento incompleto como intervalo para que las subjetividades en fuga se atrevan a no coincidir con el destino que les asignan, redundantemente, los aparatos de clasificación dominantes. La artisticidad del arte radica, para T. Escobar, en hacer vibrar las zonas de secreta discordancia, de tumultuosa opacidad, donde se alojan las partículas refractarias a la positividad satisfecha del sistema neoliberal de mercantilización de la existencia y de gobierno de las conductas: un sistema cuyas fábricas de imágenes pretenden suturar cualquier brecha de disconformidad, malestar o resentimiento con los brillos de la hegemonía capitalista.

En medio de esta situación de crisis y excepción que nos afecta severamente, T. Escobar dice que “solo queda el recurso de resistir de todas las maneras y desde todos los lugares posibles: reformular experiencias emancipatorias, nutrirse del indispensable aporte del pensamiento y las prácticas feministas como, en general, de las conquistas antipatriarcales y anticoloniales; reinventar modelos de

subjetividad, concebir otras formas de estatalidad y ensayar nuevas prácticas de empoderamiento y convivencia social”. A esto nos ayuda este libro de T. Escobar que atesora muchos archivos vitales que conservan huellas del fervor y el desencanto pero, también, de la reinención como ejercicio solidario de traducción y conexión entre memorias, cuerpos y hablas frágiles.

Si hoy más que nunca nos afecta el derrumbe de las certezas sobre las condiciones de existencia, esto quiere decir que la *precariedad* pasó a ser una condición de sentido que ya no puede omitirse de ningún sistema de enunciados. Este último libro de T. Escobar no solo evita (como siempre lo ha hecho el autor) los aparatajes de conocimiento que defienden la presunta superioridad de verdades universales sin consideración hacia lo minoritario o lo residual de lo que vaga a la intemperie, sin certificado de pertenencia ni domicilio fijo. T. Escobar trabaja *ensayísticamente* con la precariedad como aquella falta de garantías que obliga al pensamiento a decretarse siempre en estado de emergencia y, al mismo tiempo, como un refugio afectivo contra la dura y seca instrumentalidad de los lenguajes cuantificadores que solo saben de medición estadística y rankings de competencia. ¿Qué mejor protección que este libro, entonces, para resistir las penurias y el desamparo?

Nelly Richard
Santiago, junio de 2020

Mundos latentes

Post scriptum

Antes de entregar a edición este libro, consideré ineludible nombrar el siniestro que ha irrumpido en la escena universal alterando su ordenamiento, trastocando la representación del *theatrum mundi* y afectando, por ende, todo lo tratado en las páginas que siguen. El énfasis dado a la cuestión del futuro pos-Covid-19 en este prefacio obedece a la obsesiva presencia que este tema mantiene en las actuales discusiones.

I

La escritura de este conjunto de ensayos fue concluida en tiempo de pandemia; tiempo de claustro y espanto, tiempo sin término preciso. La violenta sacudida causada por el mundo al detenerse de golpe ha provocado en sus desprevenidos moradores zarandeos, caídas brutales y demasiados muertos. La fuerza de este frenazo ha parado en gran parte no solo la máquina productiva global, sino el pulso y el aliento del planeta que, en estado de shock, parece replegado sobre sí, estancado en punto muerto, esperando no se sabe qué. El asalto del virus ha desorientado, en fin, el sentido del transcurso y deformado el semblante del futuro, que se muestra demasiado distante o por demás próximo, alterando el deseo, posponiendo expectativas o alojando inminencias que invaden el contorno del presente.

(Advierto que los mitos cósmicos de algunas culturas indígenas comienzan más o menos en los términos de lo recién escrito. Percibo que, en algún punto, la retórica mítica ishir puede

facilitarme el abordaje de ciertos aspectos de tema tan exorbitante.¹ Los mitos se internan en las nebruras nocturnas y nombran lo real al sesgo, delicada o ferozmente).

2

En algún momento del tiempo mítico ishir (que no es propiamente un tiempo), el mundo se vio perturbado por la presencia de los llamados “anábsoro”, deidades-dema cuya existencia oscila entre la inmortalidad y el devenir orgánico: ellos están provistos, así, de atributos ambiguos, fantasmales. El virus que trastorna el mundo también tiene un estatuto espectral que lo vuelve ontológicamente perverso. “Los virus son inquietantes porque no están vivos ni muertos. No están vivos porque no pueden reproducirse por sí mismos. No están muertos porque pueden entrar en nuestras células, secuestrar su maquinaria y replicarse”.² Los humanos sabemos lo difícil que es enfrentar fantasmas, capaces siempre de replicarse y alterar nuestras maquinarias. Ante los fantasmas no hay vacunas, ni medicinas, ni tratamientos seguros; solo resta el afán porfiado de resistir sus fuerzas destructivas desde cada emplazamiento. La pandemia capitalista también tiene un componente fantasmático. Jorge Alemán dice que el capitalismo está empujado por una fuerza de reproducción sin límite que no responde ya a ninguna necesidad humana. “Se trata de una abstracción pura, espectral y fantasmagórica que se expande por doquier como el más perfecto de todos los virus”.³ Tampoco hay antídoto ni remedio infalible contra este poderoso virus. Ante él, solo

¹ Los indígenas ishir, pertenecientes a la familia lingüística zamuco, están asentados en la zona selvática del Chaco Boreal del Paraguay. Desarrollan complejísimas ceremonias sustentadas por un corpus mítico denso y sumamente refinado, como el correspondiente a otras culturas étnicas: me refiero solo a esta, pues es la que mejor conozco.

² Helen Briggs. “Coronavirus: cómo se estrecha el cerco sobre el pangolín como probable transmisor del patógeno que causa la covid-19”. *BBC News*, 27 marzo 2020.

³ Jorge Alemán. Entrevista. “Interrogantes y conjeturas sobre la pandemia del siglo XXI”, p. 201, en https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/el_futuro_despues_del_covid-19_o.pdf

queda el recurso de resistir de todas las maneras y desde todos los lugares posibles: reformular experiencias emancipatorias, nutrirse del indispensable aporte del pensamiento y las prácticas feministas como, en general, de las conquistas antipatriarcales y anticoloniales; reinventar modelos de subjetividad, concebir otras formas de estatalidad y ensayar nuevas prácticas de empoderamiento y convivencia social. Resta, también, la posibilidad de desempolvar utopías desde el fondo del desencanto; de reinventarse a uno mismo, quizá.

3

Se estima que en este momento cuatro mil millones de personas se encuentran encerradas en sus viviendas, pero no se puede conjeturar el número de quienes no tienen paredes ni techo que cobijen la cuarentena obligatoria. Hacinados habitantes de barrios-miseria, de comunidades indígenas desterradas, de cárceles atiborradas, así como de campamentos de refugiados, carecen no solo de espacios aislados, sino, en muchos casos, de agua corriente y otros servicios básicos exigidos para la higiene sanitaria. Se sabe muy bien que entre los sectores aquejados de pobreza extrema, el hambre y muchas enfermedades tratables matan infinitamente más que el Covid-19. El virus no hace distinciones, se dice, pero el sistema sí que las hace: no se trata solo de calamidad epidemiológica, sino de tragedia social expuesta de manera obscena, sin mascarilla ni manos esterilizadas.

4

Ahora pasa volando bajo una bulliciosa bandada de loros. Hacía décadas que estas aves no llegaban a la ciudad de en cantidad tan notable: el respiro dado a la naturaleza ha provocado la súbita reaparición de especies exiliadas. Los ishir dicen que el paso de un conjunto de loros corta una etapa, aun mínima, del tiempo y abre otra: la tarde (los loros siempre pasan de tarde) no es ya la misma rayada por el griterío que se aleja, inquieta por las cifras de oscuros mensajes que ha dejado (los loros siempre dejan mensajes). Algo ha pasado y cortado el tiempo; cuando los cambios son extraordinarios cambia el

cielo de color: el firmamento ishir ha pasado por varias mutaciones cromáticas. Ahora el cielo del planeta entero luce más limpio, liberado en sus aires de la contaminación producida por el movimiento enloquecido de multitudes y de máquinas. Habrá que ver cuánto tiempo dura este color y en qué otro se transformará luego.

5

¿Cuánto durará el color de este tiempo? ¿En qué otro devendrá luego de la catástrofe? La aldea global ha devenido una escena rumorosa de preguntas ávidas de signos de futuro. ¿Qué pasará el día después? ¿Cómo será el primer amanecer luego del diluvio? Acaso por primera vez, el mundo se imagina a sí mismo como una unidad, aunque está lejos de serlo; esa instantánea autopercepción planetaria ilumina como un flash una escena compartida donde todos son espectadores y protagonistas a la vez y donde, al lado de ayes y clamores, se levantan amenazantes predicciones y profecías salvíficas. Todo el mundo, literalmente, está de acuerdo en que nada será igual a lo que era; pero la gama conformada entre quienes auguran que nada será igual para bien y quienes prevén que todo será para peor es muy variada, así como son variados los valores según los cuales algo es considerado deseable o pernicioso. Obviamente, esos vaticinios son precipitados y, aun, temerarios en cuanto carecen de la perspectiva requerida por análisis y predicciones prudentes. Pero resulta comprensible la ansiedad por avistar indicios de sentido ante lo real ominoso. La cultura trata de contener la angustia de lo indescifrable mediante mitos (cosmológicos, religiosos, ideológicos), pero estos requieren complejísimos y demasiado largos procesos de elaboración. La “Galaxia Internet”, en cambio, acerca de manera instantánea inagotables novedades, informaciones, oráculos, *fake news* y análisis prospectivos que alimentan esperanzas, terrores, goces perversos y ganancias.

Es probable que casi todas las predicciones acierten en algún sentido y que el anhelado mañana pospandémico presente un espectro de incontables posibilidades abiertas entre los fatídicos presagios de catástrofe y ruina y los cándidos anuncios de redención del

mundo. Por de pronto, continúa inmutable la feroz desigualdad que concentra el 82 por ciento de la riqueza del planeta en manos del 1 por ciento de sus habitantes.⁴ Esta demencial inequidad impide a inmensas mayorías acceder al derecho a la supervivencia básica, que enfatiza hoy, de manera desesperada, la salud y la alimentación. Y, mientras tanto, aun en tiempos de pandemia, no se avizoran a nivel mundo políticas públicas dispuestas a detener la explotación del medioambiente. La salud, la nutrición y los recursos naturales siguen siendo concebidos como mercancías; como así sigue siendo concebida la cultura en general. Si bien, a todas luces, el sistema que los considera de ese modo ha fracasado, el mismo no da pistas de cambio de rumbo, aunque seguramente actualizará sus estrategias y, aun, sus formatos y sabrá acomodarse a los requerimientos de los tiempos nuevos. El gatopardismo es buen aliado de los regímenes amenazaos, sobre todo cuando estos siguen detentando el poder real.

6

Ante esta situación demasiado oscura, y más allá de las adivinanzas voluntaristas, de las consignas dogmáticas y de las prognosis interesadas, se levanta el imperativo ético-político de encarar con responsabilidad los tiempos venideros. Es necesario pensarlos para tratar de intervenir, o al menos participar, en ellos inventando alternativas ante los rumbos inexorables del biopoder (del necropoder). Es necesario imaginar –desear– que estas alternativas involucren la participación de todos los actores de la escena pública. Y que lo hagan de cara al “bien común”, antiguo término que hoy debería significar “bien del común”. Si se espera que ese término implique la erradicación del capitalismo depredador de cara a indispensables transformaciones estructurales y subjetivas, entonces no conviene usar el modelo evolutivo e instrumental de temporalidad impulsado por aquel sistema: un modelo predeterminado, basado en la

⁴ Informe de Oxfam, enero de 2020. <https://www.oxfam.org/es/notas-prensa/los-mil-millonarios-del-mundo-poseen-mas-riqueza-que-4600-millones-de-personas>

acumulación y movido por el crecimiento continuo en pos de la pura ganancia.

Las culturas indígenas pueden acercar pistas relativas a otras maneras de afrontar lo que habrá de venir. Para los ishir, por ejemplo, el tiempo actual no antecede al futuro, sino que transcurre paralelo a él, entreabierto siempre a pasajes traspasables de ambos lados. Los guaraníes, por su parte, conciben modalidades diversas de futuro: lo por-venir es enigmático, no en cuanto guarda contenidos indescifrables, sino porque es reenviado continuamente a dimensiones diferentes que impiden la derechura de su trayecto y el seguro cumplimiento de un término único. Hay futuros que están ocurriendo o que ya han ocurrido; como hay otros que podrían acontecer o bien que seguramente ocurrirán. Y hay otros, por fin, que nunca lo harán y quedarán pendientes de conclusión siempre, llenando de energías diversas el destiempo de su suspenso. Las potencias del porvenir anidan en el presente-pasado, bullente de “gérmenes de futuro” (Benjamin), cargado de fuerzas latentes disponibles para su activación en el curso de proyectos diferentes.

En todo caso, no existe una línea, cruzada la cual comenzaría el día después. Lo imprevisible que ocurrirá habrá de asumir las crisis, desigualdades, conquistas y posibilidades que ya comenzaron con la pandemia; que la preceden porque, en parte, la provocaron. Es posible que todos los futuros que impliquen el relevo radical del *statu quo* deban ser construidos mediante procesos que movilicen saberes, afectos y poderes plurales. Y deban ser concebidos con rigor reflexivo, imaginación e impulso creativo. Todos los futuros son contingentes: deberán ser ganados en cada caso.

7

La cuestión de la temporalidad termina desembocando en los ámbitos del arte. ¿Qué sucede allí durante el lapso de la pandemia? Y de nuevo: ¿Qué habrá de suceder después? Salvando los ya citados riesgos que supone el hablar en tiempo real sin suficiente distancia y, por ende, sin perspectiva, se pueden identificar a simple vista cuatro situaciones actuales en aquellos ámbitos. La primera

afecta la institucionalidad del arte, bruscamente desmantelada. Los museos, bienales, foros, ferias, instituciones académicas y galerías han parado bruscamente. Apenas cancelados todos los programas, comenzaron a emerger modalidades virtuales que intentan como pueden compensar la falta de público, de obra real, de traslado físico y de contacto personal. Aquí se abre un campo desconocido de posibilidades que podrían oscilar entre el derrumbe y la reformulación del modelo tradicional de mercado y exhibición de obra.

La segunda situación, vinculada con la anterior, tiene que ver con el acelerado aumento *online* de la banalización de la “gran obra”, por lo general pictórica y perteneciente a los museos de las metrópolis centrales. En la mayoría de los casos, son estas mismas instituciones las que promueven políticas de acercamiento al público masivo: programas “amigables” basados en trucos de la sociedad del espectáculo, la publicidad y el entretenimiento para despojar las creaciones de cualquier sombra de enigma que pudiera complicar su recepción fácil y divertida. Algunos artistas han asumido irónicamente este caso haciéndolo principio de obra nueva. La trivialización neokitsch del gran arte ilustrado podría manifestar tanto la progresiva desacralización de la obra maestra a cargo de estéticas alternativas como la voracidad de las industrias culturales, capaces de manipular los códigos de fetichización de los objetos para promover su mejor consumo. En ambos casos se advierten los síntomas de una pequeña muerte del arte.

Otra situación se manifiesta en el notable aumento de producción de obra durante la cuarentena. No todos los artistas se sienten motivados a crear en aislamiento, y no todos cuentan con las condiciones apropiadas para hacerlo, pero, aparentemente, un número considerable de mujeres y hombres atrapados por el largo encierro dedica parte del día a esa tarea. El ingenio, componente del arte al fin y al cabo, habilita modalidades innovadoras y nuevas formas de creación y difusión; obviamente, las redes sociales juegan un papel principal, aunque no único, en el funcionamiento de este circuito de emergencia.

Por último, corresponde atender el caso de los resortes mismos de la creación durante este presente exacerbado. Si el arte extrae sus

energías y sus argumentos de las circunstancias que acerca su propio tiempo (asumido, alterado o impugnado por cada obra), es indudable que una coyuntura tan traumática como la actual no puede dejar de afectar la sensibilidad, la percepción y las representaciones de los artistas y, por ende, no puede dejar de filtrarse en el concepto, la materialidad y las formas de sus producciones. Descartado el camino del motivo directo (representación literal de barbijos, hospitales, calles vacías, rostros angustiados y cuerpos enfermos, cuando no cadáveres), vía que no conduce a la situación aquí tratada, cabe considerar cómo el desastre se manifiesta en cuanto verdad del arte contemporáneo. Cómo aparece/se sustrae en las obras para nombrar no solo el virus, sino su otro lado, el más allá de él.

El arte complejiza la experiencia de su objeto impugnando la identidad que lo encierra en contornos fijos, haciéndolo asunto de duda, confrontándolo con su propia ausencia o con su otro de sí. Promueve, de este modo, la continua extrañeza de ese objeto disipando las certidumbres que lo empañan. Para hacerlo, inventa distancias que permiten observarlo desde distintas posiciones; que permiten alejarse de él y a él volver con otra mirada. Estos procesos desidentificadores no pueden ser encarados de manera voluntarista: requieren no solo los ministerios del concepto, sino los empujes de la intuición, el olfato y la imaginación, facultades/saberes oriundos del cuerpo y las honduras subjetivas; poderes provenientes también del tiempo denso y dislocado que apremia y sustenta los ámbitos del arte. Los complicados mecanismos del quehacer artístico le impiden dar cuenta inmediata de su coyuntura y le imposibilitan hacerse cargo expeditivamente de las cuestiones que levanta la pandemia. Ante el enigma no hay respuestas, sino indicios, equívocos en general. Por eso el arte no contesta las preguntas; las reenvía a dimensiones donde resuenan de manera distinta y devienen eco de sí; multiplican de este modo sus sentidos posibles. El arte no predice el futuro, imagina sus dislocaciones y desvaríos, sus espejismos y espirales. Incuba sus simientes. Anticipa ficcionalmente el tiempo por venir, lo discute mediante los argumentos de la memoria, trata de enmendarlo desde los antojos sabios del deseo y las fundadas razones de la ilusión.

El arte no ofrece panaceas para las desventuras que acarrearán las pandemias sanitarias ni soluciones para las iniquidades que imponen las pestes político-sociales: aviva la mirada ética, resiste la instrumentalización de sus imágenes y reinventa continuamente los alcances y los modos de la temporalidad. El arte alimenta reservas de significación, formas que podrán permanecer en estado latente hasta que encuentren su sazón en momentos favorables. Fomentar embriones de futuro es su compromiso con el tiempo venidero: de cara a él, el arte permite avistar salidas potenciales allí donde solo aparece un camino obturado por virus y desigualdades fatales.

Introducción

Aunque independientes, los ensayos que conforman este libro se encuentran conectados mediante tres cuestiones que los cruzan transversalmente y vinculan sus contenidos. En primer lugar, la crítica de la estética occidental como fuente privilegiada de la teoría del arte. En ese empeño, se analiza la posibilidad de reflexionar sobre el arte y sus tantas formas recurriendo a diversas aproximaciones críticas y hermenéuticas planteadas al margen de la gran tradición idealista occidental, aunque cruzadas inevitablemente con ella. Este intento se apoya en el concepto de “aura”; un concepto contradictorio y flexible, apto para ubicarse en uno y otro lado de ámbitos diferentes, y capaz de iluminar, aun mínima y brevemente, rincones inalcanzables por la palabra clara. Es una figura versátil que, latente en otras de las tratadas en los diversos ensayos, condiciona la llamada acá “pequeña muerte del arte”: si no lo consideramos desde el encumbrado puesto de la estética, el arte pierde su grandilocuencia. Es decir, se vuelve pedestre casi: un esfuerzo más entre los tantos para reinventar el sentido en un mundo mezquino en cifras intensas; un intento de encontrar indicios pequeños, efímeros, o detectar latidos de poesía. O, en fin, recordar la belleza.

En segundo lugar, el concepto de “latencia”, en el sentido de virtualidad aurática que requiere ser activada. Una parte de la producción del arte se encuentra auratizada por su posición en los circuitos establecidos (museos, galerías, ferias, bienales, grandes exposiciones, etc.); otra, se carga de aura por su pertenencia a sistemas culturales diferentes, como los indígenas, que vuelven excepcionales ciertas cosas y hechos por su vinculación con prácticas sociales, creencias y valores diversos. Ubicada de modo paralelo o al margen de los circuitos del mainstream, otra buena parte de aquella

producción no tiene asegurado el título de “arte” otorgado por el encuadre institucional ante la actual ausencia de cualidades intrínsecas provenientes de una definición previa de lo artístico. Esa producción permanece sin nombre y sin inscripción: sin para-sí; su irrupción –su puesta en aura– depende de factores propicios que podrán o no darse; estará sujeta a coincidencias, tareas, agentes, situaciones y miradas que lograrán o no detectar y avivar sus fuerzas calladas. Hasta entonces, su poder germinal permanecerá latente. Activarlo constituye un acto político, micropolítico, en cuanto significa hacer lugar a fuerzas creativas, deseantes, independientemente del aval que le otorgue la institucionalidad del arte hegemónico.

Este punto remite a la tercera cuestión: el vínculo entre el arte y la política. ¿Qué es un arte político? Evidentemente, este no se refiere a obras que tematizan o promueven luchas de liberación o ilustran principios emancipatorios, aunque comulgue con las causas que movilizan esos conflictos y respaldan estas convicciones. El arte político moviliza obras desobedientes del rumbo único impuesto por el mercado, cuestiona el régimen de la representación estética y la misma institucionalidad que sostienen sus prácticas; critica, en fin, el alterofóbico sistema hegemónico, pero procesa todas esas disidencias mediante los rodeos, montajes y recursos significativos propios del arte. Mediante la distancia que la forma inventa, una y otra vez, para seducir la mirada y forzarla a dudar del orden fijo del mundo.

Agradezco el estímulo de Osvaldo Salerno y Arturo Cariceo para la escritura de este texto, las generosas gestiones de Nury González y Damián Cabrera, el prólogo de Nelly Richard, que enriquece mi pensamiento, así como el apoyo de Roberto Amigo, las correcciones pacientes de Derlis Esquivel y el cotidiano intercambio de palabras mantenido con Suely Rolnik.

Ticio Escobar
Asunción, mayo de 2020

I. La pequeña muerte del arte

Se terminó la poesía; esperemos que a cambio podamos vivir más prosaica y duraderamente.

Heinrich Heine

Carta a Rahen Vernhagen von Ese, 1830.

La gesta

A partir del desprestigio del sistema de la estética occidental, este texto busca rastrear ciertas posibilidades de reflexionar sobre el arte y sobre las obras fuera del marco estricto y normativo de esa disciplina, sin desconocer el aporte de conceptos indispensables suyos. También pretende considerar el caso de fuerzas expresivas y poéticas que, ajenas a la tradición, los registros conceptuales y las instituciones del arte, esperan la ocasión propicia para manifestarse o brillan quedadamente en la escena contemporánea donde asumen una inquietante presencia, ignorada por aquel sistema cerrado.

El proceso de veinte siglos que precisó el arte occidental (y la estética, en los últimos tres) para construir y, casi inmediatamente, comenzar a desmontar un modelo idealista de raíz metafísica desembocó en un paraje extraño, carente de suelo firme y señales claras. La larga gesta de la estética eurooccidental arranca con Platón, para quien el arte (la belleza) constituye una esencia suprasensible que, a lo largo de siglos, deviene, sucesivamente, manifestación sensible del espíritu, representación ideal de la naturaleza humana, expresión de personalidades geniales y ámbito autónomo de la forma. El concepto “arte” se despliega en modos distintos: se historiza, se vuelve laico y subjetivo, se autocuestiona, escapa de sí y trata de acercarse a la vida; pero, aun durante los tiempos modernos, el régimen de arte validado por la estética sigue reivindicando la universalidad en términos colonialistas (pretende que el modelo euroccidental tenga validez *urbi et orbi*). Es cierto que cada momento de aquella gesta tuvo su contracara y que la vía de la estética nunca logró disipar sus complejidades, pero el concepto del arte siguió, en

sus distintas configuraciones, signado por su origen metafísico y, luego, por su desarrollo idealista y romántico. Incluso, durante la modernidad, se vio marcado por la persistencia de su empeño autonomista, su vocación formalista y su consideración del artista como figura heroica e iluminada.¹

Trastornos

Las cosas se habían complicado en el siglo XVIII con la aparición de la estética, cuya pretensión sistemática, a pesar de la ambigüedad de su concepto, le hizo ocupar una posición incómoda en el arrogante reino de la filosofía. Aunque afirmada en términos modernos, la nueva disciplina crece fiel a su origen metafísico, que separa en términos lógico-disyuntivos los dominios de la materia y el reino del espíritu. Sobre este asiento escindido, los dos componentes básicos del arte, la imagen y el concepto, se plantean no como momentos de un proceso, sino como extremos de una dicotomía insalvable, movida, en última instancia, en clave lógico-conceptual.²

La modernidad artística se encuentra animada por una fuerte contradicción: por un lado demanda el encuentro entre el arte y la vida; por otro, sigue parapetada tras los cercos de la autonomía formal. Aunque la llamada “contemporaneidad” tiene alcances equívocos y sentidos diferentes, resulta claro que se define ante la modernidad a partir de su impugnación de la autonomía estética y la refutación del régimen jerárquico de los géneros artísticos, los medios técnicos y los estilos. Pero profundiza y remata

¹ El complejo despliegue histórico de la estética es tratado por José Jiménez en *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Editorial Tecnos, Madrid, 2017. Fuera de sus convencionales sentidos metafísicos, retóricos y formalistas, el autor encara filosóficamente la estética como teoría antropológica de la imagen.

² Según Heidegger, la estética corresponde a la lógica de la sensibilidad, que nada tiene que ver con el arte: se basa en la disyunción sujeto/objeto, supone un principio previo a ser tomado como verdad y asume el dualismo metafísico inteligible (lógica)/ sensible (estética), que es en sí un producto lógico. Martin Heidegger. “El origen de la obra de arte” (1935-1936). Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: Martin Heidegger. *Caminos de bosque*. Alianza, Madrid, 1996.

cuestionamientos iniciados en tiempos modernos: la objeción de la figura del genio romántico y del modelo de arte traductor de toda idea previa y trascendente. Así, el arte es considerado una práctica plural, comprometida con sus propios materiales y medios técnicos, dependiente de sus condiciones tempo-espaciales, vinculada con pragmáticas sociales y contingente en sus significados y sus valores. La cuestión es complicada porque supone un replanteamiento del modelo de arte custodio de esencias expresadas en la bella forma. Y, dado que ese modelo es el objeto de la estética, esta queda quebrantada en su concepto y desorientada en su ubicación epistemológica.

Sucede que, una vez derrocado el idealismo de la esfera del arte, este pierde las mercedes de fundamentos que lo sostenían y de verdades que lo precedían: ya no cuenta con el refrendo de un modelo normativo y colonialista de belleza ni de un sistema formal autónomo. Esta vulnerable situación de intemperie se ve agravada por el crecimiento exponencial de ciertos factores tales como la expansión del mercado sobre el mundo del arte, la masificación de las comunicaciones en clave tecnológica y la contextura digital de la percepción. El acelerado aumento de estos fenómenos ocurre contra un trasfondo histórico desencantado. Las fracturas de la experiencia del mundo, el descrédito de las referencias absolutas y el predominio de lo diverso vienen alterando, desde tiempos modernos, el sistema de representaciones, imaginarios y creencias que sustentan la sensibilidad estética. Y vienen, además, trastornando los circuitos de producción, difusión y fruición del arte.

La definición y su oportuna falta

Las culturas indígenas y, en general, las populares y las alternativas –en fin, las no-occidentales–, carecen de la noción de la figura “arte”. Esta falta las exime de la necesidad de distribuir piezas en un casillero categorial predeterminado. En las culturas indígenas, al menos, tampoco existe la idea de “representación”, en el sentido empleado en la tradición occidental: las cosas y las personas intercambian sus nombres, se zafan de los puestos asignados en la escena y, aun, salen fuera de ella para actuar en escenas paralelas o devenir,

del otro lado, otras cosas y personas. Lo hacen con una naturalidad que envidiaría cualquier programa contemporáneo empeñado en cruzar el dintel de la representación y alcanzar lo real intocable.

El concepto “arte” está instalado en el centro de la tradición estética occidental pero, en puridad, nunca ha logrado ser definido a causa de las dicotomías que bifurcan su origen: materia/espíritu, sensible/inteligible, contenido/forma, esencia/apariencia, etc. Estas disyunciones no pueden ser saldadas en términos lógicos y dejan abierta una brecha, una herida ontológica. Quizá ese mismo corte ha servido para impedir la cancelación de aquel concepto sobre sí, menguar sus afanes coloniales y enriquecer sus contenidos con polisemias molestas pero fructuosas. El hecho de que el arte detenta un excedente inexplicable no puede ser ignorado aun por las más persistentes posiciones de la estética. Ese “no-sé-qué”, ese plus que excede la significación y la comprensión, resulta un remanente embarazoso, desplazado de sus contornos ideales: una zona ignota que compromete la integridad de cualquier disciplina con pretensiones omnicomprensivas. Agamben se centra en la paradoja del kantiano juicio del gusto para abordar este punto ciego. El conflicto se plantea cuando Kant define “el placer estético como un exceso de la representación sobre el conocimiento”.³ Dado que, de ese modo, el placer no puede ser elemento de conocimiento, la estética del siglo XVIII “culmina en la remisión a un *saber* del cual no puede darse razón”.⁴ Acaece, entonces, la retorcida situación de “un excedente del saber, que no conoce (...) pero se presenta como placer, y un excedente del placer que no goza (...) pero se presenta como saber”.⁵ Es decir, ese margen desconocido (el “no-sé-qué”) es justamente la condición del placer, sin el cual no habría arte.

Así, las contradicciones que escinden la plataforma sobre la cual ha crecido la estética impiden que su objeto sea definido de manera concluyente. Ahora bien, toda reflexión acerca del arte intenta siempre delimitar o, al menos, merodear el ámbito de su ocupación.

³ Giorgio Agamben. *Gusto*. Adriana Hildalgo editora, Buenos Aires, 2016, p. 33.

⁴ Íd., p. 32.

⁵ Íd., p. 35.

Tales contradicciones no pueden ser desconocidas en este intento; por lo general, los acercamientos al concepto del arte hacen de aquellas su impulso. La oposición forma/contenido ha servido de pivote para rodear retóricamente la figura del arte, aventurar nociones provisionales sobre sus notas y describir ciertos efectos de sus extrañas operaciones. A título de ejemplo, se exponen ciertas posibles aproximaciones. El arte zarandea la realidad para remover la rutina de las representaciones que la envuelven y, así, intensificar la experiencia del mundo. El arte es una manipulación de formas sensibles mediante las cuales se sobrepasan las significaciones de cara al sentido. El arte opera con los sentidos para incrementar el sentido.

Esos enunciados, entre muchísimos otros posibles, no constituyen definiciones, sino acercamientos basados en el citado binomio forma/contenido. No suponen, por supuesto, que las formas (lenguajes, significantes) carguen pasivamente determinados contenidos (verdades, significados, narraciones, conceptos). Tampoco pretenden que las formas impongan el orden inteligible y el estremecimiento expresivo a componentes en sí mismos neutros. Esperan sí que las infinitas maneras de interactuar los términos de aquel binomio provoquen configuraciones nuevas capaces de volver excepcionales las cosas o hechos ordinarios sobre los cuales recaen. Ahora bien, aunque todas esas maniobras creativas suponen el vínculo forma/contenido, no lo hacen equiparando el valor de ambos factores: en ámbitos marcados por la modernidad, el primero mantiene el predominio y define la autonomía del campo, delinea su perímetro y vigila sus fronteras.

Dilema. Exceso. Laberinto

La pérdida de la autonomía estético-formal moderna promueve dos consecuencias básicas, vinculadas entre sí. La primera determina que las formas estéticas no solo pierdan hegemonía, sino que cedan ante la potente irrupción de contenidos oriundos de extramuros de la esfera estética (epistemologías ajenas, acciones sociales, asuntos histórico-políticos y sensibilidades diferentes). Pero, si bien las formas posautonómicas se muestran disminuidas en su prestigio,

resultan multiplicadas en las infinitas imágenes del mercado, que, a su vez, tienden a tomar revancha banalizando los graves contenidos del arte. Este desplazamiento de lugares define el dilema inicial del arte contemporáneo, perplejo entre dos posiciones extremas. Por un lado, se presenta la opción de apostar por las formas complacientes del tecnoesteticismo de la publicidad y el espectáculo, así como por la lógica rentable de la institucionalidad del arte. Por otro, resta la alternativa de tomar distancia de la forma estética para construir efectivas relaciones sociales, asumir compromisos políticos en nombre del arte y/o replegarse en el ámbito discursivo, documental o narrativo.

Si fuesen planteadas de manera binaria, ambas posiciones fracasarían. En un extremo, el enclaustramiento en los dominios de la bella forma (la recaída en el círculo cerrado de la autonomía formal) sujetaría el arte a la pura lógica instrumental esteticista y lo retrotraería a una ubicación reaccionaria, a contramano de ideas, sensibilidades y materialidades nuevas. En otro, la renuncia a toda autonomía, conquistada mediante complejos procesos históricos, lo disolvería en prácticas, discursos e ideas extrañas a cualquier rasgo suyo. La disyunción recién expuesta remite a la tensión autonomía-heteronomía, uno de los problemas más serios del arte contemporáneo; un arte que no puede renunciar a la mínima distancia que marca la forma ni someterse al límite infranqueable que esa misma distancia traza.

Tal disyunción resulta, por eso, indecible: no puede ser resuelta de antemano en cuanto depende de coyunturas contingentes y se encuentra sujeta a los azares de lugares y momentos determinados. Despojada la obra de fundamentos que acreditan su estatuto artístico, este debe ser conquistado en situación: en espacios específicos, pero también en tiempos específicos. Estos espacios y tiempos son inseguros. Los tiempos del arte son los de la inminencia, la espera y el retorno; de los disloques y anacronías; son tiempos de lo intempestivo, en el sentido empleado por Nietzsche como aquello que irrumpen “actuando contra nuestro tiempo y, por tanto, sobre nuestro

tiempo y, se espera, en beneficio de un tiempo venidero”.⁶ Por su parte, los espacios del arte son confusos; fruncidos por pliegues y entrecortados por surcos imprevistos, vacilantes entre el afuera y el adentro de lo que indican sus límites frágiles; son espacios imposibles de ser demarcados, pues el arte implica de por sí un exceso que lo lanza a ocupar terceros lugares. Estos tiempos y espacios desquiciados abren la posibilidad de asumir la tensión autonomía/heteronomía fuera de la escena de oposiciones lógicas irrefutables. Pero moverse en una escena paralela –la de los tiempos y espacios trastornados– exige maniobras complejas y, aun, escapatorias desesperadas. “El proceso del arte *postaurático*, esto es, el devenir massmediático del contexto estético, ha producido una deriva o implosión que, en bastantes ocasiones, es una búsqueda de salidas del laberinto”, escribe Castro Flórez.⁷

Concepto expandido

La segunda consecuencia de la pérdida de autonomía estético-formal afecta el concepto mismo de arte. Si se levantan las barreras que custodian lo artístico, cualquier cosa o situación puede devenir arte. Desde la perspectiva de la lógica, los conceptos se determinan mediante el juego entre su *comprensión* (las notas que constituyen su contenido) y su *extensión* (los miembros a los que se aplica). Ambos términos se relacionan de manera inversa: en la medida en que aumenta la comprensión, la extensión decrece; y esto, porque la mayor presencia de notas distintivas disminuye el número de miembros que las portan. Sucede que cuando la extensión del concepto “arte” se hace infinita, las notas que constituyen su comprensión retroceden hasta diluirse para que su extensión cubra todos los objetos y situaciones posibles. Si todo es arte, nada es arte; esta sentencia

⁶ Cit. en Idelber Avelar. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, p. 34, nota 19.

⁷ Fernando Castro Flórez. *Derroteros y naufragios del arte contemporáneo*. Extensión y Publicaciones. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2019, p. 22.

planea sobre el paisaje del arte contemporáneo y recuerda la figura de la muerte del arte.

Cuando Hegel invoca esa figura se refiere a la victoria definitiva del concepto sobre la imagen sensible y, básicamente, nombra el fin del arte clásico. Con la figura de la “muerte del aura”, Benjamin certifica el término del idealismo estético colado en la modernidad. Ante el desvanecimiento de la comprensión del concepto “arte”, diluido por su extensión incontrolable, parece inevitable aceptar que el final del arte moderno marca una otra muerte del arte. Desidealizado y des-romantizado, el arte ha perdido su carácter reverencial, su grandeza y su potencia.

Es cierto que, marcado por su origen metafísico, el arte contemporáneo mantiene recodos idealistas y dogmas mitificados, así como insalvables dicotomías y solapada vocación vanguardista. Es cierto que difícilmente habrá de renunciar a ciertos fueros románticos, como la pretensión de constituir una experiencia superior, conducida por temperamentos melancólicos y producida mediante revelaciones geniales. Pero estos resabios, obsoletos en el contexto de situaciones diferentes, resisten mal los embates de un doble frente, acelerado por el actual milenio. Por un lado, no pueden contener el avance de los nuevos aires del sentir y del pensar, ajenos al rumbo único marcado por poderes colonialistas, así como a los fundamentos, las categorías fijas y las jerarquías establecidas. Un espíritu de época que, al lado o en contra de la marea oscura de nuevos conservadurismos, busca renovar el impulso crítico apelando a fuentes diversas y tanteando modelos contingentes; atendiendo las pragmáticas sociales, los caminos del deseo y la fuerza de la mirada. Por otro lado, un régimen que arrastra rancias veleidades, achaques y argumentos heredados de las Bellas Artes mal puede resistir el despliegue de las tecnologías digitales, se encuentren o no estas al servicio del mercado. Mal puede contener un movimiento arrollador que ha logrado copar gran parte del pensamiento, la sensibilidad y las instituciones del arte.

Muertes

El arte ha logrado desprenderse del idealismo de su concepto a costa de perder su concepto mismo. Entonces, se podría volver a la figura de una muerte del arte, lo que significa la culminación de un modelo de arte. Para Hegel, el arte, en cuanto manifestación sensible del espíritu, es un momento del despliegue de ese espíritu; pero un momento definitivamente ya pasado. Cuando el filósofo alemán habla de la muerte del arte, en verdad no está vaticinando nada: está certificando un trance ya ocurrido. Eso significa, según Jiménez, “la identificación del periodo del *después del arte* con el propio tiempo histórico en el que Hegel vive”.⁸ En el ámbito del arte, Hegel no tiene contemporáneos.

La perspectiva de Benjamin es bien diferente, pero los alcances de su pensamiento con relación a la muerte del arte son similares. Cuando propone suprimir el aura –la distancia que aleja el objeto representado y lo vuelve asombroso y radiante– está recurriendo a una medida extrema asumida ante un dilema propio de tiempos desesperados.⁹ Por un lado, el brillo de las Bellas Artes y los resplandores del espectáculo fascista; por otro, la ordinariez del objeto despojado de la excepcionalidad que asegura la distancia. Benjamin escoge el segundo término de la opción: el sacrificio del aura. Cercanas, las cosas perderían su atractivo ante la mirada; dejarían de ser objeto de deseo: no podrían ya activar el resorte del arte. Esta nueva versión de la muerte del arte levanta la escena de una desaparición. En el caso de buscar un ámbito fundacional del arte contemporáneo, ese espacio sacrificial podría constituir un punto de partida imaginario para borrar los rastros del arte aurático y anunciar otras modalidades suyas. En *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin argumenta en pro de una posibilidad política de la

⁸ Jiménez. Op. cit., p. 123.

⁹ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936). En Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Taurus Humanidades, Madrid, 1992.

fotografía: reconfigurar la escena de un crimen cuyos indicios han sido borrados.¹⁰

Iluminaciones

Pero aquel crimen mentado por Benjamin no ha sido consumado, ni se han eliminado los rastros del arte aurático. En primer lugar, desviada de sus circuitos tradicionales, el aura refuerza los resplandores de las mercancías expuestas en los escaparates, las pantallas o los grandes escenarios; los brillos que aseguran el “glamour de lo inorgánico”, en palabras del propio Benjamin. En segundo, el aura sigue iluminando con entusiasmo ciertas obras producidas por nombres prestigiosos, hipercotizadas en los circuitos del mainstream y, en cuanto tales, consideradas herederas del Gran Arte. Pero las sigue iluminando con las mismas luces que resaltan las mercancías; son “auras frías”, en palabras de Brea. Ahora bien, en cuanto logran negociar posiciones, resistir su conversión en pura mercancía y, así, conservar su potencia poética, esas mismas obras notorias son equiparables a la inmensa mayoría de obras del arte actual, especialmente el arte disidente, periférico, no integrado a la institucionalidad transnacional. En este caso, unas y otras obras han visto cambiados sus fulgores por tenues luminiscencias auráticas, parpadeantes, mortecinas casi.¹¹ Son breves reverberos sobrevivientes, como las “pequeñas luces” (*lucciola*) de las luciérnagas que Didi-Huberman confronta con

¹⁰ Walter Benjamin. “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Santillana, Madrid, 1992, p. 82.

¹¹ De modo paralelo a las muchas otras acepciones del término “aura”, en este texto se lo emplea retóricamente a partir del sentido original que tiene la palabra en las lenguas romances y protogermánicas. En estas, “aura” significa “halo”, la irradiación luminosa que rodea ciertos astros y, en algunos casos, el resplandor atribuido a las imágenes religiosas. En el curso de sus muchos abordajes del tema del aura, el propio Benjamin se acerca metafóricamente a ese sentido de “halo”: parte de un texto de Baudelaire (“Perte d’auréole”, en *El spleen de París*) que, de manera alegórica a su vez, concibe el aura como brillante aureola parnasiana, nimbo del “poeta lírico anticuado”. Walter Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Versión de Héctor Álvarez Murena, Leviatán, Buenos Aires, 1999, pp. 64-65.

el resplandor de la gran luz (*lume*) del Paraíso, en Dante,¹² el de los reflectores de la propaganda fascista, en Pasolini,¹³ o el de la iluminación cegadora emitida por los potentes focos del espectáculo. El de las luciérnagas es un “resplandor errático (...) pero resplandor vivo, resplandor de deseo y de poesía encarnada”.¹⁴ Quizá el arte contemporáneo en sus mejores producciones no pueda pretender más que moverse como lo hacen las luciérnagas cuando danzan en un “frágil y fugaz momento de gracia que resiste al mundo del terror”.¹⁵

Rescapitando: el aura que sigue vigente con fuerza es el de las mercancías y el espectáculo; ciertas obras selectas se benefician con sus luces en cuanto objeto rentable (evaluado y exitoso internacionalmente e impactante en sus efectos) pero la grave aura propia del arte, la que lo nimba de fascinación y de enigma, la que desasosiega y exige recogimiento; esa aura se ha amortiguado; convertida en pequeñas chispas de ingenio y sorpresa, en puntadas de inteligencia comedida y poesía liviana. Basta visitar cualquier bienal contemporánea, muestra ejemplar de la producción actual del arte, para advertir la pérdida del lustre del Gran Arte. Entre las obras cercanas al show mediático y las anodinas propuestas ancladas en el oportunismo temático, así como entre las basadas en la agudeza conceptual bien administrada y las sustentadas en la pura inventiva o los efectos tecnológicos, un tanto naïfs casi siempre; entre todas esas obras “bienables” son muy pocas las que alcanzan la calidad formal y la densidad de contenidos que hasta más o menos cinco décadas las habrían hecho merecedoras del título de “arte”.

Obviamente, dentro y fuera de las bienales, tanto como de los circuitos del arte en general, existe una considerable producción contemporánea que, más allá de los deprimidos casos recién citados, se afirma apelando a gestos pequeños, silencios bruscos y lances poéticos, y opera mediante conceptos incisivos y puntadas críticas. Posiblemente esa producción no resulte en obras perturbadoras,

¹² V. Georges Didi-Huberman. *Supervivencia de las luciérnagas*.

¹³ Op. cit., p. 7. 17. Id., p. 11.

¹⁴ Op. cit., p. 16.

¹⁵ Op. cit., p. 18.

pero es seguro que muchas de ellas serán capaces de conmover, aun brevemente, la experiencia cotidiana y renovar, en parte, los fatigados sentidos sociales. Es probable que esa producción genere creaciones que puedan impedir el encandilamiento de spots y de reflectores y hacer apartar la mirada de las direcciones establecidas. Más allá de que a través de obras grandilocuentes, el arte se manifiesta hoy mediante breves movimientos. Estos buscan abrirse paso entre las infinitas imágenes que inundan el espacio de lo visible para detectar un rápido destello a contraluz o un signo que avanza a contramano. Estas jugadas menudas pero tajantes adquieren luminosidades propias en el ámbito del arte popular y, especialmente, el indígena.

“Arte”

Escapar del idealismo metafísico, romántico e ilustrado (empresa no del todo consumada) le ha costado caro al arte. Le ha llevado a perder nobleza, hechizo y feudos. También le ha hecho, en gran parte, quedar atrapado en la órbita del mercado. Vuelto así obra ordinaria o pura mercancía rutilante ¿puede aún ser llamado arte? Una salida razonable sería simplemente aceptar una nueva muerte del arte; en este caso, la definitiva. Es que, a partir del giro estético contemporáneo, lo que hoy asumimos como arte casi nada tiene que ver con lo producido hasta ahora bajo ese nombre. Ha concluido el modelo de arte basado en el culto de reliquias y fetiches creados en el ámbito eurooccidental. Habría que considerar si tiene sentido seguir empleando el término “arte” para designar lo que siguió produciéndose en su nombre después de ese finiquito. Pero el nombre “arte” ha sobrevivido con porfía a todas las muertes sufridas por sus sucesivos conceptos y, aun, se ha extendido retroactivamente hasta lograr bautizar cosas y hechos anteriores a su nacimiento, ocurrido en el siglo XV.

Hoy se sigue hablando de arte. Y más que nunca; aunque quizá menos que nunca se sepa de qué se está hablando. Es evidente que, por muy distintos motivos, a la cultura contemporánea le interesa conservar ese término. Por una parte sigue vigente la necesidad de

denominar cuestiones que no pueden ser enfrentadas más que en cifra de sensibilidad, imaginación y extravío. El arte ha resultado siempre una posible vía de acceso a ciertos nudos de la condición humana: temas indispensables pero demasiado oscuros, inabordables por cualquier otro camino. Por otra parte, la cultura occidental se resiste a cortar con su origen ilustrado, aunque reniegue tantas veces de sus comprometedores alcances. Se trata de un precioso legado que tanto avala la persistencia de fuerzas creativas y afanes emancipatorios como legitima la renovación continua de productos rentables. El arte se ha desviado programáticamente de esa tradición pero acepta, complacido, el patronímico heredado. El arte moderno se había desmarcado del modelo ilustrado de belleza basado en los cánones del gusto, el estilo y la proporción, pero casi nunca (el adverbio “casi” señala a Duchamp, por ejemplo) desertó de una posición estética, respetuosa del escalafón de los géneros, los medios y las disciplinas, y dependiente de la percepción retiniana y el orden formal.

Declaradamente antiformalista, el arte contemporáneo, antes que las cualidades estilísticas y formales de la obra, y antes que su afiliación a movimientos y tendencias, considera su incidencia social, su compromiso con lo real, su resorte conceptual y su fibra poética. Esta posición antiesteticista marca un desvío radical en el largo camino ilustrado.

¿Podría pensar el arte fuera de la estética? Considerando la estética como dimensión sensible, como ámbito de la imagen, no sería posible, porque fuera de la estética habría puro concepto (en sentido estricto, este reino del puro concepto que sobrevive a la imagen equivaldría a la muerte del arte en Hegel). Totalmente desvinculado de la estética, el arte quedaría disuelto en puros contenidos sociopolíticos e históricos, en diversos discursos disciplinares, en prácticas sociales y políticas independientes de cualquier mediación formal y expresiva.

Pero fuera de la estética *en cuanto disciplina*, bien que podría ser desarrollado y pensado el arte. De hecho, así sucede: tal disciplina carece de incidencia en la práctica y aporta poco a la teoría del arte actual. Muchos de los conceptos de la estética siguen resultando

fundamentales en ambos niveles, pero lo hacen de manera puntual, inscritos en enfoques teóricos diversos y fuera de un aparatoso sistema, provisto de certezas apriorísticas, unidad, organización normativa y vocación universal. Impulsada en el juego de dicotomías insalvables (sujeto/objeto, forma/materia, sensible/racional, etc.), la estética tiene como objeto la percepción sensible, así como la belleza y el juicio que la examina. Es difícil compatibilizar esas notas solemnes con la sensibilidad y el pensamiento contemporáneos, condicionados por tecnologías, ideas y valores nuevos (cultura digital y masiva, contingencia, pluralismo, descentramiento subjetivo, descrédito de los discursos totales, entre otros). Y condicionados también, especialmente, por la expansión global del capitalismo financiero sobre los ámbitos de la cultura, incluido el arte con preferencia. A la institucionalidad del arte contemporáneo, que comprende diversas instancias teóricas (crítica, curaduría, ediciones, etc.), le resultan ajenas las elucubraciones de la estética en cuanto no consideran la especificidad de la obra.

Destiempos

La estética ha transcurrido desde sus orígenes desvinculada de la producción del arte, en especial de la correspondiente a su propio tiempo: mientras Hegel y Kant sentaban las bases de la estética moderna estaban mirando el arte clásico. Hegel lo hacía con especial melancolía: “En nuestros tiempos no puede surgir ningún Homero, Sófocles, etc., ni Dante, Ariosto o Shakespeare alguno; lo tan magníficamente cantado, lo tan libremente expresado, expresado está”.¹⁶ Esta posición extemporánea provee a la estética un temperamento rancio, abstracto y puramente especulativo. Criticar esta postura no significa cuestionar el anacronismo –característico del arte actual–, sino la clausura en su propio tiempo de lo expresado: significa refutar la imposibilidad de que resuene en la producción actual y que sea visto desde un enfoque contemporáneo.

¹⁶ Georg W. Friedrich Hegel. *Lecciones sobre la Estética*. Traducción Alfredo Brotón y Miguel Muñoz. Akal, Madrid, 1989, p. 445.

Debe considerarse, además, el caso particular de culturas periféricas en relación con el modelo eurooccidental o inscriptas en este modelo desde tradiciones y proyectos diferentes. Si la disciplina “estética” se adecua mal al arte y al pensamiento contemporáneos, lo hace peor en los producidos específicamente en América Latina, región que tomo como caso en cuanto me resulta más cercana. Los filósofos y, en general, los teóricos que en esta región trabajen cuestiones estéticas lo hacen no subsumiéndolas en un sistema filosófico superior, sino haciéndolas cruzar de modo transversal y aleatorio diversos ámbitos disciplinales y conectándolas con escenas socioculturales diferentes. Por otra parte, cuestionar desde América Latina la vigencia de la estética como sistema total significa rechazar la pretensión colonialista de que los modos dominantes de crear, pensar y sentir deban adquirir valor universal. Significa no aceptar como suya la tradición mítico-especulativa de la estética: la saga de la belleza y de los genios heroicos que lograron presentarla. Una larga empresa cuyas paradojas, ficciones y elucubraciones pudieron haber servido (aún sirven en parte) al pensamiento occidental para tratar zonas herméticas que extravían el curso ordenado del concepto. Pero esa legendaria empresa no tiene por qué ser invocada en cualquier tiempo ni, mucho menos, trasplantada a regiones cuyos temperamentos sensitivos, sensuales y cognitivos se vinculan con otras odiseas y laberintos y no precisan tanta querrela para encarar lo inexplicable. Las culturas indígenas, por ejemplo, tienden a encarar las oposiciones derivadas de la pareja materia/espíritu no como términos de una disyunción lógica o de una contradicción dialéctica, sino como momentos de devenires azarosos: los personajes y las cosas atraviesan la línea de la representación y los límites de la razón; cruzan géneros, categorías y reinos ontológicos; son y no son, sucesivamente o al mismo tiempo. Esta posición se encuentra cerca del pensamiento occidental en cuanto trabaja la idea de tensiones indecibles o de conflictos que admiten resoluciones ilimitadas o no esperan conciliación alguna. Todas estas maneras de abordar la relación entre dimensiones diferentes se encuentran en las antípodas de la estética. Una disciplina empeñada en encontrar la fórmula lógica que resuelva el pleito entre lo sensible y lo inteligible;

y obsesionada por asumir la paradoja entre lo bello, que carece de concepto, y la pulsión conceptual, que anima todo su empeño.

La crítica expandida

Es claro que el cuestionamiento de la estética, en cuanto sistema absoluto y universal y en cuanto régimen colonial, no equivale al descrédito de valiosos aportes singulares suyos. Es indudable que la densidad de las tantas formas de las teorías del arte se afirma sobre la estética, muchos de cuyos conceptos y categorías han resultado prolíficos para pensar el arte fuera del sistema que articula unos y otras en una unidad inmóvil. También resulta innecesario aclarar que aquel cuestionamiento no implica la descalificación de la indispensable teoría del arte, ejercida en diversos y cruzados formatos epistémicos. Formulado en cifra contemporánea, el arisco objeto “arte” no solo impone intersecciones disciplinares, sino desbordes académicos, reconfiguraciones metodológicas y conceptuales e inevitables contaminaciones retóricas.

La crítica de arte, por ejemplo, ha debido renunciar a sus misterios judicativos y sus dimensiones axiológicas. Se ha provisto de recursos hermenéuticos que comprenden la interpretación no como desciframiento, sino como confrontación continua con otras obras, ideas o realidades: con otras preguntas. O con vivencias existenciales y comunicaciones interpersonales, en una dirección cercana a la “erótica del arte” propuesta por Sontag.¹⁷ La crítica también ha adquirido nuevas destrezas creativas y posibilidades de transformación: unas y otras la acercan a la literatura y la llevan a confundir sus bordes con los de las diversas prácticas del arte. Ya no pretende fijar jerarquías, ni atribuir valores, ni descubrir la verdad esencial que anidaría en el fondo de cada obra: se limita a merodear el objeto para detectar sus pausas y sus resonancias sin intentar develarlo. Su capacidad mediadora entre la especulación conceptual y el análisis de producciones individuales facilita a la

¹⁷ Susan Sontag. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducido por Horacio Vázquez Rial. Seix Barral, Barcelona, 1984.

teoría un saludable cable a tierra. Le exige, en compensación, el empleo de rodeos prudentes y lances osados cuyos argumentos y recursos provienen, inevitablemente, de fuentes múltiples y posiciones plurales. Los campos de las teorías más productivas nunca se encuentran cercados: es difícil determinar el carácter de ciertos estudios de obra que suponen encuadres de la filosofía, datos de las ciencias sociales, turbulencias poéticas, interpretaciones de filiación psicoanalítica y libres asociaciones personales. Que requieren, incluso, categorías de la estética, desprendidas del extraño y poderoso almacén que las cobija.

Tres preguntas

De una de las categorías desprendidas de la estética, la relativa a la universalidad del arte, derivan cuestiones decisivas del arte contemporáneo: ¿Cómo se determinan los alcances del arte? ¿Para quiénes tienen vigencia? Estas preguntas conducen, a su vez, a una tercera, la fundamental: ¿Cómo se determina que una obra es o no artística? Desarrollada a través de severas discusiones, la cuestión surge históricamente en el ámbito de la estética basada en la porfía de Kant por resolver la contradicción entre la individualidad del gusto y la vocación universal del arte. Nos detendremos exclusivamente en este momento, el inicio de una discusión larga.

“Solo convertida en esencia o cualidad intemporal puede la belleza pretender mantenerse por encima de las situaciones culturales e históricas y constituirse en ‘objeto teórico’ de la reflexión estética”, escribe Jiménez, a quien sigo en este punto.¹⁸ Esa esencia, *objetiva* en Platón, “situada más allá del mundo sensible”, en la Ilustración se vuelve *subjetiva*, propia de la naturaleza humana. Pero no pierde su carácter esencial, rasgo característico de la estética. A partir de ese carácter debe buscarse una “norma del gusto” que sea común a toda la humanidad. La unanimidad del sentimiento del gusto procede, y aquí el autor cita a Kant, “del

¹⁸ José Jiménez. Op. cit., p. 32.

fundamento profundamente oculto y común a todos los hombres, de la unanimidad en el enjuiciamiento de las formas bajo las cuales les son dados estos objetos”.¹⁹ Entonces, la facultad de determinar la belleza de algo (la capacidad de distinguir si estamos o no en presencia de una obra de arte) depende del juicio del gusto, fundamentado como “universalidad subjetiva”. De nuevo Kant: “Las características formales de percepción de lo bello habrían de ser comunes a todo sujeto”.²⁰

Situaciones I

En su derrumbe, la estética/metafísica ha arrastrado todo fundamento esencial: el “fondo común” de toda la humanidad, el que permitía reconocer universalmente la belleza (identificada, a su vez, con el arte), ya no funciona como aval de la “artisticidad” de la obra. Perdido el sostén de un fundamento esencial, la obra de arte se vuelve contingente: pasa a depender de las circunstancias que la condicionan, las posiciones que asume y las miradas que la acechan (que, por un instante, la atrapan). La intemperie del arte contemporáneo plantea dos situaciones, que son momentos de la misma cuestión. La primera tiene que ver con los límites del arte; la segunda, con la instancia que lo certifica como tal. Hasta la tardomodernidad, los dominios del arte, aunque confusos siempre, se encontraban delimitados por fronteras que guardaban su autonomía. Pero ya desde la modernidad tardía los contornos del arte se han venido dilatando, deformando y quebrantando por múltiples factores que desbordan los trazados formales. Tal el caso de la aparición de temas relacionados con la materialidad de los medios y la realidad objetiva de las cosas y los hechos. Tal el de las situaciones vinculadas con las circunstancias técnicas, históricas y sociopolíticas que condicionan la producción de obra. Pero deben ser considerados además el ingreso de conceptos de disciplinas extrañas

¹⁹ Ibíd.

²⁰ En Ibíd.

al régimen del arte, así como la irrupción de imágenes de culturas diferentes y de asuntos relativos a la circulación de la obra y a la propia institucionalidad que la sostiene.

El quebranto de las fronteras produce zonas intermedias, fantasmales, tierras de nadie. Y de todos: los dominios exclusivos del arte son ocupados por formas provenientes de los cuatro costados. El arte ha perdido sus límites infranqueables, pero no puede sostenerse sin un mínimo contorno que garantice el juego del adentro/afuera; desprovisto de todo perímetro, quedaría diluido en una planicie sin marcas. Este problema define el dilema entre la autonomía y la heteronomía: para sobrevivir como tal, el arte no puede quedar ni encerrado ni desfondado. Ya se ha tratado esta dicotomía engorrosa, y ya volverá a ser tratada. Retomemos, pues, el tema de los límites entre lo que es y no es arte. Derrida encuentra en Kant un concepto pivote que ayuda a sortear la disyunción desprendiéndola de su cerco lógico-metafísico: el parergon, el marco de la obra, concebido no como límite cerrado del arte, ventana de la representación, sino como un pliegue que habilita el juego del adentro y el afuera del arte. El cuadro pertenece y no a la obra, es “mitad obra, mitad fuera-de-obra; ni obra ni fuera-de-obra”.²¹ El parergon deviene un lugar espectral, intermedio, que no solo permite cruzar los límites y desclavar en parte los marcos físicos de la obra, sino entreabrir los marcos institucionales que la encuadran políticamente. Esta entrecortada línea intermedia respalda contornos vacilantes que asignan lugares al arte; sitios precarios y abiertos pero singulares. Son espacios en litigio, terrenos de paso, adecuados a la situación contingente de una práctica que ha perdido el amparo de la esencia pero adquirido, en compensación, vínculos con el mundo durante siglos anhelados.

La condición parergonal se manifiesta bien en el concepto de “instalación”, central en el ámbito del arte contemporáneo: contingente, la obra se concreta (nunca definitivamente) en cuanto instalada en sitio y momento específicos. Depende, así, de su puesta en espacio y en tiempo; un espacio que trasciende el punto de su

²¹ Jacques Derrida. *La verdad en pintura*. Paidós, 2001, p. 130.

localización y remite a diferentes encuadres coyunturales; un tiempo que, desde la perspectiva del presente, se abre a transcurros históricos diversos. Elena Oliveras trabaja ese concepto comentando la posición de Boris Groys, para quien la “artisticidad” de la obra contemporánea depende de condiciones propicias para su manifestación. Según Groys, tal obra no se sostiene solo en sus formas; se afirma a través de su inclusión contextual “en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica”. Comentando esta posición, Oliveras manifiesta que, al situar la obra en un lugar y en un momento específicos, la instalación suscita el aura de la obra, su “aquí y ahora” (“su trama singular de espacio y tiempo”, en palabras de Benjamin). Por eso, “con cada nuevo guion curatorial, las obras renuevan su ser ‘original’. El *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee (...) tiene un ‘aquí y ahora’ dentro del Museo de Israel (...) y tendrá otro ‘aquí y ahora’ en una muestra colectiva de arte contemporáneo”.²²

Lejos de la mera colocación de una obra acabada en un espacio exhibitivo, el concepto de “instalación” supone operaciones de montaje, re-montaje y *dysposición* (Didi-Huberman) que levantan sentidos plurales en relación con sus singulares condicionamientos parergonales (espacio temporales). Una propuesta de obra intensa y dotada de energía pulsional (provista de “embriones de futuro”) alberga un amplio potencial de significaciones que permanecerán disponibles, virtuales, hasta que logren ser activadas en cada situación específica. Esta disponibilidad constituye una reserva ética y política del arte, capaz de movilizar sus formas para ubicarse ante los desafíos de los tiempos. “Tiempos recios”, dice Teresa de Ávila, mentando más la fuerza de sus conflictos que la de su consistencia. El arte detecta puntos agudos en la trama conflictiva del “aquí y ahora” y emplaza allí instalaciones para abrir el momento actual a su antes o su después y despertar latencias cobijadas en los pliegues de esa trama recia.

²² Elena Oliveras. *La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas*. Paidós, Buenos Aires, 2019, pp. 59 y 60.

Situaciones II

Según queda sostenido, la intemperie del arte contemporáneo (su pérdida de abrigo trascendental) plantea dos situaciones, que son momentos de un mismo tópico. La primera, concerniente a los límites del arte, ya fue considerada más arriba; la segunda, relativa a la instancia que certifica el arte como tal, será tratada ahora. Lo hará, partiendo de nuevo del tema del límite y encarando un asunto complicado mediante largos rodeos y lances parcos.

El borronero de los límites impone un desafío fuerte al arte contemporáneo, obligado a moverse entre lo que se encuentra de un lado y del otro; entre el más acá y el más allá de la forma. El aura ha debilitado la intensidad de sus luces pero, en contrapartida, las ha multiplicado. Se las puede ver relucir, lánguidas, intermitentes, más allá de las fronteras. Incluso se las puede sentir en objetos opacos, latientes, latentes. Lo más convincente del arte contemporáneo ocurre en lugares inestables que oscilan entre lindes entrecruzados.

Hoy, el título de “arte” se encuentra libre de prescripciones canónicas, pero sujeto a la condición de ser conquistado en sitio y tiempo específicos: no depende de normas ni de procedimientos ni de rasgos esenciales, sino de méritos propios, sazones y ocasiones. Una obra se levanta ante la mirada y se conforma en situación determinada. Adquiere una forma que puede diluirse apenas se aparte esa mirada, o sostenerse más allá de ella, como será visto enseguida. A veces, el aura permanece latente en un objeto mustio o una circunstancia opaca hasta que la despierta una mirada y activa el brillo embotado. La despierta por un instante o para siempre, tiempos ambos que, en rigor, no existen en el glosario del arte. A veces, la forma puede fraguar, sostenida por fuerzas extrañas que la hacen sobrevivir a las razones de su propio tiempo. Marx aborda esta cuestión como un problema teórico importante: “Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos”.²³

²³ Karl Marx. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*

Lo que sorprende a Marx es que, desasidas de las circunstancias sociohistóricas que las auratizaron, esas formas mantengan viva su carga aurática. Eso habla de una cierta autonomía de la forma, un excedente que sobrepasa las condiciones de su producción y sigue funcionando como en el aire.

Otra cuestión: al lado de las obras concebidas tras una intención artística (la de convocar una verdad mediante la manipulación de formas sensibles), aparecen expresiones tradicionalmente ausentes en la nómina del gran arte; son obras que apuntan a usos diversos, a destinos pragmáticos ajenos a los afanes de la belleza. Kant (imposible de ser esquivado cuando se habla de estética moderna) definía el contorno del arte por su desinterés: solo las obras centradas en la pura forma, inútiles en términos de función, merecían el título de piezas artísticas; las afectadas a empleos utilitarios (en su sentido más lato) eran consideradas artes menores, decorativas o aplicadas, o bien artesanía, diseño, arquitectura o cualquier otro nombre relativo a una misión que rebasara el perfil de las puras formas.²⁴ El arte contemporáneo considera con deferencia aquellas obras que rebasan el ámbito de lo puramente artístico. Ahora bien, colapsada la autonomía de esas formas, muchas piezas afectadas a misiones, prosaicas o elevadas, son tenidas por artísticas en cuanto se asume que movilizan el resorte del sentido más allá de sus funciones banales. Pero una vez que los criterios de evaluación estética han perdido potestad, ¿quién o quiénes reconocen ese plus de sentido que permite establecer lo artístico de obras ajenas al régimen del arte? Marc Jiménez plantea la dificultad en términos de querrela.²⁵ Este término, que significa etimológicamente “queja ante la justicia”, era aplicable a los “procesos en los cuales debían entender antaño los jueces garantes de lo bello, de la armonía y de la semejanza, en contra de las obras consideradas escandalosas o heréticas”. Cuando

(*Grundrisse*) 1857-1858. Vol 1. Introducción, Cuaderno M. Edición a cargo de José Aricó, Miguel Murmis y Pedro Scaron; traducción de Pedro Scaron. Siglo XXI Editores de España, vigésima edición, 2007, p. 32.

²⁴ Emanuel Kant. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Espasa Calpe, Madrid, 1977.

²⁵ Marc Jiménez. *La querrela del arte contemporáneo*. Amorrortu, Buenos Aires, 2010.

han desaparecido esos severos jueces... “¿qué tribunal recibiría a los querellantes sino “el de los tiempos?”²⁶ Pero, a su vez, ¿quiénes integrarían ese “tribunal de los tiempos”

¿Qué entidad detentaría la prerrogativa de bautizar un objeto o un hecho con el nombre “arte”?

Instituciones

En principio, dando por supuestos la acción del creador y su básico talento, la instancia que determina la artísticidad de una obra es la institucionalidad del arte. Una institucionalidad no ya concebida en términos académicos y canónicos (la Academia de Bellas Artes y, luego, los Salones, se encargaban profesionalmente de juzgar, según la normativa, el carácter artístico de las obras),²⁷ pero sí constituida a partir de una poderosa trama cultural, política, económica y comunicacional. Una red que incluye no solo la crítica especializada, sino los museos, galerías, ferias, curadurías de arte, ediciones; en fin, el sistema de las tecnocomunicaciones y del mercado multinacional, cuyos regímenes no determinan, aunque sí condicionan, gran parte de la institucionalidad mencionada.

Pero la determinación de lo artístico en situación de contingencia no debe ser entendida como resultado de una decisión superior y única: el “Gran Otro”, el orden simbólico, confronta anónimamente múltiples fuerzas que empujan para lados distintos. La inscripción de una obra como tal proviene, por supuesto, de una dirección marcada por la cultura hegemónica a través de sus aparatos institucionales; pero estos incuban posiciones discordantes que resisten el sentido único. Debe considerarse además que la obra tiene básicas cualidades “en sí” –aunque en nada sean absolutas– que habilitan su inscripción, su “para sí” institucional o extrainstitucional. Existe,

²⁶ Íd., p. 18.

²⁷ Analizando el proceso de democratización del arte, Jiménez dice que tras la Revolución Francesa, “en 1791, el Salón queda abierto a todos y no solo a los miembros de la Academia. Un año después, se crea en el Palacio del Louvre el primer museo de arte”. V. Jiménez, p. 262.

como queda afirmado, una básica autonomía de la forma, una reserva que asegura cierta objetividad en la atribución de su valor, aunque esta objetividad es siempre relativa: no puede ser asignada de manera universal y definitiva.

El título de “arte” es, por lo tanto, azaroso. Sin duda corresponde a apuestas específicas jugadas por el gran sistema del arte, que hoy incluye de manera privilegiada Internet; pero la determinación de lo artístico también depende de circuitos alternativos que, a partir de situaciones particulares e intereses específicos, detectan valores o, al menos, posibilidades auráticas en obras movidas a contrapelo de la dirección impulsada por la lógica rentable del mercado. Entonces, esos circuitos alternativos (que movilizan parte de la crítica, la curaduría, la musealidad, etc.) inscriben tales obras, aunque lo hagan de manera contingente, en el campo del arte, que queda trastornado en su exclusivismo.

Así, ese campo se encuentra ocupado tanto por obras consagradas por el mainstream como por otras que, ubicadas a contramano de la dirección hegemónica, son incluidas en una escena dependiente de la diversidad que proclama. Esta promiscuidad perturba las instituciones en sus intereses, su gestión y su propia lógica, pero también las avala y legitima la continuidad de una cultura obligada a asumir las contradicciones de su actualidad y ansiosa por lucrar con ellas. Por eso, las bienales, los museos, las ferias y, en general, los circuitos del arte contemporáneo incluyen, cada vez más, manifestaciones alternativas. Se trata de expresiones que, si bien no están planteadas en términos de arte, movilizan imágenes no presentadas como “artísticas” pero sí recaladas en sus aspectos poéticos, expresivos y/o estéticos para cumplir objetivos distintos: diseño, demandas sociales, protestas políticas, funciones arquitectónicas, reportajes y crónicas. Es decir, estas manifestaciones son valoradas por las instituciones aunque contravengan sus requerimientos. Tal incongruencia es propia del mercado, ansioso por neutralizar el potencial disidente incluyéndolo en su propio campo. Por eso, la escena contemporánea es una zona de litigios y negociaciones entre los intereses hegemónicos y las posiciones críticas del arte.

Nutridas de la cultura erudita tanto como de la popular, la masiva y la indígena, aquellas manifestaciones, en rigor “no artísticas”, asumen sesgos poéticos, expresivos, estéticos y conceptuales que marcan un desvío del sentido único establecido por la hegemonía globalizada. Un desvío no supone necesariamente un abandono del trayecto hegemónico, pero sí marca en su transcurso un trecho des-carriado o abre allí un breve curso marginal o paralelo, capaz de perturbar la calculada transparencia del itinerario. Aunque breve y pasible de ser escamoteado, aquel desvío produce un traspíe en el intento hegemónico de descifrar el mundo en clave rentable.

Consecuencias

Una parte importante de la escena del arte actual se encuentra constituida por imágenes que, si bien no están concebidas como obras de arte, son asumidas como tales fuera o dentro de las instituciones. Se considerarán ciertos resultados de este desplazamiento. Por un lado, revela que el concepto de “intención artística” no solo corresponde a los designios del creador, sino a la atribución otorgada por agentes o circuitos que asuman como artística su producción.²⁸ Por otro lado, demuestra el poder de las instituciones de invertir con la categoría de arte cualquier objeto o hecho provistos, según sus propios criterios, de determinados valores estéticos o conceptuales. Pero también manifiesta su flexibilidad para integrar circuitos alternativos, ajenos a su tradición. Por último, aquel desplazamiento manifiesta que, disuelta la dimensión idealista del aura, resulta posible considerar las prácticas del arte de manera fortuita y profana; el aura se ha vuelto más pedestre y espontánea: puede brillar en lugares inesperados y puede hacerlo de manera fugaz y entrecortada. El arte ha perdido lustre y entusiasmo, pero,

²⁸ La intención del creador se establece en el hecho de aceptar su inclusión en los circuitos del arte, pero en muchas situaciones esa conformidad no es posible; por ejemplo en el caso de muestras de piezas cuyos productores, ajenos por entero a tales circuitos, desconocen el destino que se dará a las obras vendidas o cedidas por ellos. Esta situación requiere discusiones a nivel ético.

en compensación, ha logrado detectar latidos pequeños y extraños; indicios quizá de nuevos impulsos de creación y de nuevos regímenes del arte.

Coda²⁹

En francés, la figura de “la pequeña muerte” (*la petite mort*) hace referencia al desmayado momento que sucede al orgasmo. Las locuciones latinas *post coitum, tedium* o *post coitum, tristitia*³⁰ nombran ese lánguido intervalo en el orden del tiempo y el sentido. En el ámbito del pensamiento freudiano se explica, o se trata de explicar, esa inflexión desconcertante: el orgasmo supone un desvanecimiento del sujeto, que queda desenganchado del orden simbólico y pierde deseo de representación.

¿No podría relacionarse el abatimiento posaurático del arte con esa figura? ¿No será que cuándo decae el Arte-Falo –blanco, viril, potente– se produce un lapso de tedio y desaliento equivalente al de “la pequeña muerte”; un momento de flaqueza deseante que explica el apocamiento del arte actual, su muerte pequeña?

En todo caso, la pulsión no descansa y apunta, obstinada, a nuevos destinos de creación, ubicados a veces en las fronteras del arte, cuando no en su centro nublado.

²⁹ Agradezco a María Eugenia Escobar la conversación mantenida con relación a este tema. Me baso en su pensamiento para plantear, bajo entera responsabilidad mía, esta coda apresurada.

³⁰ Dos dichos latinos, anónimos, vinculados con esta figura: *Omne animal post coitum triste est* y *Post festum, pestum et post coitum, tedium*.

II. Aura disidente: arte y política

1. Campos inciertos

El ámbito impreciso de la política se encuentra agitado por muy variables conflictos de poder y muy diferentes conceptos de poder y, aun, posiciones contra la idea de poder. Se halla cruzado por imágenes y discursos que se articulan o pugnan entre sí de cara al sentido social y sus alcances. Zarandeadas por esos conflictos, ciertas venerables figuras ilustradas, tales como “Estado”, “Nación”, “hegemonía”, “ideología” y “clase”, pierden la seguridad de sus definiciones tradicionales, generan nuevas notas y demandan reformulaciones u otros conceptos. Si a los efectos de este texto fuera posible condensar en una palabra el denominador de este campo indeciso, tal palabra sería “disenso” o, quizá, “resistencia”, un corolario del disenso. Consecuentemente, el ámbito de lo político actúa de sede de litigios por la representación (y por los conceptos mismos de “política” y “representación”) y de disputa por los mejores puestos de control, de enunciación y de visibilidad. El disenso resistente, activo, incluye tanto operaciones macro como micropolíticas. Las primeras, luchan por remover las injusticias sociales y resisten la expansión avasallante del capital colonizador; las segundas, bregan por la descolonización del inconsciente y resisten la incautación capitalista de las fuerzas vitales. Así, en la escena política simultáneamente se configuran subjetividades, aparece y se escamotea el deseo; se hacen, deshacen y rehacen clasificaciones identitarias y se certifica formalmente la figura de la ciudadanía, que ha perdido gran parte de su sentido ilustrado y luce mustia en los tiempos del pragmatismo global. En ese espacio equívoco se argumenta la

legitimación de lo instituido y se renuevan los dispositivos de la dominación, pero también se levantan formas diversas de resistencia y sublevación, y se reabren obstinados, casi ilusos, horizontes de utopía.

En ese campo fragoso se intercambian, se enfrentan y se alían las posiciones movidas por intereses diversos: se negocian la divergencia y el consenso de cara al reñido, incierto y provisorio siempre pacto social. Pero también se levantan movilizaciones insurgentes que desconocen las instituciones y discursos del contrato social. Por un lado, la política apunta a la esfera pública, regida por el llamado “bien común”, ese valor indeciso que contradice en cada presente su promesa de estabilidad y su proclamado valor universal.¹ Por otro, se abre a la discusión sobre formas de ejercer el poder al margen del Estado, así como sobre conceptos que plantean otros mecanismos de poder (por ejemplo, la *biopolítica* y la *necropolítica*).² Pero la política se conecta con la estética, en cuanto instancia determinada por la sensibilidad y regida por la apariencia, y desemboca a menudo en el ámbito del arte, plantado ante el sentido social y sujeto a tiempos posibles o ilusorios.³

¹ Este texto no incluye la consideración de las políticas públicas, pues el cruce del arte y la política es definido como disidencia, no solo con la hegemonía capitalista, sino con el oficialismo estatal. Un modelo democrático de Estado es responsable de garantizar el derecho a la disidencia, pero, por definición, no puede ejercerlo. Por otra parte, en las últimas décadas, la figura del Estado como fuente privilegiada del poder político ha retrocedido bruscamente ante la emergencia de agentes y conceptos relativos a este ámbito. [Nota agregada posteriormente: La pandemia de Covid-19, que en este momento oscurece el mundo, obliga a replantear el papel de los Estados Nacionales, muchas veces de modo altamente peligroso en términos democráticos.]

² El *biopoder* (Michel Foucault) se refiere al ámbito de la vida controlado por el poder. La *necropolítica* se refiere a ese mismo ámbito en cuanto controlado por el poder de la muerte. V. Achille Mbembe. *Necropolítica*. Edições. n-1, São Paulo, 2018. [Nota agregada: Debe considerarse en la fuerte incidencia de la pandemia de Covid-19 en ambos ámbitos.]

³ Este texto emplea acá la diferencia tradicional entre lo *estético* –como dimensión de la sensibilidad, la percepción y la (bella) forma– y lo *artístico* –como intensificación del sentido y apertura al mundo y el espacio del acontecimiento–.

Así como el de la política, el ámbito del arte es incierto y contradictorio. Por un lado, ocupa una zona oscura sujeta a los caprichos del deseo y los apremios del inconsciente: un teatro de sombras movido por ficciones, delirios y fantasmas. Por otro, una plataforma desde donde se aspira a percibir más intensamente el mundo e, incluso, a enmendar sus yerros tantos. Es, además, un espacio/tiempo conformado por dimensiones incompatibles y sujeto a temporalidades contrapuestas. Allí las subjetividades se condensan o se desdobl原因 e intercambian sus lugares, al margen o en contra de los puestos establecidos. Allí vacila el lenguaje y se acentúan las contrariedades de la representación: las imágenes disputan su puesto con las cosas o hechos que representan y en ese juego de escamoteos se crean significaciones nuevas, nunca definitivas. Tales contradicciones dotan al arte de un papel disidente: su vocación crítica y su designio poético comprometen la fijeza del régimen establecido, alteran sus categorías y sobresaltan sus fundamentos y certezas. En el arte, ese papel disidente es tratado mediante sus propios gestos, recursos retóricos y dispositivos formales y discursivos. Se traduce en clave de imagen, de poesía y de forma, emplazado en posiciones contingentes, y argumentado en conceptos plurales.

Ahora bien, si lo político en el arte se afirma en cifra de disidencia, cabe preguntar: ¿Con qué se disiente? ¿En qué esfera política? ¿En qué términos? Ante la primera pregunta cabe recordar que el arte es político en cuanto crítica. Critica básicamente el régimen de la representación establecida, régimen que encuadra sus propias prácticas. A partir de esta crítica primera, critica el sistema sociopolítico establecido; critica el propio objeto, las certezas, las clasificaciones y los mismos conceptos de “arte”, “crítica” y “política”. Para un tratamiento más específico suyo, esta primera pregunta remite al concepto de “hegemonía”: el arte político se define como disidente en relación con las representaciones y prácticas del régimen instituido, básicamente el neocolonial capitalista en su modalidad financiera y global. La segunda pregunta se abre a la diferencia entre las esferas macro y micropolíticas. Como queda dicho, las unas reivindican la igualdad oponiéndose a la colonización del ordenamiento social; las otras, las micropolíticas, demandan la reconquista de

la pulsión vital resistiendo la colonización de la subjetividad. La tercera pregunta involucra las formas específicas de la disidencia del arte y moviliza la cuestión de la representación y de la eficacia de las formas, así como el tema de la autonomía del arte.

Primera cuestión: contrahegemonías

La oposición

Dado que el momento político del arte es identificado en su potencial de disenso con la representación establecida, la hegemónica, entonces puede ser definida básicamente como contrahegemónico. Y en cuanto la hegemonía se encuentra hoy detentada por el capitalismo financiero global, entonces lo político del arte se opone al modelo hegemónico neoliberal. Este silogismo es correcto en su inferencia lógica, pero no resulta totalmente adecuado a la “verdad material” de su conclusión: han cambiado los conceptos que montan las premisas de la deducción. Este cambio será considerado después; ahora se parte del término “hegemonía” empleado en una básica acepción gramsciana y referido, por tanto, a un modelo de dominación ejercida mediante subyugación cultural, ideológica, más que por fuerza.

Aun así, cabe aclarar que la tensión entre los términos “hegemonía” y “contrahegemonía” es formulada aquí al margen de una disyunción binaria y, por ende, fuera del juego de antagonismos meramente reactivos. Lo contrahegemónico no debe ser concebido como la contracara fatal de lo hegemónico, sino como la afirmación de posiciones y procesos alternativos realizados a través de lances propios. Estos movimientos, contingentes, resisten los embates dominantes y se oponen a ellos no en cuanto dominantes, sino en cuanto agentes que reprimen sus singularidades o desvían el sentido de sus formas e intentan instrumentarlas a favor del capital. Desde esta perspectiva, quizá podría resultar más adecuado hablar de “no-hegemonía” antes que de “contrahegemonía”, pero este término resulta problemático en cuanto subraya el momento negativo de oposición en detrimento de la construcción de alternativas políticas diferentes, disidentes.

Las formas discordantes del arte se oponen al mundo configurado (representado) según los intereses de la rentabilidad del capital: la sociedad del espectáculo, el entretenimiento, la publicidad y la comunicación. Se oponen, por lo tanto, a la realidad conciliada y transparente, desprovista de conflictos, de oscuridades y de pliegues; apta para ser enlatada y consumida como mercancía cultural. Se oponen, en fin, a la manipulación de sus significados en clave de renta-beneficio.

El saqueo

El modelo crítico de las vanguardias comenzó a perder eficacia cuando sus acometidas contestatarias fueron copadas por los circuitos transnacionales y convertidas en expedientes del *show business*, el marketing y la cotización internacional. Entonces, el arte basado en la representación del escándalo, la violencia y la injusticia se vio sobrepasado por la utilización mediática y publicitaria, comercial, de esos contenidos. El sustentado en la tecno-experimentación no pudo ya competir con la asombrosa maquinaria movida por las industrias culturales, burocráticamente controladas y políticamente instrumentalizadas. Para terminar este listado incompleto, el arte planteado mediante la denuncia de la marginalidad y la visibilidad de los sujetos excluidos queda neutralizado por la puesta en escaparate de la alteridad exotizada: “la marginalidad se ha vuelto un espacio productivo”, dice Stuart Hall⁴ y, por su parte, Žižek sentencia que en la sociedad del entretenimiento global no solo la “perversión deja de ser subversiva”, sino que –hecho más grave aún– la subversión pasa a ser lucrativa.⁵

La cuestión se complica aún más cuando se considera que el mercado quiere abarcarlo todo: no solo los ámbitos comunes de la cultura masificada, sino, también, los reductos más raros del arte indígena y del popular tradicional y, muy especialmente, los cotizados circuitos del arte ilustrado. Busca así no solo diversificar el

⁴ Cit. por Conor, Steven, *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Akal, Madrid, 1996, p.142.

⁵ Slavoj, Žižek. *El frágil absoluto*. Pre-textos, Valencia, 2002, p. 38.

consumo accediendo a la nueva demanda de targets más exclusivos o más interesados en culturas exóticas; procura también nutrirse de la imaginación creadora, el espíritu renovador y la capacidad inventiva y anticipatoria de sectores, hasta hace unas décadas, poco presentes en las escenas del gran show global. La llamada “Economía naranja” ocupa un puesto importante en esta cruzada: la creación deviene “creatividad”, así como la fantasía y la imaginación se vuelven factores de “innovación productiva”, todas al servicio de las lógicas empresariales corporativas y, por ende, en desmedro de cualquier política pública aplicable en ámbitos culturales.

Sistemas

El encierro

Pero la dimensión política debe ser considerada no solo por la capacidad disruptiva de la obra, sino, mirando al lado de enfrente, por el involucramiento del sistema del arte en la lógica del capitalismo financiero global. Esa dimensión también debe ser estimada en el funcionamiento de los canales de circulación del arte: en la accesibilidad de sus formas, la democratización de sus instituciones y, consecuentemente, en el mapa de distribución de sus productos. “El arte no está fuera de la política, sino que la política reside en su producción, distribución y recepción”, dice Steyerl.⁶

Rolnik sostiene que el sistema del arte, una invención de la cultura occidental moderna, ha encerrado la creación en un dominio institucional levantado entre los siglos XVIII y XIX. En ese contexto, solo a los artistas se reservaba el privilegio de “tomar la fábrica del inconsciente y descolonizar su producción reorientándola hacia su destino ético”. Pero se lo hacía a costa de mantenerlos confinados en museos, así como, desde hace más de un siglo, en galerías comerciales y otros circuitos exclusivos de las clases media y alta. “Con el nuevo pliegue del régimen, el capitalismo financierizado que se pone en marcha a mediados de la década de 1970, el arte se fue convirtiendo paulatinamente en la fuente privilegiada del

⁶ Hito Steyerl. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, Buenos Aires, 2014, p. 104.

escamoteo y desvío de la potencia vital de creación al servicio de la acumulación de capital”⁷

Evidentemente, el confinamiento y el descarrío de la producción del arte y su posterior apertura a targets diversos (vinculados con la estética del espectáculo más que con el arte, en sentido estricto) atentan contra un desarrollo cabal suyo. Pero estas circunstancias, así como adulteran los alcances del arte, así levantan desafíos que promueven respuestas resistentes. Tales reacciones tienen carácter político: intentar revertir el signo adverso de la situación para recuperar su poder creativo mediante salidas de emergencia, vías paralelas y figuras desplazadas del marco impuesto por el capital. La expansión del arte fuera del confinamiento institucional puede servir a la última oleada del capital financiero, pero también puede ser empleada por el propio arte para descentrarse de su encierro, asumir otros formatos y resonar en muchos lugares alternativos más allá de sus instituciones tradicionales.

Negociaciones

Es indudable que gran parte del sistema internacional del arte se encuentra involucrada en el régimen de la economía financiera globalizada. Sus circuitos favorecen la acumulación del capital, basado en juegos de inversiones, especulaciones y cotizaciones, pero también en operaciones encubiertas, tales como lavado de dinero y licitaciones públicas dirigidas. La expansión de las bienales, museos, galerías, publicaciones, congresos y ferias de arte traduce parcialmente ese involucramiento, pero no cabe suponer que las instituciones del arte conformen un espacio homogéneo, dócil a los designios del gran capital. Por un lado, debe conciliar esos designios con el capital propio del arte (sus aristas críticas, su calidad estética, su densidad poética y su carga conceptual), sin el cual perdería su valor específico y, por ende, su interés para los mercados, las corporaciones, la prensa, los patronatos y los institutos del saber establecido. En este punto, aquellas instituciones deben hacer malabarismos

⁷ En correspondencia personal archivada.

para cuadrar la básica calidad de su producción con los gustos de las grandes audiencias: ambos términos son controlados por los parámetros del mercado.

Por otro lado, los circuitos del arte traman redes heterogéneas, animadas por tensiones diversas y empujadas por fuerzas dispares. Estas apuntan a la competitividad, la trayectoria y, por tanto, al éxito y el prestigio social del artista, así como a su posicionamiento en el ranking internacional y a la mejor tasación de su obra. Pero también tienden a animar las posiciones críticas que resisten la enorme presión del mercado. Sería ingenuo suponer que tales posiciones sean excluyentes: la producción de obra negocia emplazamientos en tiempos duros, oscila en zonas de contornos indecisos y depende de situaciones y localizaciones coyunturales. Aun en la exposición más banal pueden encontrarse obras potentes, así como muchas muestras dispuestas a acoger imágenes disruptivas terminan presentando lánguidos intentos de contestación, cuando no abiertos coqueteos con la mejor oferta. Es que tanto a los artistas críticos les interesa, con razón, ocupar espacios promovidos por el mainstream como a este le conviene abrirse a propuestas que lo contradigan. El mercado goza de buenos anticuerpos y, eventualmente, sabe generar con presteza sus propios antídotos. Y el arte tiene buenos reflejos de adaptación y, simultáneamente, márgenes de escamoteo y de embate furtivo.

De hecho, ciertas ferias internacionales de arte desarrollan, de manera paralela a las exposiciones, encuentros de críticos y teóricos de arte bien pagados a veces y casi siempre bien dispuestos a juzgar con dureza los espacios abiertos por sus anfitriones. La artista colombiana Doris Salcedo, productora de obra enérgicamente política, ha recibido recientemente (31-10-2019) el premio Nomura, consistente en un millón de dólares (el más cuantioso del mundo del arte), como reconocimiento a su trabajo y estímulo de la realización de nuevas obras.

Está claro que el sistema del arte, considerado en su cúspide de poder financiero, se encuentra complacido con la producción de obras que, provistas de fuerte carga política, requieren altísimos costos de producción, movilizan las cotizaciones, provocan enorme

impacto mediático y, consecuentemente, amenazan con limar sus aristas más inquietantes. También está claro que este punto de encuentro entre los intereses del establishment del arte y los de la obra crítica no desmerece en absoluto el valor, poético y político, de la obra de Salcedo. Pero el mercado nunca pierde ni regala: la inscripción de esa obra en la rutilante escena abierta a nivel mundo, debe de tener su precio. La potente obra de Salcedo deberá hacer esfuerzos importantes para sortear los riesgos del gran show mediático; es seguro que lo hará, pero quizá la marca, la cicatriz o la memoria del logotipo permanezcan en algún pliegue de la obra o en una brevísima incuria de la mirada. Nada demasiado grave para el valor de la obra, claro.

La alianza

Las jugadas disidentes deben, así, reinventar continuamente sus recursos ante la expansión avasallante de una maquinaria compuesta de inmensos capitales financieros, poderosos engranajes sociopolíticos y sofisticadísima tecnología, diariamente actualizada. Esa maquinaria se ha apropiado de imágenes, formas y figuras propias de la disidencia. Se ha apropiado de ellas para banalizarlas y neutralizar su potencial crítico y creativo. Para desdoblar sus pliegues y disipar sus sombras. Lo político-crítico del arte se define por su potencial de resistir la manipulación de los mercados globales de la imagen. Se caracteriza por su voluntad de impedir que las grandes cuestiones de su tiempo sean convertidas en temas del blando esteticismo de la publicidad y el diseño. Se determina por su intento de rescatar ciertas figuras de la fetichización mercantil, sustrayéndolas de los reflectores de las vitrinas globales y recolocándolas en nuevas escenas de producción y discusión críticas.

Hal Foster cree que esa crítica antifetichista rompe la naturalización legitimadora de la hegemonía, la “motivada aquí principalmente por una resistencia a cualquier operación mediante la cual construcciones humanas (Dios, Internet, una obra de arte) se

proyectan sobre nosotros y adquieren una agencia propia”.⁸ Y más adelante: “Por supuesto, esta crítica nunca es suficiente: hay que intervenir en lo dado, darle la vuelta de alguna manera y llevarlo a otra parte”.⁹

Pero, “para la democracia, lo dado nunca está realmente dado”, sostiene Ardití, aludiendo al carácter contingente del término;¹⁰ por eso, para “intervenir en lo dado”, el arte precisa apelar a sus variados recursos imaginarios y simbólicos, ocupar posiciones cambiantes y asumir estrategias flexibles. La resistencia supone el manejo de ciertos dispositivos dependientes de la distancia que requiere el arte para operar (distancia con relación al objeto, a la mirada y al propio juego de sus formas). Las obras resistentes se oponen a la pretensión del logos hegemónico de comprender y explicarlo todo (de dar lo dado como plenamente dado). Cuestionan el intento de descifrar los significados del arte y, por ende, de transparentar su concepto: defienden la reserva poética del arte, capaz de asegurar un margen para operaciones creativas y acercamientos hermenéuticos cruzados.

Con vistas a su beneficio, la cultura dominante usurpa graves cuestiones del arte. Fernando Castro Flórez advierte que “existe cierta tendencia hacia el internacionalismo corporativo globalizado; eso es, ciertas modulaciones del arte contemporáneo con intenciones críticas se han transformado en instancias proveedoras de contenido”.¹¹ Pero la cultura dominante no solo incauta contenidos

⁸ Hal Foster. *Malos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Akal/Arte contemporáneo, 2017, p.154.

⁹ Íd., p. 155. En este punto, Foster afirma que hoy estamos “más en sintonía con la capacidad de la estética para resistir la ideología (por ejemplo, la particularidad sensual de la obra de arte para no ser totalmente subsumida en el incesante flujo de imágenes e información) y con la capacidad de la crítica para ser ingeniosa, a su particular manera (por ejemplo, para estar abierta a modos de compromiso alternativo que no se opongan a la experiencia estética y a la reflexión crítica)”. Íd., pp. 155-156.

¹⁰ Benjamin Ardití. “El pueblo como representación y como evento”, en *Kuaapy Ayvu. Revista Científico-Pedagógica del ISE*. Publicación anual, año 5, número 4/5, Asunción, 2014, p. 235.

¹¹ Fernando Castro Flórez. “Resistir en ‘tiempos interesantes’ [Paradojas del arte político en la aceleración contemporánea]”, en *Política Arte [cuatro treintaitrés]* 02.

del arte: también afana estrategias suyas; lo hace buscando provocar/saciar el deseo del espectador mediante lances que aclaran la significación tras haberla enturbiado, dosificadamente. La alianza política-cultura-mercado emplea recursos impactantes dirigidos a conmover, asustar y excitar para acercar soluciones y respuestas inmediatas que aplaquen las inquietudes y equilibren las alteraciones del espíritu. Así, no restará saldo ni falta: no quedarán preguntas pendientes. El orden habrá sido conciliado para mejor provecho de la imagen rentable.

Es difícil trazar una línea tajante entre esa imagen y la del arte contestatario, ubicado en los entresijos de representaciones dispares, y detectable a medias siempre en condiciones específicas. Pero, salvando esta dificultad, pueden marcarse algunas posiciones resistentes a la banalización promovida por la estética del mercado. En medio de una escena atiborrada de imágenes y signos dispuestos a su consumo rápido, muchas obras se repliegan sobre sí buscando alzar un hosco silencio ante la estridente saturación de la imagen negociada. Quizá este gesto interprete el decir de Adorno según el cual “en el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico solo habla callando”.¹² Solo puede hablarse callando mediante la poesía, que dice a través del rodeo de la omisión: opera no tanto a través de lo que declara como de lo que silencia. Desde sus desvíos, oscuridades y encubrimientos, puede el arte romper las filas del lenguaje programado y puede confundir los designios del mercado, entidad antipoética por vocación y designio. En desmedro de la imagen muchas veces, aunque no en sustitución suya, aquel repliegue del arte precisa a menudo el apoyo del concepto. Recurre a él a conciencia de que el mercado no cuadra con la poesía, pero maneja con eficacia las reglas del pensamiento. El concepto que apoya el arte crítico debe, pues, esquivar la lógica instrumental sorteando sus intentos de clausurar el devenir de la palabra y la imagen. Y para esquivarla,

Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2015, p. 87.

¹² En Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa, México, 1986, p. 53.

para escapar de la suerte de constituir mero concepto concertado, debe ser turbado por los embozos de la poesía. Desde sus silencios radicales, sus enigmas y sus ambages, el devenir de la obra descarriada –“el discurso ebrio”, en palabras cercanas a Nietzsche– puede asumir un sentido más sedicioso que una drástica denuncia. Entiendo en ese sentido la consideración de Barthes según la cual el placer del texto literario, poético, tiene un carácter subversivo.¹³

Escamoteos

Por otra parte, los rodeos del arte corresponden a un rasgo de su marcha oscilatoria, basada en el juego de sustracciones y apariciones. Los embozos del arte, que traza un pliegue en el movimiento de la representación, impide que su “verdad” sea expuesta en los términos del conocimiento teórico (el sentido no puede ser capturado por categorías lógicas). Heidegger sostiene que la revelación de la verdad propia del arte no puede darse a partir de una cosa fija a ser manifestada, sino desde el rodeo de un ocultamiento previo.¹⁴ El arte no reproduce las cosas: las descubre como obra, como lugar abierto al acontecimiento. Así, su verdad, *alétheia*, supone un devenir: el paso de lo oculto (*lethe*) a lo des-oculto (*a-létheia*). Pero, ¿qué se manifiesta a través de la obra? ¿qué, a través de la apertura del acontecimiento? Se manifiesta el manifestarse mismo. “Lejos de remitir a una esfera principal anterior (lógica, ontológica, metafísica o trascendental, en sentido kantiano), la verdad remite a su propio manifestarse”, escribe Leyte, comentando el pensamiento de Heidegger.¹⁵ Y plantea en otro momento: “El arte tiene que formar parte de la pregunta por su propio estatuto: ¿es realmente arte esto que aparece?”¹⁶ Sin duda esta es una cuestión fundamental del arte contemporáneo. Pero, como toda posición antimetafísica, se expone

¹³ Roland Barthes. *El placer del texto*. S. XXI, 1974.

¹⁴ Martin Heidegger. “El origen de la obra de arte”. Versión en español de Helena Cortés y Arturo Leyte en: Martin Heidegger. *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1996.

¹⁵ Arturo Leyte. *Post scriptum a “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger*. La Oficina, 2016, p. 25.

¹⁶ Íd., p. 16.

a las trampas del lenguaje occidental, rasgado por dualidades sustanciales.¹⁷ Por un lado, la perspectiva heideggeriana expone a un riesgo: la reflexión sobre las propias condiciones de aparición del arte podría llegar a constituir un nuevo trascendental que postergaría la manifestación de todo contenido de la obra. Así, la verdad del arte remitiría tautológicamente a la pregunta por la posibilidad de su propio acontecer. Por otro lado, plantear la aparición del arte como obra; es decir, como devenir y como apertura, permite recusar todo intento de fijar sustancialmente una “verdad” anterior a la puesta en obra. La contingencia es inevitablemente riesgosa y, como tal, virtualmente fructífera.

Hegemonías I

Al comenzar este título, se había mencionado el cambio sufrido por el concepto de “hegemonía”. La nueva articulación del poder mundial parece ocurrir hoy sobre supuestos diferentes a los que tradicionalmente sostenían ese concepto.

Incluso son discutidos las propias figuras de “articulación” y de “poder” (como perpetuación de la voluntad de poder) en cuanto sostenidas por un libreto preestablecido de la historia y desprovistas ya de potencial emancipatorio.¹⁸ Es imposible predecir cómo afectarán estos cambios la posición del arte crítico que viene siendo definido como “contrahegemónico”, pero los hechos, especialmente los creativos, se adelantan siempre a todo pronóstico. Por eso, conviene ahora solo esbozar algunos casos y notas referentes a las nuevas modalidades de dominación, generalmente ajenas ya a los discursos hegemónicos de la persuasión.

En primer lugar, los nuevos movimientos hegemónicos no actúan exactamente en clave de Estado, no solo porque este ha

¹⁷ Según Leyte, Heidegger se propone sortear el riesgo metafísico invocando el sentido genuino del concepto “metafísica”, concepto “que presupone una dualidad, pero no una fijada en dos posiciones o sustancias, sino interpretada en término de direcciones opuestas: des-ocultarse o presupone ocultarse”. Íd., p. 35.

¹⁸ V. Sergio Villalobos-Ruminott. *La desarticulación. Epocalidad, hegemonía e historicidad*. Ediciones Macul, Programa de Teoría Crítica, Filosofía UMCE, Santiago de Chile.

perdido el predominio del quehacer político, sino porque se ha vaciado de centrales funciones vinculadas con la esfera pública. A título de ejemplo de lo dicho, me referiré específicamente al caso de mi país, el Paraguay, que es el que mejor conozco, presumiendo que este caso resulta aplicable a una parte considerable de América Latina y algunas regiones del resto del mundo. Quizá el último poder hegemónico, en términos tradicionales, lo haya tenido el dictador Alfredo Stroessner, cuyo despótico gobierno militar oprimió el Paraguay durante casi 35 años (entre 1954 y 1989). Se trataba de un poder apoyado en parte en la dominación y la represión (una “hegemonía a palos”, en términos gramscianos), pero contaba con componentes básicos del concepto de “hegemonía”: se sustentaba no solo en la violencia represiva, sino en la construcción de consensos y diferentes mecanismos, básicamente clientelistas, de seducción y persuasión social. Ahora bien, derrocada la dictadura, los gobiernos posteriores, incluido el actual, perdieron tanto la fuerza de la dominación dictatorial como el sustento de la adhesión social y hubieron de improvisar acuerdos oportunistas y para cimentar, o equilibrar al menos, su precaria gobernabilidad. Pero también supieron (saben) apoyarse en otras fuerzas que ayudaron a construir, aun de manera contingente, nuevos modelos hegemónicos. Estos ocupan el aparato del Estado pero se encuentran sustentados en poderes fácticos que operan en función de intereses propios, corporativos, no públicos. Así, tales poderes coinciden casi totalmente con los gobernantes, pero no en cifra de Estado, sino en función de sus intereses rentables, que no concuerdan con los de la *res publica*.

Esta situación es causa de muchas contradicciones internas que tiene la dirigencia política en el manejo del Estado, así como de constantes litigios que se producen entre instancias estatales y grandes entidades corporativas vinculadas a ellas de manera invisible y con criterios fluctuantes. En cuanto estos intereses aparecen simuladamente formulados en términos del Estado, aunque desconozcan su lógica, entonces crean desplazamientos, desconciertos y extravíos. Los poderes del Estado se encuentran cruzados por flujos subterráneos que alimentan los beneficios de grandes corporaciones y se hallan sostenidos por una institucionalidad que progresivamente

deja de corresponder a un régimen público para devenir interés corporativo e instrumento de corrupción. El agresivo avance del narcotráfico y del evangelismo neopentecostal de derecha sobre la estructura estatal es alarmante y progresivo. Todo este movimiento furtivo genera contradicciones irresolubles en lenguaje de esfera pública. La construcción de poder contrahegemónico resulta así muy difícil. Cuesta enfrentar poderes líquidos, espectrales; poderes que esconden los verdaderos rostros de sus portadores se reconfiguran constantemente y no se confrontan en términos de esfera pública. Esta escena confusa y revuelta exige la creación de nuevas formas de disidencia.

Hegemonías II

La crítica del concepto de “hegemonía” (y por ende del de “poshegemonía”), así como el empleo de la figura de “infrapolítica”, acercan nuevos desafíos a la reflexión sobre el ejercicio del poder. Para una rápida referencia a estas figuras, sigo a Villalobos-Ruminott, cuyo pensamiento al respecto extracto –brevisima y, en parte, libremente– a los meros efectos de asentar una posición. Una posición inquietante que no pretende constituir un paradigma, sino abrir “una posibilidad de pensamiento” orientada a movilizar interrogantes.¹⁹

A modo de puntadas, a continuación se listan algunas de sus premisas básicas. En primer lugar, la figura de la hegemonía y, consecuentemente, la de la contrahegemonía deben ser reformuladas en cuanto ambas se encuentran basadas en los discursos tradicionales de la persuasión y de la voluntad de poder. En segundo, el ejercicio del poder contemporáneo prescinde de toda instancia de consentimiento y asume modalidades de dominación sin hegemonía ni legitimidad. (En este sentido se encuentra más cerca de la *pre* que de la *post* hegemonía). Además, la escena del juego político ha cambiado. Por una parte, la figura del político profesional se homologa a la condición carismática del espectáculo y de los *reality shows*; por otra, los movimientos sociales y de oposición no coinciden con la

¹⁹ Sergio Villalobos-Ruminott. Op. cit., pp. 181 y ss.

interpelación ideológica y con las nociones convencionales o molares de la teoría política “a partir de un desplazamiento hacia el ámbito de la multitud, los afectos y los hábitos”.²⁰

Contraria al principio subjetivo y a las reducciones identitarias de la modernidad política occidental, la idea de “infrapolítica” apuesta a la posibilidad de pensar una política constituida “por una cierta suspensión de la voluntad de voluntad, como expresión final de la lucha por el poder”.²¹ Esta idea “implica la necesidad de una revisión general del imaginario emancipador, que ya no puede ser sostenido en las economías atributivas, nómicas, identitarias y liberacionistas tradicionales”.²²

El pensamiento de Villalobos, como el de otros autores que comparten su posición crítica desde sus distintos enfoques,²³ acerca interrogantes antes que respuestas, fiel a su propósito de interrumpir toda pretensión de encontrar una clave conciliadora para mantener “las cosas en vilo, en suspenso, en su condición problemática”.²⁴ Esa incertidumbre tanto abre fructíferas posibilidades de reformulación crítica como provoca malestar e inquietud ante la dificultad de encontrar a corto plazo nuevos conceptos. En el momento mismo de esta escritura, está ocurriendo en Bolivia una caótica situación

²⁰ Op. cit., p. 187. En este punto, Villalobos menciona la crítica de Jon Beasley-Murray, que no solo señala los vacíos en la teoría de la hegemonía en Laclau y en Gramsci, sino que desplaza los presupuestos de esta teoría por una “ontología alternativa” configurada por “una constelación en la que la noción de *habitus*, de Pierre Bourdieu, las nociones de afecto y multiplicidad, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y la cuestión de la multitud propia de la ontología espinozista retomada por el trabajo de Antonio Negri y, más en general, por la *Autonomia Operaia italiana*, resultan centrales. No creo que sea necesario abundar en mis diferencias con esta elaboración, la que, de todas maneras, ha tenido un importante impacto en los debates contemporáneos”. *Ibíd.*

²¹ Op. cit., p. 199.

²² *Ibíd.*

²³ El autor menciona “el trabajo de Alberto Moreiras, de Jaime Rodríguez Matos, de Gerardo Muñoz, de Gareth Williams, de Maddalena Cerrato, de Ronaldo Mendoza de Jesús, del mismo Jon Beasley-Murray, y muchos otros, pues se trata de un grupo de personas con distintas intensidades y con distintas preocupaciones”. Op. cit., p. 192.

²⁴ Op. cit., p. 193.

de levantamientos civiles y brutales represiones. El presidente Evo Morales fue derrocado por un golpe de Estado oligárquico que supo aprovechar con rapidez el estallido de descontento de movimientos civiles heterogéneos y de ciertos políticos radicales de izquierda. Evo Morales no había podido construir poder hegemónico indígena-popular ni asumir las reglas constitucionales del modelo electoral liberal. Pero ¿podía haberlo hecho desde el inevitable modelo de Estado que enmarcaba su gestión? ¿Podría pensarse en jugadas disidentes que no sean contrahegemónicas; es decir, que no supongan la misma lógica articuladora del poder estatal?

Parece imposible concebir un nuevo formato de Estado no basado en la hegemonía del poder (y esa imposibilidad resulta angustiante). Pero sí es factible imaginar que, al margen de las previsiones razonables, puedan darse atisbos de otras modalidades de estatalidad y de convivencia democrática (lo que supone, de nuevo, otro modelo de democracia). Ante un campo azaroso, lleno de incógnitas, el arte puede dar una mano; sus prácticas son expertas en imaginar situaciones imposibles y en concebir mundos más allá de lo razonable. Y esa facultad no es privilegio del arte; desde una perspectiva filosófica, aunque vinculada con el arte, Rojas escribe que “no poder pensar un mundo alternativo es *no poder pensar el mundo*”.²⁵

Segunda cuestión: el resorte micropolítico²⁶

Fuerzas en litigio

Las actuales configuraciones del capital financiero –basado en “formas extremas de dominación neocolonial, tecnológica y subjetiva”, en palabras de Paul Preciado—²⁷ requieren nuevas formas de

²⁵ Sergio Rojas. “Bajo el mundo hay un planeta”, en *Política Arte [cuatro treintatrés]* 02. Op. cit., p. 40.

²⁶ Sigo en este punto el pensamiento de Suely Rolnik, cuyos textos y comunicaciones personales me han resultado indispensables para detectar el carácter “micro” del potencial político propio del arte.

²⁷ Paul B. Preciado. “La izquierda bajo la piel. Un prólogo para Suely Rolnik”. En Suely Rolnik. *Esfemas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*. Edições n-1, 2018,

contestación crítica. Así, resistir el nuevo ordenamiento transnacional supone alterar el modo de subjetividad dominante. Demanda “descolonizar el inconsciente”, según expresión de Rolnik. Esa resistencia no puede ser encarada solo desde una perspectiva macropolítica que, enfrentada activa y organizadamente al esquema de poder dominante, denuncie las asimetrías e injusticias, luche por erradicarlas, y promueva el empoderamiento de los sectores subalternos agrupados según la lógica identitaria. Rolnik critica a la izquierda tradicional no por su compromiso con la esfera macropolítica, sino por su enclaustramiento en ella.²⁸ Resistir la dominación colonial capitalista requiere la articulación de las luchas macro formas de insurrección micropolítica: acciones y pensamientos basados en la imaginación creadora, el saber del cuerpo, el deseo y el inconsciente. Todos estos factores micropolíticos resultan, por otra parte, determinantes para la creación artística, por lo que se mueven en un campo de coincidencia entre la política y el arte.

Según la autora seguida en este punto, la potencia de creación es desviada de su destino ético buscando que produzca capital.²⁹ De este modo, el régimen no solo se nutre de factores económicos, sino que se apodera de fuerzas culturales y subjetivas, “lo que le

p. II. Traducción libre del portugués hecha por el autor.

²⁸ Comentando el enclaustramiento de la izquierda en la macropolítica, Rolnik discute su neutralidad y sostiene que “al no llevar en cuenta (y en definitiva, al desdeñar) la resistencia en la esfera micropolítica, la izquierda tiende a reproducir el modo de subjetivación dominante; es decir, tiende a ser reactiva desde el punto de vista micropolítico”. (En correspondencia personal archivada). Por su parte, Preciado afirma que “La noción de micropolítica representa una crítica del modo en que la izquierda tradicional (...) consideraba la modificación de las políticas de producción como el momento prioritario de la transformación social, dejando las políticas de reproducción de la vida en un segundo plano. De ahí la ruptura entre los movimientos feministas, homosexuales, anticoloniales y la izquierda tradicional”. Estos movimientos, sigue el autor, así como la transexualidad, el uso de drogas y las cuestiones raciales e indígenas, son secundarios para la izquierda tradicional con relación a “la verdadera, honrosa y viril lucha de clases”. Paul B. Preciado, loc. cit., p.19. Traducción libre del portugués hecha por el autor.

²⁹ Ante esta incautación, Rolnik propone la reapropiación del destino ético de la pulsión vital de cara a una ética de la existencia. V. Suelly Rolnik, op. cit., p. 34.

confiere un poder perverso y sutil, más difícil de combatir”.³⁰ En este sentido, la acción micropolítica se orienta a la recuperación de pulsiones vitales que habían sido capturadas por la “opresión colonial *capitalística*”.³¹ El arte se halla especialmente expuesto a esta captura por su creciente dependencia de un circuito copado por la especulación financiera del capitalismo globalizado. Pero recuperar la potencia de la creación artística exige desbordar el sistema institucional del arte, discutir su autonomía y dispersarse en manifestaciones que son y no son artísticas (oscilación central de la contemporaneidad crítica).

La dislocación

Es esta la dirección seguida desde los años 60 y retomada a mediados de los años 90 por diversos movimientos que involucran tanto el activismo propiamente dicho como el arte, cuyas fronteras se vuelven cada vez más indiscernibles. Rolnik se pregunta si las grandes cuestiones del arte contemporáneo surgen de la resistencia micropolítica que irrumpe como movimiento colectivo a partir de los años 60 dentro y fuera del arte. Es más, “¿no será esa ruptura lo que marca el pasaje del arte moderno al contemporáneo?”. Lo habría hecho en “un movimiento que es retomado mucho más radicalmente en los años 90, como una segunda onda de la crítica institucional que ya no se restringe a la problematización de la institución del arte”.³²

La pulsión creadora (así como su incautación por el sistema capitalista y la recuperación intentada por prácticas disidentes) ocurre, así, no solo en el terreno tradicionalmente reservado al arte, sino en distintas posiciones asumidas más allá de sus fronteras, “para habitar una transterritorialidad donde se encuentran y desencontran con diferentes prácticas activistas –feministas, ecológicas, antirracistas, indígenas, así como los movimientos de los LGBTQI,

³⁰ Rolnik. Op. cit., p. 33. Traducción libre del portugués hecha por el autor.

³¹ Rolnik toma la noción “capitalístico”, propuesta por Félix Guattari, para referirse al modo de subjetivación producido bajo el régimen capitalista.

³² En correspondencia personal archivada.

los que luchan por el derecho a la vivienda y contra la gentrificación, entre otros—”.³³ Estos cruces producen devenires singulares de cara a la “construcción de un común”.³⁴

Este punto ayuda a definir lo político del arte a partir de su posición crítica ante un sistema que busca instrumentalizar su impulso creador y neutralizar su potencial poético. Rolnik levanta otra pregunta clave: “¿No residirá precisamente en el acontecimiento de esos devenires (singulares) la potencia política del arte?”.³⁵ Y aclara que no está hablando de un “arte comprometido”, panfletario, cuyas prácticas resultan “vehículos macropolíticos de concientización, denuncia y transmisión ideológica”.³⁶ Se refiere, por el contrario, a la voluntad de promover “la dislocación del paradigma cultural dominante”. Este movimiento tendría lugar tanto dentro del campo específico del arte como fuera de él, en un espacio movido por prácticas sociales y activistas varias que pueden interferir los quehaceres del arte y/o ser interferidas por estos.

El resorte que activa el proceso creativo del arte pertenece a la esfera de lo micropolítico; las obras pasan por el filtro de la subjetividad y son impulsadas o distorsionadas por el deseo y marcadas por las presiones del inconsciente. Pero las prácticas del arte no quedan atrapadas del lado micropolítico: se proyectan sobre la esfera macro e, incluso, tienen fuerte incidencia en ella. Por una parte, ambas dimensiones (micro y macro) no se oponen dicotómicamente como si fueran entidades en sí: todo movimiento del arte, como el de la política, es siempre pendular y renuente a posiciones prefijadas. Por otra, para que resulte eficaz, la tarea política debe compaginar aquellas dimensiones: el combate contra el autoritarismo (el colonialismo, el fascismo) requiere ser complementado con el desplazamiento de las formas dominantes de subjetivación (formas héteropatriarcales, mercadológicas, etc.). Además, en general, las acciones macropolíticas involucran movimientos de la subjetividad

³³ Op. cit., p. 94. Traducción libre del portugués hecha por el autor.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Op. cit., p. 95.

o repercuten en su construcción, contingente siempre. Por último, las grandes cuestiones del arte (cuerpo, memoria, género, territorio, migración, culturas alternativas, etc.) se plantean en zonas micro y macropolíticas o bien en sus fronteras.

Tercera cuestión: los medios singulares

La perspectiva recién expuesta permite que la dimensión política del arte, que puede ser rastreada en muchos momentos suyos, deje de ser buscada en la literalidad temática, la propaganda activista, la eficacia social y la ilustración de principios revolucionarios, aunque se cruce con estas figuras. Impulsados por el resorte micropolítico, los contenidos micro y macropolíticos del arte son traducidos a través de medios singulares suyos: la intensidad de los conceptos, la singularidad de los modos de significar y la especificidad de las formas estéticas. Formas que detienen ante la mirada el impulso de fuerzas diversas, las configuran de manera contingente y las abren al mundo: a los múltiples mundos que, fugazmente y al sesgo, deja columbrar el arte.

Lo afirmado en el párrafo anterior puede también ser formulado así: el momento político del arte supone la impugnación del orden simbólico establecido, una discrepancia con el sistema de la representación. Por tanto, supone el obstinado intento de cruzar los límites de la escena y enfrentar aquellos múltiples mundos, que esperan afuera, intentando descifrarlos, refutarlos o reinventarlos. Este intento obsesivo resonará en todos los siguientes puntos de este artículo, desde distintos ángulos y a partir de figuras diversas.

La cuestión planteada bajo este título se centra en tres figuras referidas a aquel empeño obstinado y compartidas, en algún momento de sus itinerarios, por el arte y la política: la crisis de la representación, los afanes de la performatividad y el colapso de la autonomía formal en sus respectivos campos. Las tres figuras vacilan entre los términos opuestos que ellas mismas incuban: el juego entre la presencia y la ausencia, en el primer caso; la posibilidad/ imposibilidad de actuar sobre los hechos y las cosas

“reales”, en el segundo; y el conflicto entre la autonomía y la heteronomía, en el tercero.

La crisis de la representación

La primera figura es consecuencia de la inevitable incompletud del cuerpo social. Las sociedades no conforman totalidades ni entidades homogéneas: se construyen, inconclusas siempre, bordeando oscuros vacíos de significación. En cuanto estos no pueden ser cubiertos por el lenguaje, precisan regímenes de pensamiento, sensibilidad e imaginación que, en algún momento de sus derroteros, asuman activamente la carencia de objeto o la poquedad de concepto. Desde los artilugios de la ficción jurídica, las distorsiones de la ideología y los rodeos poéticos, la política y el arte (como la filosofía, el psicoanálisis y otros saberes) pueden colmar imaginariamente la ausencia inevitable que perturba, manipula y activa la dinámica social y permite la creación de nuevas atalayas desde donde avistar lo que excede el límite. Aquella incompletud se traduce de manera particular en la figura de la representación, que parte de algo o de alguien que no está pero aparece encarnado en una figura sustituta. Esta delegación moviliza ficciones, valores y pensamientos, empleados por el poder dominante para saldar los huecos del régimen simbólico según sus intereses. Pero también genera acciones opuestas que buscan hacer de la ausencia un principio de transformación y reemplazo de las representaciones establecidas.

La figura de la representación deviene central tanto en el espacio de la política (donde actúa como reemplazo de la voluntad popular por la de un delegado suyo) como en la escena del arte (donde promueve el relevo de la cosa por el signo). En ambas situaciones, el incumplimiento de la representación lleva a un punto que, si bien insalvable, puede resultar impulso de fuerzas nuevas: exige a la política y el arte el uso de complejas maniobras para asumir los tapujos de la ideología y el estatuto ficcional de sus operaciones. En el plano del arte, esas maniobras definen su momento político. Tanto la tradición *estética* como la *política*, escribe Richard, “se vieron marcadas por la *crisis/crítica de la representación* con que la teoría contemporánea formula su desconfianza

hacia los esencialismos de la identidad y hacia el mito idealista de la transparencia-inocencia de los signos”.³⁷ Y más adelante: “El arte crítico-político sería aquel que se desliza por las fisuras que perforan la homogeneidad de todo bloque de representación, liberando vías de escape que permiten a la imaginación crítica fugarse de lo programado y diagramado por el universo sociocomunicativo dominante”.³⁸

En el ámbito político, hoy resultan insuficientes, cuando no ineptas, las tradicionales instancias encargadas de la intermediación, la delegación de poder y la unificación simbólica de la sociedad con vistas a los invocados intereses de la *res publica*. El papel de esas instituciones, principalmente el del Estado y los partidos políticos, retrocede ante la crisis de los modelos modernos de ideología y hegemonía, la irrupción de poderes fácticos locales, la expansión de intereses corporativos transnacionales, la disgregación de las ficciones unificadoras y la aparición de nuevos sujetos colectivos incompatibles con la idea de identidades fijas. La esfera pública, como teatro de la representación, se ha alterado, y el propio concepto de “ciudadanía” debe ser revisado. En este escenario, las nuevas modalidades hegemónicas (o poshegemónicas) han removido los embozos encubridores de los juegos del poder, que son mostrados ahora brutalmente, sin escamoteos, eufemismos ni disfraces. La inesperada irrupción de brutales personajes, como Trump y Bolsonaro, ejemplifican bien la caída de la máscara y la obscena revelación de nuevos autoritarismos, despreocupados de los buenos modales de lo *politically correct*. Puesto que el nuevo poder del capital financiero (basado en la alianza del neoliberalismo con el neoconservadurismo religioso y la reemergencia de la derecha militar) ha logrado acumular poder seguro a escala global, ya no precisa fingir. Pero la figura de la representación no puede ser borrada de la agenda de un modelo que sigue invocando la democracia representativa de filiación moderno-ilustrada. “Cuando

³⁷ Nelly Richard, editora. *Arte y política 2005-2015. Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. Metales Pesados Ediciones, Santiago de Chile, 2018, p. 13.

³⁸ *Ibíd.*

la esfera de la representación política se cierra, queda claro que el presente no tiene salida”, dice Fernando Castro Flórez.³⁹

Deben, pues, ser reformulados los argumentos que justifiquen (que suturen ficcionalmente) el resquicio insalvable que media entre quienes delegan el poder de sus decisiones y quienes lo ejercen en nombre de los primeros, aunque en beneficio de otros intereses. Benjamin Arditi distingue representación y re-presentación políticas. Según mi lectura de estos conceptos, el primero de ellos busca presentar algo que está en otro lugar: el pueblo aparece simbólicamente a través de sus representantes. Por el contrario, el segundo no busca la simbolización de algo ausente, sino la simulación de realidades que han perdido consistencia. “Por eso, la re-presentación no es una representación. La re-presentación como simulacro difiere de la representación como espejo del mundo en la imaginación filosófica clásica”.⁴⁰ El término “simulacro” debe ser tomado acá no en sentido despectivo, sino “como modo de configurar nuestro ser juntos”. Arditi afirma que la representación busca reflejar miméticamente y sustituir a un “pueblo” provisto de unidad real, mientras que la re-presentación simula la unidad del pueblo, una unidad que no existe.⁴¹ De todos modos, el autor reconoce la dificultad de separar los términos “representación” y “re-representación”. “La confusión entre los dos es parte del debate acerca de la representación”. Y enseguida: “Esto significa que el pensamiento, la acción y la crítica se despliegan en el terreno del desacuerdo o, lo que es lo mismo, que no podemos escapar de la polemización”.⁴² Ubicado en ese terreno equívoco que lo preserva de cualquier riesgo metafísico, el concepto de representación no puede ser ni definido ni descartado.

La figura de la representación tampoco ha logrado ser eliminada de la agenda del arte; este, aunque le pese por momentos, sigue siendo definido por el lenguaje y su dramático desencuentro

³⁹ Fernando Castro Flórez. Op. cit., p. 82.

⁴⁰ Arditi. “El pueblo como representación...” op. cit., p. 230. 75.

⁴¹ Op. cit., pp. 230, 231

⁴² Ídem, p. 231

con la realidad que suplanta y quiere usurpar. Para alcanzar las cosas “verdaderas” y confundirse con la vida, el arte busca traspasar “la cuarta pared” de la escena, cruzar su límite, pero este intento se frustra enseguida, desorientado por las trampas de la imagen, enfrentado al abismo de lo innombrable. Por una parte, el símbolo nunca podrá coincidir plenamente con su objeto ni revelar una verdad, cuyo enigma es parte de su fuerza. Por otra, su disolución en las cosas y hechos reales significaría su mismo fin: tras renunciar a su autonomía, el arte no puede confundirse con la vida sin negar la especificidad de las notas que lo definen, aunque sea a medias y de modo provisorio. Esta cuestión se complica cuando consideramos que la virtualidad electrónica establece infinitos desplazamientos, mediaciones y reflejos entre los términos de la representación, inestables siempre y recubiertos por envolturas imaginarias y simbólicas que, sobrepuestas *ad infinitum*, cancelan toda distinción entre originales y copias.

En todo caso, la crítica de la representación supone dos movimientos en el quehacer del arte. El uno impugna los modos ideológicos de re-presentar el mundo: un mundo transparente y conciliado cuyos engranajes son expuestos desde la óptica hegemónica. El otro niega el régimen mismo que lo sostiene, en la cultura eurooccidental, al menos; el arte aspira a rebasar el perímetro del sistema simbólico (el lenguaje, los códigos, las categorías: la representación) y lanzarse fuera de sí para incidir en la construcción de mundos reales, posibles o imaginados. En ambos casos, la consistencia política del arte y su propia entidad se afirman en ese obstinado intento de burlar el cerco del orden simbólico, asomarse al fuera de campo, intentar mirar el abismo; adentrarse en la intemperie más radical y, aun, perderse en ella. Este afán, en parte suicida, genera formas, ilumina verdades y sostiene conceptos. En ese movimiento desesperado se juegan no solo el valor estético y la eficacia política, sino también el destino ético del arte.

Los afanes de la performatividad

Perspectivas de lo imposible

Yo he preferido hablar de cosas imposibles,
porque de lo posible se sabe demasiado.

Silvio Rodríguez. *Resumen de noticias*.

El incumplimiento de la representación, que compromete por igual los quehaceres de la política y los del arte, desemboca en la segunda figura, conformada por una cuestión paradójica, forzosa, para el devenir de tales quehaceres: la posibilidad de que el mundo o los sujetos representados se proyecten por fuera de la escena de la representación. Es decir, desemboca en la segunda figura tratada en este apartado: el enigma de los afanes que empujan el contorno de lo posible.

La tensión posible/imposible deviene factor de contingencia y principio de nuevas operaciones críticas, políticas. Y entreabre el tiempo provisional de una expectativa ante la eventualidad de lo que parece irrealizable. Indecible en sus términos, esa tensión desorienta, por un lado, un pensamiento de lo político basado en el puro análisis de las probabilidades habilitadas por estimaciones razonables, datos y planes; por otro, desafía ese pensamiento exigiéndole concebir modalidades diferentes de encarar el interés colectivo, trabajar la memoria y aventurar proyecciones alternativas.

Asumir el conflicto posible/imposible resulta menos arduo para el arte, cuya dependencia de anacronías, destiempos y discordancias con su propio presente refuerza su capacidad de imaginar horizontes temporales alternativos. No se trata de la aptitud de predecir, sino de la de vislumbrar, o conjeturar al menos, otros niveles de realidad en clave de sensibilidad, imaginación, voluntad o deseo. Se trata, pues, de la capacidad de detectar, desde los ministerios de la ficción, la posibilidad de realizar lo proyectado, más allá de las previsiones razonables.

Ciertas eventualidades indetectables por planificaciones y cálculos rigurosos pueden ser reconocidas intempestivamente por un régimen que conjuga pensamiento y sensibilidad, movido por la

pulsión de mirar, imaginar y conocer de otros modos. En esta dirección, Bourriaud sostiene que, al producir la “ficción de un universo que funciona diferente”, el arte aumenta el ámbito de la realidad, perturba su curso ordinario y permite introducir en él la utopía y la alternativa.⁴³

Inventiones posibles

Jiménez sostiene que, mediante la representación, el arte presenta “como posible, en el terreno de la ficción, una situación que no coincide con la realidad actual aunque tiene en esta su punto de partida”.⁴⁴ El arte se proyecta, así, cruzando los límites que separan la posibilidad física y la virtual y, al hacerlo, genera indicios, “destellos” dice el autor, “de algo que quizás pudiera llegar a ser en un mundo radicalmente distinto”.⁴⁵ Y cita a Aristóteles: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder”.⁴⁶ Este “podría” resuena en muchos tiempos disímiles, sueltos del trayecto lineal de los modos temporales. En América Latina, las lenguas indígenas, provistas de particulares cortes de tiempos y modos verbales, facilitan el juego de la imaginación en el registro de acontecimientos desdoblados y simultáneos, reacios al orden lineal de las secuencias. En el idioma guaraní, por ejemplo, existen catorce tiempos verbales, cuyo uso permite modulaciones flexibles y sutiles y expone el discurso a distintos niveles de realidad y virtualidad y a continuas interferencias retóricas y poéticas.

En el arte, la invención de modos temporales alternativos cuenta con una clara dirección política: mediante la imaginación, las obras barajan porvenires potenciales o fundan pasados o presentes que pudieron haber ocurrido o estar ocurriendo en escenas paralelas: temporalidades abiertas a un acontecimiento esperado, ignorado o temido; incierto siempre en su cumplimiento. La figura de la

⁴³ Aut. cit., op. cit., p. 117.

⁴⁴ José Jiménez. *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Editorial Tecnos, Madrid, 2017, p.145.

⁴⁵ Op. cit., p.146.

⁴⁶ Op. cit., p.145.

inminencia traduce bien esta dimensión aleatoria que marca los rumbos del arte: algo se encuentra cercano a sobrevenir, pero no se sabe si se cumplirá o no, y si se cumpliese cuándo sería. No se sabe siquiera qué es, pero está allí rondando, echando sombras o abriendo horizontes invisibles. Está allí, anticipando salidas fortuitas, extendiendo el ámbito del sentido mediante torsiones, dobleces y bucles de un tiempo renuente a ser uniformizado en la grilla de un discurrir disciplinado. El arte no puede representar una realidad alternativa ni convocar un porvenir mejor, pero puede imaginar una y otro.

Pero ¿cómo podría el arte, en su cruce con la política, levantar la promesa, el indicio o, al menos, la pregunta acerca de un futuro capaz de movilizar expectativas en medio de una escena desencantada? ¿Cómo representar el anuncio de un porvenir que no puede ser asegurado? Benjamin trae a colación una sentencia de Breton: “la obra de arte solo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro”.⁴⁷ Las pistas de ese porvenir esquivo han de ser buscadas a contrapelo del tiempo lineal: al margen del suceder disciplinado que marca la historiografía. Esas pistas deben ser estética, políticamente imaginadas. Ante el desafío de vincular lo estético y lo político de cara al tiempo que inventa el arte, Rancière menciona dos nociones de vanguardia. Una, asume el formato de un destacamento militar que señala la dirección correcta. Otra, se encarga de anticipar de modo formal, sensible, la posibilidad de una vida futura. Es en este segundo modelo donde se encuentra la contribución de la vanguardia estética a la vanguardia política, aporte fundado no en la idea “archipolítica de partido”, sino en la relativa a “la virtualidad en los modos de experiencia sensibles e innovadores que anticipan la comunidad futura”.⁴⁸

Esta comunidad futura puede parecer imposible en tiempos asediados por la expansión capitalista en su versión más bárbara. Pero,

⁴⁷ Walter Benjamin. “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Santillana, Madrid, 1992, p. 49.

⁴⁸ Jacques Rancière. *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca-Consorcio, Salamanca, 2002, pp. 46-49.

al igual que la política, el arte debe contemplar la posibilidad de lo imposible. La definición de la política hecha por Bismarck como “arte de lo posible” se ha vuelto un lugar común del realismo político. Arditi discute ese axioma considerando lo político como una perspectiva que permite avizorar la dimensión de lo imposible. “Lo imposible no es aquello que jamás podría suceder, sino algo que impulsa a actuar como si fuera posible”. No puede adoptarse esta perspectiva en clave puramente calculable: solo puede accederse a ella estimando lo imposible como la promesa de algo distinto y *probablemente* mejor.⁴⁹ El término “probablemente” recuerda que nada garantiza el cumplimiento de tal expectativa. Pero, a pesar de su contingencia y sus riesgos, asumir el desafío de lo imposible es la última carta que tiene el arte para mantener disponible el lugar del acontecimiento: allí donde el tiempo se vuelve contra sí, rompe las filas de una dirección única y devela, por un instante, itinerarios que son invisibles porque quizá todavía no existen.

Recorridos

Cruzando el itinerario del arte con el de la política (orientados ambos a gestionar lo que puede advenir o no: el acontecimiento), entonces podrían avizorarse senderos provisionales o trechos que señalen el rastro paradójico de lo posible/imposible.

En el curso de discusiones mantenidas sobre el concepto de “desarrollo sustentable”, en el contexto de la Conferencia Internacional Río+20,⁵⁰ apareció una figura potente que pasó a ser empleada en ciertas deliberaciones como línea transversal que cruza la idea de sustentabilidad. Se trata del concepto del “buen vivir” utilizado en varias culturas indígenas con una acepción similar que articula dimensiones sociopolíticas, económicas, éticas y ambientales. Cito solo tres casos relativos a esa figura, que en quechua se llama *sumak*

⁴⁹ Benjamín Arditi. *Agitado@Revuelto. Del arte de lo posible a la política emancipatoria*. Programa de Democracia Sociedad Civil-Topu’ã Paraguay. Semillas para la Democracia, Asunción, 2012.

⁵⁰ La Conferencia de Desarrollo Sustentable Río+20, organizada por Naciones Unidas, tuvo lugar entre el 20 y el 22 de junio de 2012 en Río de Janeiro, Brasil.

kawsay; en aimara, *sumak qamaña*, y en guaraní, *tekoporã*. Me detengo en este último porque es el que conozco: el *tekoporã* significa un ideal remoto pero alcanzable mediante el esfuerzo individual y colectivo. El término traduce la idea de bienestar, considerado como armonía personal, colectiva y cósmico-ambiental. El *tekoporã*, como sus correlatos de otras culturas indígenas, constituye un poderoso dispositivo de sustentabilidad en cuanto asegura mediaciones que respaldan y consolidan el devenir social.

En el contexto de crisis y desaliento que enturbian el horizonte occidental, las sociedades indígenas pueden acercar pistas de resistencia y hacer entrever otros tiempos y otros imaginarios, nutridos de la fuerza de lo imposible posibilitado. Así, convendría asumir recursos y argumentos de las culturas-otras para encarar el desafío de pensar de manera contingente en fundamentos libres de fundamentalismos (carentes de arraigos sustanciales) y en utopías viables, más allá de toda intención redentora, más allá de las señales del sentido único y el rumbo correcto.

La caverna

La conflictiva posibilidad/imposibilidad de que lo representado pueda proyectarse por fuera de la escena de la representación conduce, en el plano del arte, a dos temas. Ambos se encuentran cerca del hacer político y se vinculan con la cuestión de la eficacia del arte: su performatividad o capacidad de actuar al margen de su propio encuadre simbólico. El primer tema, recién mencionado, es el de la utopía, herencia moderna que, reajustada a formatos menores y despojada de dimensiones trascendentales, sigue pendiente. El segundo se refiere a la figura de lo sublime, vinculada con la cuestión del más allá de las formas de la representación. La idea clásica de lo sublime pasa a ser replanteada, secularizada y potenciada en el contexto de la estética moderna. Pierde el carácter sacro de su origen y se define, en oposición a lo bello, por su desconocimiento del orden formal y por su transgresión de los límites de cara a la búsqueda de libertad. Al sobrepasar los límites naturales, culturales y sensibles, lo sublime rebalsa el orden de la significación establecida y se abre al del sentido. Y, al hacerlo, señala un camino ético y una posibilidad

política. Pero la versión romántica y el carácter trascendental del término siguen comprometiéndolo con la estética idealista: las oposiciones entre la dimensión inteligible y la apariencia fenoménica, así como el litigio entre lo sensible y lo infinito, conservan sus propios linderos en el interior de un movimiento que pretende cruzar todos los límites. “¿Qué ocurre con el ideal de elevación en la era del capitalismo sin límites?”, pregunta Jiménez.⁵¹

Actualmente, el propio término “sublime” suena rancio en un contexto en el cual se han apagado los nombres altisonantes de origen ilustrado. Hoy lo más aprovechable del término “sublime” parece radicar en su capacidad de desbordar el blindaje del formalismo estético y de discutir los límites del lenguaje para buscar lo que ocurre fuera o en contra del orden simbólico establecido. Su sentido ético estaría marcado por su aspiración libertaria, su nivel político dependería de su vocación transgresora de límites. Pero en este punto, lo sublime coincide con el derrotero del arte contemporáneo en general, empeñado en burlar el cerco de la representación para inventar formas clandestinas que impacten en las cosas y los hechos reales y que nombren lo real innombrable. Esta coincidencia podría revelar la empecinada continuidad del carácter romántico del arte (y la de su secreta matriz idealista); pero también podría manifestar la persistencia de un término que ha perdido sus fueros trascendentales. Un término que, vuelto contingente, designa el intento de cubrir imaginariamente los vacíos de la significación o alude a la expansión de las fuerzas creativas, poéticas y estéticas, forzando los límites instituidos por las convenciones históricas del arte.

El colapso de las autonomías

Como mucha quiebra de paradigmas, la de la autonomía del arte terminó resultando más radical en su proclamación que en los hechos. La crítica de la modernidad comenzó impugnando la feudalización de la forma estética que amurallaba los dominios del arte.

⁵¹ Op. cit., p.72.

No solo el arte aparecía diferenciado de otros ámbitos de la cultura, de la experiencia cotidiana y de la vida social e individual, sino que las diferentes modalidades suyas, correspondientes a géneros, disciplinas, estilos y procedimientos técnicos, se distinguían entre sí guarecidas tras límites tajantes. Derrumbados los muros, el mapa de lo artístico quedó perturbado. En primer lugar, porque se alteró una idea de arte basada en la distinción de los medios y el predominio de las formas sobre los contenidos. En segundo, porque la revancha de estos desequilibró una teoría basada en oposiciones claras y puestos fijos. El regreso de las narrativas, los conceptos, el activismo político y las historias de aquí y del mundo, así como el retorno de lo real y el acoso de las realidades tantas y, por último, el ingreso de culturas diferentes; todos estos contenidos potentes asaltaron el bastión de lo que hasta entonces era considerado artístico. Ante esa confusión entre lo artístico y sus extramuros, resurgió la necesidad de definir el arte, obligación que parecía haberse extinguido con el siglo XX. Más que como una pregunta, la “cuestión ontológica” (¿qué es el arte?) sonó como una señal de alarma en un espacio ambiguo donde se podía atribuir el nombre de arte a cualquier situación o cosa.

Esta pregunta involucra dos cuestiones. La primera se refiere al protocolo por el cual se otorga el título de arte a un objeto o hecho. Este procedimiento es indispensable en cuanto “lo artístico” acontece de manera contingente, sin el aval de instancia trascendental alguna y sin la acreditación otorgada por el cumplimiento de requisitos canónicos o criterios establecidos. El punto es tratado en otro momento de este texto, bajo el título “La pequeña muerte del arte”. Paso, pues, a referirme a los vínculos entre ámbitos tradicionalmente separados que comparten espacios o cuestiones.

La crítica de la autonomía formal moderna ha desembocado en la difícil pero fructífera tensión autonomía/heteronomía. Si, por un lado, es imposible hablar de esferas soberanas, atrincheradas en regímenes particulares; por otro, resulta impracticable sostener la disolución de todo ámbito propio, condicionado, sin duda, por sensibilidades, epistemologías y –especialmente en el nivel del arte– hermenéuticas singulares. De este modo, no conviene optar ni por

el encapsulamiento de campos acorralados por sus propias formas normativas (autonomía), ni por su subordinación a factores o agentes externos (heteronomía). Por eso, la autonomía y la heteronomía no deben ser consideradas sustancias cuya exterioridad total las hace incompatibles, sino términos de tensiones y conflictos situados en coyunturas singulares y demarcados por límites provisionales.

Rodeo I: acerca del límite

La porosidad de las fronteras que separan disciplinas y culturas constituye un asunto suficientemente trabajado por el pensamiento contemporáneo. Las diversas formaciones culturales traspasan sus linderos, entrecruzan e intercambian sus contenidos y tienden a ser consideradas más en sus intersecciones y entremedios que en sus propiedades sustantivas. Este movimiento de expansiones diversas y muchas direcciones genera intercambios fructíferos y tiene alcances ventajosos para el arte y la política. Sacude categorías y clasificaciones fijas que entumescen el pensamiento crítico. Altera las posiciones conflictivas en uno y otro lado y promueve, así, desplazamientos que reconfiguran los mapas políticos.

Pero la transgresión del límite no supone su supresión. Esta produciría un paisaje raso: una confusa unidad basada en la mezcla y, por ende, en la neutralización de las diferencias. Los límites son incompletos y permeables pero guarecen reservas de disparidad y contraste. Estos insumos son indispensables para regular la distancia que requieren las operaciones del arte y la política. Son contingentes y provisionales, pero necesarios para sostener y delimitar una plataforma básica desde donde resistir o negociar, y son eficaces para establecer las pulseadas entre el interior y el exterior, las líneas de las posiciones y la divisoria de las oposiciones. Entiendo en este sentido la consideración de Alejandro Grimson según la cual la anulación abstracta del límite encubre el conflicto y las asimetrías socioculturales, así como traba las dinámicas de inclusión/exclusión.⁵²

⁵² Alejandro Grimson. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2011, p. 114.

Toda práctica de transgresión, sea artística o política, precisa detectar el límite establecido que busca quebrantar. Necesita la contrapresión de la barrera a ser atravesada. Avanzar a contracorriente (actuar crítica, políticamente) requiere la fuerza contraria de la barrera que resguarda el otro lado. El arte busca obsesivamente cruzar de ida y vuelta el marco de la representación promoviendo la irresoluble dialéctica adentro/afuera.

El encuentro autonomía/heteronomía (“encuentro” en su doble acepción de disputa y coincidencia) promueve no solo cruces del límite, sino desplazamientos suyos. El concepto “arte expandido” designa una práctica que desborda sus lindes, atraviesa o invade zonas contiguas y resuena en ámbitos muy diferentes al suyo. Permite comprender lo artístico no solo como un campo, sino como un sistema de fuerzas que, disparadas en direcciones diferentes, atraviesan en diagonal otros campos e, incluso, se cruzan o chocan con otras fuerzas. Lo político también puede ser considerado un conjunto de trayectos transversales que se internan en otros terrenos e interceptan otras travesías o convergen con ellas. Desembocamos en un espacio problemático cruzado por muchas fuerzas distintas: los recortes conceptuales que se hagan en esta confusa escena corresponderán siempre a operaciones contingentes desprovistas de valor absoluto, aunque condicionadas por circunstancias sociohistóricas específicas.

Rodeo 2: acerca de la cultura

La idea de cultura constituye un fecundo marco epistémico que tanto encuadra el arte como condiciona la política y se presta de manera especial a considerar la cuestión de los límites y los cruces entre ambos. Por un lado, conviene trabajar la inscripción cultural de lo artístico; esta cuestión, poco atendida, se vuelve importante en un momento en que parte considerable de obras propuestas como “artísticas” trascienden lo convencionalmente considerado “arte” y corresponden a prácticas culturales dispersas, por lo general comunitarias. Por otro, resulta provechoso ligar lo político con el ámbito cultural, de donde provienen muchas figuras, que, aun puestas hoy bajo sospecha, siguen siendo utilizadas para el pensamiento

y la acción macro y micropolítica: la hegemonía, las identidades, el consenso y el disenso, la legitimidad de las instituciones y las representaciones, así como la fuerza del afán colectivo, parten de convenciones simbólicas (tácitas o expresas); sensibilidades, creencias y valores, ya establecidos, ya discutidos.

En este texto se considera la cultura en un sentido muy amplio, referido al orden simbólico, el pacto social y el régimen de representaciones que instituyen los códigos, normas y lenguajes de vigencia colectiva. En tal sentido, si la cultura establece los significados y clasificaciones y asigna los lugares, el arte se ubica en sus confines: lo que intenta es justamente alterar la fijeza de la significación establecida mirando siempre con ansiedad más allá del límite. Mientras que la cultura busca la significación, el arte apunta al sentido. Pero, en cuanto condicionado por el sistema de la representación, el arte es parte de la cultura, minada, así, de puntos oscuros que escapan al orden del lenguaje. Los límites entre lo artístico y lo cultural resultan doblemente confusos: implican torsiones rizadas dentro de un campo común.

Esa confusión no puede ser resuelta en términos discursivos porque la cultura se encuentra conformada no solo por el lenguaje, sino por excedentes que lo sobrepasan y huecos que lo menguan; constituye, así, un conjunto inestable que va cruzando de manera inacabada los claros códigos del orden simbólico con las fuerzas inescrutables de lo real irrepresentable.⁵³

Este no puede ser simbolizado, pero sí brevemente vislumbreado por imágenes que centellean entre tinieblas, renuentes a todo signo articulado. En este punto nos encontramos en los límites de la cultura; en general, los espacios de esta coinciden con los del régimen simbólico, pero el quehacer cultural –en particular el de ciertas modalidades suyas– no puede evitar asomarse al abismo nocturno de lo real. Por eso, las formas del arte se apostan en las fronteras de aquellos espacios: deben asumir cuestiones inexplicables para el sentido común y el entendimiento claro. Esos límites no necesariamente delimitan los perímetros del cuerpo cultural,

⁵³ Este párrafo se sirve, rudimentariamente, de las categorías del triple registro lacaniano.

sino que marcan los contornos de lagunas internas. Toda la cultura está minada de esas lagunas, de esas zonas inaccesibles al registro simbólico: no solo el arte, sino el psicoanálisis y gran parte de la filosofía y la antropología. Pero también lo está todo el conjunto de las ciencias sociales, por más inteligibles y manifiestas que pretendan ser en sus verdades (al modelo positivista y científicista de tales ciencias le cuesta asumir ciertas razones inexplicables que mueven las sociedades). Aceptar esas razones supone el manejo de dispositivos poéticos e imaginativos que eclipsan y desvían la reflexión, pero que la intensifican al confrontarla radicalmente con lo que ocurre fuera de su alcance. Tales dispositivos fuerzan a encarar el acontecimiento, que no puede ser develado por entero porque nunca termina de ocurrir.

2. Concurrencias

Lo contingente

El concepto de “cultura” permite vincular lo artístico y lo político en la contingencia que comparten ambos términos. Librados al albur de la intemperie, ellos han ganado el vigor y la vigencia de los quehaceres históricos, pero lo han hecho en menoscabo de sus pilares metafísicos, sus definiciones irrevocables y sus fronteras tajantes. Así, la figura de la irresolución de los límites de la cultura, ya planteada, rige para los espacios del arte y de la política, que, desarraigados de fundamentos y definiciones sustanciales, facilitan el cruce continuo entre ambos campos. El concepto mismo de “campo” designa construcciones epistemológicas antes que dominios estables. Como será planteado, tanto lo político como lo artístico pueden ser considerados fuerzas transversales que cruzan oblicuamente varios “campos” de prácticas y discursos, desprovistos de la verticalidad de las lógicas excluyentes y la sustancialidad de las esferas clausuradas.⁵⁴ Lo artístico atraviesa lo político y viceversa. En los

⁵⁴ No se discute acá la existencia de contenidos propios de ambos campos; lo que se

puntos de cruce se producen fricciones, chispas, nudos y colisiones. Y se abren espacios intermedios, zonas de matices y gradaciones: crecen ahí figuras híbridas que pertenecen a ambos regímenes u oscilan entre uno y otro.

No solo la obra de arte se instituye en sitio y tiempo específico, también el acontecimiento político depende de coyunturas particulares. De este modo, la “politicidad”, así como la “artisticidad” de una situación o la de una obra, no están garantizadas de antemano: la cualidad política del arte y el talante estético de la política dependen de condiciones propicias a la concurrencia de sus movimientos transversales. “Desde ya”, dice Nelly Richard, “no es posible creer que una obra pueda ser política o crítica en sí misma (...) ya que lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en acto y en situación...”⁵⁵

Toda obra de arte cabal logra incubar un potencial crítico y una carga aurática dispuestas a ser manifestadas en diferentes condiciones, según resulten convenientes a tal o cual tiempo. Antes que la bella forma, la obra propicia (la poética, estéticamente potente; la efectiva críticamente) es la generadora de una matriz de significaciones, imágenes y conceptos activables en la ocasión exacta. No es que la oportunidad produzca la obra: esta se constituye desde su aptitud de movilizar fuerzas que salgan oportunamente al paso de la situación tempo-espacial. La obra se afirma en cuanto puede reaccionar en sazón a los desafíos de su presente y esgrimir argumentos que discutan aquella situación; que la nieguen, que la traduzcan a otros registros o que encuentren en ella pequeñas promesas de transformación. Lo mismo ocurre con un hecho político (un gesto, un movimiento, una posición), cuya eficacia y cuya radicalidad dependen del justo empleo de sus reservas defensivas u ofensivas y de la adecuada activación del poder acopiado en sus prácticas y sus discursos. Un hecho no es político por características intrínsecas

cuestiona es que esas notas, devenidas sustancias inmutables, clausuren los límites de cada uno de ellos.

⁵⁵ Nelly Richard. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *Universidad Arcis*. Disponible en <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>

suyas, sino por el valor que adquiere en una circunstancia temporal y espacialmente determinada.

Someter a contingencia la consideración de lo artístico y de lo político no significa desconocer las notas propias de sus respectivos ámbitos ni negar particularidades epistemológicas, principios éticos y rangos axiológicos relativos a cada uno de ellos, sino discutir el sustrato metafísico que los petrifica en sustancias y los convierte en polos de una oposición lógica insalvable.

Disyunciones

La discusión arriba expuesta permite revisar, en varios niveles, las relaciones entre lo artístico y lo político tratando de sortear las dicotomías y cismas que aquel sustrato ha producido no solo separando de manera terminante uno y otro término, sino desgajando sus mismos interiores en disyunciones fatales (materia/forma, cuerpo/espíritu, sensible/inteligible, etc.). Una de estas oposiciones promueve la consideración de lo estético-artístico como forma que vehiculiza contenidos políticos. Esta partición, que había sido empleada por el *latinoamericanismo* para trabajar la especificidad del carácter local (definidor de contenidos) mediante la actualidad de los lenguajes universales (configuradores de formas), resulta hoy insostenible; la figura de “verter vino nuevo en odres viejos” tampoco corre en este campo.

La forma ha perdido vigencia en tanto traducción estricta de los términos *eídos* o *morphé*, que designan una esencia previa, un molde, que imprime y otorga sentido a los componentes sobre los que recae. Las problemáticas dualidades que la enfrentan con el contenido (pero también con la materia, el fondo y la apariencia) traducen un pensamiento idealista, orientado a disociar momentos vinculados de manera contingente, movilizados por tensiones indecidibles que se juegan en situación y contexto. De hecho, como ya queda dicho, no aporta provecho alguno relacionar lo político y lo artístico como si constituyeran entidades completas, enfrentadas de manera binaria.

Temas, cuestiones 1

La dualidad recién mencionada remite a la crítica del *referencialismo*, en cuanto empleo del referente –la mera denotación– como disparador del momento político en el arte. La posición criticada depende de soluciones denunciadoras e incluso panfletarias, basadas en un determinado tema. Se representan (o se presentan directamente) hechos de sublevación y resistencia esperando que su ilustración informe acerca de los mismos y despierte fuerzas revolucionarias. O bien se exponen situaciones de explotación, represión y extrema desigualdad intentado erradicarlas mediante la divulgación y la adhesión de los diversos casos que involucran. Si bien, obviamente, estos reclamos tienen el valor y el alcance de las justas denuncias, no son efectivos en los términos del arte. En primer lugar, por la razón ya expuesta de que las formas estéticas no son buenas mensajeras (más bien, oscurecen y desvirtúan la literalidad de sus recados). En segundo, porque en el arte, las demandas macropolíticas tienen pocas conexiones con la subjetividad y el deseo y tienden a ser expuestas sin las interposiciones y los tamices y desvíos propios del nivel micropolítico. Por último, el tema, la referencia o el motivo, no constituyen más que puntos de partida o insumos de procesos complejos: para que tengan alguna eficacia, deben ser desarrollados ficcional, retórica, poéticamente, y deben ser trabajados conceptualmente.

El término “tema” designa el motivo directo o la referencia denotativa. En pureza, ni siquiera *representa* un hecho u objeto: lo *presenta* sin las mediaciones miméticas que supone el prefijo “re”. Considerando el fuerte peso de la carga pragmática, narrativa y conceptual del arte contemporáneo, conviene distinguir ese término de los *contenidos*, relativos a la problemática o el ámbito de significaciones plurales a que remiten las obras. Las preocupaciones del arte contemporáneo, fundamentalmente políticas, por cierto (género, territorio, medioambiente, discriminación, desigualdad, cuerpo, subjetividad, migración, ciudad, memoria, etc.), no están presentadas como asuntos temáticos, sino formuladas como cuestiones; cuestiones transversales que cruzan distintos ámbitos instalando en ellos

reflexiones, sospechas y preguntas. Los temas delimitan una entidad clara en posición fija: se encuentran más determinados por el testimonio de su propia presencia antes que por el juego de operaciones diversas de aproximación, tanteo y rodeo; es decir, por lances capaces de considerar el objeto o el hecho sin cuestionar su opacidad ni desoír sus resonancias. Capaces, así, de considerarlo regulando distancias y asumiendo puntos de vista oblicuos, distintos, acordes con la complejidad de un carácter irreductible a una sola perspectiva de abordaje. El tema no permite ser encarado desde distancias que distorsionen sus notas, pues arriesgaría su manifestación palmaria y su definición estable. Considerado en términos temáticos, un hecho político queda atrapado por un aserto que lo paraliza en sí e impide atender su alteridad, avizorar su detrás y su más allá. Es decir, le cierra a la posibilidad de constituir acontecimiento.

Para concluir: el problema de una propuesta artística basada en el tema es que elude el trámite de la representación; no puede, entonces, ni asumir ni refutar sus estrategias. No solo no alcanza a instituir un acto político: ni siquiera logra constituir un hecho artístico. Refiriéndose a la tradición militante del arte, que será tratada más adelante, Nelly Richard afirma que la misma se basaba en la tematización de contenidos sociales “(explotación económica, violencia imperialista, subyugación patriarcal, etc.)”, pero lo hacía “sin que la obra pusiera necesariamente en cuestión la noción de *representación*, que constituye el nudo problemático del arte, de la política y de la relación *arte y política*”.⁵⁶

Temas, cuestiones 2

Resulta oportuno traer ahora a colación la diferencia que establece Didi-Huberman entre “tomar posición” y “tomar partido” ante una cuestión política.⁵⁷ Quien toma partido, lo hace impulsado por un compromiso militante, macropolítico, que define el valor de un

⁵⁶ Nelly Richard, editora. *Arte y Política 2005-2015*. Op. cit., p. 12.

⁵⁷ Didi-Huberman. Op. cit., p. 72.

hecho consumado y determina la orientación correcta ante él. Por el contrario, aunque lo haga impulsado por un principio emancipatorio, quien toma posición ante una circunstancia, la encara desde distintos ángulos; la rodea y regula las distancias mediante un compás de “acercamiento con reserva y separación con deseo”.⁵⁸ En el arte, la toma de partido político se traduce, en algún momento, en la exposición de un tema incuestionable: un motivo que promueve adhesiones dogmáticas y, por eso, no admite controversias ni interpretaciones críticas. La toma de posición se sitúa no ante identidades temáticas, sino ante cuestiones abiertas: contenidos capaces de discutir las significaciones seguras convirtiéndolas en nuevas cuestiones.⁵⁹

El tema es un punto de partida que puede servir de impulso a la elaboración de contenidos y formas capaces de volverse sobre él y encararlo mediante los trámites enrevesados del arte. Lo mejor del arte moderno tuvo en cuenta la eficacia de la distancia, que permite tratar el motivo como un dato sujeto a revisión y aun a sospecha.⁶⁰ Por su parte, las grandes cuestiones contemporáneas ya citadas (género, etnia, cuerpo, territorio, medioambiente, diversidad, etc.) se apoyan en referencias objetivas pero no se cierran en ellas: su eficacia estética y expresiva dependerá del trabajo de la forma y el concepto, de la fuerza de la creación y del deseo; pero también, de sus vínculos con su actualidad: sus acuerdos o disputas con su propio tiempo. El tema deviene obvio cuando se identifica consigo mismo, y el peor adversario del arte es la obviedad.

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ Este enfoque de los contenidos de la obra permite sortear el riesgo de considerarlos meras cargas de formas vacías, previas. La dicotomía forma/contenido desconoce que uno y otro término constituyen momentos de un movimiento de fuerzas que se configuran, contingentes, ante la mirada en una situación tempo-espacial determinada.

⁶⁰ Resultaría imposible encarar ciertas obras sin considerar los respectivos asuntos a que se refieren; como, por ejemplo, *Manifestación* (1934), de Antonio Berni, *El siluetazo* (1983), obra colectiva, o *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), de Lotty Ronsfeld, obras paradigmáticas del “arte político” en América Latina.

Direcciones oblicuas

La discusión del tratamiento dicotómico de la relación arte/política permite encarar ambos términos no como definitivamente excluyentes entre sí, sino en cuanto separados de modo provisional por límites inestables. E, incluso, promueve que sean considerados como líneas transversales más que como campos. El movimiento del arte cruza en diagonal distintos niveles: lo político, claro; pero también lo ético, lo económico, lo tecnológico, lo científico y lo social. El potencial artístico de una obra puede ser activado en cualquiera de los puestos recién señalados, tanto como en situaciones y posiciones deslocalizadas con relación a aquellos niveles. Ese potencial es capaz de manifestarse dentro o fuera de las instituciones del arte: en el museo o en la calle, en el curso de prácticas de activismo social y movilización ciudadana; en bienales, ferias y galerías tanto como en territorios vinculados con el ritual, el medioambiente y los programas urbanísticos. Por otra parte, ese potencial está disponible a ser desplegado en el interior o al margen del régimen del mercado, y puede ser impulsado por dispositivos tecnológicos distintos y desde posiciones tradicionales o innovadoras.

Todas esas condiciones son difíciles y riesgosas, a menudo adversas; es vocación del arte el enfrentarlas. La especificidad de lo artístico está marcada por el concurso de los expedientes propios de su oficio. La distancia, aun mínima, que impone la forma estética es imprescindible. Distancia para que opere la mirada, actúe el deseo y se produzca el extraño giro contorsionista de la autorreflexión formal que requiere aquel oficio. Distancia para el juego irónico y la operación crítica. Una obra puede tratar cualquier tema toda vez que no quede pegada a él; siempre que sea capaz de instalar la sospecha acerca del objeto representado y de sugerir el otro lado: el más allá del cuadro de la representación. Es tarea del arte impedir la clausura de la comprensión (sensible o conceptual) de aquel objeto y detener el destino referencialista que busca encerrarlo en su propia identidad. La pipa pintada nunca termina de ser una pipa: quizá ninguna pipa termine de serlo luego de la perturbación ontológica que supone la representación. Una acción de “arte político” no será

ni lo uno ni lo otro, salvo que logre desprenderse de la literalidad referencial y abrirse a la pregunta por el sentido, que conduce forzosamente a la apertura: a sucesivas preguntas siempre.

En consecuencia, el arte puede producirse en cruce con lo político sin que ese encuentro signifique una renuncia a lo específico de cada término ni demande la obligación de crear un tercer lugar. Puede identificarse un momento propiamente artístico en la irrupción y detención (aun brevísimas) que producen las formas sensibles al recaer sobre cualquier objeto u hecho y hacer vacilar sus significaciones. Ese movimiento es siempre paradójico: mediante el juego de imágenes, el arte expone y niega algo; lo representa y cuestiona la representación; muestra a través del rodeo de lo que oculta. Por eso el arte es poco adecuado para difundir anuncios y promocionar programas (políticos, publicitarios, por ejemplo): en algún momento termina traicionando la literalidad de su recado propagandístico. Dufrenne dice que “el arte es el heraldo de un mensaje imposible”⁶¹ y Lyotard, que es el “testigo de su (propio) incumplimiento”.⁶² Es que, según este autor, el arte nunca actúa como manifestación directa del deseo, sino que se involucra con formas complejas, intraducibles, que lo desvían de toda referencia literal. La función del arte no es la de “ofrecer un simulacro real de la realización del deseo”,⁶³ sino la de “dejar abierto el campo de las palabras, líneas, colores y valores para que la verdad se ‘represente’ allí”.⁶⁴ Ya se sabe que la “representación” de la verdad no significa su exposición a cuerpo gentil: supone la movilización de un intrincado, perverso, sistema de sustracciones, retiradas y apariciones relampagueantes que impiden que sea ella capturada.

Resumido: el arte oscurece, desorienta y tergiversa los significados planteados para intensificarlos, para abrirlos a la insignificancia del sentido. Por eso, como propaganda política (como cualquier tipo de

⁶¹ Mikel Dufrenne. “El arte y la ciencia del arte, hoy”, en Mikel Dufrenne y Viktor Knapp, *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*. Arte y Estética. Derecho, Tecnos, Unesco, Madrid, 1982, p. 297.

⁶² Jean-François Lyotard. “La aproximación psicoanalítica”, en Mikel Dufrenne y Viktor Knapp, op. cit., p. 205.

⁶³ Op. cit., p. 201.

⁶⁴ Op. cit., p. 205.

propaganda), el arte no funciona: termina volviéndose contra lo que enuncia, des-representándolo. Opera buscando lo que es a partir del rodeo de lo que no es. Es decir, buscándolo mediante su diferencia; sus remisiones a otros tiempos y escenas, a otros modos de ser.

El quehacer del arte moviliza, así, una disidencia primordial. El de la política, también. Ambos suponen epistemes y tienen alcances particulares; surcan caminos propios que pueden correr paralelos o divergentes, o bien coincidir en algún punto o un trecho. Cuestionados los fundamentos sustanciales, esos encuentros son aleatorios; dependen de situaciones específicas; por eso no puede asegurarse de antemano el componente artístico o político de una obra. Cualquiera de ellos, o ambos, pueden darse o no: el acontecimiento no puede ser previsto. (Pero pueden buscarse programáticamente acoplamientos eventuales entre esas fuerzas diferentes).

Constelaciones, fuerzas

Si tanto el arte como la política cruzan en diagonal y en distinto sentido campos diversos, sus muchas intersecciones forman constelaciones; traman mallas que conectan puntos de localización diversa. Pero, aunque constituya una figura básicamente relacional, este tipo de articulación no solo vincula y concierta: su movimiento traza diagramas circunstanciales capaces de acotar espacios y, aun, de adquirir configuraciones provistas de cierta constancia. Así, esas transitorias constelaciones formales también deben ser consideradas en sus componentes sustantivos: sus redes retienen contenidos de origen diverso que, ora se condensan en grumos, ora se escurren del esquema y desembocan en otros lugares. Tanto lance y tanto cruce revelan la inestabilidad de un terreno resbaloso desarrollado topológicamente, sin centros, límites ni rumbos marcados. Es el suelo que transitan como pueden los quehaceres del arte y la política, cuyos trayectos se deslizan en direcciones varias y crean intersecciones y figuras provisionales ubicadas indistintamente del lado de lo artístico y de lo político.⁶⁵

⁶⁵ El concepto de “forma-trayecto”, de Bourriaud, podría enriquecer la comprensión de este cuadro. Dicho concepto designa el recorrido de líneas entrecruzables en el

Las formas del arte resultan de cierta detención de ese movimiento ante la mirada. Mirada de Medusa que atrapa un momento del devenir, lo congela y lo condensa en una configuración cuya estabilidad será siempre transitoria. Pero el trabajo de la mirada es solo un componente del proceso de montaje que comienza con la creación: es una respuesta al planteamiento del creador. Una posible respuesta: puede darse o no; una vez realizada, la obra adquiere cierta autonomía que le permite alzarse, interpelante, ante la mirada. No solo el receptor mira la obra: también esta mira a aquel. La obra me mira, dice Benjamin y lo confirma Lacan. Las formas son siempre ediciones negociadas, fruto de complicados montajes y de componentes distintos, cuando no opuestos.

Montajes

El montaje tiene alcances tanto en el quehacer del arte como en el de la política. Supone manipulaciones que afectan el orden de los objetos y de los hechos interrumpiendo sus cursos, recortando sus momentos y acelerando o retrasando sus movimientos.⁶⁶ Esas dislocaciones perturban el discurrir ordinario del tiempo; desarman y reordenan los materiales, la conformación y las técnicas usuales de las cosas para promover la emergencia de otras significaciones.

Por una parte, el montaje es un dispositivo propio del arte porque, al alterar los vínculos de unas cosas con otras y con su entorno, promueve que aquellas sean percibidas y sentidas de manera

tiempo-espacio, capaces de conformar tramas y planos superpuestos. "La obra se desarrolla (al igual que en el inconsciente lacaniano) como una cadena de elementos articulados entre sí –y no en el orden de una geometría estática que le daría unidad". Nicolas Bourriaud. *Radicante*. Adriana Hildago editora, 2ª edic., Buenos Aires, 2018, pp. 138 y ss.

⁶⁶ Didi-Huberman, a quien sigo básicamente en este punto, dice que "no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y la recomposición de toda cosa". Georges Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia, 1. Premio Internacional de Ensayo 2008, Círculo de Bellas Artes, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008, p. 81.

diferente y que, por ende, revelen otros aspectos de sí: se vuelvan extrañas, distantes (auráticas). Por otra parte, esas intervenciones involucran lo político: el hecho de mirar diferente las cosas es principio de resistencia ante el significado instituido e impulso de lances transformadores; promueve querellas de cara al sentido; anuncia transformaciones. Escribe Blanchot: “La imagen capaz del efecto de extrañeza muestra que las cosas quizá no sean lo que son (...) y por esa abertura hacerlas *imaginariamente* otras, y luego, *realmente* otras”.⁶⁷

De este modo, lo que aparece de la cosa en el montaje del arte no es su secreta identidad, sino su otro-de-sí con lo cual ella se confronta y ante lo cual se afirma de muchas maneras. Las cosas muestran no tanto lo que son como lo que podrían llegar a ser o lo que pudieron haber sido; o muestran lo que son solo en parte y remiten a lo que prosigue fuera de campo o se desdobra en escenas paralelas. No existe incrustada en cada cosa una esencia que espera ser revelada a través de su apariencia; esta distorsiona las cosas para que puedan sugerir parte de los complejos y variables significados generados por sus relaciones con el mundo. Las imágenes son entidades paradójales: muestran en cuanto esconden, se apoyan tanto en lo que está cuanto en lo que falta, sugieren el otro lado o el más allá de lo que se encuentra presente. Son entidades anamorfóticas: exigen ser miradas de modo invertido o sesgado. Por algo Hegel las tenía por esquivas y engañosas; aun admitiendo que son insorteables a la hora de abordar una realidad accesible, en primer lugar, a través de los sentidos.

El montaje opera según la economía de las imágenes: deshace y reacomoda las piezas imaginando otros modelos posibles. “*Dysponer* (montar) las cosas es desorganizar su orden de apariencia”.⁶⁸ El orden de la apariencia está regido por el juego entre lo que se muestra y se sustrae: el movimiento pendular de la imagen.

El montaje permite presentar articuladamente a la mirada un fábrego de fuerzas heterogéneas para que sean fraguadas: convertidas

⁶⁷ Cit. en Didi-Huberman, op. cit., p. 86. Las cursivas son mías.

⁶⁸ Aut. cit., op. cit., p. 97.

en formas. Luego de haber sido detenidas y conformadas ante la mirada, esas fuerzas recuperarán su flujo, anhelantes de nuevas configuraciones. El montaje habrá de tener la potencia necesaria para que resplandezca la obra y relampaguee el sentido: para que aparezca la unidad inventada. Deberá alcanzar la belleza de un señuelo capaz de atraer la mirada, según la figura lacaniana. Pero aquellas fuerzas no quedan atrapadas en el momento de la belleza: demoradas ante la mirada en cada presentación, buscan pronto rearmarse en otros montajes; en otras articulaciones provisionales, atentas a la historia y pendientes de un momento que es solo inminencia: amenaza o promesa de algo que aún no ha llegado.

Remontajes

Hito Steyerl considera que los vínculos entre el arte y la política son convencionalmente encarados desde la teoría política, en cuyo contexto el primer término aparece como el adorno del segundo. A partir de este presupuesto, plantea tres preguntas orientadas a sostener una propuesta con relación a la figura del montaje que estamos considerando. 1. “¿Qué pasa si (...) relacionamos una forma de producción artística, la teoría del montaje, con el campo de la política?”⁶⁹ 2. “¿No tendría que haber una crítica mucho más radical de cómo se articula la ideología haciendo uso de imágenes y sonidos?”⁷⁰ y 3. “¿Qué tipo de montaje de dos imágenes/elementos produciría algo más allá y fuera de estas dos imágenes/elementos?”. Ese montaje (político/estético) no representaría un acuerdo: implicaría un orden diferente, como el proveniente del golpe de dos piedras que producen una chispa en la oscuridad.⁷¹ “El chispazo de lo político depende de su articulación”.⁷² Lo político y lo artístico podrían cruzarse, así, a partir de un principio

⁶⁹ Hito Steyerl. Op. cit., p. 83. 104 Íd., p. 93.

⁷⁰ Íd., p. 93.

⁷¹ Íd., p. 94.

⁷² Íd., p. 93.

de concatenación, pero este se manifestaría en un breve destello, azaroso en su acontecer.

El montaje produce ensambles provisionales, incompletos, ajenos a toda pretensión de totalidad cumplida. Por un momento, su figura se acerca brevemente a la de “desarticulación” empleada por Villalobos-Ruminott, en otro sentido y con otros alcances.⁷³ Esta “noción descriptiva”, según palabras del autor, “no promete una rearticulación (tipo la que sigue a una crisis), sino que intenta habitar el momento mismo de la dislocación”. Renuente a todo afán de conciliar los términos del conflicto y de resolver la crisis mediante un nuevo ordenamiento, la desarticulación; “apunta a un *interregnum* pero no como pasaje o transición, sino como interrupción de la lógica progresiva del relato sobre la historia”.⁷⁴ Busca, así, exponer el agotamiento de los esquemas y marcos del “entramado conceptual de la filosofía de la historia”, y lo hace en el curso de un pensamiento expectante de otras categorías.⁷⁵ Por su lado, el montaje, referido básicamente al ámbito del arte, busca reorganizar lo desmontado, no intentando recomponerlo, sino remontarlo, en la doble acepción que emplea Didi-Huberman al trabajar este término: *re-montar*, redistribuir las cosas descarrilándolas del trayecto del *télos* y del orden del tiempo; y *remontarlas*, en el sentido de nadar a contracorriente,⁷⁶ incumplir la fatalidad del sentido instituido.

3. Escenas

En esta parte se vuelve al punto desde donde se definía lo político del arte a partir de una disidencia con el régimen hegemónico de la representación. Desde ese mismo punto se replantean los alcances extraartísticos del arte considerando dos escenas básicas, definida

⁷³ Sergio Villalobos-Ruminott. *La desarticulación. Epocalidad, hegemonía e historicidad*. Ediciones Macul, Programa de Teoría Crítica, Filosofía UMCE, Santiago de Chile, 2019.

⁷⁴ Íd., p. 13.

⁷⁵ Íd., p. 15.

⁷⁶ Didi-Huberman. Op. cit., p. 225.

cada una de ellas por una pregunta: ¿Es posible traspasar los límites del círculo de la representación para salir al encuentro de las cosas y los hechos e incidir sobre ellos? ¿Existen regímenes de representación alternativos a los del modelo euronorteamericano-occidental? En la primera escena aparecen formas de contestación y activismo que buscan salir de proscenio para cambiar las situaciones adversas mediante los diversos medios del arte. En la segunda, actúan agentes culturales diferentes, provistos de potencial artístico y político propios, así como de particulares medios de representar sus contextos sociohistóricos y actuar sobre ellos.

Ambas escenas suponen otra, previa, donde se discute la eficacia de las imágenes, y desembocan en una última, que es más bien un detrás de todas las escenas y está referida a la memoria.

La escena previa: el alcance de las imágenes

Ya queda consignado que una característica fundamental del arte radica en su intento de transgredir el espacio acotado de la escena; romper la “cuarta pared” y saltar al mundo “real” para actuar sobre él, conocerlo en sus últimos abismos y cambiarlo, redimirlo o solo verificar críticamente su existencia y sus cualidades empíricas. Este impulso tiene dos caminos.

Uno apunta a lo real intratable, a lo irrepresentable mismo.⁷⁷ Por lógica, resulta imposible representar algo que se encuentra fuera del círculo de la representación. Pero el arte se empeña en hacerlo, y puesto que no alcanzan a lograrlo sus símbolos, apela a las imágenes, que no pueden hacerse cargo de lo incognoscible, pero sí pueden sugerirlo de costado: suponerlo y anticiparlo. Pueden imaginarlo. En el afán por rebasar el orden simbólico, las fuerzas del arte alcanzan su potencial mayor, apremian su límite y devienen

⁷⁷ Este tema conduce al debate en torno a lo irrepresentable, que no será trabajado acá. En este texto lo irrepresentable no coincide con lo inefable –que clausura toda posibilidad de aproximación–, sino con la crítica de la representación. Esta permite que lo real, inaccesible para el lenguaje (lo real, en sentido lacaniano), pueda ser abordado al sesgo por lo imaginario.

formas tensas, esplendentes, auráticas.⁷⁸ Es un intento vano, ya se sabe, pero en trance de emprenderlo, el arte curte sus formas y hace resonar las preguntas que sostienen en vilo el sentido.

Siguiendo otro camino, el arte se lanza fuera de sí hacia la dimensión fenoménica, los entresijos de la existencia, la extrañeza de culturas diferentes, los impulsos de la historia o los meandros del poder; por no nombrar sino algunos momentos de la realidad positiva. Las obras quieren actuar sobre el orden de las cosas y los hechos socialmente instituidos para refrendarlos o alterarlos. Su dimensión pragmática y su vocación performativa lo impulsan a ello en mayor o menor medida. Incluso durante los tiempos modernos, tan centrados en el puro circuito del significante, el horizonte utópico definía los contornos de casi todas las prácticas del arte. La política también busca incidir en las cosas y los hechos instituidos: procura conservarlos o alterarlos en nombre de un principio, un interés o una causa. Pero esta coincidencia entre ambos regímenes (el del arte y el de la política) no autoriza a anular la especificidad de cada uno de ellos: su “autonomía relativa”, se decía en los años 70. Ese término vuelve a tener vigencia para nombrar la tensión autonomía/heteronomía que desvela el pensamiento contemporáneo.

Al final, como ya fue considerado, todos los intentos del arte y la política aspiran a una meta imposible de ser totalmente cumplida; pero lo imposible puede ser imaginado, y esta eventualidad impulsa nuevas fuerzas. El límite es el contorno de la utopía. Un contorno precario, en cuanto encarado por la imagen. Las fuerzas del arte, tanto como las de la política, devienen formas potentes ante el umbral del otro lado.

⁷⁸ Esta noción de la forma estética, cuajada en el límite de su despliegue hacia un objetivo inalcanzable, se encuentra, por un instante, cerca de la idea kantiana de la bella forma. La misma es concebida a partir de su *finalidad sin fin*, definida, según Derrida, en los términos de su radical incumplimiento. V. Jacques Derrida. *La verdad en pintura*, Paidós, 2001, pp. 93 y ss.

Primera escena: el compromiso de las formas

Militancias

Una de las maneras más arraigadas de concebir el cruce entre arte y política se plantea aproximadamente entre mediados de los años 60 y de los 80, bajo el concepto de “arte comprometido”. Este concepto supone la posibilidad de que las obras, sumadas a la militancia política antidictatorial, ayuden a denunciar los crímenes del Estado y promuevan el advenimiento de la justicia social. Tal pretensión, sueño viejo y obstinado que alimentó la resistencia durante las aciagas dictaduras militares latinoamericanas, tiene dos versiones principales. La primera se refiere al arte como instrumento de la militancia política y el compromiso ético-ideológico que ella supone. La acción del arte puede cambiar el rumbo descarriado de un orden social autoritario, represivo y oligárquico. Nelly Richard, que trabaja con rigor este tema desde hace décadas, llama “arte de compromiso” el que “asume la tarea de representar los intereses de clase del ‘pueblo’ y la vanguardia”; intereses básicamente revolucionarios.⁷⁹ El artista promueve transformaciones sociales ejerciendo la representación del pueblo, sujeto privilegiado de la revolución. La autora se refiere especialmente al caso chileno, pero el mismo bien podría ser extendido a gran parte del ideario ideológico político de los años 60 y 70 de diversas regiones de América Latina.

El arte como instrumento directo o “brazo cultural” de la lucha política ha perdido vigencia por lo menos en sus posiciones más radicales. Por una parte, el modelo clásico de “insurrección, derrocamiento y reinstitución” ha cambiado a favor de propuestas emancipatorias que, cruzadas por la contingencia y movidas por distintos actores sociales, difuminan las fronteras entre la transformación revolucionaria y la no revolucionaria.⁸⁰ Este cambio se vincula con la crítica de la inscripción puramente macropolítica del “arte de compromiso”. Por otra parte, la crítica de la modernidad ha desmontado

⁷⁹ Nelly Richard. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. Loc. cit.

⁸⁰ V. Benjamín Arditi. Op. cit.

el mito de los poderes omnipotentes del arte de filiación ilustrada y rebajado las expectativas utópicas hasta casi eliminarlas. El llamado “posmodernismo” se ha declarado abiertamente antiutópico en sus formulaciones más extremas; mientras que diversas posturas (no fundacionales) del pensamiento contemporáneo tienden a deconstruir el concepto redentor de “utopía”, como tantas otras figuras totales. Es decir, tienden a desustancializar ese término, desprenderlo de fundamentos metafísicos o trascendentales, para hacerlo depender de contextos particulares, de vientos propicios de la historia o de entusiasmos renacidos o conservados en circunstancias específicas. Ni la más optimista propuesta, la causa más ardiente o la más sistemática posición voluntarista pretenden hoy que el arte pueda erradicar la causa de todos los males: el capitalismo, contra el cual, mal que pese, apenas puede con mucha dificultad sostener sus banderas opositoras.

La segunda versión del “arte comprometido” busca que sus formas ejemplifiquen, difundan o acompañen procesos transformadores. Orientado a apoyar conquistas ganadas, este modelo también es caracterizado por Nelly Richard en cuanto dirigido a “ilustrar su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social”.⁸¹ Este camino tampoco ha resultado efectivo en términos de transformación revolucionaria; la pura representación (sin crítica de la representación) de los hechos no levanta adhesiones ni asegura, obviamente, valor estético-expresivo alguno: no activa ni el resorte político ni el estético.

Eficacias

Resulta conveniente considerar en este punto la crítica que hace Rancière de la idea de una eficacia directa del “arte político”, capaz de despertar la adhesión de los espectadores y convertirlos en opositores al sistema dominante. Esta posibilidad, según el autor, se basa en el erróneo supuesto de un “pasaje de la causa al efecto”; es decir, una relación directa “entre la producción de las formas

⁸¹ Nelly Richard. Loc. cit.

del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado”. El modelo pedagógico de la “política del arte”, concluye, se encuentra “enmarcado en una extraña esquizofrenia”: si bien propone contextos nuevos de pensamiento, continúa validando modelos miméticos de eficacia, propios de la Europa del siglo XVIII.⁸² Es decir, supone un *continuum* sensible entre la producción de imágenes y la percepción de pensamientos, sentimientos y acciones de los espectadores. Rancière opone a ese modelo la eficacia de la ruptura estética, que es la del disenso: “la política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes”. Así, la lógica de la apariencia pone en juego procesos de subjetivación que tienden a configurar una nueva repartición de lo sensible.⁸³ Es en ese punto “que el arte, el régimen de la separación estética, se encuentra tocando la política”.⁸⁴ Resulta relevante la refutación de la supuesta capacidad del arte de provocar directamente acciones transformadoras. Pero en pureza, Rancière habla de estética, no de arte; al menos en el sentido grave que conserva este término cuando involucra, más que operaciones estéticas (formales, sensibles), producciones poéticas enfrentadas a los límites de la representación y al alcance de la verdad de las formas. El régimen estético propuesto por Rancière se basa en un “nuevo modo de ser sensible”, ajeno a esas cuestiones; cuestiones propias de los regímenes *representativo* y *ético* respectivamente, que el autor diferencia del *estético* mediante límites infranqueables.⁸⁵

Según Foster, cuando Rancière cuestiona el “arte crítico”, porque moviliza un espectador pasivo, está cayendo en la misma falta cuestionada: convoca una activación que va más allá de la “conciencia” e induce nuevas formas de percepción de los sentidos y de la subjetividad política. Por otra parte, Foster discute la viabilidad de este modelo. La formulación es noble, dice, “pero otorga al arte una capacidad de actuar que no posee en la actualidad”. Es que “las industrias

⁸² Jacques Rancière. *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 55.

⁸³ Jacques Rancière. *El destino de las imágenes*. Prometeo, Buenos Aires, 2011, p. 11.

⁸⁴ Jacques Rancière. *El espectador emancipado*. Op. cit., p. 61.

⁸⁵ Íd., pp.14-15.

de la imagen y las agencias de información, tanto corporativas como gubernamentales, monitorean y regulan lo sensible con enorme poder”, trabando la factibilidad de cualquier “distribución de lo sensible” a través del arte contemporáneo.⁸⁶

Parece difícil, pues, saltar del círculo de la escena del arte para actuar sobre el mundo, ya sea desagraviando sus injusticias mediante la representación de un tema, ya sea reconfigurando los marcos sensibles a partir de un disenso, acto emancipatorio por excelencia. Pero, si se han replegado los empujes del arte comprometido, las obras críticas siguen definiéndose por su apuesta a perturbar el régimen de la representación (desde su propio interior), acicatear la sensibilidad social, imaginar modelos éticos diferentes y poner en sospecha las certezas que sostienen el orden instituido. Así, aquellas obras apuntan a refutar, desde lo imaginario, las clasificaciones inmutables de este orden: se dirigen a discutir la dictadura del logos eurocéntrico. Para lograrlo, emplean las armas de combate del arte: los rodeos retóricos –eróticos, poéticos–, la amenaza del silencio, el intervalo crítico e irónico y la autorreflexión sobre sus formas. Utilizan tales obras las tácticas defensivas y ofensivas de las políticas de la mirada: regulan distancias y replantean posiciones buscando cambiar de actores y de libreto y discutiendo la figura de una escena consagrada.

La estética de las manifestaciones

El arte ha dejado de ser considerado agente directo de agitación, sujeto de transformaciones y buen emisario de consignas insurgentes; pero es indudable la importancia de una estética propia de las protestas y movilizaciones. En ese sentido deben ser tenidos en cuenta los lemas, eslóganes y pancartas que emplean tanto posiciones, gestos y textos, así como imágenes y sonidos. Todos estos elementos requieren operaciones creativas e imaginativas, formalmente ajustadas y altamente expresivas. Es decir, apelan a los atributos de la sensibilidad y los poderes de la forma: involucran dimensiones estéticas.

⁸⁶ Hal Foster. *Malos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Akal/Arte contemporáneo. 2017, pp. 149-150.

Lo estético de las demandas políticas puede o no devenir obra de arte, pero esta no tiene asegurada su “artisticidad” ni su “politicidad” por el hecho de activar imágenes, apelar a la sensibilidad y ocurrir en el curso de reclamos o insurrecciones. Aun en sus versiones posidealistas, el arte requiere ciertas operaciones especiales, tales como remover el sentido, desencadenar cuestiones varias y forzar el lenguaje y sus clasificaciones. Por eso, la dimensión estética es fundamental para la puesta en obra de una cuestión, pero de por sí no asegura la activación del clic poético o, si se quiere, aurático: el que perturba los límites de la representación (artística y, eventualmente, política); el que crea las formas nuevas capaces de “desquiciar el tiempo”.

En verdad, esa activación puede darse en cualquier circunstancia o escena y puede ocurrir de manera eventual y fugaz. Si no determinante, el encuadre cultural es considerable en este proceso: muchas obras (como performances, pancartas, fotografías o grabaciones) producidas en el curso de movilizaciones, donde adquieren su plenitud significativa y expresiva, son recontextualizadas y expuestas como obras en muestras de arte, por lo general bienales, deseosas de jugadas audaces. Otras son concebidas simultánea y explícitamente como imágenes pertenecientes a ambos registros. Considérese el caso del artista argentino Juan Carlos Romero (1931-2017), cuya extensa obra se encuentra dirigida a la manifestación política, la promoción de la conciencia colectiva, la denuncia de las injusticias sociales, la defensa de los derechos sindicales y la promoción de una democracia de base popular. Esa obra se desarrollaba en la calle y apelaba a la participación del público; pero también, se exponía –se expone– en galerías de arte, museos y bienales bajo diversos formatos experimentales e integrada en distintos colectivos artísticos. En su caso, son incuestionables tanto la intención política de sus producciones como su dimensión estético-formal y su calidad artística, valores reconocidos sin retaceos por la teoría crítica y la historia del arte latinoamericanas.

Pero este caso es traído a puro título ilustrativo y requiere ser contextualizado en encuadres que den cuenta de sus alcances estéticos y sociopolíticos. La historia y la teoría crítica de la resistencia

del arte desarrollado en América Latina, vienen siendo trabajadas por diversos autores ocupados especialmente de los colectivos de oposición. Sus prácticas radicales tanto involucran el activismo de las primeras vanguardias, por lo general adscrito a posiciones de izquierda, como las nuevas modalidades de protesta surgidas a partir de los años 80.

Manifestaciones de lo sensible

Cuando se sostiene que en el contexto de las movilizaciones políticas lo estético-sensible prima sobre lo artístico convencional, es importante asumir que, vinculada con dramáticas manifestaciones populares, la estética no puede ser considerada puro juego de formas sensibles. Los contenidos que se tramitan en la sublevación colectiva son siempre potentes y, aunque busquen la expresión clara de los lemas, el exceso de su carga no puede evitar las desviaciones poéticas y las transgresiones formales, propias del quehacer artístico. Enfrentados a la discriminación de subjetividades alternativas y a la violencia de traumas y postergaciones que enlutan la memoria histórica, oscurecen la experiencia del presente y comprometen la expectativa de la justicia por venir, los significados que se juegan en estas movilizaciones requieren planos de inscripción que trasciendan los disponibles. En ese punto se sobrepasa el nivel insurreccional para acceder a nuevas formas de representación e imaginación. Bien lo dice Rolnik: entonces, no basta con *denunciar*, sino con *anunciar* otros mundos posibles. Este es un momento exacto de coincidencia entre la movilización política y los quehaceres del arte.

Los recién citados contenidos de las movilizaciones –que, aunque demanden la continuidad de la resistencia histórica, adquieren nuevas modalidades a partir de los años 90– se relacionan no solo con la reivindicación de derechos formales de la ciudadanía y la exigencia de un nuevo orden socio-político, sino con la afirmación de subjetividades postergadas, cuando no discriminadas y reprimidas, como las que configuran, entre otros colectivos, los feministas, étnicos y raciales, así como los promotores de la diferencia sexual

y genérica, los llamados por López “sexo-disidentes”.⁸⁷ Los agitados espacios de las movilizaciones resultan caldo de cultivo para la generación de imágenes, relámpagos poéticos y nuevas formas, tal como para la experimentación técnica y las innovaciones y desplazamientos retóricos. De este modo, esa escena, crispada por la condensación de energías diferentes; sobresaltada por el entusiasmo, la furia, el temor y los anhelos postergados, fomenta hechos diversos de creación e impulsa lances de resignificación que involucran, y diluyen, por momentos, la diferencia entre la estética y el arte.

De manera muy reciente se está produciendo en diversos países del mundo, en especial de América Latina, la eclosión de potentes manifestaciones populares que demandan derechos políticos, económicos y socioculturales en contra del neocolonialismo y se oponen a las diferentes formas y prácticas de misoginia, racismo y ecocidio, así como de etno, homo y transfobia. La indignación de diferentes sectores ante las muchas modalidades de opresión y discriminación sacude la escena pública, genera violentas reacciones represivas, obtiene algunas conquistas considerables y deja instaladas sonoridades, “gérmenes de futuro”, en el decir de Benjamin. Estas súbitas multitudes –explosivas, líquidas, heterogéneas– tanto reeditan consignas e imágenes revolucionarias de los años 60, con cuya tradición militante se identifican en muchos casos, como crean formas nuevas de expresión, adecuadas a situaciones cuyas características (relativas a su volumen, intensidad y duración) resultan inéditas.

Por su actualidad y su desmesurada magnitud, las revueltas que están estallando en Chile constituyen un caso que ilustra bien esta situación. Diferentes expresiones visuales, audiovisuales, escénicas y musicales, ocurridas en las calles o en instituciones culturales, acompañan la sublevación desde sus propios ámbitos (o en el dintel de ellos) y configuran circunstancias difícilmente comprensibles en los términos de una oposición dicotómica arte/no arte. También cabe mencionar en este punto las exposiciones, conciertos, obras de

⁸⁷ Miguel A. López. *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Metales Pesados Ediciones, Santiago de Chile, 2017.

teatro y ballet, ciclos de cine y publicaciones literarias, producciones indiscutiblemente asumidas como artísticas, que se suman a las manifestaciones políticas tanto en la calle como en instituciones alternativas y, aun, en museos, galerías y otros espacios tradicionales.

Analizando la escena de la actual sublevación chilena, Horta Canales señala que nunca antes se había registrado la toma de tantas imágenes “teniendo el control de toda la cadena de producción”, hecho que rompe con las prácticas de las industrias culturales y subvierte los dispositivos de un cine adscrito al modelo del mercado. La imagen, “registrada en aparatos celulares y divulgada en distintas plataformas digitales...”, resultó así “articuladora importante en el proceso: fotografías, videos de aficionados, memes, hashtags, carteles, performances y diversos recursos estéticos establecieron la diversidad de formas de protestas...”. De tal manera, este levantamiento constituye “una revolución tanto política como estética”.⁸⁸

Es indudable que parte de esta cuantiosa producción de imágenes constituye un corpus estético particular. Y es probable que mucha de esa producción sea capaz de desencadenar las extrañas perturbaciones que trastornan el orden de las significaciones estables y añaden un inexplicable excedente a los discursos de la sublevación. Pero la determinación de esos imprevistos traspiés que trazan una distancia aurática, el “para sí” de los mismos, dependerá de operaciones que los detecten e inscriban en contextos capaces de reconocerlos como obras, más allá –aunque fuere mínimamente más allá– del claro contenido de las demandas. Ya se sabe que, en principio, esa inscripción corre a cargo del sistema del arte. Y se sabe que tal sistema, aunque habitado por fuerzas opuestas, se encuentra mayormente comprometido con el régimen del mercado: la cultura de la información y el *show business* global y las políticas del Estado empresarial. En este punto se juega la puja política fundamental en relación con el ámbito que analizamos: la referida al establecimiento del estatuto artístico de las producciones. El saber/poder establecido busca fijar los criterios de lo que debe o no ser considerado “arte”

⁸⁸ Luis Horta Canales. *Las revueltas sociales están cambiando para siempre el audiovisual chileno*. Tribuna Libre. <https://www.otroscines.com/>

circunscribiéndose a sus propios principios, sensibilidades e imaginarios (los de siempre: blancos, poderosos, héteropatriarcales). Dado que el canon dominante precisa responder a las demandas contemporáneas de alteridad y pluralismo, y apoyarse en políticas correctas de diversidad, sus instancias promueven la visibilidad de prácticas y sectores diferentes. Pero, basado en la exhibición publicitaria, el mercado goza de gran experiencia en la manipulación de la visibilidad, mediante la cual promueve con eficacia diversos programas de puesta en escaparate de la diversidad cosificada: es casi imposible competir con el mercado en la exposición de creaciones asumidas en cifra de producto rentable.

Por eso, no se trata de que los sujetos omitidos por el régimen ilustrado (diferentes colectivos marginados por su diferencia de clase, raza, etnia, credo, sexualidad, género o diferencia física) sean convocados a las tarimas del sistema del arte: su presencia sería fácilmente subsumida por las categorías de la representación dominante. Se trata de que tales sujetos irrumpen en la escena pública a partir de movimientos propios, indóciles al orden de dichas categorías. Esa irrupción condiciona el juego de políticas de la mirada, opuestas a la pretensión de ver, aceptar y clarificar todo. Promueve, por ende, apuestas estéticas, técnicas y poéticas singulares. Pero también moviliza estrategias políticas de autorrepresentación y jugadas diversas de subjetivación. Por eso, el complejo teatro donde ocurren estos movimientos resulta propicio a la irrupción de sensibilidades e impulsos micropolíticos, que a su vez se vuelven contra el orden de la escena donde aparecen. “Solo hay proceso de subjetivación política en la interrupción, en el desacuerdo”, sintetiza Rancière.⁸⁹

Al volver irrelevante la determinación de la “artisticidad” de determinadas obras, las posiciones críticas, tanto como la ambigüedad que envuelve el ámbito del arte, pueden aliviar las consecuencias del sistema arte/mercado. Y, sobre todo, pueden cuestionar la fijeza de esa determinación, sujeta a contingencia y, por ende, a constante incertidumbre. En última instancia, el

⁸⁹ Jacques Rancière. *El destino de las imágenes*. Op. cit., p. 11.

concepto de “arte” es un indecible. Este término no significa imposibilidad de decisión, señala que el acto de decidir depende de situaciones específicas y no tiene carácter definitivo. Esta precariedad ontológica desconcierta, en cada caso, el concepto letrado de “arte” en cuanto manifestación superior del espíritu; una revelación acontecida por encima de las experiencias estético-sensibles y expresivas afectadas al activismo político o a cualquier otra dirección extraartística.

Las actuales revueltas populares –cuyas intensas significaciones se sobrepasan a sí mismas y cuya potencia hace estallar los encuadres de la rebeldía masiva y de la representación (política y estética)– trastornan la disyunción binaria arte/no arte. Es decir, permiten cuestionar que ambos términos, trabados en una dicotomía fatal, resulten mutuamente excluyentes.

La pragmática del arte

El llamado “arte relacional”, término propuesto y desarrollado por Bourriaud⁹⁰ durante los años 90, también asume la performatividad de ciertas prácticas del arte. Las mismas romperían sus límites convencionales para impulsar actividades colectivas que enfatizan –en el ámbito de la ciudad y durante un tiempo específico– el valor de lo cotidiano y la participación del receptor. En este caso, el arte también cumpliría un papel instrumental: el de recuperar la consistencia de la trama social mediante la generación de esquemas nuevos de proximidad interpersonal. A contrapelo de una sociedad de sujetos dispersos y de consumidores pasivos de arte, tales esquemas promoverían nuevas relaciones experimentales; modos alternativos de relación de los distintos agentes, entre sí y con la obra. En cuanto al momento propiamente político de este modelo, Bourriaud afirma que “las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas”.⁹¹

⁹⁰ Nicolas Bourriaud. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2006.

⁹¹ Íd., pp. 34 y 35.

Si el problema del “arte comprometido” radica en su dificultad de distanciarse de los hechos denunciados, representados o defendidos, la traba del “arte relacional” se encuentra en su incapacidad de desmarcarse de los vínculos comunitarios que genera. Sin duda, el refuerzo de los lazos sociales tiene un innegable potencial político, pero la renuencia a asumir de modo crítico esos vínculos no permite activar poéticamente tal posibilidad; así como la despreocupación por la dimensión formal, el momento creativo y la intensidad poética impiden la acción de dispositivos propiamente estéticos. A la larga, ese potencial político termina sin ser activado. Criticando el arte relacional, García Canclini sostiene que “su objetivo no es cambiar la sociedad para hacerla más justa o más apta para la creatividad, sino pasar de lo existente a otro estado”.⁹² Eso conduciría a que las obras no generen situaciones nuevas, sino contextos diferentes.⁹³ Pero ni tal otro estado ni tales situaciones nuevas se encuentran bien determinados, por lo que los objetivos del arte relacional no solo son discutibles en su eficacia, sino confusos en su formulación.

Por su parte, João Fernandes dice que el modelo relacional, centrado en el contacto y la copresencia de los protagonistas, no sobrepasa el momento de estar juntos. “Como en la famosa definición de la función fática planteada por Malinowski y revisitada por Jakobson, no hay otras funciones relevantes en las situaciones creadas más allá de la evidencia del contacto de sus participantes”.⁹⁴ Y concluye: “Este paradigma es ideal para nivelar un universo en el que Internet y las redes sociales aseguran un contacto que condiciona, neutraliza y se yuxtapone a todos los contenidos”.⁹⁵ Así, lo relacional deviene tautológico; se identifica con la nueva forma

⁹² Néstor García Canclini. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores, México, 2011, p. 131.

⁹³ *Ibid.*, p. 132.

⁹⁴ João Fernandes. “De qué hablamos cuando hablamos de arte. Discursos del arte, discursos del mundo”. Presentación escrita como director de la XIV edición del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte contemporáneo (SITAC). Ciudad de México, 17-19 de enero de 2018.

⁹⁵ *Ibid.*

de comunidad que genera, o busca generar, y queda prisionero en ella. Aunque no imposible, resulta difícil identificar microutopías en la trama de una red que se cierra sobre sí. Tampoco es imposible encontrar manifestaciones de arte en un modelo centrado en el reforzamiento de los lazos comunitarios: cualquier intensificación de momentos sociales es propicia para provocar inesperadas sacudidas del orden simbólico; es decir, movimientos, aun breves, de disidencia artístico-política. El arte carece de un “lugar correcto” donde acontecer.

Segunda escena: aura plebeya

La indeterminación 1

Referido al potencial político del arte popular, este título se enfrenta a una escena compleja, difícilmente abordable por conceptos claros. Pero, en rigor, los términos básicos empleados en este texto son todos ambiguos en sus contenidos e indeterminados en sus lindes, de modo que para trenzar las figuras de lo artístico, lo popular y lo político se adoptarán las mismas precauciones y se asumirán las mismas libertades que, simultáneamente, condicionan e impulsan el uso de cada uno de tales términos.

Habiendo sido considerados ya los resbalosos conceptos de “arte” y “política”, centrémonos en el relativo a lo “popular” o, puesto en sustantivo, el de “pueblo”. En un sentido cercano al empleado para trabajar los casos anteriores, los principios básicos para considerar este son: liberarlo de los lastres metafísicos que lo fijan en una sustancia, depurarlo de pretensiones universalistas, desmontar su sentido de sujeto unificado, abrirlo al juego o al riesgo de la contingencia; borrar sus límites para convertir los surcos en trazos operativos, provisionales (en meros esbozos orientadores) y, en consecuencia, acoger con beneplácito su expansión a otros ámbitos y la irrupción en los suyos de figuras e imágenes diferentes.

Los principios recién enunciados pueden ser traducidos en algunas recomendaciones prácticas referidas al uso del término “pueblo”. En primer lugar, escribirlo en minúsculas para recalcar

su carácter plural, históricamente construido. En segundo, expresarlo en modo adjetivo (“lo popular”). Se buscaría, así, esquivar el riesgo de considerarlo una sustancia completa (“El Pueblo”). Badiou sostiene que, adjetivado, el término se expone menos a ser definido como un sujeto unificado (por ejemplo, es preferible “movimiento popular” que “movimiento del pueblo”).⁹⁶ Por último, usarlo en plural, según propuesta de Didi-Huberman: hablar de “pueblos” puede sortear mejor el riesgo de universalización que se cierne siempre sobre la figura “pueblo”.⁹⁷ Podría, así, evitarse que el término en cuestión encarne la figura del protagonista unificado del libreto político y que designe el sujeto privilegiado de la historia. Liberado de tales mitificaciones, lo popular se proyecta a un espacio cruzado por agentes diferentes, divergentes muchas veces.

Alivianado de tanta carga sustancial, el concepto “pueblo” se vuelve dúctil, adaptable a contenidos diversos. Por otra parte, entrecortado el cerco que clausuraba su ámbito, se presta a todo tipo de intercambios disciplinares, políticos y pragmáticos. Deviene un vocablo proteico, disponible a acoger significados incontables; un espacio difuso y discontinuo que, desde una perspectiva política, se encuentra tanto expuesto a la suerte ambigua de toda contingencia como abierto a la posibilidad de proponer nuevas alternativas emancipatorias.

La indeterminación 2

La esfera pública en la que se mueve la variedad de actores populares no solo se encuentra sostenida por tramas de articulaciones y equivalencias, sino separada por símbolos e imaginarios diferentes, y escindida por brechas infranqueables. Estos factores discordantes estorban el encuentro de las distintas posiciones sectoriales, impiden la conciliación plena de aquella esfera y motivan su carácter inestable y fragmentario. Es por

⁹⁶ Alain Badiou. “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra *pueblo*”, en Alain Badiou et al. *¿Qué es un pueblo?*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014.

⁹⁷ Georges Didi-Huberman. “Volver sensible/hacer sensible”, en Alain Badiou et al., op. cit.

eso que resulta inadecuado referir “el pueblo” a un sujeto único, dotado de cualidades inherentes y orientado a constituir una totalidad orgánica.

Pero la misma incompletud de esa cultura permite que su concepto incluya momentos contradictorios y se acreciente y enriquezca con ellos. Así, tanto como los colectivos organizados, las nuevas propuestas para encarar un nuevo concepto de “populismo”,⁹⁸ las posiciones “horizontalistas” y la informe multitud⁹⁹ complejizan esta escena accidentada. Las súbitas irrupciones de movimientos de distintas colectividades, indignadas por iniquidades específicas, aportan oxígeno y fuerzas (sangre a veces) a un campo revuelto pero propicio a transformaciones necesarias. Las resonancias de estas subjetividades instantáneas contribuyen a trastornar la configuración del poder hegemónico y a replantear el concepto mismo de ese poder.

Para definir el sujeto “pueblo”, el viejo liberalismo ilustrado había tomado la distinción romana establecida entre *populus* (el ciudadano) y *plebs* (el resto, la plebe) idealizando el primero y omitiendo el otro, según sea o no cada uno considerado portador privilegiado de derechos universales. En este texto se toma la segunda acepción del concepto “pueblo”, de modo que su extensión se circunscribe a las minorías y las grandes mayorías excluidas de participación y representación plenas en la escena pública: “los de abajo”, las comunidades étnicas, los campesinos y obreros, ciertos sectores de clase media trabajadora y, en general, los colectivos segregados por razones de género, opción sexual, raza, credo o capacidad física. En el ámbito artístico, lo popular es lo omitido de la institucionalidad del arte definida en cifra de mainstream; situación provista de matices que serán expuestos en su momento.

La extensión de lo popular planteada en este texto coincide básicamente con la posición definida como no-hegemónica; pero, solo a los efectos de lo tratado en este punto, el contenido del concepto

⁹⁸ Ernesto Laclau. *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.

⁹⁹ Toni Negri y Michael Hardt. *Imperio*. Paidós, Barcelona, 2002.

“pueblo” se refiere preferentemente a los sectores pertenecientes a las culturas indígenas y afrodescendientes, tanto como a colectividades rurales o suburbanas relacionadas con aquellas por filiación o afinidad.¹⁰⁰ Estos conjuntos sociales se encuentran históricamente marcados por procesos iniciados con la Conquista y conectados con diversos movimientos de hibridación intercultural. La discusión de lo artístico de las producciones populares debe ser vinculada con las coincidencias y los desencuentros entre culturas diferentes, con procesos continuos de subjetivación y sensibilidad, y con las múltiples tensiones políticas y estéticas entre tradición y cambio. Por otra parte, las culturas indígenas y mestizas permiten, mejor que otras, ser consideradas ante las diferencias entre lo popular, lo masivo y lo ilustrado y en relación con la dialéctica modernidad/contemporaneidad, preocupación central del arte actual.

La indeterminación 3

Arditi propone pensar el pueblo como lugar de una bifurcación, “no porque tenga dos cuerpos, sino porque usamos el mismo nombre para designar dos experiencias o modos de ser del pueblo, como re-presentación y como evento”.¹⁰¹ La diferencia entre el concepto de re-presentación, basado en el simulacro, y el de representación, sustentado en la mimesis, ya fue mencionada en este texto. Simulando la existencia de un sujeto colectivo unitario, la re-presentación actúa como una ficción capaz de ampliar el espacio público de la igualdad. Ahora, Arditi introduce el concepto de evento, cercano a la idea de Rancière del *demos* como la parte de los sin-parte. El evento no intenta ensanchar la escena del *statu quo* para que pueda incluir el *demos*, sino cambiar el libreto y las reglas que determinan el teatro de la representación, buscando que actúen allí los sin-parte

¹⁰⁰ Los sectores referidos a las cuestiones de género y capacidad física son comprendidos en los términos más amplios de “ciudadanía”. Obviamente no se trata de establecer una disyunción entre “la ciudadanía” y “lo popular”, sino de trazar recortes metodológicos para subrayar *ad hoc* las singularidades de lo étnico, lo racial y lo campesino, singularidades nombradas en el cuerpo del texto principal.

¹⁰¹ Arditi. “El pueblo como representación...”, op. cit., p. 224.

en condiciones de igualdad. Carente de entidad sustantiva, intenta hacerlo sin programas ni jerarquías ni expectativas de éxito inmediato. “El pueblo como evento existe como una puesta en acto y no como una propiedad positiva porque nombra una actividad que escapa de la regularidad del cálculo”,¹⁰² afirma Arditi poniendo como ejemplos el populismo y las insurgencias que sacuden el mundo a partir de 2011.

Así, en cuanto evento, la figura de pueblo escapa de los lugares y categorías asignados por el *statu quo*. Las movilizaciones insurgentes son políticas “no en el sentido convencional de buscar el poder del Estado, sino de explorar mecanismos no electorales para empoderar a la gente”.¹⁰³ En el sentido empleado por Rancière, el pueblo como evento designa un sujeto de enunciación que no puede ser identificado en los términos del *statu quo*;¹⁰⁴ en palabras de Arditi, “el pueblo como re-presentación, en cambio, se parece más a la policía (en el sentido de Rancière) o al poder constituido: un juego interno de los parámetros de lo existente”.¹⁰⁵ De todos modos, el autor que ahora seguimos aclara que no se trata de valorizar el pueblo-evento en detrimento del otro término de la bifurcación planteada al comienzo de este párrafo: “el cambio aritmético es lo que hace el pueblo como re-presentación y es bueno que lo haga”.¹⁰⁶ Las organizadas conquistas de la re-presentación no bastan pero son necesarias: deben ser realizadas de modo paralelo y complementario a las movilizaciones del pueblo-evento, en un sentido similar, quizá, al que requiere la articulación de las demandas macro y micropolíticas.

La indeterminación 4

Otro recorte. Bajo este título (“Aura plebeya”) se trata la cultura popular solo en cuanto ámbito donde se cruzan el arte y la política. La

¹⁰² Ídem, p. 235.

¹⁰³ Ídem, p. 238.

¹⁰⁴ Ídem, p. 240.

¹⁰⁵ Ídem, p. 245.

¹⁰⁶ Ídem, p. 244.

propia definición de lo popular como no-hegemónico y, aun, contrahegemónico, marca de entrada un componente fuertemente político. Bajo los siguientes títulos son encaradas diversas cuestiones relativas a ese ámbito para culminar con una referencia al tema de la memoria, que sostiene y alimenta estas cuestiones.

Lo popular, la cultura, el arte

Las culturas populares –sistemas alternativos de concebir, imaginar y representar el mundo– se encuentran sembradas de puntos conflictivos que hacen vacilar las certidumbres del orden colectivo: son puntos azuzadores que desestabilizan la fijeza de los códigos y la familiaridad de las significaciones establecidas y que introducen dudas acerca de las jerarquías sociales y los alcances del lenguaje. Estas puntadas, propias del arte, crisan el régimen simbólico apuntalando el sentido social y, simultáneamente, impidiendo su cumplimiento. El arte popular puntúa, así, la cultura –la popular, en este caso– perforándola a menudo, subrayando aspectos suyos y bocetando derroteros, fuerzas y mapas efímeros; constelaciones caprichosas que trazan y retrazan, que aceleran y retrasan los ritmos, y los rumbos, del quehacer cultural.

En sentido estricto, los puntos recién mencionados corresponden al arte popular en cuanto integra el régimen genérico del arte. A los efectos de especificar lo artístico popular, se consignan tres notas históricas suyas: lo negativo, lo afirmativo y lo diferente, que, aun reformuladas de acuerdo a los retos de distintos tiempos, básicamente siguen vigentes. La primera nota define el arte popular desde omisiones y exclusiones: lo no-hegemónico, lo marginal, lo remanente. La segunda recupera un lugar de afirmación y subraya el momento de la construcción histórica de subjetividades singulares; este momento deviene factor de cohesión comunitaria, impulso de dinamismo social y principio de potencia artístico-política. La tercera nota manifiesta ciertos rasgos particulares de la creación artística popular, ajenos a los que definen el itinerario del arte moderno de raíz ilustrada. Por un lado, esta creación se desarrolla al margen de los códigos de la representación occidental y más allá de los caprichos del estilo y los dictámenes del canon dominante. Por

otro, el arte popular se despreocupa de las menudas razones de la originalidad, la innovación o la autoría de la obra, condiciones inexcusables del arte moderno (y del contemporáneo, aunque reniegue de ellas). Por último, no se recluye en la autonomía estético-formal ni desdeña, en consecuencia, las demandas de cada presente, cuyas cuestiones domésticas, sociopolíticas o mágico-rituales son atendidas desde la retorcida perspectiva de la forma estética o los rodeos de la poesía.

Ninguna de estas notas tiene carácter absoluto. Fuera del encuadre de la representación mimética occidental, el arte popular tiene sus propias y muy diversas estrategias ficcionales –figurativas o no– para dar cuenta de las realidades que lo condicionan; y aunque no se someta a estilos ni cánones, configura espontáneamente tendencias y asume códigos relacionados con las pautas de la sensibilidad, la técnica y la eficacia sociopolítica. El arte popular, en fin, nunca ha quedado atrapado por la autonomía estética, pero es capaz de hacer de la belleza una aliada del cumplimiento de diversas funciones sociales extrañas al orden de la forma sensible.

Arte popular/arte erudito

La conciliación entre la potestad de las formas estéticas y el impulso de los contenidos sociopolíticos, manejada con naturalidad por el arte popular, resulta similar a la que intenta alcanzar el arte contemporáneo de filiación ilustrada. Este, tras haber renegado del formalismo esteticista (la autonomía formal), se encuentra ante la necesidad de mantener ciertos argumentos estéticos para evitar la desaparición de un básico ámbito propio, delineado por operaciones formales. Entonces, si bien el arte popular nunca fue aceptado en clave de modernidad (impugnadora de contenidos extraestéticos), coincide hoy con el arte erudito compartiendo posiciones contiguas, cuando no superpuestas en parte, en las que el *splendor formae*, la belleza en sentido amplio, no precisa el sacrificio de contenidos y funciones extraestéticas; es más, no solo no se opone a esos contenidos y funciones, sino que los promueve: ayuda a argumentarlos mediante los juegos de imágenes y lenguajes propios del arte. El arte popular es experto en fortalecer las bellas formas para que sirvan mejor a

diversas pragmáticas sociopolíticas. Acerca, pues, no recetas, pero sí indicios para asumir el difícil conflicto autonomía-heteronomía que desvela el arte actual y llena de paradojas sus anochecidos terrenos. Este es un aspecto político del arte popular: su posibilidad de incidir en la pragmática social sin arriesgar el valor de la forma estética. No a otra cosa aspira el arte crítico erudito.

El arte, la masa

Para considerar el potencial artístico y político de producciones que vinculan la cultura popular con las industrias culturales y las tecnologías masivas de comunicación e información, cabe distinguir por lo menos cuatro situaciones.

La primera se refiere a lo producido en ámbitos regidos, en cifra de mercancía, por el sistema de la información, el consumo y el espectáculo. En este nivel no podría hablarse con propiedad de “arte”, ni de “popular” ni de “masivo”. Se podría sostener que situaciones como esta requieren una visión nueva de lo artístico que, más allá de lo puramente estético, fuera capaz de incluir formas masivas. Pero, mal que pese, el concepto actual de arte sigue traduciendo su origen ilustrado y aurático. Ha cambiado en la comprensión y en los alcances de su formato lógico, ha entreabierto el círculo de la pura forma para acoger sensibilidades foráneas y cuestiones ajenas a su competencia tradicional, se ha desencastrado de sí mismo para proyectarse sobre la realidad sociopolítica y la historia, pero el concepto de “arte” sigue designando un sistema de operaciones sensibles orientadas a forzar los límites de la representación y comprometer el sentido. Sigue apostando a lo extraordinario desde la potencia de sus formas inflamadas. Resulta problemático, pues, hablar de “arte” y, más aún, de “arte popular” desde dentro del poderoso complejo industrial de la cultura, movido por corporaciones transnacionales que se conectan con la sensibilidad popular solo para alcanzar audiencias masivas.

La segunda situación se plantea con la disipación de los límites entre lo popular, lo erudito y lo masivo. Los cruces transfronterizos producen la emergencia de subjetividades populares que, identificadas por el consumo (adecuado a su target), se basan en figuras y signos provenientes de la industrialización masiva de la cultura.

Las nuevas modalidades culturales se confunden en sus bordes con las tradicionales y crean con estas zonas mixturadas, cargadas de nuevo potencial creativo.

Otra situación se refiere a las culturas tradicionales, recién mencionadas, que, dentro del curso de sus desarrollos propios, se apropiaron de formas, imágenes y conceptos oriundos de la cultura hegemónica masiva. Las culturas sometidas a acción colonizadora no ceden dócilmente ante su presión. Por eso, los conflictos interculturales no solo deben ser considerados en términos de resistencia, exterminio y alienación, sino también en cifra de mutuas transferencias, generadoras de hechos culturales nuevos. Al lado de numerosos casos de activa defensa de los patrimonios simbólicos de los pueblos conquistados y colonizados, y paralelamente a los violentos procesos históricos de saqueo, represión y etnocidio cometidos contra esos pueblos, deben ser considerados los casos de transculturación, negociación e hibridez ocurridos sobre la continuidad de los códigos imaginarios y simbólicos tradicionales. Estos movimientos, crispados siempre por tensiones políticas, permiten cuestionar el concepto de dominios de creación enclaustrados en notas identitarias. Pero el hecho de levantar los límites tajantes entre lo popular, lo culto y lo masivo no significa promover un revoltijo que anule las particularidades de cada ámbito, sino asumir una posición desde donde se las considere de manera contingente y provisional: la diferencia se construye en el devenir de procesos históricos singulares.

La última situación resulta de los destinos diferentes que otorgan las audiencias a los mensajes de la cultura hegemónica masiva con los que establecen distintos procesos de mediación y traducción. En este punto, diversos autores¹⁰⁷ han apostado a la posibilidad de que tales mensajes sean no solo consumidos, sino asimilados,

¹⁰⁷ La llamada “teoría de la recepción”, sostenida por distintos autores, ha subrayado el momento del consumo para analizar procesos plurales de apropiación de modelos culturales hegemónicos. Véanse, a título de ejemplo, entre una nutrida bibliografía: Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili, México, 1987; y Néstor García Canclini. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, 1995. En una dirección cercana, V. Jacques Rancière. *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires, 2010.

reformulados y, aun, tergiversados, de modo a que puedan conectarse con sensibilidades, experiencias y expectativas propias. Por un lado, estos desplazamientos y traducciones tienen claro carácter político (el litigio en torno a la significación es la jugada política por excelencia). Por otro, tales operaciones generan hechos culturales nuevos, que no precisamente se ajustan al grave concepto de “arte”, pero movilizan momentos de renovación formal e intensificación de sentidos sociales, propicios a la creación artística.

Arte popular/arte contemporáneo

Aunque lo contemporáneo tiende hoy a ser interpretado en clave de vigencia hegemónica, concebir distintas contemporaneidades permite sortear el prejuicio etnocéntrico que propone un solo modelo contemporáneo, el occidental euronorteamericano (tal como se proponía un ejemplar único de modernidad, adaptable, concesivamente, a situaciones particulares). Sustener la concurrencia de diversos transcurso contemporáneos descarta todo principio de unidad y despliegue secuencial del tiempo e impugna el sistema de jerarquías suyas: lo contemporáneo no marca una etapa; supone una de las posiciones posibles desde las cuales considerar la actualidad, una de las maneras de ubicarse ante cada presente. Su figura se ve sacudida, así, por anacronías y cortes, por direcciones contrapuestas y movimientos desiguales. El régimen del arte resulta propicio para desmontar la ficción de un discurrir histórico lineal y para ensamblar, desconcertadamente, fragmentos de memorias y expectativas desiguales. Quizá todo presente histórico haya sufrido desacoples en su derrotero, pero el contemporáneo tiene especial conciencia del desguace del tiempo y del potencial poético y crítico que se cuele por entre las brechas de esos desajustes.

Así, la heterogeneidad de los presentes desmiente el moderno mito colonialista según el cual solo el arte occidental, o de filiación occidental, alcanza la actualidad (concebida como el “estar al día”): las producciones artísticas populares son anacrónicas porque, atrapadas por la carga de sus tradiciones, nunca podrán sintonizar plenamente con el horario internacional. Esta posición etnocéntrica ha perdido toda vigencia en un contexto en el cual el arte

contemporáneo se nutre de los conflictos mantenidos con su propia actualidad: las dilaciones, retrocesos y anticipos de su marcha entrecortada en relación con el tiempo cronológicamente desplegado.

A partir de estas consideraciones, resulta válido afirmar que aun las más inveteradas formas de arte popular resultan contemporáneas en cuanto toman posición ante su propio tiempo, sea para concordar con él, sea para discutirlo o desconocer sus pasos sucesivos y enfilados. Por ejemplo, un arcaico atuendo ritual indígena, aunque responda en su confección y su sentido a usos varias veces centenarios, será una pieza contemporánea en tanto mantenga vigencia: mientras siga siendo percibido colectivamente con intensidad y mantenga vivos sus significados y, en consecuencia, lozanas sus formas. Como en la teoría más clásica del arte, el *splendor formae* es expresión de la verdad de la pieza, de la fuerza empleada para responder a su actualidad, coincida esta o no con los tiempos del mainstream.

La contemporaneidad de lo artístico popular plantea la siguiente cuestión política: el arte popular resulta contestatario no siempre rompiendo con lo establecido, sino resistiendo la imposición de cambios ajenos a su propia dinámica cultural, conservando signos tradicionales o creando nuevos a contrapelo de las exigencias del mercado. Se trata de modalidades disidentes de contemporaneidad.

Centro y periferia

La dimensión política de lo popular también coincide, aunque parcialmente, con el arte crítico erudito en cuanto ocupa una posición periférica ante el mainstream central.¹⁰⁸ En parte, concuerda incluso en cierta postura “latinoamericanista” que, aunque haya perdido vigencia, reaparece a veces por entre algunos conceptos referidos a la resistencia del arte ante la expansión avasallante de la cultura global. Históricamente la tensión entre el centro y la

¹⁰⁸ El arte vanguardístico de filiación ilustrada es, generalmente, identificado como “contemporáneo”. Pero en cuanto se asume que el arte popular, que incluye el indígena, también lo es, la primera modalidad citada queda en la incómoda situación de tener que ser especificado como “erudito”, “culto” o “ilustrado”.

periferia ha sido tratada desde dos perspectivas de pensamiento que terminan anulando las singularidades de lo periférico. Por un lado, considerados términos enfrentados de una oposición metafísica, ambos terminan congelados en un antagonismo que, anterior a su propia historia, impide el juego de la diferencia. Por otro, planteados como momentos de un movimiento dialéctico que debe ser indefectiblemente conciliado, pierden la conflictiva alteridad que los dinamiza de manera contingente.

Cuestionar esas perspectivas no significa desconocer que, solapado tras los entreveros que promueven las políticas de targets del capital trasnacional, sigue vigente el régimen jerárquico de los poderes mundiales. Sigue funcionando, por ende, la distancia que separa y enfrenta centros y periferias. Es más: apenas comenzado este siglo, esa discrepancia se ha aguzado desde el endurecimiento de las nuevas políticas de seguridad impuestas por los Estados Unidos. Y se ha vuelto más clara a partir de la reconfiguración del modelo ideológico tradicionalmente basado en coberturas, eufemismos y seducciones: hoy no se disimulan demasiado las violentas asimetrías provocadas por la distribución del poder/acumulación del capital financiero. Por otra parte, las oposiciones no operan ya como dicotomías binarias: no solo la cartografía del poder ha diseminado los centros y desplazado sus márgenes, sino que se han perdido los fundamentos y las totalidades que avalaban las disyunciones fatales, y se ha diluido la línea recta que engarzaba las contiendas siguiendo el libreto de una historia predestinada.

Es necesario, pues, concebir la disidencia al margen de oposiciones basadas en reflejos automáticos, puramente reactivos. Ante la dicotomía de lo uno y su opuesto (el centro y la periferia, lo latinoamericano y lo universal), cabe sostener la mutua interferencia de los términos en conflicto y concebir modos provisionales de confrontación, más allá de posiciones definitivas y desenlaces fatales. Desprendidos del cuadro formal de las oposiciones lógicas, aquellos términos afirmarán su singularidad no impugnando de manera abstracta los dictados del arte central, sino desmarcándose de ellos a partir de movimientos propios, afirmativos, y en relación con situaciones particulares. De hecho, la diferencia centro/periferia es

encarada a través de choques puntuales, resistencias, negociaciones *ad hoc* e, incluso, coincidencias coyunturales. Entonces, la singularidad del arte popular, en cuanto periférico, debe ser políticamente considerada resultado contingente de jugadas orientadas a conservar, defender o cambiar imágenes y signos de cara a la construcción colectiva de porvenires deseados.

Su potente singularidad podría eximir a la creación popular de recibir el título de “arte”. Este término se encuentra tan comprometido por su origen idealista e ilustrado, y tan expandido luego por los desconciertos contemporáneos, que se halla siempre bajo sospecha de ambigüedad conceptual y pendiente de justificación constante. Sin embargo, por razones que enseguida se expondrán –razones básicamente políticas–, conviene seguir empleando ese título, ajeno al vocabulario de las culturas mestizas e indígenas.

Hablar de arte popular supone reconocer modelos de arte alternativos a los hegemónico-occidentales y permite cuestionar las categorías del régimen de las Bellas Artes; categorías jerárquicas que discriminan entre formas superiores e inferiores según correspondan o no a sus cánones. El reconocimiento de lo alternativo ayuda a disipar la ilusión ideológica según la cual solo la cultura occidental puede acceder a ciertas privilegiadas experiencias sensibles, capaces de intensificar el sentido del mundo y complejizar su comprensión.

Considerar “artísticas” ciertas formas populares no significa nada especial para los sectores que las producen, pero tiene efectos que pueden favorecerlos. Por ejemplo, considerados en cuanto artistas, los indígenas podrán no solo ser vistos como personas marginadas y humilladas (que lamentablemente lo son), sino como creadores de formas cabales. Podrán ser apreciados como sujetos provistos de sensibilidad e imaginación, capaces de contribuir con imágenes e indicios indispensables al deprimido panorama del arte actual.

La, secundaria, participación de indígenas (y otros sectores populares) en los circuitos del arte consagrado arriesga la libertad de los procesos de producción, pero también abre nuevos espacios de sobrevivencia económica y levanta escenas donde resonarían las

voces postergadas. Así, la visibilidad del sujeto popular en la escena pública puede ser empleada a favor de las reivindicaciones de los pueblos indígenas y campesinos, referidas a la autodeterminación política, el territorio propio y la calidad de vida. En este sentido, la presencia indígena en muestras de artes visuales y audiovisuales ha devenido ocasión de foros y manifiestos de cierto impacto en la opinión pública; aunque de hecho, esa presencia resulta más eficaz como principio de autoafirmación étnica y cohesión social que como factor de denuncia.

De todas maneras, es obvio que la habilitación de la categoría “arte popular” ha servido más al mainstream que a las comunidades y sectores relegados. Mediante el contacto con la producción de estos sectores, el sistema del arte se oxigena con formas potentes que le aportan una dosis de novedad y exotismo capaz de sacudir el repertorio deslucido de gran parte de sus manifestaciones. El arte crítico (que incluye la teoría correspondiente) sale beneficiado con nuevas categorías que, libres de escisiones metafísicas y totalidades dialécticas, activan modelos alternativos de sensibilidad, sistemas diferentes de representación y diversas políticas de la mirada. Acá se abre un nuevo frente de negociaciones y confrontaciones políticas.

Detrás de escena: memorias

Los riesgos de la memoria

Paralelamente a la intensificación del debate teórico sobre el tema de la memoria, durante las últimas décadas del siglo XX se ha iniciado un proceso de captación de este tema por la lógica instrumental del poder y de exacerbación del mismo por parte de las prácticas del arte. Este fenómeno ha impulsado la inflación del término “memoria” y, aun, cierta trivialización suya. El desafortunado cruce del historicismo con la globalización ha provocado el marketing consumista del pasado, la manipulación ideológica de la historia y la turistización de los recuerdos, amenazas que toda política de la memoria debe sortear. A estos albuces cabe agregar el absolutismo informático que, compulsivamente, recuerda y archiva todo y que, al hacerlo, conlleva el peligro de una perversa memoria total, capaz

de paralizar el flujo mismo de toda rememoración posible: una supermemoria que obtura el momento del olvido, necesario para recortar lo recordado y editar los insumos de la historia.

Sin embargo, a pesar de los riesgos que acerca el boom de la memoria, su figura resulta indispensable, no solo como cara y contracara de la historia, sino como reserva energética del arte e impulso básico del quehacer político. La memoria complementa y discute la objetividad de los registros y actúa como factor de litigio político en torno a la selección, la edición y el destino de los recuerdos. Documentados, estos avalan, en cuanto pueden, la veracidad de lo acontecido. La imaginación poética se apoya en ellos para avistar lo no registrado: para dar cuenta de lo omitido y nombrar lo relegado por las historias oficiales.

Encaro mediante un rodeo esta figura difícil de ser abordada; para hacerlo recurro a un término guaraní, idioma siempre eficaz para nombrar al sesgo e intensamente. El término es *mandu'a pyrã*.¹⁰⁹ El primer vocablo significa “memoria”; el segundo, *pyrã*, intraducible literalmente, se refiere a una situación oscura y sugerente cruzada por la idea de temporalidad. Félix de Guaranía interpreta el término como “lo que se puede o se debe hacer o lo que será hecho”.¹¹⁰ Esta definición trenza una potestad, un compromiso y una promesa y remite al tiempo de lo posible. Así, el transcurso de la memoria no se agota en el pasado, sino que conduce al imperativo ético de lo que debe acontecer y se abre a la responsabilidad política: a un espacio-tiempo de rememoración, de construcción social y de deseo colectivo.

El *mandu'a* no se clausura en el pasado: deviene un espacio entreabierto para la construcción de historia. Este espacio no es concebido, así, como un depósito estático donde se acumula y se clausura el recuerdo de lo ocurrido, sino como una escena

¹⁰⁹ El nombre *mandu'a pyrã* ha sido utilizado como título de una exposición realizada en el Centro Cultural de España en Asunción (julio de 2014) y basada en el cruce entre las figuras del arte, la memoria y la política. Este texto retoma algunos puntos del correspondiente escrito curatorial.

¹¹⁰ Félix de Guaranía. Guaraní kuaareta. *Ñe'ëyppy rechauka ñe'ë rekokuatu kuaa. Enciclopedia-Diccionario etimológico-gramatical*. Fondec, Asunción, 2010, p. 270.

activa donde lo ya sucedido es convocado por un continuo trabajo de rememoración que lo vincula con la construcción del presente-futuro. De este modo, el pasado se vuelve una reserva de experiencias colectivas reactivables a través del recuerdo. Cabe acá distinguir entre, por un lado, la memoria involuntaria, que se manifiesta espontáneamente y sale al encuentro del sujeto, individual o social, interpelándolo, y, por otro, la memoria como trabajoso proceso de elaboración: como convocatoria de hechos intensos de la historia que deben comparecer ante el presente para ser interrogados, reinterpretados, vueltos a ser asentados en otros planos de inscripción.

Los desatinos de la historia

A diferencia del trabajo de la historia, el de la memoria no es imparcial: se encuentra cruzado por el deseo e interferido por propósitos e intereses distintos. Los hechos reales de los que parte se vuelven objeto de recordación traducido en imágenes y signos que perturban la fidelidad de lo acontecido. Las personas y sociedades editan el material que el recuerdo aporta; seleccionan y reformulan lo que sirve para un proyecto histórico, una acción política o un rito individual o colectivo. Pero los recuerdos, por más alucinatorios que pueden resultar en ciertas situaciones, parten de experiencias cristalizadas en formas objetivas o representadas mediante símbolos. Este enunciado tiene dos consecuencias.

En primer lugar, aquellas formas remiten a la materialidad de objetos y documentos que devienen testigos de acontecimientos pasados: encarnan tiempos específicos. Los rastros de la memoria operan como evidencias, evocaciones rotas y vagos presagios: como pistas de hechos recuperados solamente en parte. En este sentido, las huellas, los documentos, los fragmentos físicos, no solo adquieren un valor probatorio y testimonial, también actúan mediante el juego aurático de su presencia/ausencia. En confrontación con las imágenes, la práctica del arte contemporáneo viene empleando con insistencia los expedientes y vestigios, esperando que ellos sirvan de fuente de consulta y buscando que su presencia signifique una comparecencia material del pasado mismo: el

recuerdo se encarna a medias en cuerpos tangibles; como a medias queda librado a los bien fundados antojos del deseo.

En segundo lugar, ni los objetos ni los documentos pueden hacerse cargo de ciertos aspectos oscuros de la memoria, renuentes a cualquier intento de simbolización. El momento traumático, así como el lado nocturno de la experiencia y el trazo inconsciente, no pueden ser descifrados y permanecen como agujeros en las tramas de la memoria; no pueden, pues, ser convertidos en recuerdo ni acceder al presente. Ante estos puntos amnésicos, solo resta el recurso de la imaginación poética. El arte no logra saldar la falta, pero sí hacer de sus síntomas principios activos de resignificación. No repara las fracturas y pérdidas de la historia, pero sí puede apoyar la búsqueda de nuevos sentidos habilitando la dimensión de lo posible. Un principio de redención, según la figura de Benjamin, que intenta salvar la historia mediante la doble operación de recordar e interrumpir el tiempo. Siguiendo esta línea del pensamiento de Benjamin, Hernández-Navarro sostiene que ese doble movimiento no responde a un mero acto de curiosidad histórica o epistemológica, sino a una demanda “política, porque es necesaria para actuar, y ética, porque es una cuestión de responsabilidad”.¹¹¹

El arte de la memoria

Pero aquel doble movimiento también responde a una demanda estética. El arte tiene la extraña aptitud de actuar políticamente sobre la historia y de hacerlo con un sentido ético de responsabilidad. Su capacidad de trastornar las secuencias cronológicas, detener el tiempo y desquiciarlo, le permite detectar las potencias que sobreviven en un momento ya acaecido.

De nuevo Benjamin, inevitable: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente fue. Significa apoderarse de un recuerdo tal y como este relumbra en un instante de peligro”.¹¹² Este relámpago, la “imagen dialéctica”,

¹¹¹ Miguel A. Hernández-Navarro. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2012, p. 51.

¹¹² Walter Benjamin. “Tesis sobre la historia. Apuntes, notas y variantes”, en *Tesis*

ilumina la escena en una situación extrema y permite ver el límite que la separa de su otro lado amenazante: la zona nocturna de la alteridad. El flash paraliza en una imagen un momento exasperado. Así, el fluir de la historia puede ser detenido en cierto instante, que pasa a ser revisado por los dispositivos del arte. La incompletud del acontecimiento pasado se ofrece al hacer poético (estético, crítico, creativo) como no lo hace a la Historia que, en cuanto disciplina, no puede tocar lo ocurrido sin el riesgo de faltar al rigor científico. Por eso “articular históricamente el pasado”, traerlo al presente y enfrentarlo al porvenir, es operación privilegiada del arte, cuyos lances anacrónicos deconstruyen la linealidad historicista: no solo se vuelven sobre lo sucedido, sino que imaginan lo que pudo haber sucedido. Esa dimensión de posibilidad abre al deseo el espacio de la memoria y lo mantiene disponible para la creación artística, la acción política y el compromiso ético. Redime el pasado, siempre en el sentido de Benjamin. Pero tal dimensión también permite asumir la pluralidad de las memorias: existen diversos modos de recordar y articular la historia. Las culturas ordenan el material histórico y seleccionan los recuerdos: recordar es recortar según sus propias vivencias y experiencias y en pos de expectativas propias.

Desmemorias

Tal como queda señalado, el arte contemporáneo trabaja la memoria a través de expedientes, objetos e imágenes que corresponden tanto al registro histórico como al obrar poético. El conflicto indecible entre uno y otro corresponde aproximadamente a la oposición barthesiana entre el *studium*, la información fidedigna de los hechos y contextos históricos, y el *punctum*, el gesto punzante que trastorna la evidencia empírica para señalar o anunciar un acontecimiento que estará siempre inconcluso (y que, por eso, actúa como reserva de sentidos nuevos). La construcción de la memoria precisa ambas figuras: la que consigna lo sucedido y la que imagina lo que no pudo ser consignado o no pudo suceder (todavía). Cruzándolas,

sobre la historia y otros fragmentos, traducción de Bolívar Echeverría, Universidad Autónoma de México, México, 2008, p. 97.

el concepto de memoria trabajado acá es el que se desvía de la recordación empaquetada por el poder instituido (Estado, mercado, básicamente). Interesan al quehacer crítico (del arte, de la política) momentos densos de la memoria individual, comunitaria, nacional y regional: coyunturas, situaciones y acontecimientos específicos cuyo recuerdo marca los imaginarios y las representaciones sociales y los reubica ante diversas propuestas de porvenir. Estos momentos marcan puntos de condensación particulares que no se refieren a todas las experiencias mnémicas, sino solo a aquellas que resisten la uniformización de la memoria hegemónica: los estereotipos autoritarios levantados por la institucionalidad oficial del poder (modelos épicos, tradición conmemorativa y monumental) o por los intereses del mercado global (la historia-espectáculo o la industria de la memoria).

Por lo expuesto, en este texto no se desarrollan las formas pautadas de la memoria dominante sino a través de su contestación, la contramemoria, en el sentido de Foucault, que se afirma ante ellas. Las contramemorias: flujos de diferentes recuerdos que se entrecruzan continuamente y conforman tramas híbridas y diagramas inestables. Estos recuerdos aparecen y se mueven como imágenes: se muestran y se disipan; trastornan la representación de figuras fijas: impiden que cierren los datos de la memoria oficial. Intermitentes siempre, siempre incompletas en su mostrar, las imágenes hacen sospechar a la mirada y la obligan a redoblar la búsqueda de un objeto irremediamente esquivo. Ese escamoteo deviene falta en el arte y gravamen en el quehacer de la memoria, pero también se vuelve principio de construcción afirmativa. La incompletud del recuerdo puede activar el afán de desagaviar los desaciertos o las omisiones de la historia. Y puede dejar entreabierto la “esperanza en el pasado” que propone Peter Szondi.¹¹³ En pos de ella, la memoria no solo certifica lo que fue, sino habilita la dimensión de lo posible y resguarda el lugar de la promesa: puede sostener el significado de *pyrã* como lo que se puede o se debe hacer o lo que será hecho.

¹¹³ Peter Szondi. “Hope in the Past: On Walter Benjamin”, *Critical Inquiry*, cit. en Hernández-Navarro, op. cit., p. 54.

III. El aura en la época de la reproducibilidad numérica

Introducción

Las agendas de la imagen

Aunque la tecnología digital ha redefinido muchos supuestos de las artes contemporáneas, a las que plantea desafíos graves, ni los estudios técnicos especializados ni la teoría del arte han asumido con suficiencia el complejo estatuto de imágenes que se mueven simultáneamente en dimensiones diferentes y extraen su fuerza de esa misma ubicuidad. Desde las iniciales relaciones entre la técnica y el arte, aquella constituyó un factor determinante en la producción de este, pero la complejidad de la tecnología numérica y la desmesura de sus compromisos con los meganegocios de la sociedad cibernética hacen que hoy el componente estético se encuentre relegado y termine casi diluido en el discurso acerca de la imagen tecnológica. La maquinaria digital no solo es oriunda de regiones extrañas a las del arte, sino que nunca se adaptó expresamente a los requerimientos de la creación y los desvaríos de lo poético; creció velozmente, ajena a los albrures del deseo y la sensibilidad. Habría que tener en cuenta, además, los condicionamientos de la imagen digital en cuanto presa codiciada por las megaempresas de la información y el espectáculo.

La sujeción de la imagen técnica a la lógica del mercado provoca, a su vez, la metástasis del diseño en clave corporativa y espectacular (el esteticismo global). En el mismo contexto debe ser considerada la sustitución del perfil del inventor-creador individual por el del

técnico asalariado por las megacorporaciones, un funcional “innovador productivo” (lógica de la “economía creativa” que ni siquiera es la de la “creatividad en la economía”). También deben ser mencionados acá, aunque no habrán de ser tratados en este texto, otros cambios producidos por el acceso ilimitado a la producción de imágenes técnicas. No se trata ya del consumo masivo del arte, sino de la vigencia de un nuevo diagrama de relaciones entre productores y espectadores: a través de las redes sociales y la difusión de los dispositivos de representación, unos y otros generan compulsivamente un flujo desorbitado de imágenes que no tendrán tiempo de ser consumidas, un superávit de imaginario vacante.

Enfrentado a tal situación, este texto no solo busca rastrear posibles vínculos entre la creación audiovisual y el debate sobre el arte contemporáneo, sino que sigue con interés los diversos empeños de la imagen digital para contrariar el destino instrumental asignado por el tecnomercado. Ambos quehaceres deben ser emprendidos de cara a ciertas cuestiones del pensamiento contemporáneo involucradas en sus trayectorias: la política de la mirada, los conflictos de la representación y las posibilidades contestatarias del arte en los tiempos del mercado total (o la posibilidad del arte mismo en tales tiempos).

Aunque el texto apunta a hacer foco en la imagen digital, comienza considerando cuestiones que, propias de la modernidad y, por ende, de la imagen analógica, condicionan el derrotero de aquella. Son asuntos que nacieron con la fotografía y el cine mismos y siguen pendientes en parte, desmintiendo el supuesto (paradójicamente de sesgo modernista) de un corte absoluto entre las imágenes según sus condicionamientos tecnológicos, aunque tengan estos efectos incommensurables en todos los ámbitos de la cultura contemporánea.

Después de la estética

Aparecidos en pleno siglo XIX, la fotografía y el cine introducen en la teoría del arte un desconcierto esencial, que será redoblado luego con el surgimiento de la tecnología numérica. Estas inevitables confusiones perturban el curso de un régimen de pensamiento, el

logocéntrico occidental, que pretende comprenderlo y explicarlo todo. En cuanto la imagen técnica escapa de las categorías de ese régimen, exige abordajes distintos, superpuestos y aun opuestos a veces, para merodear, que no resolver, las cuestiones planteadas por aquel desconcierto. En verdad, los apuros que acarrea la imagen técnica no hacen más que remover conflictos desencadenados por la modernidad tras el surgimiento de la estética. Esta se había comprometido a enmendar la disyunción sensible/inteligible, pero esa misma oposición ya se encontraba formulada en los términos de uno de sus polos: el lógico conceptual, el inteligible. Ante este fracaso, resulta imposible encarar la figura del arte como si constituyera un objeto unívoco y claro. Entonces, la dificultad de analizar el comportamiento de la imagen técnica en su intersección con el arte es consecuencia de la imposibilidad de descifrar la parte nocturna del arte para asignarle un concepto seguro. Este impedimento descarta la pretensión de definir un concepto del arte, capaz de fijar sus contornos y atrapar sus notas esenciales. Cabe asumir esta imposibilidad como se asumen las paradojas de la representación, que están en su base: no intentando conciliar lo inconciliable, sino promoviendo consideraciones complejas y acercamientos múltiples, movilizadores de nuevas imágenes.

En esta misma dirección, la teoría crítica (no se habla ya de la estética) no puede –ni tiene por qué hacerlo– detectar con exactitud la dimensión artística de la imagen técnica, muy especialmente en su modo digital. Anne Cauquelin ve ese impedimento como una falla:

Hay un lugar donde este tipo de crítica fracasa: el del arte contemporáneo llamado “digital”. En efecto, los objetos artísticos producidos por las nuevas tecnologías resultan impenetrables para la crítica tradicional, en la medida en que obedecen a reglas de producción que no tuvieron curso hasta ahora en la esfera del arte.¹

Pero más que como un fracaso, esa dificultad debe ser vista como un desafío a ser encarado, más allá de la reseca vía de la estética, a través de trayectos hermenéuticos osados y enfoques plurales. En la

¹ Anne Cauquelin. *Las teorías del arte*. Adriana Hidalgo editora, 2ª edic., Buenos Aires, 2016, p. 115.

perspectiva de tal desafío, este ensayo busca emplear conceptos que resisten la imposición de categorías claras, admiten incoherencias y transversalidades y promueven movimientos de prórroga y suspenso.

La querrela de las investiduras

Tiempos modernos: la ilusión del origen

1

Datar con precisión el surgimiento del arte moderno resulta una tarea vana. Si para investir el arte con el rango de “moderno” fueren considerados los tiempos convencionalmente establecidos para el transcurso de la llamada “Edad Moderna”, la modernidad cubriría los transcurridos entre mediados del siglo XV y finales del XVIII. Obviamente, este criterio no tiene vigencia en el ámbito del arte occidental, cuya modernidad involucra un proceso indefinible en términos de fechas exactas: un movimiento que supone la consolidación de la autonomía de la forma, implica el cambio de paradigmas y sensibilidades, demanda conceptos nuevos y activa otros deseos.

De todos modos, la historia del arte occidental cede siempre a su vocación de catalogar los hechos según categorías claras, definirlos en conceptos precisos, clasificarlos en periodos y tendencias estilístico-formales y fijarlos en sus fechas de inicio y término. Si consideramos la soberanía de la forma como una condición básica de la modernidad, esta podría haber comenzado con la oposición de los términos “clásico” y “romántico”, definidos entre el siglo XVIII y el XIX, cuando, según Argan, una vez afirmada la autonomía de la esfera del arte, este ya no se refiere “a los grandes ideales cognoscitivos, religiosos o morales, sino a un ideal específicamente estético”.² Pero la marca de inicio de la modernidad también podría ser fijada en los tiempos del realismo de Courbet, cuyo programa, fechado en

² Giulio Carlo Argan. *El arte moderno. 1770-1970*. Fernando Torres Editor, Valencia, 1975, p. 3.

1847, buscaba asumir la realidad apartando las mediaciones clásicas y románticas. Superar ambas poéticas permitió remover las formas preestablecidas que obstaculizaban el acceso directo a tal realidad. El nacimiento de la modernidad también podría ser datado en 1863, fecha del *Almuerzo sobre la hierba*, de Manet, que enfatizó radicalmente la subjetividad del artista como fundamento de la autonomía estética. Pero lo más aceptado convencionalmente es anotar el comienzo de la carrera moderna tras la irrupción impresionista. El impresionismo inicia de manera sistemática la reflexión sobre el mismo acto de percibir la realidad en términos de representación: esta (auto)reflexión constituiría el mejor alegato consciente de la autonomía de la forma estética, meollo de la modernidad. Ahora bien, esta atendible consideración omite la fotografía, presente ya desde 1839. Conformado entre 1860 y 1870, el impresionismo debuta formalmente con la exposición de 1874: es significativo que la inauguración de la muestra haya tenido lugar en el taller de Nadar, fotógrafo prestigioso que, irónicamente, termina bendiciendo así el supuesto origen de la modernidad, ocurrida en clave estrictamente pictórica. Quizá en ese momento inaugural no se haya instalado aún la dicotomía fotografía/pintura (= arte), inmediato motivo de tanto incordio que mortificaría toda la modernidad.

2

Aunque haya tenido influencia marcada en el impulso del impresionismo mismo y, en general, en el de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX, es comprensible que la fotografía haya perturbado esta historia hasta el extremo de ser excluida del listado de posibles hitos cronológicos del surgir moderno. La modernidad es el resultado de un largo proceso que remata en un análisis acerca de la representación y sus límites. En el centro de esta reflexión se encuentra instalada una paradoja que recién sería asumida, que no resuelta, en tiempos contemporáneos: la autonomía formal del arte moderno entra en conflicto con la utopía de las vanguardias, que buscan incidir en la realidad y redimir el mundo. El arte quiere romper el círculo de la representación y, simultáneamente, mantener el circuito cerrado de sus formas. El litigio entre la custodiada autonomía estética y la apremiante realidad

de las cosas desvelaba al nuevo arte y seguía preocupándolo a lo largo de las sucesivas vanguardias.

En ese contexto surgió la “desleal” competencia de la fotografía, vista entonces como un intruso aparato que, al imitar la realidad sin mediaciones, códigos ni distorsiones, parecía moverse fuera de aquella paradoja acuciante. Provistas de supuesta inmediatez mimética, las imágenes fotográficas fueron consideradas no más que reproducciones mecánicas, carentes de toda instancia creadora y, por ende, ajenas al reino del arte. Por eso, Baudelaire consideraba la fotografía una mera técnica de transcripción automática, incapaz de constituir un hecho artístico.³ Este concepto se prolongó durante bastante tiempo. Laura González Flores escribe: “La fotografía seguía en pleno siglo XX en el lugar donde le había puesto Baudelaire en 1859: en el papel de una humilde ‘sirvienta de las artes y las ciencias’. En una técnica útil para reproducir pinturas, esculturas y grabados”.⁴ El precio que debía pagar la fotografía para colarse en los dominios del arte consistía en adoptar la condición propuesta por el *pictorialismo* a partir de la década de los 80: renegar de la singularidad de su lenguaje y de sus marcas técnicas y disfrazarse con el lenguaje de la pintura. Pero, impugnadoras del camino único de la pintura, las vanguardias de principios del siglo XX comenzaron a considerar la fotografía un medio provisto de posibilidades experimentales innovadoras. Kathrin Yacavone escribe al respecto:

En el contexto de los movimientos de vanguardia paneuropeos, la fotografía se afianzó en un estatus artístico autónomo por vez primera, cuando (junto con el cine) fue considerada el vehículo ideal para celebrar el poder y las posibilidades de los modos de vivir industrializados y mecanizados, ámbitos que también se estaban explorando desde la pintura y la escultura como parte de una estética esencialmente moderna.⁵

³ V. Charles Baudelaire. *Salones y otros escritos sobre arte*. Antonio Machado Libros, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2017.

⁴ Laura González Flores. *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* Herder, México, 2018, p. 17.

⁵ Kathrin Yacavone. *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Traducción de Núria Molines, Alpha Decay, Salamanca, 2017, p. 72.

Grüner señala el papel de las vanguardias de comienzos del siglo XX en la fundación de una nueva estética apoyada en la revolución de los sentidos. En esa línea, el dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo, el futurismo y el expresionismo emplearon el cine desde su aparición:

(Tales vanguardias) fueron las primeras –y es lógico– en entender la utilidad de ese lenguaje nuevo, que representaba una forma diferente de subjetividad y subvertía radicalmente las relaciones espaciotemporales para sus propias intenciones de romper las barreras ideológicas e institucionales entre arte y vida, de dinamitar las convenciones académicas y los automatismos perceptivos...⁶

Así, las vanguardias asumieron con naturalidad el cruce de medios pictóricos, gráficos y objetuales con técnicas fotográficas y cinematográficas, sin detenerse demasiado en discusiones acerca de los alcances de ese empleo que, por otra parte, correspondía a su afán innovador y rupturista. Es sabido que el formalismo vanguardista tuvo cierta influencia en la concepción benjaminiana de la fotografía. Este punto permite abrir la cuestión en azarosos e indispensables términos de Benjamin.

Las tantas auras

1

Como traductor e intérprete indispensable de un tiempo que, nos guste o no, parece prolongarse hasta el presente en muchas cuestiones, el pensamiento de Benjamin ilustra las ambigüedades, vacilaciones y desconciertos que provoca la naciente fotografía cuando al cruzarse con el arte y la política. El concepto de “aura” resulta una pieza fundamental en el engranaje entrecortado e incoherente que mueve el fecundo pensamiento de Benjamin. Este plantea el concepto de modo radical y, sucesivamente, lo desmiente, retoma y reformula de tal manera que termina constituyendo el significante

⁶ Eduardo Grüner. *El sitio de la mirada*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2001.

potente de una figura en avance o en repliegue, zarandeada por todos los vientos de una historia tempestuosa. Así, las referencias del aura benjaminiana operan más como términos estrictamente coyunturales, e incluso como desafíos y preguntas, que como definiciones claras.

De entrada, el propio término “aura”, ajeno al vocabulario del arte, resulta un tanto extravagante: etimológicamente deriva del latín *aura*, que significa hálito o aliento; en el terreno de la parapsicología designa un campo energético de irradiación luminosa; en el campo mítico-religioso nombra la aureola radiante de ciertos santos o personajes sobrenaturales. “A modo de hipótesis preliminar”, Juan Antonio Ramírez aborda la noción de aura en estos términos: “... una especie de prestigio especial que acompaña a ciertas obras cuyo ‘resplandor’ justificaría el respeto o la veneración de la que son objeto. La noción entonces está muy próxima a la *aureola* o el *nimbo*, tan ubicuos en el arte religioso de la tradición occidental...”⁷

En principio, Benjamin emplea el término refiriéndose a la distancia reverencial y el recogimiento de tipo místico impuestos por la autoridad –la radiante aureola– de la obra original fetichizada. Pero, en cuanto dicho término actúa como un excedente o un suplemento que parcialmente coincide con el plus del arte, termina adquiriendo valores desiguales, afirmativos o adversos según la coyuntura particular de su enunciación. Por un lado, el aura correspondería retóricamente al realce de ciertos objetos o hechos tratados por determinadas manipulaciones formales en el ámbito de la sensibilidad; por otro, manifestaría la potencia que, en situaciones específicas, destaca esos objetos y hechos: el poder que los distancia de su contexto, los unge de deseo y los vuelven excepcionales, capaces de afirmarse ante la mirada. Interpretada de este modo, el aura sería la revelación de un hecho artístico; su suerte estaría ligada a la del tipo de arte que revela. Debería, por ejemplo, ser disuelta en el caso de obras producidas bajo el régimen del culto religioso, de las Bellas Artes y del fascismo, así como en el caso del capitalismo, en general, que

⁷ Juan Antonio Ramírez. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 163.

vuelve las obras fetiches mercantiles. Por el contrario, el aura habría de ser conservada en el caso de cierta fotografía, capaz de descubrir zonas invisibles a la visión ordinaria y volverlas objeto de reflexión e instrumento de cambio. También valdría mantenerlas en ciertas pinturas, como las del surrealismo, cuya fuerza oscura sacude las certidumbres de la adormecida conciencia burguesa. Convendría, en fin, mantenerla en el caso de imágenes que, acompañadas de textos, devienen manifiestos o testimonios revolucionarios. Quizá. La ambigüedad autoriza interpretaciones osadas.

Grüner cuestiona los abordajes de *La obra de arte...* en clave de pura defensa de la cultura de masas y mero socavamiento del aura. Los critica en cuanto desestiman el movimiento, dramáticamente detenido, de la *dialéctica en suspenso* del razonamiento de Benjamin. Por otra parte, objeta aquellos abordajes en la medida en que desconocen que solo la historia, en sentido benjaminiano –no de progreso, sino de catástrofe–, “podrá decidir las formas de articulación *específica* entre la Particularidad de los medios técnicos y la Totalidad del arte en su relación con la sociedad”.⁸ Por eso, el potencial “progresivo” o “regresivo” de la técnica no hace más que certificar esa “tensión dialéctica indecible hasta que su nudo gordiano sea vencido por la espada de la Redención”; es decir, “mientras persistan los modos de alienación del arte y la cultura bajo las relaciones de poder capitalista”.⁹ Evidentemente, el signo político de la técnica (referida a la producción del arte) determinará el del aura que resulte de ella.

2

Benjamin ofrece pistas oblicuas acerca del término “aura”. Solo tres enunciados suyos se refieren directamente al mismo: “manifestación irreplicable de una distancia por más próxima que esté”,¹⁰

⁸ *El sitio de la mirada*. Op. cit., p. 203.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*. Santillana, Madrid, 1992, p. 24. y *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Versión de H. A. Murena, Leviatán, Buenos Aires, 1999, p. 69.

“trama singular de espacio y tiempo”¹¹ y “representaciones radicalizadas en la *mémoire involontaire* que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible”.¹² En otras ocasiones habla de ciertas propiedades o efectos de esa enigmática figura: “advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar”,¹³ o bien emplea metáforas nombrando el aura de las Bellas Artes como velo producido por las lágrimas de la nostalgia o envoltura que rodea el objeto y debe ser “triturada” mediante la reproducción técnica.¹⁴ Esta trituración se daría con el paso del valor cultural al exhibitivo de la obra. De todos modos, está más o menos claro que todas estas aproximaciones suponen una crítica ideológica de la figura clásica de la representación, cuyo juego de apariciones, distancias y escamoteos intensifica la experiencia del objeto a costa de sustraerla a las audiencias mayoritarias. Al suprimir esa distancia, la reproducibilidad técnica (básicamente la fotografía y el cine) facilitaría la percepción de las cosas; lo que supondría bloquear la acción de la mirada, desactivar el mecanismo del deseo y, en fin, desarmar la escena del arte. Estos mismos riesgos ligados a la muerte del aura (del arte) son denunciados por el propio Benjamin, que defiende el aura de los relatos tradicionales en su texto *El narrador*,¹⁵ escrito el mismo año de la *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, obra en la que expone sus principales alegatos políticos en contra del aura. Según Juan Antonio Ramírez, el concepto de aura en Benjamin parece contener una contradicción ideológica importante: “la tensión entre el origen religioso o vagamente espiritualista del término ‘aura’ y la pretensión benjaminiana de utilizarlo a favor del materialismo histórico” fue detectada por Bertolt Brecht, que escribe con dureza en su diario: “Todo esto es mística en una actitud enemiga de la

¹¹ Walter Benjamin. “Pequeña historia de la filosofía”, en *Discursos Interrumpidos I*, op. cit., p. 75.

¹² Walter Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Versión de H. A. Murena, Leviatán, Buenos Aires, 1999, p. 69.

¹³ Ídem, pp. 69 y 70.

¹⁴ *La obra de arte...*, p. 25 y *Pequeña historia...*, p. 75.

¹⁵ Walter Benjamin. “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, 3ª edic., 2001.

mística. De forma semejante se adapta la concepción materialista de la historia. Bastante atroz”.¹⁶

A Benjamin no parecen inquietarle esas contradicciones. Le basta con suponer que el aura debe ser cancelada en cuanto traduce un modelo de arte basado en la intensidad de la experiencia; un régimen que aparta lo representado, lo inviste de energía pulsional y lo vuelve objeto de deseo de la mirada. La fotografía implicaría uno de los medios para disolver esa distancia y discutir el modelo hegemónico de arte. Pero Benjamin no se ocupa del resultado de esa discusión. De hecho, manifiesta abierto interés por diversas posiciones de vanguardia inscriptas en una dirección francamente aurática; sin duda, las vanguardias recusan el aura academicista (la aureola nombrada por Baudelaire), pero asumen operaciones formales que aseguran la excepcionalidad del objeto marcando la distancia que requiere la mirada.

Yacavone, a quien seguiremos en este punto, anota el movimiento contradictorio de Benjamin con relación al vínculo entre el aura, el arte y la fotografía. Empieza comentando la traducción al alemán de un artículo de Tristan Tzara: “No es sorprendente que el primer documento escrito sobre la fotografía en toda su producción crítica esté dedicado al fotógrafo surrealista más consagrado, Man Ray”.¹⁷ Este hecho, sumado a su entusiasta trato con los dadaístas y la vanguardia alemana, “indica el contexto cultural y artístico en el que Benjamin se cruzó con el arte de la fotografía”.¹⁸ A partir de ese contexto comenzó a desarrollar sus ideas al respecto, que luego ampliaría en *Pequeña historia de la fotografía*. En su reflexión sobre las imágenes de Blossfeldt, cuyo lenguaje formal puede ser relacionado con la Nueva Objetividad y la imaginería abstracta y construida”,¹⁹ Benjamin descubre la posibilidad de una “nueva estética anclada

¹⁶ Juan Antonio Ramírez. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Ediciones Akal, Madrid, 2009, p.164.

¹⁷ Yacavone. Op. cit., p. 73.

¹⁸ Ídem, p. 74.

¹⁹ Ídem, p. 75.

en una nueva mecánica y unos avances ópticos innovadores”.²⁰ Las maneras contradictorias con que Benjamin encaraba los vínculos entre los términos “aura”, “arte” y “fotografía” serán ejemplificadas en dos etapas señaladas por la autora a quienes estamos siguiendo en este punto. La exposición de estos casos tiene un carácter meramente ilustrativo y no pretende cubrir los diferentes y muy complejos momentos de confrontación entre aquellos términos.

Una primera etapa, que transcurre entre 1840 y 1870, corresponde a la “edad dorada” de la fotografía. Según Yacavone, para el pensador alemán “la cualidad aurática de las primeras fotografías está relacionada con su valor estético particular”.²¹ Y más adelante: “Benjamin se percata de que el hecho de que, en su mayoría, los primeros fotógrafos fuesen diestros pintores contribuyó en mucho a la excepcionalidad artística de sus imágenes”.²² A diferencia de Baudelaire, para quien la fotografía era la “guarida de los pintores fracasados”, Benjamin piensa que la primera generación de fotógrafos produjo imágenes “con altísimos estándares estéticos”.²³ Y más adelante sostiene la autora: “Así siguieron sus instintos artísticos y su formación en un medio que hasta el momento no se había visto afectado por la industrialización masiva”.²⁴ Esta posición es radicalmente opuesta a la clásica impugnación benjaminiana del aura. Según la misma, el aura de la pintura excepcional sería removida por la industrialización masiva, en especial por la fotografía y el cine.

A la etapa de las tempranas “fotografías con aura”, sucede una segunda, que abarca las últimas décadas del siglo XIX y se caracteriza por el declive aurático y artístico, motivado por la industrialización moderna de la imagen. Benjamin atribuía este declive a la apropiación que hicieron las masas de la cámara.²⁵ Esta posición

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ídem*, p. 89.

²² *Ídem*, p. 108

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ En Yacavone, *op. cit.*, p. 113.

contradice claramente su argumento de que la fotografía deviene antiaurática justamente en cuanto promueve la utilización masiva de la cámara.

Anotar estas incongruencias no tiene otro propósito que el de sugerir la ambigüedad constitutiva del vínculo arte/fotografía. Urgido por un tiempo insaciable, Benjamin avanzaba en el desarrollo de su teoría empleando distintos conceptos de aura, de arte y de fotografía: lo importante para él era la posibilidad de situarse, en cada caso, más allá de las paradojas que generaba su paso apresurado. Estos zigzagueos hechos de marchas y contramarchas acercan pistas indispensables. Pero debe considerarse, además, que el contexto histórico de entreguerras extremaba las oposiciones y, al hacerlo, las simplificaba en posturas radicalmente enfrentadas y propensas, por ende, a ser consideradas en un extremo u otro. En algún momento, Benjamin debe optar entre una posición antirrevolucionaria (la estética idealista y el fascismo) y la reproducibilidad técnica que permite el acceso de las masas a las obras. Es una salida de emergencia: su opción por la estética masiva, antiaurática, no parece corresponder a una convicción personal, sino a una situación acorralada por coyunturas políticas al rojo vivo. Por eso, la “trituración” del aura depende de circunstancias coyunturales: es una medida contingente.

Indefiniciones

1

El tema del aura interesa en el terreno que nos compete porque detrás de él se encuentra el del arte. La ambigüedad del primer término compromete la claridad del segundo; así como el destino del uno anuncia la suerte del otro. En sentido estricto, no existe un concepto del arte, cuya enunciación solo señala una zona difusa sin comprensión inteligible ni extensión acotada. Ahora bien, la imposibilidad de definir ese concepto resulta problemática no tanto por cuestiones de rigor lógico o epistemológico cuanto por razones pragmáticas; una vez expiradas las categorías que preestablecían el estatuto artístico de las obras, se produce un vacío normativo y axiológico: lo

artístico es fijado de manera contingente según su posición específica y de acuerdo a su contexto (espacial, temporal, cultural). De hecho, es fijado por el sistema del arte, cuyas instituciones atienden tanto la supuesta cualidad de las obras como los grandes intereses que sostienen ese sistema. Y aun la consideración misma de esas cualidades, más o menos autónomas, depende de convenciones, no ya establecidas por los preceptos de la academia, sino por las apuestas rentables y/o políticas del orden hegemónico. En el ensayo titulado *La pequeña muerte del arte*, incluido en este libro, se trata el tema de la investidura constituyente de lo artístico a cargo del régimen institucional correspondiente. Ahora será encarado el mismo tema atendiendo no la institucionalidad propia del ámbito del arte, sino la posibilidad de pensar los nuevos criterios que requiere la irrupción de lo digital en este ámbito. Tales criterios tampoco serán claros, y no se pretende que lo sean. Los diferentes autores que se han ocupado de ellos los encaran asumiendo posiciones diversas que oscilan desde el cauteloso escepticismo de Cauquelin hasta la compleja teoría de Fontcuberta.

2

Paralelamente a su afirmación de que “ante el giro tecnológico, la crítica queda sin voz”,²⁶ Cauquelin reconoce que “fotografía, film y video adquirieron su derecho a ciudadanía (en el campo de las prácticas artísticas)”.²⁷ Pero este reconocimiento parece circunscribirse a la imagen analógica, pues en la página siguiente sostiene que “en cuanto a las obras con soporte digital, todavía no han logrado conquistar el campo”;²⁸ y más adelante: “La teorización del después no tiene pertinencia para lo digital”.²⁹ Bajo el título *Dificultades de una teorización posible*, referido a la imagen digital, la autora enumera varios escollos: la rápida transformación de los soportes técnicos, la

²⁶ Cauquelin. Op. cit., p. 116.

²⁷ Ídem, p. 118.

²⁸ Ídem, p. 119.

²⁹ Ídem, p. 123.

interactividad que impide la conclusión de la obra, la confusión a la hora de determinar el lugar del artista (que puede coincidir con el del editor, el crítico, el galerista y el receptor de la obra) y la falta de mediaciones entre la obra y el crítico o el espectador, entre otros.³⁰ Aunque cita la afirmación de Benjamin según la cual “el lugar de la estética después del aura será en adelante político”,³¹ en la enumeración de aquellas dificultades, Cauquelin no lleva en cuenta ni los aspectos políticos ni los estéticos y se centra en los técnicos y productivos, así como en los concernientes a la circulación (relevantes, pero no únicos). Por lo tanto, a su parecer, ante los obstáculos expuestos, “la crítica, como la teorización que efectúa, generalmente tendrá que contentarse con algunas operaciones marginales”,³² tales como enumerar obras, debatir acerca de la política de difusión (derechos autorales), interesarse en la política de conservación y “producir discursos generales acerca de la ideología del progreso, de la democracia y de la técnica (...) en vez de interesarse en la realidad concreta de las obras”.³³ Según esta posición, el tema de lo “artístico” en el ámbito digital prácticamente queda descartado.

3

La posición de Fontcuberta es radicalmente diferente. El autor parte del concepto de “postfotografía”, que vincula la tecnología digital, Internet, la telefonía móvil y las redes sociales. Esta poderosa coalición, propia del “tecnocapitalismo transnacional y salvaje”, promueve el acceso masificado de los dispositivos que involucra y, por ende, genera una casi infinita avalancha icónica.³⁴ Por eso, “la imagen ya no es una mediación con el mundo, sino su amalgama, cuando no su materia prima”.³⁵ En ese contexto, intempestivo y frenético, de

³⁰ Ídem, pp. 119, 120.

³¹ Ídem, p. 117.

³² Ídem, p. 121.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Fontcuberta. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.

³⁵ Ídem, p. 32.

superabundancia de imágenes, Fontcuberta levanta las preguntas concernientes al asunto que tratamos: “¿Qué papel ha pasado a jugar la fotografía en el arte contemporáneo? ¿Conseguirá el nuevo estadio tecnológico implementar la creatividad y el sentido crítico de los artistas? ¿Serán estos despojados de combatividad? ¿Qué mecanismos de resistencia serán factibles?”³⁶ Estas cuestiones constituyen más la formulación de desafíos que el intento de responderlas. Son interrogantes que reenvían a escenas distintas.

Por un lado, la postfotografía no permite ya distinguir imágenes documentales, periodísticas, comunicacionales, informativas, publicitarias, estéticas o artísticas. Todas ellas circulan en las redes indiscriminadamente, sin diferenciar entre aquellas que aspiran a entretener y las que intentan resignificar lo que muestran. En este punto resulta oportuno traer una consideración de Flusser según la cual “los aparatos de distribución disponen de zonas permeables en las que una fotografía puede pasar de un canal a otro”;³⁷ podrían recibir, en consecuencia, significados diferentes. Pone el ejemplo de una fotografía del primer alunizaje, que puede ser considerada de interés astronómico, político, publicitario o artístico. Los canales buscan determinar el significado de las fotos, pero el fotógrafo puede engañar el programa del canal e imponer sus propios significados. Esta reflexión proviene del ámbito de la imagen digital, pero sirve para ilustrar el empleo diverso de las imágenes según la perspectiva de las miradas. También resulta interesante el concepto de “engañar al programa”:³⁸ las imágenes pueden recibir empleos diferentes a los asignados por la dirección hegemónica.

La posibilidad del engaño adquiere modalidades diferentes en los ámbitos de la postfotografía, que atiende fundamentalmente las imágenes que circulan en las redes. Fontcuberta tiene una posición ambivalente ante el valor de ese medio. Por un lado sostiene que las ideas más innovadoras, las mejor preparadas para enfrentar los retos del tiempo, “encuentran un espacio más propicio en Internet

³⁶ Ídem, p. 16.

³⁷ Vilém Flusser. *Una filosofía de la fotografía*. Editorial Síntesis, Madrid, 2001, p. 51.

³⁸ Ídem, p. 52.

que en las instituciones del arte contemporáneo, que devienen poco a poco meros receptáculos de mercancías estéticas”.³⁹ Aclara: “Por lo menos, el arte no entendido como laboratorio de ideas, sino como sistema institucional de la industria cultural y el mercado”.⁴⁰ Por otro lado, ante el vértigo furioso de las formas postfotográficas, que circulan básicamente en las redes, sostiene que “hemos perdido la soberanía sobre las imágenes y debemos recuperarla”.⁴¹ Esta ambivalencia es explicable: la postfotografía puede significar tanto una avalancha amenazante que obtura todo horizonte de temporalidad, una “intoxicación icónica que alcanza visos de pandemia”,⁴² como puede designar “una práctica que se apodera del imaginario dominado por la propaganda, la industria de los medios y el consumo”.⁴³ Apostar por la segunda posibilidad supone no solo reasignar significados, sino hacerlo de cara a sentidos desobedientes del rumbo marcado por la tecnoimagen transnacionalizada.

4

Debe considerarse, además, que el panorama icónico actual, aunque se halle casi totalmente ocupado por la avasallante postfotografía, mantiene resquicios importantes de producción visual digital y aun analógica, así como de otros regímenes imaginarios, incluidos los tradicionales, que circulan por canales distintos a los de las redes. El arte que apunta a intensificar la experiencia de las cosas, a abrir mundo, ha perdido su majestad y reducido sus alcances. La memoria de su brillo subsiste en vislumbres amortiguadas por la velocidad de pantallas infinitas. Sobrevive en luminosidades parpadeantes, similares a las de las luciérnagas nombradas por Didi-Huberman, que danzan en un “frágil y fugaz momento de gracia

³⁹ Fontcuberta. Op. cit., p. 228.

⁴⁰ Ídem, p. 229.

⁴¹ Ídem, p. 260.

⁴² Ídem, p. 186.

⁴³ Ídem, p. 74.

que resiste al mundo del terror.⁴⁴ Es posible encontrar latidos auráticos en cualquier punto del horizonte cultural contemporáneo, tanto en las redes como al margen de ellas: será más difícil detectarlas en las primeras, pero, en todo caso, esas puntadas de sentido ocurrirán fuera, cuando no en contra, de los intereses del mercado total.

Ante la pregunta acerca de “dónde reside el valor de una fotografía”, Fontcuberta responde que no ya en su calidad (a cargo de la cámara inteligente); el mérito de la creación radica “en la capacidad de dotar a la imagen de intención y sentido, en hacer que sea significativa. En definitiva, el mérito estará en que seamos capaces de expresar un concepto...”.⁴⁵ Este postulado es fundamental, pero aplicable a cualquier imagen del arte, no solo la postfotográfica: el valor de toda obra (pintura o fotografía, objeto o instalación) reside no en sus puros criterios cualitativos (calidad formal, técnica, expresiva, mimética, etc.), sino en su intencionalidad, su peso significativo, su búsqueda de sentido y su espesor conceptual, valores expresados en situación. Pero hay un segundo aspecto propio de la postfotografía: el hecho de que la asignación de ese valor no se sitúa en el momento de la toma fotográfica, sino en una mirada posterior que le asigna el sentido. “Por ello”, escribe Fontcuberta, “la autoría –la artísticidad– ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que puede contener o acoger las imágenes: valores que subyacen o que les han sido inyectados”.⁴⁶

El autor reconoce que el “nuevo modelo de autoría celebratorio del espíritu y de la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica” comporta riesgos.⁴⁷ Uno de ellos podría ser el de cierto idealismo que privilegia el momento espiritual e intelectual, en detrimento de los condicionamientos materiales y técnicos de la obra. Otro, el de terminar desplazando definitivamente toda posibilidad de que el momento creativo radique en el gesto mismo

⁴⁴ Georges Didi-Huberman. *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores, Madrid, 2012 p. 18.

⁴⁵ Fontcuberta. Op. cit., p. 53.

⁴⁶ Ídem, p. 54.

⁴⁷ Ibídem.

del fotógrafo: es una “segunda mirada”, una mirada crítica, la que resemantiza y modifica el estatuto inicial; esta mirada crítica es la que descubre el valor de la primera y prescribe su “artisticidad”.⁴⁸

Fontcuberta compara este descubrimiento con la “pirueta duchampiana”. Es indudable que en el gesto de Duchamp el concepto pasa a suplantar el valor de la destreza técnica y que una neutra imagen (una cosa) es convertida en “obra de arte”; pero esta se constituye a partir de un acto de creación del artista: era un mero objeto utilitario antes de ser expuesto ante la mirada y lo sería de nuevo luego de ser depuesta esta; fuera del círculo consagratorio de la representación, se rompería el hechizo aurático y se convertiría en Cenicienta de nuevo: en trivial rueda de bicicleta, urinario o secador de botellas.

Cabría, por último, el riesgo de suponer que existe una realidad escondida a ser descubierta por la “segunda mirada”. El autor que seguimos escribe: “La fotografía puede lanzarnos a la búsqueda de esa verdad perdida, pero también al hallazgo de una verdad durmiente”.⁴⁹ Es un riesgo de ribetes metafísicos: en ambos casos se trataría de una verdad ya constituida, preexistente, que debe ser hallada o activada. En el ámbito del arte, la verdad se construye con la obra en un proceso de ficciones, apariciones y sustracciones que nunca termina; es una verdad contingente y azarosa, huidiza, re-nuente a ser concebida como sustancia previa.

5

En el contexto del pensamiento de Fontcuberta, los calificativos “perdida” y “durmiente” pueden ser sometidos a una “segunda mirada”, una mirada crítica que suspenda la condición preestablecida y el carácter conclusivo de toda búsqueda de verdad. La mirada crítica podría recaer sobre el resultado de un acto previo de creación, apropiarse de él y reasignarle otro sentido; tergiversar su verdad, que habría sido, de todo modos, provisional e inconclusa: que habría

⁴⁸ Ídem, p. 55.

⁴⁹ Ídem, p. 142.

estado disponible como principio de verdades nuevas (verdades a medias, siempre). Pero en este caso, el primer acto creador sería el de quien prescribe el nuevo sentido; la imagen anterior habría sido asimilada por la siguiente. En toda forma de arte, cada mirada re- coloca la imagen previa sobre la que recae y la resignifica; no existe creación *ex nihilo*. El gesto *prescriptor* o *crítico* también podría partir de cualquier imagen trivial (no necesariamente postfotográfica) y ponerla en “modo arte”; es el caso del *ready-made* y del *objet trouvé*. En sentido estricto no habría aquí una “segunda” mirada, pues la de quien prescribe lo artístico de un objeto ordinario asume el papel del artista creador.

A veces, el acto prescriptor se basa en la articulación de obras diferentes; en estos casos “el artista establece configuraciones que descubren vínculos inéditos –‘trayectos de pensamiento’ los llama Georges Didi-Huberman– entre las imágenes”.⁵⁰ La figura de re- signación de sentido permite suponer distintos modos de espera (o desplazamiento) de la imagen primera. Uno de ellos consistiría en evocar “la idea de imágenes reencarnadas cuya alma es guiada e instalada de un cuerpo a otro”.⁵¹ Según otras modalidades, se podría, en primer lugar, sustituir el término *apropiación*, muy presente en el arte moderno, por el de *adopción*: “adoptar una imagen como se adopta a un niño”.⁵² En segundo lugar, se podría consignar el estatuto natural de muchas imágenes “... que son perecederas y efímeras, como las sombras antes de ser cazadas”.⁵³ Por último, cabría la posibilidad de vincular aquella figura con una de Benjamin, basada en el hecho de que “tanto el artista moderno como el historiador son coleccionistas de desechos (...) que hurgan en los vertederos para separar y clasificar las partes recuperables de los desperdicios”.⁵⁴ En este punto, Fontcuberta plantea: “Si la luz puede superar en duración a la sombra, ¿es posible conceder a la imagen

⁵⁰ Ídem, p. 152.

⁵¹ Ídem, pp. 77, 78.

⁵² Ídem, p. 59.

⁵³ Ídem, p. 78.

⁵⁴ Ídem, p. 74.

una prórroga cuando su ciclo se agota y sus biorritmos decaen?”⁵⁵ Y más adelante afirma:

También la tarea del artista, como la del trapero y el pepenador, es reponer de intención y función aquellos objetos que han agotado su intención y función originales. Se trata de una recarga, de aplicar una doble mirada, en un mundo ya sobresaturado de productos e imágenes.⁵⁶

Todas estas sugerentes figuras, cargadas de metáfora, remiten a la idea de un plus de significación que se encuentra latente en ciertas imágenes, y que la mirada crítica descubre en ellas. El creador, para usar un término extraño al pensamiento de Fontcuberta, es quien detecta y activa esas potencias dormidas, agotadas o diferentes en pos de sentidos nuevos. En ciertos casos, “adopta” y cambia de signo imágenes previas provistas de una primera intención significativa o, incluso, de un valor artístico propio, que pasa a ser desplazado por el siguiente.

Se entiende acá que cuando Fontcuberta habla de una “verdad durmiente” se está refiriendo al potencial latente de una imagen que fue creada en su momento y se encuentra ahora en modo de espera. “Una imagen que reposaba en el limbo de la tarjeta de memoria. Oportuno beso del príncipe azul que insufla atención a una imagen que carecía de ella”.⁵⁷ Este gesto también puede ser entendido como un rescate de significaciones ajadas por la mirada rutinaria; el autor sugiere una importante distinción entre las imágenes corrientes que no se arriesgan a enfrentar (y dislocar) su propia temporalidad y otras (poéticas, auráticas) que, en cuanto se atreven a hacerlo, generan temporalidades latentes: “La fotografía en sus estándares convencionales encapsula la expresión y mata el tiempo; en cambio, la fotografía que merodea en los límites, el cliché sin exponer o el cliché velado, supone una latencia poética de todo aquello que podría haber ocurrido”.⁵⁸

⁵⁵ Ídem, p. 80.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ídem, p. 71.

⁵⁸ Ídem, p. 135.

6

Resulta conveniente vincular el concepto de latencia en Fontcuberta con dos figuras. En primer lugar, con la de “aura latente”, uno de los conceptos centrales de este texto. En cuanto contingente, el arte no depende de la naturaleza propia del objeto ni de su adaptación a un canon preexistente, sino de situaciones específicas de tiempo y de lugar, de súbitos antojos institucionales y apuestas mercantiles, de talentosos escamoteos; es decir, de juegos de sustracciones y apariciones realizados ante la ansiosa mirada. A veces, en un sentido muy similar al que plantea Fontcuberta, el aura permanece latente, latiente, en un objeto apocado hasta que lo sacude una mirada, hasta que un gesto lo desempolva de la rutina y lo vuelve excepcional, aunque sea por un instante.

En segundo lugar, cabe relacionar el concepto de latencia utilizado en este texto con el trabajado por Suely Rolnik. La autora reconoce tres fuentes en este trabajo, enunciadas acá en cuanto contribuyen singularmente a la génesis de aquel concepto. Una es la filosofía de la inmanencia de Deleuze y Guattari, que supone una concepción del inconsciente como campo de producción de mundos virtuales, actualizables o no por el deseo. Otra fuente está constituida por la cultura guaraní, de la cual toma tres figuras: 1. El *tekoporã*, que designa lo bello y a la vez lo bueno, orientados ambos al “modo en que la vida se encuentra plasmada en el presente y provee equilibrio a su pulsación”, 2. El *ñe’ê*, la “palabra-alma”, portadora de “una calidad anímica a la que logra darle forma” y 3. El *ñe’ê raity*, literalmente “nido de palabras”. Metáfora de la garganta (*ahy’o*), esta figura remite a “la potencia de un ánimo vital dispuesto a crear, cuando resulte necesario, una nueva forma en el lenguaje para restaurar el *tekoporã*”. La última fuente proviene del pensamiento de Walter Benjamin, cuya idea de “germen de futuro” supone una relación con el pasado: excavándolo se podría encontrar en él simientes de nuevos tiempos. Estos se encontrarían soterrados bajo las ruinas resultantes de violencias que habrían interrumpido su germinación. Nutrida de estas fuentes, Rolnik considera el inconsciente un campo de producción de embriones de futuro. “Estos

se alojan en el nido de nuestras gargantas; de su germinación resultan los devenires de lenguaje-alma que producen nuevas formaciones del inconsciente en el campo social”. La autora considera que lo virtual es ese algo que está ahí, en el real del cuerpo; carente de imagen, de palabra y de gesto: algo que todavía no ganó existencia. Ganarla dependerá de los agenciamientos del deseo que favorecen la creación del lenguaje-alma, capaz de otorgar a la vida un lugar donde pueda perseverar. Perseverar es el destino ético de la pulsión; promueve que lo latente encuentre su lugar mediante un proceso de creación. Tal es la responsabilidad ética del arte. “El régimen del inconsciente colonial capitalista –*racializante*–, que sostiene el modo de subjetivación dominante en nuestra cultura, obstruye el acceso a lo virtual”. Busca, así, desviar la pulsión de su destino ético cada vez que el deseo es convocado para actualizar en el lenguaje lo virtual; es decir, busca instrumentalizar la pulsión al servicio de la acumulación del capital económico, político y narcisístico. En ese contexto, “al artista le es dada la posibilidad de integrar la esfera micropolítica en la subjetividad. Su tarea consiste en conectarse con la pulsión y, orientado por la escucha de la virtualidad, actuar para que aquella gane lenguaje: crear es actualizar una latencia”. En ese movimiento se encuentra la potencia micropolítica del arte en las sociedades modernas occidentales y occidentalizadas donde tiene su origen.

En todo caso, existe una latencia, una disponibilidad potencial en los objetos, los hechos, las imágenes. No se trata de que estos alberguen energías ocultas, excepcionales, esquivadas de esencia que deban ser descubiertas y liberadas. La mirada es capaz de partir de cualidades insignificantes, propias de cualquier ente o situación, y detectar en ellas un ensayo de sentido. Es capaz de investir las de aura, de erotizarlas. La memoria, la experiencia, la historia, el deseo, guardan en las cosas cifras invisibles: todo lo visto o pensado incuba en ellas una virtualidad, un embrión de diferencia de sí que las vuelve aptas para sugerir más de lo que son. Van Gogh levanta un mundo con un par de botas viejas, como lo hace Warhol con un retrato gastado. El gesto creador da una forma a ese mínimo principio latente. Una forma que devendrá obra en la medida en que sea capaz de condensar las energías que moviliza el objeto interceptado.

Y en la medida en que esas fuerzas movilizadoras, impulsadas y cribadas por la subjetividad de quien las crea, sean vinculadas poéticamente con el intento de intensificar la significación del mundo. Ahora bien, la adjetivación oficial de “artística” de aquella obra involucrará complejos litigios de investidura institucional y estará supeditada a trámites de inscripción en el sistema del arte tratados en otros lugares de este texto.

Las zozobras de la imagen digital

De lo gravoso y lo propicio de ciertas figuras

1

El intento de reflexionar acerca del comportamiento de la imagen digital en los ámbitos del arte actual supone enfrentar ciertas situaciones que obstaculizan esta búsqueda en cuanto corresponden a registros híbridos, incompatibles a veces. En primer lugar, las imágenes digitales provienen del campo tecnoproductivo y científico, un ámbito diferente al del arte; no habían sido pensadas, pues, para ningún empleo estético o expresivo. Por eso, cuando desembocan en los terrenos del arte, actúan forzosamente aunque, en los mejores casos, logren readaptarse pronto. En segundo, las imágenes digitales empleadas hoy por el arte se encuentran sobredeterminadas culturalmente por situaciones que han perdido vigencia. Básicamente, este hecho genera la colisión de epistemes diferentes.

La fotografía y el cine son expresiones paradigmáticas de la modernidad, que configura la sensibilidad y los conceptos mediante los cuales ambos medios son percibidos, consumidos y pensados. Los condicionamientos técnicos, económicos y culturales de la modernidad (factores contundentes de aquella sensibilidad y estos conceptos) se aceleran, transforman y proliferan exponencialmente en tiempos contemporáneos. Esta brusca conmoción disloca el lugar de la teoría, cuya imposibilidad de cambiar de registro de manera demasiado veloz la obliga a reflexionar bajo dos regímenes diferentes. Así, la economía de la mirada, la pulsión de las vanguardias y

el predominio de la forma, entre otros factores, siguen condicionando parte del pensamiento sobre las imágenes actuales. Esta continuidad extemporánea entorpece el curso de la teoría de la imagen digital. Llamaremos “figuras-obstáculo” las que condensan esta inoportuna persistencia. Obviamente no se descalifican acá ni la empecinada continuidad del pasado en figuras y discursos actuales, ni la discordancia que impide acuerdos y negociaciones entre los términos opuestos; es más, la anacronía y la paradoja son valoradas señales contemporáneas. Lo que se objeta en este punto es la lectura moderna de situaciones que pretenden ser demasiado actuales: los desajustes de tiempos y conceptos podrían resultar fecundos si no fuesen ignorados por una posición preocupada por el moderno sueño de la ruptura con el tiempo anterior y de la inauguración de una etapa renovada y superior.

2

En compensación de las dificultades recién expuestas, la elasticidad de ciertos conceptos de la teoría crítica favorece la discusión de aquellas figuras desdobladas por enfoques incompatibles. El primero ya fue enunciado y aplicado: el concepto de *contemporaneidad*, ambiguo por vocación, permite sortear –que no resolver– asuntos conflictivos consolidados en los tiempos modernos. El segundo, el de imagen, a ser tratado más adelante, se presta a articular, aun brevemente, momentos opuestos sin la exigencia de conciliarlos.

En el sentido en que es empleada en este ensayo, la idea de contemporaneidad resulta ventajosa para detectar posibilidades de que la imagen digital sortee en el ámbito del arte dos riesgos graves: el determinismo tecnológico y el esteticismo fofo del mercado. Y resulta de tal modo no porque aquella idea sea considerada mejor en cuanto nueva (lo que significaría recaer en un argumento moderno), sino porque es la que se emplaza de manera diversa ante su propio tiempo y enfrenta cuestiones que lo desvelan sin quedar detenida en él. Quizá “lo contemporáneo” pueda zafarse de la trampa del *todo-tiempo-presente-es-mejor* porque se encuentra planteado no como una etapa que sigue a otra (que la mejora, la remata y la reenvía a la siguiente), sino como una perspectiva, de filiación benjaminiana,

que encara distintos presentes y los fuerza continuamente a divisar el porvenir, observar su propia actualidad y mirar hacia atrás. Desconocer la linealidad progresiva del tiempo sobresalta el transcurrir, desata rumbos azarosos y asume destiempos, anacronismos escrupulosamente evitados por el pensamiento moderno.

El desguace del tiempo secuencial perturba el prescrito orden de la historia, recusa la idea de una finalidad segura y desestabiliza conceptos venerables, sometidos ahora al azar de la contingencia, cuando no a la humillación de la sospecha. Pero cualquier manera de abordar el tiempo resulta en contradicciones: si concebimos lo contemporáneo como un enfoque transversal y una manera de asumir distintos momentos fuera de toda idea de fundamento y *telos*, entonces cualquier tiempo, incluido el moderno, puede ser considerado desde un enfoque contemporáneo. Tal posición genera paradojas y conflictos, fructíferos a veces. Por su parte, vinculado con el concepto de contemporaneidad, el de imagen también se abre a dimensiones heterogéneas y, de nuevo en términos benjaminianos, funciona como “imagen dialéctica”: una dialéctica sin conciliación ni sosiego, propulsora de energías diversas, descontroladas. Una aparición que desestabiliza la mirada mostrando y ocultándole demasiadas cosas. Desafiándola a asumir discordancias y desgarros. Azuzando el deseo mediante la exposición fugaz de lo que falta.

3

En relación con el arte, las figuras-obstáculo lastran el pensamiento contemporáneo sobre lo digital, pero en su momento pudieron –algunas de ellas, al menos– haber impulsado modelos provechosos, promotores de ideas claras. En este texto serán expuestas tres de esas figuras, que actúan vinculadas entre sí: el culto de la novedad, el esteticismo globalizado y la autonomía formal. Las tres encarnan determinados valores modernos que, inducidos por la utopía del progreso, fueron importantes para que el arte pudiera afirmar sus notas, desmarcar su especificidad y propiciar un porvenir mejorado. Hoy, en su retorno, esos modelos (grabados por la exasperación del mercado total) se han vuelto poco propicios para considerar obras que asumen la contingencia de sus límites, cuestionan la linealidad

de sus procesos y –de cara a otros tipos de emancipación– descreen de la posibilidad de transformaciones fulminantes y utopías absolutas. Contemplada desde aquellos valores y en el curso de un pensamiento centrado en lo tecnoproductivo, la estética digital resulta menoscabada, sujeta a la absolutización de sus soportes, comprometida con el ideal de progreso y uncida a un destino superior, término hoy extraño al vocabulario del arte. En dirección opuesta a tal pensamiento, este ensayo encara el vínculo entre los términos “digital” y “arte” desde un punto de vista contemporáneo, capaz de detectar posibilidades políticas, estéticas y éticas de la imagen audiovisual, más allá de las determinaciones marcadas por el ideario moderno, el triunfalismo de la tecnología y la angurria del capital global.

4

La primera figura-obstáculo corresponde al culto vanguardístico de la innovación/ruptura, considerada factor de progreso y convertida en principio de utopías diversas. Según esta convicción, propiamente moderna, los medios basados en la tecnología digital marcarían la culminación del glorioso encuentro entre la ciencia, la técnica y el arte. La Ferla analiza la fantasía de la máquina perfecta, que remata en la ilusión de recobrar el goce del paraíso perdido,⁵⁹ y trae los ejemplos del manifiesto “El mito del cine total”, de André Bazin, y las ideas de René Barjavel referidas al “progreso futuro y el hombre nuevo” y orientadas a “una visión esperanzada, pero también apocalíptica, de la ciencia y la tecnología”.⁶⁰

Por otra parte, cabe considerar acá la ineptia del término “nuevo”, aplicado cada cierto tiempo a figuras emergentes en la escena del arte y la cultura en general. A partir de la obsolescencia generada por la sociedad de consumo, lo nuevo caduca pronto, de modo que las “nuevas tecnologías” o los “nuevos medios”, por citar solo ejemplos, son enseguida relevados por otras expresiones que dejan esos términos en una situación incómoda: fueron nuevos en

⁵⁹ Jorge La Ferla. *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2009, pp. 38 y 39.

⁶⁰ Ídem, pp. 42 y 43.

su momento, y quizá nunca lo fueron demasiado; el puro presente resulta una medida problemática, pues carece de toda fijeza y todo espesor. En estos casos, el hecho de descartar el discurso de la novedad, viejo vicio moderno, podría volverse beneficioso. Asumir lo inactual de cualquier concepto referido al tiempo, también.

5

El esteticismo, la segunda figura obstaculizadora de la cuestión ahora tratada, planea siempre sobre todo el devenir del arte, pero afecta en especial a la fotografía y el audiovisual. Estos se encuentran más expuestos, por sus alcances masivos y el propio carácter de sus medios, al acoso de formas puramente estéticas promovidas por la publicidad y el espectáculo. Por ejemplo, mucha de la fotografía expuesta en espacios de arte resucita y actualiza, en clave de sensibilidad y episteme contemporáneas, cánones clásicos (armonía, proporción, equilibrio, síntesis, etc.) o principios modernos (mengua del concepto, privilegio de aspectos constructivos y compositivos, narración basada en lances meramente formales y sintácticos o solo informativos e ilustrativos). El modelo del mainstream, impulsado por los grandes circuitos comerciales del arte (en especial las ferias), se cuele en bienales y exposiciones de diverso alcance a través de fotografías técnicamente impecables y realizadas a gran escala según el estándar publicitario. Esta estética adereza principios formalistas de las vanguardias modernas o remoja el patrón de la belleza idealista: conciliada, sin resto ni falta, sin resquicios por donde colar preguntas ni hacer resonar silencios. Configura un corpus flácido, apenas estremecido por lances ingeniosos, sobresaltado con suavidad por sorpresas administradas en clave tecnológica, correctamente animado por inocentes audacias eróticas o denuncias políticas estilizadas. Es en contra de esta estética que se posicionan las formas críticas de la fotografía contemporánea, buscando discutir la representación establecida reflexionando sobre sus propios medios para abrirlos a cuestiones que escapan del marco de la bella forma.

Fredi Casco encuentra que las imágenes tecnológicas se exponen hoy a dos riesgos:

Por un lado, el de la “normalización”, uno de cuyos resultados es cierto neoesteticismo conservador de la fotografía documental actual (más parecida a la pintura holandesa del siglo XVII que a los *New Documents* de los 70s). Por otro, el de la “masificación” de las herramientas digitales (como Photoshop y filtros que remiten a la imitación de tecnologías fotográficas y cinematográficas *vintage*). Esta masificación promueve la “estetización difusa” de los usos sociales de la fotografía y el video (Instagram, Facebook, Flickr, etc.) o la aparición de una neonostalgia vuelta hacia tecnologías obsoletas, como la Polaroid o el cine Super 8.⁶¹

Las referencias de Casco apuntan a los usos masivos de la fotografía y los medios audiovisuales; es decir, no se dirigen de manera directa a los espacios del arte, aunque sí a los ilimitados ámbitos de la estética. Dado que aquellos espacios se encuentran permeados por las imágenes producidas en estos ámbitos, el comentario resulta pertinente para complejizar la consideración de una imagen inestable, capaz de ocupar simultáneamente diferentes campos.

6

Vinculada con las dos anteriores, la tercera figura-obstáculo promueve el retorno de la autonomía jerárquica de los medios técnicos. A partir de este giro, la particularidad de cada uno de ellos adquiere un valor sustantivo capaz de distinguirlo y separarlo de los otros según criterios lógicos de identidad y clasificación. Los audiovisuales se ven atrapados de modo constante por este ideal tecnoformalista. Muchos artistas y teóricos de la fotografía y los audiovisuales defienden los fueros de sus jurisdicciones soberanas como si las obras fueran definidas no por operaciones de sentido, sino por la particularidad de sus medios instrumentales.

El cuestionamiento de la autonomía formal constituye una de las notas características de lo contemporáneo: lo más notable del arte actual es fruto de cruces, montajes y tiempos heterogéneos. Sus obras más intensas –formal, poética, conceptualmente– se encuentran animadas por movimientos de expansión y contaminación y promueven

⁶¹ Texto inédito proveniente de una correspondencia con el autor citado, 2015.

lances promiscuos que combinan con osadía distintos medios, despojados de todo lastre sustancial. El litigio autonomía/heteronomía del arte, ya expuesto, deviene una cuestión irresoluble, un dilema que solo puede ser asumido en cada situación específica. Por un lado, si las obras quedasen aisladas en la peculiaridad de sus medios se estaría restaurando un sistema de señoríos, distintivo de las Bellas Artes, o un régimen basado en la pureza formal, propio de la asepsia moderna. Por otro, si tales obras olvidaran la infraestructura productiva que las condiciona y, consecuentemente, desconociesen el aparataje que las mueve, podrían desembocar en un idealismo negador de las circunstancias técnicas y materiales (y, por lo tanto, de los componentes ideológicos y sociales que permiten la articulación de esos aparatos). Y podrían diluirse en la pura trama del concepto, en lo irrepresentable absoluto o en la mera pragmática social. Los entremedios no aquietan la tensión pero potencian las obras a través de la energía de la diferencia. Por eso, resulta limitante el excesivo celo que lleva a algunos autores de fotografías y audiovisuales a pertrecharse en lo propio de sus técnicas temiendo contaminarse con las procedentes de otros medios. Las exposiciones, publicaciones y debates centrados en el cine o la fotografía resultan altamente productivos mientras no signifiquen la reclusión del medio audiovisual en un círculo hermético: su encierro en un claustro moderno, resguardado de las impurezas de la alteridad.

En muchas ocasiones, las transferencias y los cruces de técnicas son llevados al círculo hegemonizado por un cierto medio que preserva la lógica autonómica; en este caso no existe un campo activo de tensiones entre medios heterónomos, sino la pretensión de uno de ellos de colonizar a los otros resguardando su propia especificidad. Resulta oportuno considerar acá una advertencia levantada por Thayer con relación a “una tecnología singular que organiza endógenamente la multiplicidad”:

No hay que confundir (...) coexistencia de modos de producción, tecnologías, heterocronismos, fibras, con *la ilusión* de que de tal coexistencia se produce cuando una tecnología, un modo de producción, emula y representa otros modos de producción en su propio medio.⁶²

⁶² Willy Thayer. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze.*

Ante este pase, que enmascara el hecho de que una tecnología se mantiene idéntica a sí, avasallando otros medios, el autor recuerda que “no hay *medios puros* donde *la verdad empieza en dos* (Nietzsche). No hay cine, cifra pura, salvo como ilusión referencial...”.⁶³ El sueño moderno de la distinción tajante y jerarquizada de los procedimientos se ha vuelto un canon que la obra crítica debe impugnar.

Intermedios

Las tantas modalidades de imagen producidas por las tecnologías numéricas han transformado el panorama de las técnicas, las ciencias y las industrias de la información, de la comunicación y el entretenimiento. Pero, en cuanto inciden de manera decisiva en la sensibilidad y las concepciones colectivas del mundo, actúan también como empujes potentes en el terreno de las artes visuales. La teoría del arte tiende a ceder ante el impulso taxonómico de catalogar y clasificar esas modalidades diversas tras la obsesión de salvaguardar la especificidad de cada medio y marcar cada cruce intermedial. Tal impulso opera a contramano de un momento preocupado por desmontar límites y recusar las definiciones fijas y los campos amurallados. Conviene, pues, considerar la singularidad de cada medio y configuración que el cruce genera entre procedimientos distintos. Y hacerlo sin trazar lindes fatales entre ellos ni apelar a nombres que los paralizan en esencias encapsuladas.

Por su parte, el nombre “videoinstalación” no solo resulta forzado y equívoco en su significación, sino riesgoso en sus productos. Una parte considerable de los montajes realizados bajo ese título, más que habilitar una instancia de confrontación entre la obra y su sitio específico, desemboca en escenografías efectistas u ornamentaciones espaciales condicionadas por la estética del espectáculo. Cabe, sin embargo, reconocer la importancia de experiencias que, independientemente de que invoquen o no esa categoría, han

Metales Pesados Ediciones, Santiago de Chile, 2010, p. 121.

⁶³ Ídem, p. 122.

sorteado el riesgo con altura. Por ejemplo, La Ferla ha trabajado el “cine de exposición”, un conjunto de propuestas “alejado de la sala de cine comercial, pero también del cine experimental por su forma propia de mostrarse y sus maneras de exhibición”.⁶⁴

En algunos casos, a partir de la exhibición de la materialidad de los aparatos y dispositivos del cine, tales propuestas problematizan conceptos relativos al devenir digital del cine y el video, reflexionan críticamente sobre el sistema discursivo y técnico de esos medios e intensifican su dimensión poética, ética y política. En ciertas experiencias realizadas en diversas salas de exposición, la presencia física del moderno proyector de cine o de los equipos de video es asumida en sus cualidades escultórico-formales y en sus significados históricos. Este enfoque habilita reflexiones sobre la obsolescencia del aparataje tecnológico, pero también sobre la obstinada continuidad del régimen de las imágenes, cuya ductilidad le permite readaptaciones radicales y maniobras osadas. Estas propuestas podrían ser vinculadas con lo que Galuppo entiende como “el pasaje necesario de las determinaciones tecnológicas y estéticas de las máquinas audiovisuales a la ética implicada en las prácticas periféricas”,⁶⁵ un desplazamiento que apunta a su idea de cine como promesa abierta, lanzada contra un horizonte emancipatorio.

Expansiones

Este ensayo, como fuera explicado en la Introducción, se ocupa de las cuestiones que surgen del cruce imagen técnica/arte. Pero el alcance de tales cuestiones es impreciso y tiende a serlo cada vez más, por lo que, inevitablemente, el texto rebalsa los contornos de lo artístico e incorpora asuntos aledaños. La expansión avasallante del uso de Internet, de las redes sociales y la telefonía móvil complica la precisión de tales contornos, desbordados por imágenes que se

⁶⁴ Jorge La Ferla. *Cine de exposición. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*. Fundación OSDE, Buenos Aires, 2013-2014, p. 11.

⁶⁵ Gustavo Galuppo. *El cine como promesa*. Sans Soleil Ediciones, Buenos Aires, 2018, p. 16.

deslizan de cada medio para aparecer en otro, reacomodadas, por un instante al menos, al formato de cada pantalla en la que se muestran. Son imágenes dispuestas a propagarse instantánea e ilimitadamente en cibergalaxias remotas o demasiado próximas, prestas a ser tragadas por abismos virtuales o deambular sin tiempo y sin materia por medio de superficies lisas; campos virtuales, espectrales. Todas estas figuras descolocan la sensibilidad, las subjetividades y el sistema de representaciones y conceptos, la episteme, que condicionan la cultura visual contemporánea. Devenido ágora, polis, el espacio cibernético borrona las distinciones entre lo público y lo personal. En cuanto el señorío digital virtualiza y desmaterializa el objeto de la representación (la mostración del mundo), queda perturbada la función de las instituciones culturales y trastocados los lugares de quienes crean, intercambian y consumen imágenes. La mirada titubea, convocada por demasiados puntos simultáneos y cambiantes. Se retrasa el concepto, incapaz de seguir la marcha, en exceso veloz, de las mudanzas; sus categorías devienen inestables e incompletas: no logran detectar la particularidad de figuras y medios que han dejado sus estados “puros” para desidentificarse en el fárrago de amalgamas ilimitadas.

La fotografía y los medios audiovisuales conforman fuerzas transversales que, de manera aceleradamente creciente, promueven cruces, combinaciones y montajes entre sus distintos soportes, de modo que, en la dimensión del arte, ninguno de ellos puede ser considerado un medio inmaculado. La libre unión de tecnologías analógicas y digitales, así como la de estas con medios tradicionales, por un lado, crean nuevos frankensteins, “pastiche digitales”,⁶⁶ pero, por otro, enriquecen constantemente esos ámbitos y evitan los riesgos de sobredimensionar las especificidades técnicas y hacer de ellas factor canónico de separación entre las artes (lógica autonómica y jerárquica de las Bellas Artes y formalista de la modernidad).

⁶⁶ “Mucha máquina, mucho software, mucho reciclaje, pocas ideas, espectáculo de puro masajeo retiniano”, escribe La Ferla para referirse a la banalización de cierto cine digital engullido por el mercado. *Cine(y)digital*. Op. cit., pp. 45 y 46.

Singularidades

Tomando como caso el video, no parece justificable considerar este medio un espécimen dentro del género de los audiovisuales: cada vez más ese medio tiende a aproximarse al cine hasta identificarse con él; en los hechos, esta coincidencia tiende a afirmarse en las exposiciones que presentan audiovisuales.⁶⁷ En este sentido, Fredi Casco sostiene que, dada la irrupción del cine en los circuitos del arte contemporáneo, el discurso heroico del videoarte ha quedado subsumido en el de los audiovisuales en general. “Por ejemplo, las producciones calificadas en décadas pasadas de ‘videoarte’ no diferencian hoy entre cine y video; da igual que los creadores usen cine de 35 mm o video de altísima definición”.⁶⁸

Galuppo afirma que el video pertenece al linaje del cine experimental surgido con las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo),⁶⁹ “pero las máquinas de las que se sirve provienen de un territorio aledaño, el de la televisión”.⁷⁰ A pesar de este origen híbrido, el autor que estamos siguiendo estima riesgoso ubicar el videoarte fuera de la amplia esfera cinematográfica, pues ese pensamiento “podría llevar a la conclusión de que (...) lo experimental no sería cine, sino cine de vanguardia, cine experimental, cine under, videoarte”; sin embargo, considera importante asumir la singularidad del video, porque la reflexión acerca de las especificidades sus dispositivos permite un acercamiento particular, aunque no aislado del audiovisual. Tales especificidades se basan, entre otras características, en la facilidad de manipulación de sus dispositivos y de intervención de sus imágenes, en la disposición directa de sus recursos y su puesta en

⁶⁷ Aunque esta tendencia ha menguado en la última década, resultaría rara una bienal que no presentase videos o cortometrajes. A la vez, este hecho suscitó cambios de comportamiento relativos a la percepción de las obras: el público de las exposiciones configura una audiencia circulante, detenida durante pocos minutos ante cada propuesta. Las películas de larga duración son expuestas en salas convencionales, paralelas a los espacios expositivos de las otras obras.

⁶⁸ Fredi Casco, loc. cit. p. 216 Galuppo, op. cit., p. 35.

⁶⁹ Galuppo, op. cit., p. 35.

⁷⁰ Op. cit., p. 54.

forma en tiempo real (crear y pensar al mismo tiempo), en su posibilidad de registro y grabación en cinta magnética de larga duración, en la accesibilidad de sus costos de producción y en la relación del artista-operador-videasta con la máquina casi a modo de prótesis, de extensión de su cuerpo. Por otra parte, el campo del video se desarrolla en los márgenes de los circuitos de consumo, en relación directa de los artistas con el dispositivo y en un ámbito cotidiano, desligado de las plataformas de producción convencionales.⁷¹

La continuidad del término “videoarte” se justifica, además y sobre todo, por razones históricas: tal fue el nombre asumido durante las últimas décadas del siglo pasado, cuando el video actuara en el contexto de un frente experimental importante, heredero del legado transgresor de las vanguardias y su carácter disruptivo en los ámbitos de la estética y la política. El espíritu del video sigue marcado por ese origen, importante de ser guardado en un nombre, que será válido mientras no pretenda encerrar su referente en un círculo que selle su esencia. Al final, lo que cuenta no es remarcar los condicionamientos particulares, siempre expuestos a oportunas contaminaciones transversales, sino considerar el impacto de sus imágenes en la sensibilidad colectiva, su pragmática social y su capacidad de resistir la presión hegemónica. Lo mismo sucede con el cine. Aunque también termina siendo incluido, cuando no diluido, en el concepto amplio de lo audiovisual, el video tiene una historia propia que marca su devenir con señales singulares: su materialidad, su discursividad visual y su tempo-espacialidad; señales que han condicionado sensibilidades, conceptos y pragmáticas que bien podrían ser consideradas generadoras de una estética y una filosofía del cine.

Finales

Y ya no hay experiencia *abismal*, no existe el *vértigo* antes del inicio de una película, ya nadie se siente *solo* en el interior de un multicine.

Roberto Bolaño. 2666. Anagrama, Barcelona, 2008, p. 398.

⁷¹ Op. cit., pp. 56-60.

La gran historia del cine ha terminado, como ha terminado la gran historia del arte en general (como, aún más generalmente, ha terminado la Gran Historia). El paso del celuloide a la imagen numérica ha sustituido todos los componentes del proceso filmico, desde el dispositivo técnico y la toma de imágenes hasta el sistema de posproducción y proyección. Por otra parte, el desplazamiento de la recepción desde la sala colectiva hasta el consumo particular alteró el régimen teatral de la percepción. La Ferla sostiene que este consumo “se hace a través de la conectividad digital corporativa, encriptada y arancelada”, con vistas a una oferta de “cine a la carta” a ser consumido “en una terminal que puede ser la computadora, la televisión o el teléfono celular”.⁷²

Estas transformaciones técnicas no solo alteran la atmósfera imaginaria, estética y ficcional del cine tradicional, y no solo interviene la particularidad de su sintaxis y su economía narrativa, sino que repercuten en las vivencias del sujeto, el régimen de la mirada y la memoria y la lectura de la imagen, por no citar sino algunos efectos del cambio del dispositivo filmico. Caben acá dos observaciones. En primer lugar, esa mudanza de sensibilidad no es el resultado mecánico de una mutación de técnicas, sino que corresponde a un giro epocal, epistémico y sensible que, por comodidad, podemos calificar de “contemporáneo”. En segundo, el declive del gran sistema del cine resulta de un largo proceso de transformaciones culturales, generadoras de los propios cambios tecnológicos mencionados. El cine ha perdido su magia, su aura, en pos de un destino marcado por el progresivo desencanto moderno. Aunque no funcionen ya las distinciones absolutas, no se habla acá del gran cine hegemónico, el estereotipo hollywoodense, provisto del esplendor del espectáculo. Este punto se refiere al llamado cine “de autor” o “de director” que, desmarcado del cine-entretenimiento masivo, se produce ya sea dentro del engranaje de las industrias culturales, ya al margen, de manera independiente. Este punto se refiere, en fin, al cine considerado en cuanto expresión artística; el cine creador de lenguajes alternativos; el capaz, en sus mejores casos, de perturbar

⁷² *Cine (y) digital*. Op. cit., p. 169.

la subjetividad y desafiar la regularidad del orden simbólico con la extrañeza radical de sus imágenes y conceptos. Grüner asume una posición contundente que fija, quizá demasiado pronto y demasiado drásticamente, el fin del cine épico, el que hace “desgarrar lo ‘real’ con una cámara para mostrar que en él no está todo decidido”:⁷³

El siglo del cine interesante, del cine al que se le podía *pensar* una relación inestable e incierta, pero apasionada, con la filosofía crítica, con las experiencias rupturistas del arte, con la política atravesada por las opciones irrenunciables aunque posiblemente trágicas; ese siglo no está acabando ahora (...), sino que terminó (con una explosión y no con un gemido, diríamos abusando de Eliot) en 1975.⁷⁴

Atendiendo ciertas señales prominentes de la historia del cine, el autor fija esa fecha de manera figurada, como se fijan los plazos de acontecimientos que requieren procesos largos de gestación y desarrollo y son detenidos en un punto arbitrariamente designado como inicio o fin de una etapa.⁷⁵ Es la fecha de una muerte simbólica, como son todas las anunciadas muertes del arte. Muere un modelo de cine, ideal quizá; aparecen otras formas, desprovistas de la potencia épica de ese modelo, pero mejor adaptada a los tiempos descreídos de grandes figuras, certidumbres y discursos. Es una pequeña muerte, como la de la gran fotografía analógica o la del videoarte. Después reaparecen los extintos, despojados de sus aires de grandeza y su talante excepcional. Renacen con menos bríos quizá, como cualquiera de las formas de un ámbito cultural demasiado extenso y poblado, mediano en su mayor parte. Pero, sobre todo, regresan distintos, confundidos con otras figuras y otros nombres. El menoscabo de los reaparecidos tiene que ver con la escena nueva

⁷³ Grüner, op. cit., p. 200.

⁷⁴ Op. cit., p. 199.

⁷⁵ 1975 es el año del asesinato de Pasolini, “el año también en que según Orr culminó y se liquidó la experiencia cuestionadora de los ‘neomodernos’ con un film de Antonioni que tematizaba el estallido de las identidades en los bordes de un metafórico desierto de los discursos culturales. El año, finalmente, en que Sartre perdió la *vista* (así se llamaba, antes, a las películas)”. Esa ceguera habría simbolizado el hecho de que las imágenes ya no nos miran. Op. cit., p. 200.

a la cual regresan. Aquí, la merma del brillo heroico afecta el nuevo cine de orientación crítica, afiliado, como queda dicho, a la tradición del cine-arte, aunque falto ahora de las grandes figuras de directores, autores y creadores en general (que daban sustento, solidez y lustre al cine moderno, dentro o al margen del sistema instituido). Al contrario, en la misma escena, la gran tradición del cine comercial mantiene o recupera la magnificencia de sus fueros; pero, fuertemente integrada a los circuitos transnacionales, investida con los esplendores del “glamour de lo inorgánico” y planteada en cifra de espectáculo, el prestigio de esa tradición se centra más en las rutilantes estrellas de la actuación que en los apocados directores y creadores, imperceptibles casi.

Comienzos

Esta situación desdoblada resulta de las particularidades históricas del cine. Grüner encuentra que, por una parte, el cine, *el* lenguaje artístico del siglo XX, es “la única forma estética de la historia nacida directamente como producto ‘industrial’ (vale decir, nacida *ya siempre mercancía*, y no *devenida* tal)”.⁷⁶ Por eso, entre otras razones, el cine “no tuvo que ‘adaptarse’ a la modernidad y el capitalismo, sino que apareció desde el vamos entramado en sus redes”.⁷⁷ Por otra parte, Grüner sostiene que ese nacimiento coincide con el del psicoanálisis y de los movimientos de la vanguardia estética.⁷⁸ Las grandes cuestiones de estos nuevos ámbitos se buscan y se trenzan de inmediato en el fondo de esa coincidencia fecunda.

De este modo, el cine nace enredado en las mallas tecnoeconómicas del capitalismo industrial y, simultáneamente, vinculado con los sistemas más agudos del pensamiento y la creación de comienzos del siglo XX. Nace al mismo tiempo como mercancía y como

⁷⁶ *El sitio de la mirada...*, p. 164.

⁷⁷ Eduardo Grüner. “Jamesonismo, o la lógica contracultural del marxismo tardío”. Prólogo de Fredric Jameson, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Editorial El Cuenco de Plata/Cine, Buenos Aires, 2018, p. 11.

⁷⁸ *Ídem*, pp. 10 y 11.

posibilidad de transformar de modo radical la sensibilidad y la experiencia tempoespacial: de alterar el régimen de la representación. En esta bifurcación se plantea la cuestión que venimos siguiendo: la del cruce de la imagen técnica, en este caso la del cine, con el trayecto del arte. Según la hipótesis de este ensayo, lo artístico en el cine se dispara a partir de lances formales y creativos. Estas apuestas serían capaces de perturbar la lógica de la representación audiovisual, y sobresaltar sus estándares tecnoeconómicos y sus códigos narrativos para confrontarlos con nuevas significaciones o abrirlos, más allá de estas, a la cuestión irresoluble del sentido. Según la misma hipótesis, lo político estaría definido tanto por la crítica de esos códigos y estándares, en cuanto hegemónicos, como por la generación de alternativas. De este modo, los niveles artístico y político del cine coincidirían en un punto de ruptura y apertura; un punto marcado poética, estética y éticamente. El nivel político incluye lo micropolítico, en la medida en que implica una sobreimpresión del arte y la política y exige, como imperativo ético, la recuperación de la pulsión creativa capturada por las fuerzas del capital financiero en términos puramente rentables.

Continuidades

Ahora bien, en clave contemporánea, la situación del cine, en cuanto lenguaje específico y en cuanto modalidad del arte, se complica. Este cine es un producto de la tardomodernidad. Su mejor aporte debe ser considerado en clave de arte moderno, impulsado por un fuerte afán experimental (la continua búsqueda de ruptura y renovación de los lenguajes estéticos) y apoyado en la autonomía de la forma y el valor de la autorreflexión. La autorreflexión crítica de la obra sobre su propio estatuto representacional, que incluye los dispositivos técnicos y materiales y el contexto de su producción. Este giro sobre sí provoca, de manera casi refleja, un contragiro de apertura al mundo. Es decir, el análisis narcisístico del engranaje propio requiere el contrapeso de quehaceres que apunten en dirección opuesta: el desprendimiento del círculo de la representación y la asunción de una nueva experiencia, más intensa, de las cosas, así

como un mayor compromiso con la transformación o la revolución social. La modernidad siempre mantuvo una saludable tensión entre el formalismo y el compromiso, el aura y la utopía.

Aunque el cine deslindado de la versión puramente comercial se inscribe en la gran tradición moderno-vanguardística, alarga un pedúnculo que se interna en gran parte del cine, del audiovisual, contemporáneo. En primer lugar, aquella tradición continúa en gran parte de las obras desarrolladas fuera de la sala tradicional de proyección.⁷⁹ Estas incluyen desde las instalaciones presentadas en los espacios consagrados del arte hasta las formas provenientes de intrincadas amalgamas multimediales que involucran la participación del espectador apelando a su percepción, sus sentidos y su experiencia corporal. Las prácticas de fusión entre medios diversos “se siguen ampliando a otras áreas que constituyen el bioarte, las nanotecnologías, la realidad virtual, los espacios interactivos e inmersivos, la robótica, la telemática y los sistemas basados en medios húmedos y orgánicos, entre otros”.⁸⁰ En segundo lugar, muchos de los grandes principios (técnicos, estéticos, conceptuales) del cine moderno contrahegemónico se mantienen en el contemporáneo, que sigue empleando los tradicionales circuitos de circulación (en torno al cubo negro de la sala y el cubo blanco, *bidimensionalizado*, de la pantalla).

Retornos

Ahora bien, el cine contemporáneo no se distingue del moderno solo por la digitalización de sus procesos. La crítica de la moderna autonomía del arte ha provocado la reemergencia de contenidos narrativos y conceptuales relegados por el avance de lo estético-formal. Este reingreso ocurrió, si no a espaldas, sí por lo menos al margen de los afanes experimentales y utópicos de las vanguardias. Pero el bascular continuo de los movimientos culturales termina

⁷⁹ Con relación a este tema, véase, Jorge La Ferla. *A propósito de “El libro de imagen, de Jean-Luc Godard”*. [FIDBA, 2018] <http://kilometro11cine.com.ar/el-libro-de-godard/>

⁸⁰ Ídem, p. 171.

aminorando los excesos que podrían resultar abusivos o meramente reactivos; el déficit de los momentos formales y estéticos ha generado la expansión desmedida del nivel discursivo: la profusión de temas, relatos, asuntos y razones provenientes de ámbitos infinitos y renuentes a la intervención de la forma amenaza con desfondar el lugar del arte, de por sí confuso y provisional siempre. A todas luces es imprescindible desencastrar los términos de la disyunción forma/contenido, herencia metafísica que los enfrenta en cifra de fatal oposición binaria. Encerrado, por un lado, en la lógica de las formas, el cine –el arte–, no accedería al oxígeno de los extramuros. Disueltas, por otro, en pura documentación, narración o concepto, las obras perderían los contornos fugaces que les permiten comparecer ante la mirada. La oposición autonomía/heteronomía, figura central de este tiempo, tiene carácter contingente: no puede ser resuelta, sino asumida en posición específica. Permanece a veces en modo paradójal, sin pretensión de arribar a un tercer término conciliador.

El cine contemporáneo se ocupa de las grandes cuestiones que desvelan nuestro tiempo: la violencia, la injusticia, el género, la sexualidad, las migraciones y guerras, la devastación ambiental, etc. Lo hace, en general, más allá de la experimentación formal modernista, pero no fuera del oficio de la forma eficiente, heredado de la modernidad, por cierto. Y lo hace de modo oscilatorio, no sujeto a categorías preestablecidas. La separación del cine-arte y el cine comercial se ve diluida en una escena promiscua donde cada categoría está entreabierta a la otra. No solo ceden los límites que mantienen entre sí los distintos medios audiovisuales, sino los que definen los “géneros” (ya en camino de extinción) en cuanto indican cotos separados: los contornos del cine de sala, el autoral, el comercial o el documental, por citar solo algunos casos, vacilan en sus lindes, provisionales siempre. En principio, una obra ganadora de festivales internacionales de cine promovidos por el mainstream puede tener tanto valor “artístico” como el que podría tener una modesta creación independiente. Lo artístico, al igual que lo político, depende tanto de situaciones, posiciones y pragmáticas sociales como de calidad estético-formal y carga conceptual. De igual manera, una

creación documental o ensayística carece de rótulo preestablecido por su “género”: su valía y sus alcances (estético-formales, expresivos, políticos) dependerán de coyunturas específicas marcadas no solo por la crítica especializada, sino por el sistema institucional en conjunto.

Aura menuda

Debe considerarse, por otra parte, que el peso mismo de lo “artístico” resulta hoy devaluado. A medio salir del entrevero de los medios audiovisuales, se concluye este punto conectando el cine con otros regímenes de la imagen. Tal el caso de ciertas expresiones –animadas y con sonido a menudo– provenientes de usos cotidianos, empleadas por lo general en Internet y ajenas al sistema del arte. ¿Importa que sean considerados artísticas estas manifestaciones menudas, por un instante chispeantes de poesía y de humor; brevemente inquietantes en su presencia, ligeramente expresivas, curiosas o notables en su aparecer efímero? Fontcuberta presenta la noción de *avalancha* (o *frenesí*), que pertenece al acervo de lo “postfotográfico” y que metaforiza el devenir hipermoderno. Sostiene que “pocos artistas quedan al margen de ese oleaje...”⁸¹ y que “el fenómeno de los memes obedece a esa misma lógica de cascada, procurando marcos activos de participación colectiva como un canto a la ocurrencia, a la creatividad, al absurdo, a lo irónico y a lo lúdico...”⁸² Estos fenómenos no movilizan momentos artísticos, pero sin duda involucran componentes estéticos, fuertemente presentes en la sensibilidad colectiva y ligados al imaginario del ciber mundo. Se encuentran cerca de los límites de lo artístico (lo artístico audiovisual en este caso), así como mucho de lo más interesante que ocurre en el ámbito de la imagen contemporánea.

⁸¹ Op. cit. p. 254.

⁸² Ídem., pp. 254, 255.

Más acá de la representación

En los brumosos espacios del arte se complican los de por sí embrollados trámites de la representación. El arte pretende siempre librarse de ella, pero no puede desconocer su inscripción cultural, su dependencia del orden simbólico: el lenguaje y los códigos, las representaciones, en suma. El arte opera en el límite del sistema cultural tratando una y otra vez de forzarlo para avistar el lado imposible, la zona nocturna que excede el régimen de los signos. Las imágenes son aliadas de este intento insensato: lo imaginario puede, si no representar lo irrepresentable, sí al menos atribuirle fuzgadamente una apariencia posible; vislumbrarlo como inminencia o conjeturarlo a través de los indicios de su misma ausencia. La capacidad que tienen las imágenes de mostrar/ocultar, de relampaguear sobre el vacío, las hace dispositivos adecuados para la práctica del arte, menos preocupada por la fidelidad de lo manifiesto que por las sugerencias de lo velado.

Si la tarea de significar una realidad objetiva (o imaginar un real insondable) resulta espinosa, en épocas de la reproducibilidad digital se vuelve desconcertante. Volvamos al caso del audiovisual y, específicamente ahora, al del cine comercial globalizado. Con la imagen cinematográfica parece alcanzable el viejo sueño realista de lograr una similitud casi absoluta entre el signo y la cosa. Nunca estuvo aquel tan cerca de esta: a la fidelidad de la fotografía se le añade el movimiento; la cosa aparece sitiada hasta en su último reducto y sustraída a toda posibilidad de ocultamiento y, por lo tanto, de aparición. Y ese sueño de la reproducción total está al alcance de la mano: trasciende la grave oscuridad ritual de la sala de proyecciones y se multiplica descontroladamente en las pantallas de televisión, las computadoras, los *displays* y los teléfonos celulares. En cualquier espacio y en cualquier momento. Sin horario establecido ni atmósfera especial, sin encuadre compartido.⁸³

⁸³ Resulta obvio que no todo el cine cae en las trampas de la “representación total”; ya fueron consideradas posibilidades suyas afirmadas a contramano de la dirección marcada por el mainstream, incluso muchas veces en los propios circuitos del audiovisual industrializado.

Repasando el azaroso transcurso del arte y considerando todas sus manifestaciones, resulta que el cine es el medio más “figurativo”, más fiel al destino referencial de la representación. Esta cualidad podría significar un retroceso peligroso si tiende a renovar los ideales totalitarios de un modelo omnipotente de representación (la ideología de la perfecta comunicabilidad, la promesa de la transparencia completa, el fetiche de la técnica capaz de compensar las insuficiencias de la visión humana y los desatinos de la mirada). De hecho, una fuerte tendencia en este ámbito, inscrita en el cine comercial transnacional, busca renovar el sueño clásico del verismo exacto. Y quiere vincular esa ilusión con la utopía moderna del progreso maquínico, expresado en el culto vanguardístico de la innovación constante (retórica de la ruptura/novedad, exaltación del avance tecnocientífico orientado al cumplimiento de una meta histórica predeterminada).

Según esta tendencia, la visión mecánica ocupa el lugar de la humana (íntimo anhelo moderno) y perfecciona la representación objetiva del mundo (reiterado ideal clásico). La transparencia del mundo anula el deseo de la mirada. Detenido el juego de lo que aparece y lo que se sustrae, la imagen queda trabada: deviene puro aval de la presencia plena. Daney dice que la equiparación de lo *real* y lo *visual* corresponde a la identificación entre ver y comprender, promovida por la ideología dominante. “El cine se vincula así con la tradición metafísica occidental del ver y de la visión...”⁸⁴ Una alianza reaccionaria que busca achatar el mundo en una pantalla: en una superficie sin huecos capaces de convocar el juego de la imaginación, sin profundidades ni relieves aptos para proyectar sombras. Sobre este plano raso resbalan los indicios de lo real. Según Jean-Luc Nancy existen dos tendencias propias del cine: una lleva a la reproducción integral de las cosas (*La llegada de un tren*, de los Lumière) y la otra, a la creación de un mundo completamente irreal (*Viaje a la luna*, de

⁸⁴ Cit. por Jean-Louis Comolli. “Máquinas de lo visible”, en Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (coord.). *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Imago Mundi, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2010, pp. 135-136.

Méliès).⁸⁵ Aunque Nancy las trabaja en otra dirección, exponer aquí estas tendencias contrapuestas sirve para ilustrar la banal alternativa del cine industrial entre el registro fiel de la realidad y la ilusión de lo puramente imaginario. Ninguno de los términos de esta opción permite al audiovisual abrirse a la irrupción del acontecimiento como acometida de una verdad intensa e incompleta.

Vestigios

1

El repetido tema de la indicialidad de la imagen fotográfica podría aportar a la cuestión planteada en el punto anterior. Tomemos una de las formulaciones más radicales de ese supuesto, la de Philippe Dubois,⁸⁶ para quien la fotografía alcanza una posición privilegiada en cuanto se constituye a partir del rastro de una cosa real; es decir, en cuanto configura un índice o un *index* (en el sentido de Peirce, establecido por la contigüidad física del signo con su referente). La huella de la cosa se convierte, así, en testimonio de su existencia; por primera vez la representación ofrece la prueba de que su objeto existe: el signo ha sido tocado por él y exhibe, triunfante, sus indicios. Aunque Dubois advierte acerca de los peligros de una epifanía de la referencia (asociada al valor portentoso atribuido a la huella), es indudable que el “indicialismo” no puede sustraerse de una metafísica de la presencia y termina fetichizando la huella, devenida testimonio irrefutable de la cosa misma.⁸⁷ Pero, ajeno a este riesgo, el autor sostiene que lo más innovador del arte contemporáneo ocurre a partir de la radicalización de la lógica indicial. El empleo

⁸⁵ Jean-Luc Nancy. “¿Quizás porque el cine es él mismo contemporaneidad?”, en Emilio Bernini et al. (comp). *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2015, p. 53.

⁸⁶ Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1986.

⁸⁷ En este punto se toma el caso de la fotografía, pero la ontologización de la huella también ocurre en el curso de un pensamiento tan rico y productivo como el de Bazin, referido al cine. V. André Bazin. *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, 1999.

estético del índice habría provocado un giro en el curso histórico de la representación; esta pasa a ser desplazada desde una lógica mimética de la semejanza hasta un discurso de la huella (del contacto, de la contigüidad).⁸⁸ Dubois no explica por qué en la retórica de la representación el empleo de la metonimia supondría un grado superior al de la metáfora, pero el problema mayor no se encuentra en ese punto, sino en el concepto mismo de representación, que actuaría como aval de la presencia del objeto.

Considero que el mayor problema del *referencialismo* de Dubois no radica en su teoría, que perdió vigencia y fue suficientemente rebatida, sino en su extemporánea reaparición en cierto debate que identifica lo indicial-referencial con lo analógico y supone que lo digital se halla exento del pecado original de haber sido tocado por el referente. En este sentido disiento con Concha Lagos –cuya obra mucho ha aportado para el desarrollo de este trabajo– cuando afirma que “la fotografía digital elimina todo residuo indicial: se abre a una interpretación puramente simbólico-alegórica”.⁸⁹ La interpretación simbólico-alegórica, expediente de todo modo de arte en distintas medidas, no contradice lo indicial. En el ámbito que nos compete, al menos, la imagen reelabora todo residuo referencial y hace de él principio de significaciones nuevas.

Lo cuestionable sería identificar el signo con su referente y hacer de este una garantía de “verdad” objetiva. Pero toda representación (no realista al menos) traiciona el índice, cuyo objeto referido no puede ser conservado en la imagen más que transformado.

Por su parte, en el fructífero concepto de *extensión fotográfica*, propuesto por Rodrigo Zúñiga, “conviven lo analógico-indicial y lo digital-no indicial como los polos de una topografía difusa”.⁹⁰ Esta convivencia resulta provechosa para designar el complejo panorama visual contemporáneo, abierto a cobijar diferentes regímenes

⁸⁸ Dubois, op. cit., p. 105.

⁸⁹ José Pablo Concha Lagos. *Delitos fotográficos*. Metales Pesados Ediciones, Santiago, 2016, p. 25.

⁹⁰ Rodrigo Zúñiga. *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Metales Pesados Ediciones, Santiago de Chile, 2013, p. 80.

de la imagen técnica. Sin embargo, la identificación de lo analógico y lo indicial, opuesta tajantemente a la equivalencia de lo digital y lo no indicial, podría llevar a considerar ambos polos en clave de dicotomía lógica insalvable, lo que conspiraría contra esta convivencia y arriesgaría lo difuso de aquella topografía.

2

Dubois se basa en Charles S. Peirce, que distingue los signos según la relación que mantienen con su referente: el índice (el índice) se conecta con él de manera real, el ícono lo hace por semejanza, y el símbolo, por convención. En primer lugar, no cabría establecer límites inamovibles entre cada uno de estos signos y los otros: toda configuración cultural los mezcla con entusiasmo. En segundo, existen nociones más amplias del índice no circunscriptas al contacto físico entre el signo y el objeto. El índice indica, señala algo aunque no lo toque. Por ejemplo, en la *Fenomenología del Espíritu*, de Hegel, el pronombre *diese* es un índice; solo adquiere carga en el discurso: *es* mientras indica algo, *deja de ser* cuando lo mostrado se retira o cuando el dedo señala otra cosa. La indicación, toque o no la cosa indicada, marca el límite de la significación, el umbral del lenguaje: nada dice, solo indica. Tanto la fotografía analógica como la digital tienen una dimensión indiciaria. Libre ya de la vieja oposición abstracto/figurativo, el arte se apoya siempre en algo ubicado fuera de la caverna; no puede incidir en el mundo alimentándose de sí en circuito cerrado: para hacerlo, necesita partir de cosas, hechos y figuras provenientes de los extramuros. Necesita indicar lo que ocurre fuera del círculo de la representación.

Por otra parte, también la fotografía digital registra a partir de la acción de la luz la presencia de un referente, un objeto u hecho real. La fotografía analógica lo hace a través de procesos físico-químicos; la digital, mediante un sensor electrónico que consta de unidades fotosensibles; pero en una y otra, la luz impacta contra un medio y plasma su imagen; la diferencia radica en el formato del almacenamiento: una película química o una memoria electrónica. Así, en ambos casos existe un asomo del objeto que impulsa la

acción transformadora de la imagen.⁹¹ Yacavone señala que, si bien la fotografía digital consigna la acción de la luz no empleando un revelado fotoquímico que captura la imagen en la pantalla o en el papel, en ella siempre queda una relación indicial entre la imagen y la realidad representada.⁹²

Tanto si es mediante un proceso fotoquímico o fotodigital, la *foto-gra-fía*, tomando la raíz etimológica de la palabra, es una fotografía *solo* si se produce esa inscripción de la naturaleza del objeto que hay en la imagen, sin tener en cuenta lo mucho que pueda modificarse su apariencia a través de una manipulación anterior o posterior al acto en sí de fotografiar.⁹³

Este hecho se vuelve claro si consideramos los casos de la fotografía testimonial y los registros performativos y documentales, de creciente importancia política en los tiempos crispados de nuestra actualidad. En estas situaciones, las imágenes pueden ser analógicas o digitales (casi son exclusivamente digitales hoy), pero en ambos casos precisan que, por lo menos en un instante, el objeto o hecho real se encuentre presente, aunque se sustraiga luego. Son imágenes analógicas o digitales de base indicial-referencial, si bien lo indicado no queda “adherido” representacionalmente a ellas, sino que se encuentra siempre sujeto a mediaciones técnicas, estéticas y retóricas, así como a distintos encuadres interpretativos.

3

Habría que considerar, por otra parte, que todo régimen representacional (no solo el fotográfico) tiene un momento indicial, inicial, procesable siempre de acuerdo a sus condicionamientos materiales y culturales, y dependiente de la subjetividad de quien lo crea

⁹¹ Esta comparación entre la fotografía analógica y la digital, que me fuera aportada por Cristián Escobar Jariton, solo toma en cuenta lo básico del registro de un objeto real y no considera las inmensas diferencias relativas a la circulación y la pragmática de las imágenes digitales, que no hacen a este punto.

⁹² Op. cit., p. 344.

⁹³ *Ibídem*.

o reutiliza. El dibujo, la pintura, los objetos y las instalaciones, como cualquier otro medio, precisan los indicios que le acercan las cosas y los hechos objetivos. Indicios de algo ya alejado, incierto; no muestras de presencias fijas, avales de la “verdad” del referente. Incluso en manifestaciones en las cuales el objeto comparece en la escena actuando de sí mismo o bien se prende físicamente del soporte, aun en estos casos media una distancia entre la cosa y el signo.

Se ilustra lo recién afirmado con dos casos. El primero consiste en la presentación real del objeto en el círculo de la representación: Duchamp coloca el urinario en una escena que convierte el objeto en signo de sí (en metáfora, en alegoría, en oscura serie de alusiones extraviadas). Allí, ese objeto incubaba su propia diferencia, se desdobra, deviene otro. Ya no es un vulgar orinal, sino la *Fuente*, un objeto valioso cargado de trampas y enigmas que desconocen el referente originario. El segundo caso se desarrolla mediante la impresión de objetos reales. Durante la dictadura militar de Stroessner, Osvaldo Salerno imprimía sobre el papel su propio cuerpo entintado. La imagen resultante, más que indicar, atrapaba el objeto-cuerpo mediante sus marcas indelebles. Obviamente, la “adherencia” de la realidad, para usar términos barthesianos, era desviada de su sentido inicial y adulterada en sus alcances: la impresión *presentaba* el cuerpo del artista, pero *representaba* el del torturado, el muerto, el desaparecido. El referente seguía pegado a través de su huella, pero se zafaba de sus significados originales, como se zafan ciertos animales de su vieja piel para renovarla de cara a destinos simbólicos imprevisibles.

En el plano del arte, la representación no actúa como testimonio de la presencia de un objeto, sino como cifra de la ausencia que ese objeto genera y que le permite perturbar las significaciones fijas y remitirlas al umbral oscuro del sentido. En ese empeño, el referente es negado, desplazado y pospuesto –es maltratado– por un obrar que aspira mucho más que a la pura verificación de su presencia física: rastrea las señales de su diferencia; busca *lo que no es* ese objeto, su lado imposible, su esquiva sombra. Cuando un artista trabaja la huella, la impresión de un objeto real, lo que menos pretende

es hacer de ese indicio una reliquia de tal objeto: quiere extremar el trámite representacional para subrayar el momento de la ausencia. El objeto que ha marcado una superficie ya no está. El arte no certifica que ese objeto, en general intrascendente, realmente existió; convierte el lugar vacío en principio de una distancia que permite divisar momentos no mostrados por el objeto en su pura presencia.

Lo que ha sido

1

Es sabido que la posición de Barthes se encuentra cerca de la de Dubois: en cuanto marca de una cosa real, la fotografía testimonia suficientemente que tal cosa ha sido.⁹⁴ Así, en la muy compleja concepción barthesiana de la fotografía, “el referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio”;⁹⁵ es un referente real, pero necesariamente pasado; su presencia ya ha ocurrido: es un referente ausente. En el ha sido de Barthes resuena la figura del ya sido (¿yacido?) de Benjamin, asumido en cada presente con sentidos diferentes. Así, Collingwood-Selby dice que en Benjamin “todo lo que retorna retorna inevitablemente fuera de sí, en otro y como otro”;⁹⁶ la memoria de lo ya sido impide la clausura de un pretérito conciliado consigo mismo en su puro haber acontecido. Comentando la lectura de Derrida de *La cámara lúcida*, que “arroja algo más de luz sobre el referente fotográfico como algo que es tanto real como pasado, al tiempo que se adhiere a la imagen”,⁹⁷ escribe Yacavone:

Siguiendo lo que está implícito en el análisis de Barthes, Derrida no solo rechaza una comprensión simplistamente realista del referente, que se entiende, por el contrario, como “referencia del referente” (y, por

⁹⁴ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires, 1998.

⁹⁵ Ídem, p. 24.

⁹⁶ Elizabeth Collingwood-Selby. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Metales Pesados Ediciones, Santiago de Chile, 2009, p. 217.

⁹⁷ Yacavone, op. cit., p. 241.

tanto, como una suerte de mediación simbólica), sino que afirma que este tipo de referencialidad se inscribe de manera única en la fotografía, sin importar las veces que ha sido reproducida.⁹⁸

Como en toda operación del arte, el referente debe pasar por el rodeo de su propia ausencia para generar la distancia de sí que lo habilita como obra. Esta se constituye como tal alejándose, aun mínimamente, del objeto que representa: en ese margen de apartamiento ocurre el montaje (el re-montaje) que convierte lo presentado en re-presentado; el referente, en imagen. Yacavone trae otro argumento para objetar el supuesto *referencialismo* de Barthes. En una entrevista realizada por Angelo Schwarz en 1977, el autor de *La cámara lúcida* considera que la fotografía se encuentra embreada entre dos extremos: el del arte y el de la impresión directa de la realidad.⁹⁹ Barthes descalifica ambos extremos porque, en sus propias palabras, una “foto no puede ser la transcripción pura y simple del objeto que se da como natural, aunque sea solo porque es plana y no tiene tres dimensiones, y, por otra parte, no puede ser un arte porque copia mecánicamente”.¹⁰⁰ Barthes repite, así, el alegato empleado por Baudelaire para descalificar la fotografía como arte, aunque en *La cámara lúcida* considera lo artístico de ciertas fotografías (como las de Richard Avedon, André Kertész y Robert Mapplethorpe). Esta contradicción se daría, como se habría dado en Benjamin, por la dificultad intrínseca de clasificar un fenómeno cuyo contenido no encaja en las categorías convencionales del pensamiento sobre el arte.

2

La muy citada, discutida y fecunda distinción hecha por Barthes entre *studium* y *punctum* abre una posibilidad de pensar la manifestación de lo ya sido, más allá del puro certificado testimonial, propuesto por él mismo. El *studium* describe una situación objetiva y

⁹⁸ Ídem, pp. 241, 242.

⁹⁹ Ídem, p. 233.

¹⁰⁰ Cit. en ídem, p. 234.

constituye “el campo de interés cultural”,¹⁰¹ el registro de una época; mientras que el *punctum* perturba ese contexto ordenado, descenra la escena mediante una puntada aguda que sale al paso “como una flecha” e interpela al sujeto, a quien arrastra fuera de su marco. Mediante el *punctum*, la fotografía tiene el poder “de mirarme directamente a los ojos”,¹⁰² afirmación que retoma lo ya dicho por Benjamin y Lacan, y se refiere al poder que tiene una imagen de involucrar el deseo y comprometer la mirada, de colarse por el desfase que deja abierto la escisión del sujeto. Obviamente, el ejercicio de este poder supone la ausencia de todo remanente referencial.

En cuanto irrupción intempestiva de lo real, el *punctum* se acerca a la *aura* más que a la *huella* y, extraño ya a la exaltación de la referencia, actúa como una punción azarosa que perfora el plano del lenguaje y lo abre al mundo con dolor y con asombro. No en balde Barthes asegura que el *punctum* termina enloqueciendo a la fotografía; lo hace mediante “un movimiento revulsivo que trastoca el curso de las cosas”. Esta perturbación resulta de una opción radical con la que Barthes termina el libro: someter la fotografía “al código civilizado de las ilusiones perfectas o afrontar en ella el despertar de la intratable realidad”.¹⁰³ La alternativa sugiere interpretaciones diversas; interesa a los fines de este texto seguir la que entiende la “intratable realidad” como aquello que, por exceder el alcance del símbolo, no puede ser tratado por él (lo real, en sentido lacaniano). Desde esta lectura, “el código civilizado de las ilusiones perfectas” se referiría a la codificación de las imágenes por la intercepción de un orden simbólico que las impide aspirar a lo real y las mantiene en vilo, como pura ensoñación fantasmagórica.

En el curso de este ensayo, la lectura de las conocidas figuras barthesianas desemboca en un punto o, mejor, una línea característica del pensamiento contemporáneo, ya tratado: el límite de la representación (del orden simbólico, del lenguaje) cuyo quebrantamiento constituye el desafío mayor del arte. Tarea imposible que

¹⁰¹ Barthes, op. cit., p. 146.

¹⁰² Ídem, p. 167.

¹⁰³ Ídem, p. 178.

moviliza las potencias más oscuras, más vitales, del deseo, y produce, a veces, obras inquietantes, imágenes enloquecidas, inclasificables, a las que obstinadamente seguimos llamando “arte”.

La era de la reproducibilidad digital

1

Son conocidas las conmociones que motiva la irrupción de cada nuevo paradigma tecnológico. Ya en 1928 Valéry se asombraba ante el hecho de que “ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que fueron desde siempre”.¹⁰⁴ En verdad, no fueron *iguales desde siempre*, pero esa es la impresión que causa la acometida de lo radicalmente nuevo sobre lo ya establecido. Lo cierto es que son desmesuradas las transformaciones que la revolución digital ha generado en la producción y circulación de imágenes, en los usos y hábitos sociales e individuales y en los códigos de percepción y, por ende, en la sensibilidad de los públicos. Estas intempestivas alteraciones afectan obviamente los terrenos de la teoría del arte, como nunca preocupada por el momento de la recepción. De modo que si se pretende tratar la imagen digital en clave de esta teoría, no puede dejar de ser considerada la adecuación de sus conceptos a los resultados de tan dramáticos cambios. Benjamin analiza la capacidad que tienen los aparatos de representación para reconfigurar la percepción sensible de la experiencia.¹⁰⁵ Según Vera, el pensador alemán utiliza justamente el término *apparatus* para designar ese cambio en cuanto producido por la fotografía y el cine: “Se abriría, de tal suerte, un nuevo modo de la sensibilidad, una nueva constitución de la experiencia (...) que, desde entonces, perdería progresivamente su carácter aurático (su unicidad y su relación con lo sagrado, con el ‘valor cultural’).”¹⁰⁶

¹⁰⁴ Paul Valéry. “La conquista de la ubicuidad”, en *Piezas sobre arte*. Visor, Madrid, 1999, p. 131.

¹⁰⁵ Walter Benjamin. “La obra de arte...”, op. cit.

¹⁰⁶ Adolfo Vera. “Breve glosario a modo de epílogo”, en Jean-Louis Déotte. *¿Qué es un*

Aunque no comparto algunas de sus conclusiones, sigo en este punto a Mateu Cabot, que identifica con precisión las cuestiones acá planteadas y las expone de modo especialmente claro.¹⁰⁷ A partir del citado análisis benjaminiano, el autor compara la capacidad de los aparatos de transformar la experiencia de la vida cotidiana con la que, de manera mucho más potente, disponen los medios digitales de producción y difusión. Benjamin planteaba la necesidad de reajustar las categorías estéticas tradicionales no solo para adecuarlas a los nuevos esquemas perceptivos motivados por los cambios tecnológicos, sino por razones políticas. Tales categorías resultaban peligrosas en cuanto podían ser funcionales a prácticas regresivas. Cabot dice con acierto que en esa época la amenaza tenía un nombre: “fascismo”; mientras que ahora los nombres peligrosos podrían ser: “banalidad” o “depotenciación de la carga crítica”. Pero no considera de manera suficiente que detrás de esas denominaciones se encuentra el nombre-padre: el del mercado; por eso no logra plantear con suficiencia la tensión hegemonía/contrahegemonía, que sigue involucrando fuertemente los destinos del arte. Según su opinión, las transformaciones en los sistemas de creación y transmisión de las imágenes digitales configuran “el sistema de referencia hegemónico”,¹⁰⁸ pero esta acertada afirmación no lo lleva a concluir que ese es el sistema cultural del capitalismo globalizado. Consecuentemente, el autor no plantea el régimen del arte como diferente, o disidente, con relación a tal sistema; más bien propone que ese régimen se adecue sin más a los requerimientos hegemónicos.

2

Las transformaciones que producen los medios digitales en la percepción de la realidad involucran por lo menos tres cuestiones. En primer lugar, tales cambios no solo repercuten en la percepción

aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Metales Pesados Ediciones, Santiago de Chile, 2009, p. 137.

¹⁰⁷ Mateu Cabot. *Más que palabras. Estética en tiempos de cultura audiovisual*. CENDEAC, Murcia, 2007, pp. 57-66.

¹⁰⁸ Op. cit., p. 60.

colectiva, sino que dependen de procesos históricos y relaciones sociales y, por lo tanto, de representaciones, imaginarios y sensibilidades que condicionan la aparición de los aparatos técnicos. “Siempre hay una máquina social que selecciona o asigna los elementos técnicos utilizados”, aclaran Deleuze y Parnet,¹⁰⁹ en el mismo sentido en que Comolli define la máquina de representación como “un dispositivo articulador entre distintos elementos, ciertamente tecnológicos, pero también económicos e ideológicos”.¹¹⁰ Estos elementos incluyen, pues, los componentes culturales y, por ende, los artísticos (que tramitan formas simbólicas e imágenes). En segundo lugar, el modelo de artista aún vigente (romántico y discutible, pero todavía no del todo suplantado) se basa justamente en la capacidad de detectar la sensibilidad de su propio tiempo: de anticiparla, incluso. El artista olfatea en el aire e intuye en la piel las señales de las nuevas maneras de sentir el mundo, de organizar el tiempo y el espacio. Si no sintonizara con los patrones sensibles, estéticos, de su presente, no podría emplearlos para mejor expresarse, como tampoco podría transgredirlos buscando que su expresión sea poética. Y es claro que si el arte asume una determinada sensibilidad, la teoría que lo trata también debe hacerlo. La última consideración tiene que ver con la transgresión recién nombrada. El arte asume los componentes sensitivos, cognitivos, valorativos y normativos de su tiempo. Se inscribe en un orden simbólico basado en la adecuada organización de todos esos componentes. Pero, según la opinión sostenida en este texto, lo que define la obra es su intento de ir más allá de los límites de ese orden (más allá de la escena de la representación). No se contenta tal obra con asumir los códigos perceptivos; busca quebrantarlos, poner en cuestión su propio régimen. Aunque este gesto suicida compromete su propio sustento, es el único que adquiere la radicalidad suficiente para producir un cortocircuito en la percepción establecida: una vislumbre intensa y

¹⁰⁹ Cit. por Jean-Louis Comolli. “Máquinas de lo visible”, en Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (coord.). *Bordes y texturas*. Op. cit., 2010, p. 132.

¹¹⁰ Jean-Louis Comolli. Op. cit., p. 131.

breve, capaz de hacer imaginar lo que ni siquiera alcanza a ser percibido. Este gesto se ha vuelto raro en el panorama de las artes visuales, más cercanas a pequeños sobresaltos y planteamientos conceptuales ingeniosos que a las jugadas intensas que cuestionan la estabilidad del sentido. Pero el gesto sigue ocurriendo tanto en las formas tradicionales del arte como en las basadas en medios digitales, lo mismo que en diversas combinaciones entre unas y otras. Como queda dicho, este artículo recalca la posición contemporánea buscando revelar posibilidades de que acontezca ese gesto agudo y desquiciante. En los próximos puntos serán tratadas algunas de ellas.

3

El audiovisual digital, en particular el cine, parece predeterminado por la rentabilidad de los dispositivos tecnológicos, así como por el poder de las comunicaciones informatizadas, de los guiones establecidos y sus destinos industriales y masivos. Pero continúa generando imágenes potentes capaces de resistir la lógica instrumental del tecnomercado. Los propios dispositivos audiovisuales presentan la opción de ser manejados por el talento creativo y crítico de los creadores, que son muy pocos con relación a la colosal producción movida por la industria del entretenimiento. Son muy pocos, pero siguen custodiando porfiadamente el contrapunto de la pausa y el momento de poesía que frustran la avidez del espectáculo total. Siguen apostando a rajar la pantalla absoluta y mirar con los ojos bien cerrados lo que ocurre o puede ocurrir fuera del plano. Siguen manteniendo el lance político: el que desobedece el orden (la orden) que busca dirigir la mirada; el lance que instala el momento de la discordancia. Y siguen, en fin, conservando el instante divergente con la dictadura del guion y las determinaciones del aparato. En ese intervalo se pueden generar instancias diferentes, sustraídas a la lógica de la eficacia.

Siempre hay desvíos en la autoría de la dirección y descarríos en la audiencia. A pesar de todas las predeterminaciones del aparato y el sistema que lo promueve, el director maneja el tiempo, generador del montaje. Este hecho, dice Rancière, hace que el “espectador

tenga la posibilidad de reconstruir, dentro de una temporalidad impuesta, un tiempo suyo”.¹¹¹

Así, a pesar de la predestinación de la maquinaria (del aparato y el sistema), sigue habilitado un espacio de sucesivas decisiones propias que esquivan lo pautado: el director logra introducir un desacuerdo en el circuito tecnomercadológico, y el espectador, otro, en su recepción activa de la obra. Y así, el autor puede escapar del determinismo del sistema creando en su engranaje líneas de fuga; y el espectador, zafarse del control mediante la potestad que tiene la mirada de reinventar los sentidos más allá de lo que estaba inscripto en ellos. Ese pequeño espacio de contingencias permite desplazamientos y reemplazamientos de la mirada que trastornan las previsiones y los cálculos en la puesta en obra audiovisual, ocurra dentro o fuera de los circuitos consagrados.

Los desbordes de la mirada

La perspectiva contemporánea detecta en la política de la mirada otra posibilidad transgresora de los medios digitales. Perturbada por el deseo, la mirada no coincide con la visión; se aturde ante el objeto, tuerce su dirección: deviene capaz de divisar más de lo que tal objeto le ofrece. Sus desatinos se relacionan con el régimen de las imágenes del arte. Estas actúan de manera imprevisible, instantánea a veces, ensamblando representaciones, temporalidades y percepciones distintas. El montaje resultante se abre a lo intempestivo de porvenires azarosos; moviliza tiempos fracturados, rearmados en conformaciones contradictorias pero intensamente reveladoras. Este montaje condensa y precipita una carga potente de visualidad que no tiene asignado un destino y, en consecuencia, no puede ser cumplida en una forma determinada. En esta dirección, Didi-Huberman critica el concepto de “ontología de la imagen” de Barthes: “La imagen no siempre tiene que ver con la

¹¹¹ Jacques Rancière. “Las razones del desacuerdo”, en Emilio Bernini et al. (comp.). *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2015, p. 21.

misma cosa; según el uso que se hace de ella, se transforma en cosas diferentes”.¹¹²

En cuanto no admiten una síntesis conciliadora y concluyente y, por lo tanto, no se clausuran en una conformación definitiva, las imágenes dependen del sentido inestable que le otorguen diferentes junturas: la imagen proveniente de un montaje poético no es la misma que la procedente de uno publicitario.¹¹³ Puestos al servicio del poder económico, los aparatos determinan una dirección de las imágenes. Pero ese rumbo puede ser descarrilado por otro uso de las imágenes, capaz de asegurar un espacio al deseo, establecer una política de la mirada alternativa y fijar, así, una posición contrahegemónica. Este desvío es el que usa el artista para apropiarse de la máquina e infringir el destino instrumental asignado a la imagen.

La imagen es incapaz de mostrarlo todo. Esa ineptitud alberga su mejor potencia poética y crítica; ética. Exhibe y esconde, y lo que esconde se vuelve sobre lo que muestra y deviene causa de inquietud, objeto de deseo y de amenaza, principio de inminencia. El *Fort-Da*, lo que está y no está, constituye el resorte mismo de la representación en el arte. Por eso, aplicado a este ámbito, los aparatos dejan aparecer algo solo en cuanto ocultan otra cosa o una parte de lo que aparece. La sociedad del espectáculo pretende atrapar la cosa y transparentarla. Pero ni el cine más ramplón (para seguir con el caso del cine) puede evitar opacidades que enturbian un punto de lo visible y azuzan la mirada. La posición crítica en el audiovisual refuerza el poder aurático de lo que no aparece mediante diferentes estrategias de sustracción, recorte y desplazamiento. A partir de la paradójica definición de Bazin, para quien todo encuadre es un ocultamiento, Comolli asegura que en el cine “El rol de lo no visible es más importante que el de lo visible”. Y sigue: “Todo aquello que se mueve puede entrar en el encuadre y tornarse visible y salir del encuadre y tornarse invisible”.¹¹⁴

¹¹² Georges Didi-Huberman. “Temporalidad y memoria de lo visual”, en Emilio Bernini et al. (comp.). Op. cit., p. 190.

¹¹³ Ídem, p. 189.

¹¹⁴ Jean-Louis Comolli. “La transparencia que esconde”, en Emilio Bernini et al.

La mirada desea lo que no está, lo que podría estar esperando fuera de campo. Lo que está fuera del campo de lo visible no es lo invisible o lo que no existe, sino lo que, dispuesto a aparecer en cualquier momento, condiciona el sentido de lo que ya apareció: lo vuelve contingente e incompleto. Esta inminencia de lo que está por aparecer –hecho que resulta aún más amenazante– o de lo que podría estar por aparecer, configura la idea de lo *Unheimliche* freudiano, resorte fundamental del arte que, insidioso, instala el barrunto de una inquietud en medio de la escena más familiar y aparentemente clara. Pero la inminencia también refuerza un momento político: la dimensión de lo posible. La eventualidad de que lo que se ve sea condición de lo que no aparece; la de que la cartografía visual hegemónica sea reconfigurada; la de que emerjan fuerzas latentes, capaces de producir, aun mínimas, vacilaciones en el orden establecido.

La mínima distancia de sí

1

En cuanto enfoque transversal, lo contemporáneo no pretende “superar” figuras tradicionales o modernas, aunque busque siempre ponerlas en contingencia, desustancializarlas. Esa posición permite que ciertos expedientes críticos del arte, aun correspondientes a regímenes de temporalidades diferentes, sean incorporados a la creación y el análisis de la obra audiovisual. Así, la fotografía y los medios audiovisuales más críticos trabajan hoy la tensión concepto/imagen para activar formas contrahegemónicas, sean analógicas o digitales, circulen por las redes o por canales convencionales o alternativos.

Aquella tensión permite operar políticamente la distancia de la mirada. El concepto analiza, secciona y puntúa contenidos de la obra, esquivos siempre; la imagen, ya lo vimos, realiza el pase prestidigitador que, en un mismo acto, muestra y esconde (y despierta

(comp.). Op. cit., p. 190.

así el deseo de la mirada). Los quehaceres del concepto y de la imagen requieren una distancia que permita avistar lo otro de la obra, su diferencia. Pensar el objeto desde la imagen supone asumir lo que ese objeto no es: asumir su falta. Simplificado acá, ese es el principio de la negatividad elemental que acompaña todo el camino del arte occidental, aunque haya sido formulado sistemáticamente recién con Kant o un poquito antes. Desde entonces, la figura de la representación se encuentra escindida: busca saldar una ausencia irremediable. Y moviliza todo su engranaje a partir de ese esfuerzo inútil y perentorio. En cuanto arte, el medio digital emprende el retorcido (frustrante, gozoso) camino de lo que no puede ser por entero representable.

Dado que no puede ser conceptualmente determinada, la ironía es práctica y pensamiento de límite; por eso una obra irónica puede actuar metalingüísticamente: se desplaza fuera de sus contornos y se vuelve sobre sí; contra sí, incluso. Y esa contorsión autorreflexiva le permite analizar y criticar su propio sistema, introducir la pregunta y, al dejarla en suspenso, habilitar un lugar, un vacío más allá del juego del significante y el significado. Instituye, así, un tercer espacio, aquel donde vacila el sentido.¹¹⁵ Esa maniobra es empleada continuamente por la fotografía y los medios audiovisuales para abrir mundos que escapan a la lógica representacional de la máquina (una lógica orientada al pleno cumplimiento de la representación).

La obra digital utiliza la ironía cuando trastorna el cálculo de la propia máquina que la condiciona y cuando recrea las posibilidades de su *hardware* y de su programa. Pero también cuando contradice los límites del encuadre e impugna –o emplea críticamente– el esteticismo y la banalidad de la industria del espectáculo. Refiriéndose a la producción informática, Brea dice que solo aquellos dominios “en los que se procede a una exploración crítica de sus propios límites contribuyen (o constituyen) producciones que legítimamente

¹¹⁵ Baso este concepto de ironía en el *Seminario sobre el objeto*, dictado por María Eugenia Escobar Argaña en Asunción, junio y julio de 2006. Véase además, de la misma autora, “Prácticas de ironía”, en *Me cayó el veinte. Ecole lacanienne de psychanalyse, Revista de Psicoanálisis*, N°14, México DF, otoño de 2006.

debemos considerar arte”.¹¹⁶ Pero para que este autoexamen analítico no quede en el mero gesto de morderse la cola, debe desenroscarse de sí y apuntar a una crítica de la producción social del sentido. El cuestionamiento de la institucionalidad del arte y de los dispositivos técnicos de la representación ha de ser inscripto en una política de la imagen. Y ser traducido en aquel gesto que, en su radicalidad, sea capaz de sugerir un nuevo ordenamiento de lo mostrable.

2

Se atribuye a Picasso una sentencia radical: “El problema de los ordenadores es que solo pueden dar respuestas”. Aunque resultan inciertas la fuente y la autenticidad de su atribución, el dicho se presta a servir de motivo punzante a un comentario final, ya que no a una conclusión, imposible en este terreno. La máquina solo puede dar respuestas, pero el arte puede convertir estas en nuevas preguntas y dejarlas en vilo, suspendidas sobre un espacio en blanco: una apertura dispuesta al acontecimiento. El *Lichtung*, la figura de Heidegger, nombra un claro, un espaciamento obrado para el desocultamiento, que es siempre la aparición de una verdad sobre el fondo de su propia sustracción. Por eso el filósofo alemán dice que la pregunta por la técnica no pertenece al orden de la técnica.¹¹⁷ Debe ser llevada a un ámbito en el cual las preguntas no puedan ser definitivamente contestadas. Y ese ámbito, si no es propiamente el del arte, es sin duda el de lo poético: el sitio donde se renuevan las preguntas de cara al azaroso brillo de lo que no termina de aparecer.

¹¹⁶ José Luis Brea. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 13.

¹¹⁷ Martin Heidegger. *Filosofía, ciencia y técnica*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2007.

IV. Aura diferente: la eficacia de las imágenes en ciertas culturas indígenas¹

Introducción

Pensar los efectos de la imagen se ha vuelto una tarea indispensable en la teoría del arte y, en general, en la de la cultura. Eso es comprensible: la mirada colapsa ante la avalancha de tecno-imágenes disparadas por el sistema hegemónico de la información, la publicidad y el espectáculo; resulta, pues, oportuno que el pensamiento se ocupe de trabajar el impacto que produce esta metástasis de la imagen sobre la visualidad contemporánea. También resulta necesario identificar otros regímenes imaginarios que se mueven mezclados, cruzados o independientes de los torrentes que inundan la escena visual contemporánea. Identificar imágenes diferentes: poéticas, estéticas, críticas, políticas. Imágenes, sean o no artísticas, atentas a la realidad de los hechos o perturbadas por los retumbos lejanos del sentido o las regiones nocturnas que acechan más allá del alcance del lenguaje.

Este texto busca confrontar aquella tarea con perspectivas facilitadas por culturas radicalmente diferentes. Considerando las restricciones relativas a su extensión, se exponen casos muy puntuales, segmentados de complejas conformaciones mítico-rituales. Las mismas corresponden a pueblos indígenas del Paraguay que, ubicados al margen del pensamiento eurooccidental, coinciden con

¹ Este texto corresponde a la versión original, escrita en español, del artículo publicado en inglés bajo el título “Ta’angá verá. Towards a different conception of the power of images”. En *Dynamis of the Image. Moving Images in a Global World*, ed. Emmanuel Alloa & Chiara Cappelletto, Berlin/New York: De Gruyter 2020.

este en algunos puntos inesperados relativos a los alcances de ciertas imágenes. Se trata de dos etnias, la guaraní y la ishir, provistas de cierta autonomía cultural en relación con la sociedad nacional y fuertemente condicionadas por concepciones del mundo, sensibilidades y formas de vivir tradicionales. Pueblos acosados por el saqueo de sus territorios ancestrales y el asedio de los modelos culturales hegemónicos: grupos de hombres y mujeres que, en el límite de la sobrevivencia étnica, siguen iluminando sus mundos menguados, inmensos, con los relámpagos de imágenes capaces de hacer vislumbrar rumbos posibles de sentido. Todas las referencias acerca de estos grupos que no aparecen atribuidas a otros autores corresponden a informaciones recogidas personalmente en distintos trabajos de campo.²

Así, este artículo no pretende desarrollar una antropología de la imagen, sino recalcar determinadas figuras cuyo análisis puede aportar otras perspectivas a la discusión sobre los efectos de la imagen contemporánea.³ Aunque los guaraní y los ishir⁴ conocen el término “imagen”, lo emplean con sentidos y repercusiones muy diferentes. Por lo general, los encuadres míticos, mágicos y rituales que condicionan las figuras y los conceptos indígenas generan retóricas particulares cuya traducción exacta sonaría muy extraña en términos occidentales. El problema que generan las acepciones y alcances de las palabras en lenguajes y, más aún, en sistemas culturales extraños lleva a forzar, inevitablemente, las traducciones y equivalencias. Pero el concepto contemporáneo de la imagen,

² Cf. Ticio Escobar, *La belleza de los otros: Arte indígena del Paraguay*, Asunción: Servilibro, 2012; y Ticio Escobar, *La maldición de Nemur: Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo*, Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 1999.

³ En cuanto resulta insostenible la figura de una sola contemporaneidad (como pudo pensarse un solo camino moderno, el eurooccidental), considero que las culturas tradicionales son contemporáneas mientras mantengan vigencia y en tanto sus formas asuman sus propios presentes o discutan con ellos en el curso de procesos particulares.

⁴ En este texto se respeta la convención de emplear en singular los nombres étnicos, considerando que la pluralización de los mismos se rige por las reglas propias de cada lengua.

favorecedor de paradojas, desplazamientos y diferencias, se presta al desafío de ser pensado desde lugares y, aun desde significados, profundamente extraños entre sí.

Por otra parte, ciertas casualidades, propias del devenir cultural, provocan cruces azarosos entre dimensiones muy distintas de la contemporaneidad. Las culturas indígenas que analizaremos carecen del lastre metafísico que compromete el curso del pensamiento occidental; no están organizadas a partir de las ideas de sustancia y fundamento ni se desarrollan mediante dicotomías binarias que enfrentan fatalmente el cuerpo y el espíritu, lo sensible y lo inteligible, la materia y la forma, el significante y el significado, etc. El pensamiento crítico contemporáneo, crecido sobre una plataforma escindida, hace esfuerzos por desembarazarse de esa carga que desgaja el lenguaje mismo en niveles opuestos. En esa dirección, la teoría de la imagen busca afanosamente saltar por encima de la disyunción establecida por la tragedia de la representación (el litigio entre el signo y la cosa).

En las culturas indígenas, ajenas a esas antítesis fundacionales, la identificación de principios opuestos y el desplazamiento o el devenir entre distintos niveles (apenas demarcados por pespuntos inestables) no hacen más que enriquecer los movimientos de las formas; en este caso, de las imágenes. No existe incompatibilidad entre los términos de una paradoja, y si existiera en nada estorbaría ella un camino que, orientado por la lógica del mito, saca buen partido de las contradicciones. Por lo tanto, estas culturas no padecen la angustia causada por la brecha de la representación: la “cuarta pared” de la escena no existe y los personajes entran y salen de ella y en ella intercambian sus lugares, sus papeles y sus máscaras. En el círculo ritual *ishir*, por ejemplo, un oficiante no *representa* un animal o un dios: *es* un animal o un dios. O ambos al mismo tiempo. Las imágenes (el atuendo ritual, las pinturas corporales) lo divinizan en el círculo de la representación, allí lo metamorfosean y los dotan de poderes distintos según la situación. No es casual que Walter Benjamin haya partido de las imágenes de culto de sociedades “primitivas” para definir la distancia aurática: el culto, el ritual, hacen fulgurar la apariencia de determinados objetos; los apartan

e interfieren en el régimen de su representación. En términos lacanianos: más que signos del orden simbólico (representacional), tales objetos devienen piezas del registro imaginario capaces, si no de revelar lo real imposible, sí de acercar pistas que den cuenta de él; que iluminen, fugaces, los contornos de su ausencia irremediable.

Condicionado por las dificultades que implica confrontar mundos diferentes de sentido, este texto no pretende exponer un discurso metódicamente desarrollado, sino presentar figuras, casos y situaciones particulares que pueden ser vinculadas con actuales discusiones relativas al poder de la imagen. La imagen cuya eficacia interesa en este texto no pertenece al fárrago visual promovido por el mercado global, sino a operaciones, sean o no artísticas, que apuntan, aun vagamente, en la dirección del sentido. Lo hacen, en general, de manera refulgente: su eficacia es respaldada por el resplandor, efímero, de potencias que trastornan la cotidianidad y sugieren dimensiones paralelas.

El resplandor guaraní

Los guaraní se encuentran ubicados geográficamente en una región que comprende zonas de la Región Oriental de Paraguay, el Noreste de Argentina, el Sur y Suroeste de Brasil y el Sureste de Bolivia. Pertenecen a la familia lingüística tupí-guaraní que, en Paraguay, comprenden las etnias avá, mbyá, pái tavyterã, chiriguano y aché. Como ocurre, en general, con los indígenas de América Latina, la cultura guaraní, carente de la protección de políticas públicas, sobrevive constreñida por la expansión avasallante del modelo capitalista sobre sus tierras.

Imagen, belleza y flor

Comienzo con tres palabras indispensables, a las que seguirán otras. La primera, como es de esperar, es *ta'anga*⁵ y significa “imagen”,

⁵ Convenciones más comunes de la escritura guaraní: la *y* indica la sexta vocal del guaraní, gutural; la virgulilla (´) colocada sobre las vocales vuelve estas nasales; la

con alcances equiparables a los que tiene ese término en las lenguas occidentales, con la diferencia que para los guaraní, la imagen es una copia imperfecta de un modelo superior. Puede, sin embargo, alcanzar gran poder al identificarse con ese modelo mediante el esforzado camino de la danza-oración y los oficios de la belleza. El modelo transfiere, entonces, sus potencias a la imagen, que deviene una fuerza de excepcional eficacia sobre las cosas, los hechos y la condición humana.

La segunda palabra es *porã*, que significa simultáneamente “bello”, “bueno” y “bien” (como adverbio en este último caso). Pero esta acepción no se refiere a la virtud de la bondad, a lo bondadoso, sino a un estado de bienestar, en particular el que expresa la adecuada consecución (el cumplimiento) de un proceso. Una cosa o un hecho calificados como *porã* son, al mismo tiempo, bellos y buenos. Su belleza traduce un modo de estar bien, de acuerdo con su condición, su naturaleza o su talante. Forzando los conceptos, la belleza guaraní se presta a ser asociada en un punto con la kantiana, considerada esta como la forma de una finalidad sin fin y sin concepto; sin objetivo manifiesto: la bella forma alcanza su mayor esplendor interrumpida en el límite de su conclusión.⁶ Para el guaraní, la belleza también manifiesta, esplendorosa, un despliegue hacia una finalidad, pero esa finalidad tiene una consumación posible. El grado más alto de belleza es aquel que marca el cumplimiento de la genuina condición humana; tiene una dimensión ética, compromete el sentido e involucra cuestiones ontológicas (siempre usando estos

h se pronuncia en forma aspirada, como en inglés, y la *j*, como la *y* en español. Por otra parte, en guaraní no se marcan las diéresis sobre la vocal *u* de las sílabas *gue* y *gui*; por último, solo se señala el acento de las palabras sobresdrújulas, esdrújulas y llanas: todas las que no llevan tilde son leídas como agudas. Siguiendo una convención establecida, esta última regla no se aplica a los gentilicios de las etnias (por lo tanto, estos se acentúan aun siendo agudos: los *mbyá*, los *avá*, etc.). A los efectos de facilitar su lectura por los no guaraní parlantes, también se ha obviado esa regla en el título de este artículo. El *puso* es un signo ortográfico utilizado para indicar un corte fonético entre dos vocales. Se lo indica con el signo del apóstrofo ('). No se señalan en cursivas los nombres propios de ritos ni de personajes.

⁶ Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, traducido por María Cecilia González y Dardo Scavino, Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2005, 94.

términos graves con el cuidado de aclarar que las palabras trasplantadas de un mundo a otro sufren perturbaciones y desconciertos).

Este nivel superior de belleza involucra dos dimensiones: la primera está constituida por la imagen, la apariencia estética; la segunda, por la palabra, que implica el concepto, el canto y la danza, y se encuentra también cruzada de imagen. Ambas dimensiones se expresan mediante una tercera palabra: *poty*, “flor”, cuyo nombre aparece obsesivamente para designar tanto la belleza de los adornos plumarios como la del lenguaje. El poder de esta belleza, manifestada en la imagen y en la palabra-canto-danza, promueve el acceso a la plenitud (*aguayje*) en la misma tierra.

Los nombres de la flor

La palabra *poty* designa la flor real pero, también, su imagen (*poty ra'anga*): el ramillete de plumas que constituye el principio del arte plumario. “Florecidos”, adornados con los *poty*, las personas y los objetos adquieren una radiante belleza de origen divino. El término *jegua* significa “adorno”, pero no en un sentido de mero aderezo o realce, sino con la acepción de belleza instituyente de sentido. Las divinidades se encuentran “adornadas”; la tierra, concebida como “un cuerpo murmurante que se alarga y se extiende continuamente”,⁷ es también “adornada” (*ára jeguaka*). Buscando su verdadero modo de ser, los seres “procuran para sí un adorno y continúan su caminata, siempre adornándose, hasta realizar plenamente lo que están destinados a ser”.⁸ Tan determinante es la fuerza del *jegua* (expresada en la flor, *poty*) que los guaraní pái tavyterã se autodefinen étnicamente en cuanto portadores de la señal de la flor: en lenguaje religioso son llamados “los bellamente adornados por la corona florecida”.

Estas coronas, llamadas *jeguaka* o bien *akangua'a* según las etnias,⁹ concentran potencias religiosas y chamánicas provistas

⁷ Graciela Chamorro, *Teología guaraní*, Colección Iglesias, Pueblos y Culturas N°61, Abya Yala, Quito, 2004, 171.

⁸ Chamorro, *Teología guaraní*, 171.

⁹ Los pái tavyterã y los mbyá emplean el primer término; los avá, el segundo. Las

del fulgor solar. Es que la corona ejemplar fue confeccionada por el mismo Sol para fulminar al jaguar demoníaco con los rayos lanzados por las “flores” que la adornan.¹⁰ Los colores de los *poty* que enjaezan la corona proceden de las aves elegidas, los guacamayos, cuyas plumas tienen los tonos rojizos y amarillos de las fuerzas de la creación: el sol, el maíz y el fuego regenerador de la naturaleza; fuerzas provistas de cuatro características: *vera*, brillo reluciente de los relámpagos; *rendy*, luz de las llamas; *ju*, áureo resplandor del sol y *ryapu*, ruido de los truenos.¹¹ El poder de la belleza de la corona se afirma desde el fondo del mito como principio fundacional creado por Ñamandu, Nuestro Padre Último-Primero. Dice así Ñamandu en el poema central guaraní:

Por intermedio del *jeguaka*, hice que esta tierra se ensanchara;
 Por intermedio del brillo del *jeguaka*, hice que esta tierra se ensanchara;
 Por intermedio de las llamas del *jeguaka*, hice que esta tierra se ensanchara...¹²

La imagen del *jeguaka* se embellece con figuras poéticas:

En la divina cabeza excelsa, las flores del adorno de plumas eran gotas de rocío. Por entremedio de las flores del divino adorno de plumas, el pájaro primigenio, el colibrí, volaba, revoloteando.¹³

Retóricamente enfatizada, la figura de la flor, *poty*, configura una imagen de múltiples reflejos sucesivos que parten de la representación de la flor real para referirse al adorno básico de plumas y desencadenar una serie de significados densos que repercuten en

piezas guardan diferencias formales pero comparten el patrón *poty*. Entre los mbyá, la corona femenina es llamada *jachuka* (Cadogan, *Ayvu Rapyta*, 46).

¹⁰ Miguel Bartolomé, *Shamanismo y religión entre los Avá-Katú-Eté*, México: Instituto Indigenista Interamericano, 1977, 37-51.

¹¹ Bartomeu Melià, Georg Grünberg y Friedl Grünberg, *Los Pái Tavyterā: Etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo*, Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 1976, 43.

¹² Augusto Roa Bastos, comp., *Las culturas condenadas*, México: Siglo XXI, 1978, 266-7.

¹³ Cadogan, *Ayvu Rapyta*, 25.

toda la cultura guaraní. La belleza del *poty* se afirma en el proceso mismo del florecer, cuyas fases y momentos se vinculan con el movimiento de surgimiento de la palabra, de apertura del saber y de desarrollo de la plenitud que busca el punto de la sazón exacta de la persona: el que define el ideal de belleza cabal. La palabra adviene en modo de flor; se va conformando a la manera de pétalos que despuntan y se entreabren a la sabiduría. Por otra parte, los guaraní identifican la palabra con el alma; tanto *ñe'ê* como *ayvu* significan “palabra/alma”, una figura compuesta, cada uno de cuyos términos puede ser adjetivo o sustantivo con relación al otro.¹⁴ Por lo tanto, así como la palabra es resultado de un proceso, “el alma no se da enteramente hecha, sino que se hace con la vida de la persona” (...) la historia del alma guaraní es la historia de su palabra, la serie de palabras que forman el himno de su vida”.¹⁵

El concepto guaraní de palabra, identificada con el hecho de brotar, se relaciona con la idea de abrirse en flor, ponerse en posición de ser. Traducida por Cadogan, la expresión “abrirse en flor” significa, así, la conformación, el despliegue, la manifestación y el devenir de ciertas figuras fundamentales que, tal cual lo hacen las flores, entreabren y separan sus pétalos apuntado a su cumplimiento. Belleza mediante, ese movimiento instituye la existencia y promueve la apertura de esas figuras. No se trata, pues, de flores abiertas ni de capullos cerrados, sino de un movimiento de apertura hacia su posible cumplimiento; una culminación contingente: una finalidad que no se encuentra garantizada, sino que requiere un trabajo duro que justifique y dé sentido al esfuerzo en pos de la plenitud.

En virtud de su saber que se abre en flor, Nuestro Padre hizo que se abriese en flor (...) el fundamento de la palabra que había de ser (...)

Conociendo ya para sí la palabra fundamental que había de ser, conoció para sí mismo el fundamento del amor (...)

¹⁴ Graciela Chamorro, *Kurusu Ñe'êngatu: Palabras que la historia no podría olvidar*, Prefacio de Bartomeu Melià, 3ª edición, Vol. 25, Biblioteca Paraguaya de Antropología, Asunción: CEADUC-CEPAG, 1995, 23.

¹⁵ Bartomeu Melià, *El guaraní: experiencia religiosa*, Vol. 13, Biblioteca Paraguaya de Antropología, Asunción: CEADUC-CEPAG, 1991, 34.

En virtud de su saber que se abre en flor, hizo que se abriera en flor un canto alentado.

Cuando la tierra no existía, en medio de la oscuridad antigua; cuando nada se conocía, hizo que se abriera en flor, para sí mismo, en su soledad, un canto esforzado. (...) Habiéndolo ya considerado profundamente, hizo que se abriesen en flor los que habrían de ser compañeros de su celeste divino ser (las otras divinidades).¹⁶

Según otra versión del himno mbyá guaraní, Ñamandu creó a las otras divinidades: “por medio del reflejo de su saber”;¹⁷ es decir, no a su imagen y semejanza y no a través de su sabiduría, sino mediante el poder de la imagen de su sabiduría. Ya quedó expresado en el poema que en “en virtud de su saber que se abre en flor”, Ñamandu, antes de haber creado a los dioses secundarios, había generado sucesivamente el fundamento de la palabra, el amor a los demás y “un canto esforzado”: el canto-oración. En su culminación en este canto, la palabra deviene *ñe'ê porã*, “palabras hermosas” que, imbuidas de poesía y ubicadas ante el umbral de la sabiduría divina, se vuelven casi ininteligibles hasta devenir palabras carentes de toda significación, solo guiadas por la intensidad incomprensible del sentido.

Hélène Clastres se pregunta por qué llamar precisamente “bellas” y no “verdaderas” o “sagradas” esas palabras (que también lo son). Y sugiere que se las llama así precisamente porque tales palabras, que no pueden descansar en verdades definitivas, suponen un pensamiento que remite a más allá de sí mismo, a un “punto límite que lo hace a su vez posible e imposible”.¹⁸ Es misterio de la belleza, de la imagen esplendente, traspasar ese límite. (Tal la función del arte en el contexto de la cultura occidental).

¹⁶ Meliá, *El guaraní*, 30-31.

¹⁷ El término *Jechauka mba'ekuaa* puede ser traducido literalmente como “la representación visual de la sabiduría” (*Cadogan, Ayvu Rapyta*, 35). Según Cadogan, dicho término significa el reflejo del conocimiento de Ñamandu acerca de las cosas. (*Cadogan, Ayvu Rapyta*, 31).

¹⁸ Hélène Clastres, *La tierra sin mal: El profetismo tupí-guaraní*, Viviana Ackerman, trad., Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993, 138.

Los caminos del saber total

A partir de lo que viene siendo expuesto podemos concluir que la belleza tiene una dimensión ontológica: fomenta el ser (de las cosas, del lenguaje) y lo abre, como si fuera una flor (mejor: en cuanto siendo una flor), a su propio devenir, que rebasa el conocimiento humano. La imagen de la flor que se entreabre remite tanto a la posibilidad de plenitud como a los propios límites de la condición humana, el principio de las cosas. Según el pensamiento guaraní, los seres humanos no “llegarán a conocer (el *kuaarara*, la sabiduría total); ello es cosa inasequible, (...) sin embargo, a los que se dedican a orar con verdadero fervor” les será revelado el saber de “las llamas y la neblina del poder creador”.¹⁹ Este pasaje permite asumir que el conocimiento del poder último-primero de las cosas, así como el enigma del fundamento y el de lo absoluto mismo, pueden ser alcanzados mediante un denodado proceso sostenido por la danza-oración tras la imagen fulgente de la flor. A diferencia de la filosofía occidental, en la guaraní los equivalentes de la Cosa-en-sí, el Ser o lo Real, podrían ser revelados luego de la culminación de una búsqueda perseverada. Así, mediante arduos esfuerzos de perfeccionamiento personal, el saber humano puede alcanzar no solo las copias, sino los propios modelos ejemplares de origen divino.

Según Damián Cabrera, Pierre y Hélène Clastres también han considerado que, a través del fervor y el éxodo mítico, los guaraní pueden lograr que las copias mundanas accedan al nivel de los arquetipos originales. Sin embargo, este acceso estaría marcado por una tragedia inicial: heridas por una distancia insalvable, las cosas alcanzadas terrenalmente no resultarían ya idénticas a las ideales; serían propias de la tierra nueva (*γwy pyau*). De este modo, lo alcanzado por los mortales resultaría original y a la vez nuevo; el encuentro con el ideal implicaría un acto creativo que renovarían el modelo ejemplar.²⁰

¹⁹ *Kuarara tataendy tatachina*, tal como figura en el texto, podría ser traducida literalmente como “la flamígera neblina del saber total” (*Cadogan, Ayvu Rapyta*, 41).

²⁰ Correspondencia personal mantenida con Damián Cabrera. Cf. Pierre Clastres, *La*

Entiendo que esa lectura de Pierre y Hélène Clastres se basa en el concepto de Tierra sin Mal (*Yvy Marane'ỹ*), trabajado en especial por ella. En cuanto reanimada constantemente, la tierra “terrenal” gozaría de un plus marcado por la nueva fertilidad de los suelos. La Tierra sin Mal es sin duda una utopía alcanzable (y como tal, ya no sería utópica en sentido estricto), pero accesible solo a través de la acción creativa humana que resultaría en una renovación del modelo. Pero aunque el hecho de alcanzar ese modelo ideal mediante el esfuerzo humano supusiera la herida de la diferencia, esta se encontraría implícita en el pensamiento guaraní, no sujeto a una lógica autoconciliatoria de la identidad. El *aguyje*, la plenitud, des- traba, “humaniza” en cierto sentido, la fijeza metafísica del ejemplar que, librado al azar de su posible realización terrena, resplandece al ser alcanzado. Cuando los mortales realizan un ideal, este resulta sin duda alterado por el hecho de la apropiación: incuba una distancia, un margen de creación. Un principio de diferencia.

La belleza –de las flores plumarias, de las palabras– tiene un papel fundamental en ese movimiento por el cual el ser humano puede acceder en vida a la plenitud: de hacerlo quedaría reluciente de *splendor formae*. (*Aguyje rendy porã* significa “hermoso fulgor de la plenitud”). Así describe el poema guaraní un caso:

Obtuvo Chikú la perfección; de las palmas de sus manos y las plantas de sus pies brotaron llamas; su corazón se iluminó con el reflejo de la sabiduría; su cuerpo divino se convirtió en rocío incorruptible; su adorno de plumas se cubrió de rocío; las flores de su coronilla eran llamas y rocío.²¹

Más allá de la metáfora

Las metáforas de la neblina, las llamas y el rocío, así como las de la llovizna leve, el relámpago y el humo, conforman principios

palabra luminosa: mitos y cantos sagrados de los guaraníes, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993; y Hélène Clastres, *La tierra sin mal*.

²¹ Cadogan, *Ayvu Rapyta*, p. 237.

fundacionales favorables, anteriores a la divinidad y concentrados en dos figuras de renovación, que aparecen en la naturaleza al comenzar la primavera. Una de ellas, *tatachina*, es el nombre de la tenue neblina que se levanta con el día. Actúa como el aliento esencial, la pulsión que antecede a la creación del mundo; imbuye de fuerza vivificante a los seres y avienta los “presagios de infortunio” que se ciernen sobre los humanos. También engendra las palabras/almas y, por ende, la propia sabiduría; por eso dice Ñamandu: “En primer lugar, alojarás la neblina en la coronilla de nuestros hijos y nuestras hijas”.²²

Especialmente para los guaraní pái tavyterã, el otro principio activo del universo es *jasuka*, nombre del manantial de agua eterna ubicado en el centro de la tierra, así como de la savia que renueva ciertos árboles extraordinarios, como el cedro. Se manifiesta en forma de “lluvia mansa, perpetua y clara”²³ y también como tiniebla y neblina.²⁴ Estas figuras potentes –líquidas, inasibles o vaporosas– significan fuerzas instituyentes que, en cuanto actúan en el límite entre lo intangible y lo corporal, permiten desmentir las oposiciones tajantes entre la materia y la forma (así como entre el cuerpo y la palabra/alma).

He empleado la palabra “metáfora”; quisiera introducir ahora una digresión buscando poner en cuestión este término. Para poder asumir los efectos que producen determinadas figuras (la flor, la neblina, las llamas) en el horizonte de la cultura guaraní, conviene pensar la metáfora no como puro símbolo, engranado en el orden del significante, sino como imagen, capaz de introducir un cortocircuito en el orden simbólico y apuntar al sentido.²⁵ De este modo, cuando se habla de que la llovizna o el humo son metáforas de fuerzas vivificantes, no cabría pensar en pura clave de representación o de semejanza, sino en registro de imagen, dispuesta a articular términos contradictorios que no podrían ser conciliados según la

²² Cadogan, *Ayvu Rapyta*, pp. 43, 55, 63 y 105.

²³ Chamorro, *Teología guaraní*, op. cit., p. 129.

²⁴ Íd., p. 185.

²⁵ En este punto me baso en una conversación mantenida con María Eugenia Escobar.

lógica saussuriana de los signos. Por eso, Chamorro dice que para el pensamiento guaraní la “metáfora no es una forma de decir que disfraza el sentido de las cosas; es la única forma de decir, en verdad, lo que las cosas son”.²⁶ Y, por eso, contrariando el lenguaje, Cadogan dice “abrirse en flor”, y no “abrirse como si fuera una flor”; es decir, está empleando no una comparación, sino la capacidad de identificación de la metáfora; pero lo está haciendo fuera del orden del significante. Las palabras se abren en cuanto son flores, no en tanto parecen flores. Y “son” no solo en términos retóricos (que constituirían una nueva metáfora), sino reales. E imaginarios: las imágenes hacen que las cosas sean y no sean al mismo tiempo; permiten asumir esa paradoja ontológica intercalando palabras y flores en los intersticios del lenguaje. Por eso son poderosas: pueden activar fuerzas en uno y otro lado que separa el verbo copulativo.

Más allá de los modelos

El tema del supuesto platonismo del pensamiento guaraní amerita otra digresión. Los guaraní entienden que las palabras, las cosas y las imágenes son copias inferiores de modelos ejemplares. Pero las figuras del mundo perfecto y el mundano, del paradigma y su trasunto imperfecto, tienen un sentido diferente al que les otorga el platonismo, puesto que en el pensamiento guaraní no existe un límite tajante entre la materia y el espíritu ni, en consecuencia, entre el plano real y el ideal: este puede ser alcanzado a través de un largo proceso de desarrollo que desemboca en la plenitud ética y estética. El *tekoporã*, el vivir de manera buena y bella, es todavía un momento, digamos, terrenal, pero el *aguyje*, la perfección humana, supone el cruce de la frontera entre el orden fáctico y el ideal. También la consagración de ciertos objetos los hace coincidir con los “objetos verdaderos”; el aparejo ceremonial, ubicado en el altar y embellecido/bendecido con flores plumarias, corresponde a una encarnación del tipo superior. Las propias plumas utilizadas en el ritual traen ya

²⁶ Chamorro, *Teología guaraní*, op. cit., p. 63.

su sello divino, pues corresponden al ave originaria, el guacamayo (*gua'a*), creado y criado por la divinidad (Ñanderuvusu rymba meme, “Verdadera ave doméstica o mascota de Nuestro Gran Padre”).

Por lo tanto, los ramilletes plumarios (*poty*), como en general las plumas de aves superiores que enjoyan las sienas, las muñecas, la cintura y los tobillos de los participantes, no representan sus modelos; los presentan. Chamorro escribe que la danza ritual permite cruzar el límite entre lo terrenal y lo celestial: “*Los hijos de la palabra* se adornan ritualmente y se aproximan, mediante el mismo canto y danza, a las puertas de los paraísos; las abren, las trasponen y entran en las moradas que no son sino el lugar donde se celebra la verdadera liturgia”.²⁷ De este modo, los humanos, coronados de flores de plumas verdaderas, consagrados por la palabra y por su propia danza y asperjados por la neblina originaria, participan de la ceremonia ejemplar. Mientras ellos danzan en la “morada terrenal”, sus movimientos coinciden con los del corro de los dioses que danzan en el topos uranos guaraní: son los mismos pasos y las mismas palabras. La belleza no es una copia de la belleza ejemplar: corresponde a una porción de las formas ejemplares puesta en la dimensión terrenal. Las verdaderas imágenes se muestran en esta dimensión: serían “artísticas” (según la concepción occidental de arte) en cuanto resplandecen por haber logrado encarnar una forma ejemplar. El tránsito entre dimensiones uránicas y terrestres permite que las cosas mundanas, así como las palabras y las imágenes, coincidan con sus respectivos arquetipos divinos: entonces adquieren la apariencia radiante de la completud. En este sentido, el arte (o la belleza, la poesía, lo estético) tiene una función mediadora: el adorno plumario, como las pinturas corporales, son principio y efecto de perfección ideal. “Las divinidades son los seres adornados por excelencia”, escribe Chamorro, “El adorno, *jegua*, no es un accesorio, sino algo esencial... El adornarse es indispensable en el proceso de perfeccionamiento y de identificación con las divinidades”.²⁸ Por eso, la belleza (*porã*) va más allá de la fruición estética: apunta al sentido.

²⁷ Chamorro, *Teología guaraní*, pp. 54-55.

²⁸ Chamorro, *Teología guaraní*, p. 172.

Los poderes del Tiempo Verdadero

Los chiriguano, llamados también “guarayo” o “guaraní chaqueños” y autodenominados “avá” o “mbyá”, son descendientes de grupos guaraní orientales que, en los primeros tiempos coloniales iniciaron un largo éxodo a la Región Occidental. Este desplazamiento se debió a complicadas razones: conflictos interétnicos, ideales mesiánico-religiosos, razones políticas y presiones económicas.

Cada año, en tiempo de cosecha de maíz, que coincide con el cenit de las Pléyades, se realiza la ceremonia que los chiriguano llaman Arete Guasu y que significa “El Verdadero Tiempo Grande”. El ritual congrega un conjunto significativo de personajes referidos a los antepasados, que acuden para propiciar un nuevo ciclo anual mediante una larga marcha que dura varios meses.²⁹ En este caso, son los seres prodigiosos, por llamarlos de algún modo, quienes cruzan el umbral esencial para llegar hasta la escena de la danza terrena y acercar a los humanos bonanza y poderes fructíferos; aunque también acercan riesgos y azares, la contrapartida inevitable de todo don otorgado a los humanos. Estos seres no son dioses, sino antepasados; generalmente espectros, puras fuerzas y animales, oriundos todos del mundo original guaraní, el punto cero de la memoria. Los dioses se mueven en otra dimensión, inmanente y transversal, que cruza toda la cultura chiriguano; pero este texto, centrado en el tema de la imagen, no se referirá a ellos, sino a los personajes visitantes.

La lengua guaraní adquiere modalidades propias en el contexto de la cultura chiriguano. Durante el tiempo ceremonial, la imagen de algo se expresa mediante la repetición de su nombre; por ejemplo, el término *jágua* designa el jaguar, mientras que *jágua-jágua* significa la representación o imagen del jaguar. Por eso, esos extraños visitantes anuales que aparecen con sus nombres duplicados

²⁹ La larga marcha representa el recorrido histórico-mítico que hicieron los guaraní para establecerse en el Gran Chaco y las zonas andinas contiguas. De hecho, los oficiantes que actúan en el Arete Guasu se visten y enmascaran a pocos kilómetros de la escena, donde son esperados con rituales de salutación y algazara.

son imágenes que oscilan entre ambos márgenes de un límite que, como ya vimos, resulta franqueable entre los guaraní. Durante el Arete Guasu, tales personajes son, también, seres reales que danzan con los humanos. Lo que los distingue y marca su estatuto representacional son las máscaras. Según los personajes que las emplean, las máscaras adquieren no solo notas diferentes, sino configuraciones estilísticas particulares. Este texto se referirá a cuatro personajes característicos.

1. El Ndéchi-ndéchi encabeza la marcha y representa a los antepasados más ancianos; aparece escoltado por un cortejo de quince o veinte enmascarados que repiten, multiplican, el mismo personaje y llevan su nombre (también repetido). Propician caza, cosecha y recolección abundantes y, en cuanto su aparición coincide con la floración de la planta llamada *taperigua*, también traen el *Arete Poty*, la “Flor del Tiempo Verdadero” o el “Bello Adorno del Tiempo Verdadero”, la antigua figura guaraní que adereza la festividad y la llena de sugerencias graves.

Los Ndéchi-ndéchi no representan a los antepasados muertos, sino a los verdaderos progenitores aún vivos: son imágenes vivientes. Así, los ascendientes son presentados en la escena ceremonial como seres reales, sujetos al desgaste físico y provistos de rostros arrugados y deformados por la vejez. Por eso sus máscaras son realistas; aunque recurran a exageraciones caricaturescas, buscan significar fielmente los achaques de quien ha vivido demasiado tiempo y realizado un largo viaje.

2. Los Aguero-guero representan a los antepasados, pero esta vez a los ascendientes ilustres y ya muertos. Son llamados *aña*, “almas errantes”, y corresponden a espíritus de personajes notables: caciques y chamanes poderosos, guerreros intrépidos y diestros cazadores. Estas almas deben iniciar una larga caminata post-mortem y sortear interminables y muy arduas pruebas.³⁰ Riester dice que estos espíritus, pertenecientes a la categoría “aliento-fuego”, deben vencer los obstáculos mediante la fuerza espiritual que acumularan

³⁰ Cf. Branislava Susnik, *Los aborígenes del Paraguay, VI: Aproximación a las creencias de los indígenas*, Asunción: Museo Etnográfico “Andrés Barbero”, 1984-85, p. III.

durante su vida terrena.³¹ De este modo, los Agüero-güero son fantasmas de grandes mujeres y prohombres muertos cuyas acciones, realizadas a lo largo de un periplo ideal, reafirman el valor de la tradición guaraní y animan el derrotero comunitario. Sus máscaras, también llamadas *Aña-aña*, enfatizan el carácter espectral: son extremadamente esquemáticas y pintadas con blanco de caolín.

3. Los Apyte Puku son espíritus de ciertos chamanes-guardianes. Convertidos en pura fuerza, custodian el periplo de los antepasados míticos y protegen las danzas y actuaciones del Arete Guasu. En vez de portar máscaras cubren sus rostros con una tela negra que apenas deja lugar para la mirada y se prolonga sobre la cabeza en capirotos o cucuruchos. Estos altos gorros cónicos procedentes sin duda de influencias coloniales llevan en su parte frontal uno o más espejos redondeados; los mismos sirven para anular las reflejos malignas del *añaka rendy guasu*, “el gran resplandor de la cabeza del alma errante”, que quedan neutralizadas por los relámpagos fulgurantes despedidos por los espejos de los Apyte Puku. Por eso, estos danzan ladeando las cabezas; buscan así contrarrestar al azar los rayos invisibles y nocivos que podrían surcar el espacio ritual. Es una esgrima de haces refulgentes.

4. La gran marcha que llega al poblado luego de meses también incluye numerosos animales, contraparte fundamental de los humanos en toda cultura indígena. Diferentes especies zoológicas aparecen rodeadas de sus espíritus y sus fuerzas protectoras, “Los Señores de los Animales”, pero solo son visibles las representaciones de animales “reales”, cubiertas siempre con máscaras. Estas se

³¹ El alma habrá de cruzar un río infestado de monstruos sobre el lomo de un caimán o sobre dos troncos que se deslizan en dirección contraria; deberá sortear el encuentro con Izói-Tamói, el Abuelo Gusano, que puede dividirlo en dos; tendrá que cruzar entre dos rocas que, cual Escila y Caribdis, se entrecocan con fuerza mortal y habrá de atravesar la oscuridad donde acechan los temibles murciélagos primigenios; deberá, después, permanecer serio ante las muecas de los monos-que-provocan-la-rixa, hacer oídos sordos a las seductoras palabras del Árbol Hablante y andar sobre el pasto multicolor evitando ser enceguecido por sus luces potentes; solo entonces podrá purificarse en el Arroyo de la Muerte y llegar a la región serena donde se es feliz para siempre. En Branislava Susnik. *Cultura religiosa-I. (Ámbito americano)*, Manuales del Museo Etnográfico “Andrés Barbero” IV, Asunción, 1989, p. 40.

encuentran confeccionadas con clara intención realista, o aun naturalista; tanto que, en ciertos casos, las piezas de madera incluyen colmillos, plumas, cuernos y cerdas de los animales representados y, en otros, emplean directamente sus cueros disecados.

Estos cuatro tipos de personaje no solo tienen posiciones intercambiables en la escena ritual, sino que, provistos de condiciones representacionales oscilantes, salen de escena y entran en ella de manera azarosa. Ya queda dicho que la reiteración del nombre del personaje se inscribe en su máscara y designa su estatus de imagen. Las máscaras, las imágenes de los Ndéchi-ndéchi, asumen representaciones realistas de ancestros centenarios; estos siguen estando vivos pero solo mediante los poderes de la imagen: una vez que las máscaras son abandonadas en el cementerio, devueltas a su origen-destino, los temblorosos ancianos se esfuman. Se ha apagado la ilusión de la imagen. Es el poder de la máscara –poder estético, poético, mítico, imaginario– el que produce la identificación coyuntural de los muertos y los vivos. Si la vida de los Ndéchi-ndéchi es sostenida imaginariamente por la máscara, la de los Agüero-güero está cancelada por el mismo dispositivo: sus máscaras los definen como muertos arcaicos que acuden, briosos, a bendecir la fiesta. Cuando terminada la fiesta las máscaras son retiradas, ellos recobran su muerte. Los oficiantes que aparecen enmascarados de animales son imágenes de ejemplares del bestiario guaraní chaqueño. Las fuerzas espectrales de sus protectores, “Los Señores de los Animales”, no tienen imagen. Según Pascual Toro, informante chiriguano, sí que las tienen, pero aparecen de otro modo; por ejemplo en forma de fuegos fatuos, parpadeos de insectos luminosos o relámpagos lejanos. Los Apyte Puku no son imágenes; por eso, si bien se cubren el rostro, no llevan las máscaras que duplican su nombre, señal de su estatus imaginario. Son fuerzas reales encargadas de destruir las imágenes adversarias con el poder radiante de sus espejos.

Una vez terminada la ceremonia del Arete Guasu, las máscaras son depositadas en el cementerio en el curso de un melancólico ritual. Despedidos así por sus descendientes, los progenitores vuelven a la Región de los Muertos, de donde retornarán solo el año próximo. Las imágenes se han apagado. Despojados de sus máscaras,

los oficiantes recobran su identidad; a medias: nadie sale indemne después de haber intercambiado su imagen con la del otro, que es su propio antepasado, su mismo fantasma.

Danza de dioses y mortales

Los ishir pertenecen a la familia lingüística zamuco, al igual que los ayoreo. Ubicados en la zona norte del Chaco Boreal del Paraguay, se dividen en dos grupos: los ebytoso³² (ribereños) y los tomáraho (selváticos); un tercer grupo (el de los horrio) se extinguió, como estuvieron a punto de desaparecer los tomáraho, acosados por la invasión de sus territorios tradicionales. Hoy ambos grupos sobreviven en difíciles situaciones de fricción intercultural con colonos, estancieros y misioneros, y al margen de cualquier política pública capaz de salvaguardar sus tierras y sus modos de vida. Los tomáraho, que bajo la opresión de la Compañía Carlos Casado estuvieron aislados de casi todo contacto con la sociedad paraguaya hasta mediados de la década de 1980, mantienen su mundo mítico ritual, menguado por las ya señaladas situaciones adversas. En este texto me referiré a este subgrupo étnico basándome en el contacto que mantengo con ellos desde 1986.

El poder fundacional

A comienzos de la primavera, los ishir realizan el Debylyby, una ceremonia que tradicionalmente duraba tres meses y hoy se ve reducida a pocas semanas, según los ritmos marcados por los duros condicionamientos que restringen el tiempo disponible de los indígenas, forzados a nuevas tareas que escapan a su economía tradicional (la caza y la recolección). El Debylyby configura una complicada arquitectura cultural que, en torno a la presentación de

³² A falta de convenciones normativizadas para la escritura de los términos ishir, empleo la grafía castellana, salvo las siguientes excepciones que emplean la ortografía guaraní: la *h* se pronuncia aspirada; la *y* corresponde a la sexta vocal guaraní, aspirada; la virgulilla (´) nasaliza las vocales, y la *j* se pronuncia como la *y* en castellano.

las divinidades, articula con precisión diferentes ritos de iniciación masculina, duelo y renovación del año. En la escena propiciatoria abierta en esa ocasión se condensan bendiciones y actividades mágico-propiciatorias, tanto de los chamanes como de los dioses, que promueven cura de enfermedades, avenencia comunitaria, clima favorable y abundancia de presas y frutos. Últimamente, ante la creciente devastación ecológica, el Debylyby también promueve la conservación del ambiente. Durante el tiempo ceremonial, la sociedad hierve de imágenes encargadas de trazar distintos diagramas que sostienen la carga enorme de tantas tareas, creencias y sensibilidades exaltadas. Este descomunal montaje ritual coincide con otros ritos chamánicos que se mantienen vinculados aunque se desarrollan de manera autónoma. También durante la época del Debylyby se llevan a cabo en escena paralela los juegos competitivos, provistos a su vez de un alto componente ceremonial.

El relato mítico y la representación ritual se encuentran ligados, sin duda, pero no debe interpretarse esta como mera puesta en escena de aquel: ambos tienen lógicas representacionales distintas y requieren particulares dispositivos retóricos e imaginarios. El mito central narra la introducción de la cultura por los *anábsoro*, deidades dema, que no crean el mundo, preexistente, sino que enseñan el lenguaje, las técnicas de subsistencia económica, las intrincadas razones del pacto social, las formas simbólicas del duelo, la curación de las enfermedades físicas y mentales, el poder de la belleza y, en fin, el camino, oscuro siempre, del sentido. Instalan la representación ritual, la forma circular de la sociedad puesta en escena y sacada de ella; los mismos dioses son protagonistas del Debylyby, núcleo y motor de la cultura entera. El precio de la cultura es la muerte; antes de que llegaran los *anábsoro*, los seres humanos ni vivían ni morían del todo; arrastraban automáticamente una pura existencia biológica sin colores ni reflejos. Al introducir las imágenes, las reglas y el horizonte mortal de los humanos, los dioses instalan el mecanismo perverso del deseo y con él, la angustia que se abate cíclicamente sobre la comunidad. Establecen, pues, con dureza los límites de la libertad humana. Cuando los hombres deciden emanciparse y comienzan a ultimar a los dioses golpeándolos en

su punto mortal (los tobillos), Nemur, la única deidad sobreviviente, les lanza una amenaza fundacional: si los deicidas no suplantán anualmente a los dioses en el *harra*, la escena ceremonial, morirán exterminados por sus adversarios. Los ishir dicen que la maldición de Nemur estaría comenzando a cumplirse: al ir cerrándose sobre ellos, el propio círculo de un sistema intolerante restringe la ceremonia y acerca el exterminio.

La cultura ishir surge así sobre el crimen fundacional del deicidio, acontecimiento que actúa como origen de culpa sombría, principio de redención y amenaza de castigo. Para convertirse en *imago dei* y acatar de este modo el mandato de Nemur, los hombres se cubren de intrincados atuendos plumarios y se pintan el cuerpo con exuberancia de motivos y colores. Radiantes –investidos de imagen sacra, de pura aura–, ingresan en el círculo ceremonial para suplir a los dioses asesinados por sus antecesores. Una vez que pisan la escena ceremonial se convierten en *anábsoro*: la imagen de los dioses los vuelve dioses. En ishir se llama *cet* el principio por el cual la imagen y el objeto se identifican en contextos de concentrada densidad religiosa o chamánica. Durante el tiempo de la ceremonia, las imágenes vinculan con tanta fuerza a los *anábsoro* y a los oficiantes que los transustancian. A pesar de que la aparición del personaje que interpretará (o encarnará) a Nemur dura apenas segundos en la escena, su preparación requiere una larguísima sesión durante la cual se le aplican parsimoniosamente las pinturas corporales, se cubre su cuerpo con la túnica de fibras de caragua-tá, se enmascara su rostro con igual material; se le empluman los tobillos, las muñecas, el cinto y, sobre todo, la cabeza, que remata en una corona que estalla en plumas multicolores. Los ayuda de cámara le acercan el *ook*, una vara de madera que remata en frondosos mazos plumarios y que Nemur sostiene sobre los hombros: el conjunto promueve nada menos que el equilibrio del mundo y, a pesar de la carrera y los saltos del personaje, debe mantenerse estrictamente horizontal a la línea del suelo a los efectos de impedir cataclismos cósmicos. Nemur aparece como un relámpago en la escena, la audiencia lo mira de lejos y al sesgo, los no iniciados depoenen la mirada; asustados, los niños se echan al suelo y se cubren

los ojos. Es pura presencia casi sin imagen o pura imagen casi sin presencia: son efectos del *cet*.

Los *anábsoro*, las divinidades masculinas y femeninas, son hoy aproximadamente 30; aparecen solos, en dúo, en pequeños grupos o bien rodeados de séquitos importantes integrados por su prole o por figuras que equivalen a repeticiones suyas, como si cada personaje se multiplicase en otros. Los chamanes están presentes en todos los rituales que componen el Debylyby (la danza de los dioses es solo uno de ellos, el principal), pero su ámbito, mágico por excelencia, se circunscribe a lo humano y sus límites; nada tiene que ver con actividades litúrgicas ni cruza la dimensión de los dioses. Sin embargo, tanto las imágenes manejadas por unos como por otros tienen alcances potentes no solo porque sostienen el poderoso engranaje del concierto cósmico, el equilibrio de las personas (azaroso como en cualquier grupo humano), la consistencia de las identidades y la continuidad del orden social, sino porque tienen efectos mágico-propiciatorios: las pinturas corporales, las coreografías, las plumas, los gritos, las palabras, promueven buena caza y cosecha abundante, convocan o avientan lluvias, curan o ahuyentan las perturbaciones del cuerpo y el espíritu, y ayudan a esquivar los peligros que acerca la expansión capitalista sobre los bosques (en el Chaco Paraguayo se deforestan 577 hectáreas por día). El mundo *ishir* se sostiene imaginariamente mediante el Debylyby.

Imágenes opuestas

Existe un punto oscuro y demasiado intrincado en la mitología *ishir* que, centrado en la figura de Ashnuwerta, se traduce ritualmente y se resuelve en los términos contradictorios de la imagen. Ashnuwerta, la divinidad central de la cultura *ishir*, encarna el concepto de oposición, básico en el desarrollo de esa cultura. La oposición puede ser negociada a través del diálogo (“mediante palabra”, según la figura *ishir*) o asumida de manera litigiosa, mediante una confrontación combativa que puede tener alcances imprevisibles o no tener resultados claros. Pero también puede ser encarada a través del dispositivo del *cet*, que produce transustanciaciones,

identificaciones y desplazamientos. Ashnuwerta compendia las modalidades mutantes del *cet*. Por una parte, ella actúa como aliada: es la Gran Madre de los Ishir y la Dadora de las Palabras; por otra, es una deidad amenazante: en cuanto Señora del Agua y del Fuego puede desencadenar pestes y provocar incendios, inundaciones y otras catástrofes naturales. Ella es la beneficiosa Madre de las Aves de la Lluvia Benigna y Señora de la Vía Láctea, pero también la airada Señora de las Tormentas Destructoras. Es, así, la suprema aliada/adversaria y también la gran mediadora entre todos los mundos posibles: es la única diosa vinculada con un amante terrenal (Syr, que le ha dado un hijo híbrido, Jolué), y una de las pocas divinidades que, ocasionalmente, se cruza con el ámbito de los chamanes uránicos.

Ashnuwerta sufre tres desdoblamientos. El primero de ellos, perteneciente al orden visual, genera la oposición entre el color rojo y el negro. Ashnuwerta es la Diosa del Resplandeciente Poder Rojo, tono que define su atuendo. Pero en ciertos momentos, aun siendo ella misma, también es su figura contraria, Ashnuwysta, la Diosa del Resplandeciente Poder Negro, ataviada con tonos negruzcos. Según Cordeu,³³ el rojo connota la ferocidad del orden sobrenatural y el negro, sus aspectos benéficos, pero, sin desconocer esas significaciones laterales, entiendo que la oposición rojo/negro significa en la cultura ishíri no un antagonismo semántico, sino un enfrentamiento lógico-formal. La oposición de esos colores centrales pone en escena la oposición misma, ya que los valores de los tonos son fluctuantes y dependen de cada uno de los *anábsoro* y de cada escena. De hecho, tanto Ashnuwerta, la Roja, como Ashnuwysta, la Negra, presentan simultáneamente aspectos adversos y favorables a la condición humana, que pueden ser revertidos o afirmados mediante la acción de los chamanes. Entre los ishíri, el poder tiene un sentido ambivalente: el *woso* es la pura potencia –la fuerza, en sí neutra– cuyos alcances positivos o negativos dependen del uso

³³ Edgardo Cordeu, “Aishtuwénte: Las ideas de deidad en la religiosidad chamaco-co, Tercera Parte”, *Suplemento Antropológico*, CEADUC, 25, I: 119-211, Asunción, 1990, p. 136.

que los dioses, los mortales y, muy en especial, los chamanes sepan darle. Los chamanes son especialistas dedicados profesionalmente a impulsar, desviar o revertir la dirección favorable o dañina de las pulsiones, considerando, obviamente, que una fuerza puede ser beneficiosa para unos y perjudicial para otros. Ashnuwerta y Ashnuwysta se presentan por separado en el *harra*, la escena ceremonial, rodeada cada una del séquito de sus hijas, que multiplican su imagen. Mediante sus apariencias (sus colores, atuendos y movimientos) contrapesan fuerzas y significados que se enfrentan en el contexto del ritual. Pero no lo hacen de manera directa, sino a través de sutiles escamoteos y desplazamientos escénicos.

El segundo desdoblamiento de Ashnuwerta opone imagen y sonido. Provista de apariencia, la diosa mantiene su nombre, pero como puro sonido se llama Hopupora; es entonces la mensajera de Ashnuwerta, que es ella misma, pero en otra fase suya. Las manifestaciones de Hopupora levantan inquietud en el poblado y anuncian momentos distintos del Gran Rito, así como formalidades a seguir en cada caso; es la oculta maestra de ceremonias del Debylyby. Los ishír explican que Hopupora carece de apariencia, pero no cabe decir que sea invisible, pues no tiene un cuerpo material que se sustraiga a la vista. Su figura, entonces, no se plantea en términos de oposición visible/invisible, sino a partir del juego sonido/silencio: actúa a través de gritos modulados de mil maneras, susurros, carcajadas alarmantes, lúgubres llantos y rudimentos de extraños cánticos. También convoca los sonidos del ambiente; los silencios bruscos que ella instala en medio de la noche dan ocasión a que se levanten resonancias, aullidos, bramidos y chillidos del bosque cercano, así como ladridos, voces, cánticos y repercusiones de sonajas provenientes de la aldea desvelada. Hopupora carece de imagen, pero genera imágenes. El ritual llamado Hopupora Mā, que significa “las huellas de Hopupora”, consiste en la aplicación de franjas verticales rojas, blancas y negras que los hombres se pintan unos a otros en el cuerpo para que conste en ellos la inminente presencia de la diosa y queden sus pellejos cargados de poderes propicios. Ellos quedan marcados con los indicios de la diosa, pero esas señales tampoco pueden ser vistas: son cubiertas hasta que reciben

el aviso resonante de que deben ser retiradas. Las cuestiones se complican si se considera que Hopupora también se relaciona con un ave nocturna con la que comparte nombre y canto.³⁴ De modo que su intrincado personaje se construye también a partir del traspaso al ámbito ritual de un hecho natural, operación que, como cabe suponer, requiere complejos expedientes retóricos e imaginarios y, en ningún caso, significa un trasplante mecánico.

El tercer desdoblamiento de Ashnuwerta es aún más complejo; implica la transmutación de la diosa en una figura mortal, la Mujer/Ciervo, que implica una fase humana, Arpylá, y una animal, cargada de significaciones míticas. Como otras figuras excedidas de carga simbólica, esta propaga significados imposibles de ser abordados sino mediante el rodeo de imágenes. Arpylá consume el destino mediador de Ashnuwerta: instala frentes de oposición entre lo sacro, lo humano y lo meramente orgánico. Enfrenta a los humanos con los dioses, por un lado; con los animales, por otro. El núcleo de este pasaje mítico desarrolla el renacimiento de la stirpe ishir aún en la etapa mítica. Para promoverlo, Arpylá, en su fase humana, pero con el grave poder de Ashnuwerta, había ordenado a los varones que la poseyeran, la sacrificaran y trocearan su cuerpo, que reapareció luego, intacto, en su faceta divina. De cada trozo se formó una nueva stirpe, el principio de una generación redimida de la memoria del deicidio, pero comprometida fuertemente con la tradición de continuar la danza de los dioses, basa de la identidad cultural, el bienestar colectivo y la continuidad étnica ishir. De este modo, los dioses, los hombres y las mujeres se encuentran vinculados en el fondo de un drama que es más que representación: un ritual esencial que dispara sus imágenes fuera del círculo del Debylyby en pos de rumbos colectivos que multiplican y renuevan el sentido en cada puesta en escena.

En su fase final llamada Tsaat, el Debylyby incluye, entre muchos otros, dos rituales contrapuestos, realizados en momentos diferentes: el *kadjjuwerta* y el *kadjjuwysta*, palabras que significan aproximadamente

³⁴ Los ishir llaman *hopupora* a un ave nocturna de la especie *caprimulgo parvulus*, cuyos característicos gritos avisan el inicio de la renovación del tiempo.

“El radiante poder rojo” y “El radiante poder negro”. El primero, más potente, toma el nombre de un gran mazo compuesto de las plumas rosadas, encarnadas y rojizas empleadas durante la ceremonia como parte del atuendo de los oficiantes. Este opulento bulto condensa y descarga luego con la fuerza de un rayo el *woso*: la desbordante energía que se fue acumulando durante todo el transcurso del Debylyby. Palpitante de fuerzas diferentes el *kadjuwerta*, se relaciona míticamente con la Vía Láctea y, por ende, con Ashnuwerta. Tanta fuerza concentrada hace de la pieza signo auspicioso y, simultáneamente, cifra de desgracias; encarna, así, la idea ishír de que siempre el poder conlleva una promesa y encierra una amenaza. Un representante de cada uno de los clanes toma la pieza de la cuerda en que remata y la hace girar sobre la cabeza, con sumo cuidado primero, con velocidad y progresivo vigor después. El gran bulto no debe rozar el suelo, pues de hacerlo, la tierra toda quedaría cargada con las potencias incontrolables; ni ha de zafarse de la mano del portador, que sería arrastrado por el envión de la Vía Láctea. La pieza es luego colocada sobre una estera de fibras vegetales o una piel de ciervo y, mientras cantan con fuerza los chamanes y agitan sus maracas, casi furiosamente, los hombres le asestan recios golpes para que libere sus fuerzas propicias, que alentarán a la comunidad, y para que expulse sus potencias negativas, que serán neutralizadas por los mismos chamanes. Este ritual instala una pausa relajada en el denso transcurrir del Debylyby; la comunidad se siente aliviada, bendecida; preparada para la purificación final de la ceremonia anual, que instalará por un tiempo la calma, contingente siempre, de la cohesión social.

El atado plumario usado para la celebración del *kadjuwysta*, “el radiante poder oscuro”, se encuentra confeccionado con plumas negras, grises y azuladas; “plumas nocturnas”, dicen los ishír. El ritual del *kadjuwysta* se realiza dentro de la agenda del Debylyby solo cuando ocurren sequías importantes; en estos casos, se lleva a cabo un extraño protocolo mágico-propiciatorio llamado Totila Teichu, que significa “el ritual de la loca”. A medida que hacen girar el oscuro artefacto sobre sus cabezas, los hombres van extraviando la razón: levantan las voces hasta alcanzar gritos desenfadados y perder el control de sus movimientos y el sentido de sus dichos. Estos baladros desvariados convocan desde lejos a Totila, que, demente, deambula por las noches entre

desiertos, montes y palmares. Si el *kadjuwerta* se relaciona con la claridad de la Vía Láctea, el *kaduwysta* lo hace con el orden meteorológico de los cielos, que responde a fuerzas irracionales en cuyo movimiento tiene influencia Totila. El cruce entre la locura de los oficiantes y la de Totila interfiere en los comportamientos atmosféricos: desencadena ecos de truenos e imágenes de relámpagos que terminan por provocar tormentas reales y lluvias necesarias.

Concurrencias

Los casos tratados en este artículo podrían hacer suponer mundos demasiado remotos, incompatibles con la experiencia occidental contemporánea. Sin embargo, la manera que tienen determinadas culturas indígenas de ubicarse ante el presente (ante sus propios presentes) las hace coincidir inesperadamente con posiciones críticas de filiación ilustrada. Ciertas estrategias que asumen los indígenas para enfrentar o refutar el tiempo concuerdan en sus discordancias y sus anacronismos con maniobras contemporáneas: constituyen maneras alternativas de resistir el intento de globalizar hasta los últimos rincones de la tierra. Resistir la visualidad hegemónica requiere movilizar imágenes potentes; imágenes dotadas de un plus de pulsión que las permita circular a contramano, o al margen, de la lógica de la mercancía. Imágenes capaces de enturbiar la transparencia del *theatrum mundi*, burlar el círculo de la representación y lanzarse obstinadamente a iluminar indicios posibles de sentido. Estas imágenes se cruzan a veces con las del arte contemporáneo occidental de vocación contrahegemónica. Tanto estas como aquellas tienen un claro sentido político (crítico, poético): desafían la estabilidad de los signos concertados en clave productivista; contradicen el esteticismo blando del mercado total; buscan, en fin, renovar el quehacer incesante de las preguntas.

La imagen tiene la capacidad de articular, aun fugazmente, diferencias radicales. El régimen estético, en el sentido empleado por Rancière, enlaza imágenes disonantes, incompatibles a menudo. Las imágenes plurales que resisten la expansión avasallante de la visualidad hegemónica componen tramas desiguales, momentáneas pero resistentes. Enfrentadas a los imaginarios globalizados en cifra de

capital, las imágenes disidentes de las culturas occidentales (centrales o periféricas) son tan sobrevivientes como las de las culturas indígenas. Unas y otras aspiran a impugnar el avance nivelador del consenso y la mercancía y renovar el potencial perturbador del deseo. Son culturas sobrevivientes cuyos resplandores se manifiestan a veces como las parpadeantes luces de las luciérnagas, como “simples resplandores en la noche”, dice Didi-Huberman. Y pregunta: “¿No será necesario buscar primero en las comunidades que quedan –sin reinar– el recurso mismo, el espacio abierto de las respuestas a nuestras cuestiones?”³⁵ El espacio preservado por las imágenes resistentes, las que quedan, se encuentra constituido por oquedades, pliegues e intersticios: pequeñas pausas donde puede resonar el acontecimiento, más allá de toda posible inscripción definitiva.

³⁵ Georges Didi-Huberman. *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores, Madrid, 2012, p.115.

OTROS TÍTULOS DE TINTA LIMÓN

Colección Nociones Comunes

El umbral. Crónicas y meditaciones

Franco Berardi Bifo

En letras de sangre y fuego. Trabajo, máquinas y crisis del capitalismo

George Caffentzis

Cine capital (reedición ampliada)

Jun Fujita Hirose

La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo

Verónica Gago

Spinoza disidente

Diego Tatián

Esferas de la insurrección

Suely Rolnik

Acerca del fin. Conversaciones

Alain Badiou y Giovanbattista Tusa

Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas

Silvia Federici

El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo

Silvia Federici

Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria

Silvia Federici

Autonomía y diseño. La realización de lo comunal

Arturo Escobar

Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis

Silvia Rivera Cusicanqui

La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero

Jacques Rancière

Políticas del acontecimiento

Maurizio Lazzarato

La frontera como método. O la multiplicación del trabajo
Sandro Mezzadra y Brett Neilson

Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo
Franco Berardi Bifo

Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad
Peter Pál Pelbart

Breve tratado para atacar la realidad
Santiago López Petit

Capitalismo, deseo y servidumbre. Marx y Spinoza
Frédéric Lordon

Hijos de la noche
Santiago López Petit

Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina
Silvia Rivera Cusicanqui

La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular
Verónica Gago

La cocina de Marx. El sujeto y su producción
Sandro Mezzadra

Capital y lenguaje. Hacia el gobierno de las finanzas
Christian Marazzi

Hegel o Spinoza
Pierre Macherey

Micropolítica. Cartografías del deseo
Suely Rolnik y Félix Guattari

Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana
Paolo Virno

Ambivalencia de la multitud. Entre la innovación y la negatividad
Paolo Virno

Materialismo ensoñado. Ensayos
León Rozitchner

Incursiones

La acción psicológica.

Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981

Julia Rislér

La cueva de los sueños.

Precariedad, bingos y política

Andrés Fuentes

¿Quién mató a Cafrune?

Crónica de la muerte de la canción militante

Jimena Néspolo

Serie ch'ixi

La Internacional Feminista

VV. AA.

Los límites del capital.

Deuda, moneda y lucha de clases

George Caffentzis

8M. Constelación feminista

VV. AA.

Escupamos sobre Hegel

Carla Lonzi

Salidas del laberinto capitalista.

Decrecimiento y postextractivismo

Alberto Acosta y Ulrich Brand

Derechos de la naturaleza. Ética biocéntrica y políticas ambientales

Eduardo Gudynas

Pensar en movimiento

Chicos en banda. Los caminos de la

subjetividad en el declive de las instituciones

Silvia Duschatzky

Venezuela crónica. Cómo fue que la historia nos trajo hasta aquí

José Roberto Duque

Laboratorio Favela. Violencia política en Río de Janeiro

Marielle Franco

La sociedad ajustada

Colectivo Juguetes Perdidos

Salud feminista. Soberanía de los cuerpos, poder y organización

VV. AA.

La gorra coronada.

Diario del macrismo

Colectivo Juguetes Perdidos

De #BlackLivesMatter

a la liberación negra

Keeanga-Yamahtta Taylor

Fight the Power.

Rap, raza y realidad

Chuck D

Coediciones

El feminismo es para todo el mundo

bell hooks. Coedición con Traficantes de Sueños

Semilla de crápula

Fernand Deligny. Coedición con Editorial Cactus

Rosa Luxemburgo y el arte de la política

Frigga Haug. Coedición con Fundación

Rosa Luxemburgo

DISTRIBUYE: La Periférica Distribuidora

www.la-periferica.com.ar

BUENOS AIRES, ARGENTINA

www.tintalimon.com.ar

Estos 2000 ejemplares de *Aura latente* se
terminaron de imprimir en febrero de 2021 en
Nuevo Offset, Viel 1444,
Ciudad de Buenos Aires, Argentina.