

carne
ne ḡra
fanzine



No.4 NOV 2015

Sumario

Exergo.....	3
REFERENTES.....	4
Lucy R. Lippard, Caballos de Troya: arte activista y poder (1983).....	5
HEBDOMAS.....	29
Carlos A. Aguilera, Liber May: Revolución es deconstruir.....	30
Héctor Antón, El desacato de la pacotilla.....	37
Iván de la Nuez, Si mi museo ardiera esta noche.....	41
Jazmín Valdés, Algunas rutas manoseadas. Bienal de la Habana 2015.....	46
Reza Negarestani, Muerte como Perversión: Lo Abierto y la Muerte Germinal.....	58
Andre Renaud, Espacio y territorio, la necesidad de una definición crítica.....	72
Tiqqun, Y bien ¡la guerra!.....	82
LA EXCAVADORA.....	90
Carlos A. Aguilera, Henry Darger y la Epopeya Glandeco-Angeliniana.....	91
PERTINENCIAS.....	99
Amador Fernández-Savater, Crisis de la presencia. Una lectura de Tiqqun.....	101
MICRO-DOSSIER.....	129
Jorge Carruana Bances.....	130
Convocatoria.....	136

(...) El hecho de que la cabeza de Medusa muerta e instrumentalizada produzca los mismos efectos entre sus enemigos que cuando estaba viva confirma la suposición de que el poder petrificador del monstruo no residía en ella misma. Tanto antes como ahora, se limita a reflejar una representación congelada de cuanto se le propone. ¿No debería causar júbilo la pública exhibición de su cadáver, la abolición regimentada de un límite? Y sigue causando estupor. (...)

Luis Navarro, Perseo dominando/Acción social y medios de comunicación.

¡Yo no quería llegar a ser funcionario!

Adolf Hitler, Mein Kampf

Caballos de Troya: arte activista y poder

LUCY R. LIPPARD

Tal vez el Caballo de Troya fuera la primera obra de arte activista. Basado por una parte en la subversión y, por otra, en la toma de poder, el arte activista interviene tanto desde dentro como más allá de la fortaleza sitiada de la alta cultura o el "mundo del arte". No es tanto una nueva forma de arte como una formación de energías, que sugiere nuevas formas de conexión de los artistas con la fuente de energía de su propia experiencia. En la actualidad, en 1984, existe una renovada sensación sobre la capacidad de la cultura para influir en la forma que tiene la gente de ver el mundo que la envuelve. El arte activista —a veces denominado "movimiento en favor de la democracia cultural"— proporciona, por tanto, "una conciencia en desarrollo, compartida, cuyo impacto no podemos predecir... una especie de consenso en la práctica

que actualmente se encuentra en una etapa de concientización y organización".⁽¹⁾

Dada la naturaleza evolutiva y pragmática del arte activista, lo que sigue no es tanto un estudio o una historia, sino más bien simplemente un intento de situar el arte activista en relación con el mundo del arte y con la organización política. Este ensayo se divide en cuatro partes: un argumento en favor del arte activista; reflexiones sobre el poder del arte; algunos de los orígenes del arte activista reciente; y algunos ejemplos de diversas estrategias y prácticas artísticas desde 1980 hasta hoy. Quiero dejar claro que no me parece necesario que todos los artistas hagan arte activista (aunque *me gustaría* comprobar que cualquier artista — como cualquier otro ciudadano — es un ser políticamente informado y responsable). El arte activista es simplemente el tema de este ensayo, como lo es también la mayoría de mis actividades. Sin embargo, también me encanta sentir el estremecimiento del puro placer estético y la sorpresa. Aunque sigo siendo parcial en favor de una cultura que

no nos lleve al valle de la irreflexión, sino a mover montañas, también sería una pésima democracia cultural si no dedicara mucho tiempo y muchas energías a observar y reflexionar sobre todas las demás formas de arte. Solamente quisiera que el proceso se moviera más a menudo en ambas direcciones. Una parte considerable del arte activista es innovador y expansivo y de él podría aprender la corriente dominante, del mismo modo que los activistas aprenden de ella.

I. Argumento

El movimiento por la democracia cultural consiste en una crítica de la homogeneidad de la cultura empresarial dominante, homogeneidad que sirve a muy pocos de nosotros pero que nos afecta a todos. Vemos cómo esta cultura funde (o pasa por el microondas) las diferencias multirraciales y multiculturales, que son la mayor fortaleza de este país y su mayor esperanza para comprenderlo y para comunicarse con el resto del mundo antes de que lo destruyamos. De acuerdo con ello variará el arte que refleja

1. Arlene Goldbar y Don Adams, "From the Ground Up: Cultural Democracy as a National Movement", *Upfront*, núm. 8 (invierno de 1983-1984). p. 6. Goldbar y Adams fueron durante varios años los principales instigadores del NAPNOC (Neighbourhood Arts Programas National Organizing Committee), que posteriormente cambió su nombre por el de Alliance for Cultural Democracy: constituye un enlace entre grupos sociales progresistas en todas las artes. La teoría que Goldbar y Adams desarrollan sobre la política cultural es inestimable; pueden verse otros artículos suyos en *Art in America* 70, núm. 4 (abril de 1982), pp. 21-25; *Fuse* 6, núms 1-2 (mayo-junio de 1982), pp. 11-16; y en todos los números anteriores de *Cultural Democracy*.

la experiencia vivida en distintos grupos de población. Esto es a la vez una ventaja y un inconveniente, como bien saben las comunidades artísticas negras, latinas y asiáticas.

La democracia cultural es un logro exactamente igual de valioso que la democracia económica y política, contiene el derecho a expresarse y a exponerse a la mayor diversidad posible de expresiones. Se basa en una visión de las artes como intercambio comunicativo. Una verdadera democracia animaría a los artistas a hablar en su propio nombre y en el de sus comunidades, y nos proporcionaría a todos el acceso a públicos a la vez semejantes y diferentes de nosotros. Amílcar Cabral nos ha enseñado que la expresión de uno mismo es un requisito previo para la autocapacitación. Esto no significa que todo el mundo tenga que hacer arte, del mismo modo que formar una población políticamente consciente tampoco significa hacer que todo el mundo se convierta en político. Significa simplemente que, a menos que todo el mundo entienda el arte en su más amplio sentido y lo acepte como una posibilidad, el poder del arte se reduce.

El arte activista no se reduce a un estilo particular, y probablemente su mejor definición puede hacerse desde la perspectiva de sus funciones, que abarca también un

amplio abanico. En la mayoría de los casos no se limita a los medios de arte tradicionales: por lo general abandona marcos y pedestales. Es un arte que tiende hacia *fuerza* pero también hacia *dentro*. En diversos grados, tiene lugar a la vez en la corriente dominante y fuera de los contextos de arte aceptados. En la práctica, el arte activista podría incluir a la enseñanza, las ediciones, las emisiones de radiotelevisión, la realización de cine y la organización —tanto dentro como fuera de la comunidad artística—. A menudo incorpora medios muy distintos dentro de un único proyecto a largo plazo. La mayoría de los artistas comprometidos con el activismo intentan hacer de sintetizadores a la vez que de catalizadores; intentan combinar la acción y la teoría sociales con la tradición de las bellas artes, en un espíritu de multiplicidad e integración, más que guiados por un espíritu de opciones restrictivas.

El arte activista no es únicamente "opositor", aunque suele ser crítico en cierto sentido. Como arte de contacto, a menudo es híbrido, producto de diferentes culturas que se comunican mutuamente. Los artistas activistas no esperan, por ejemplo, cambiar los valores de Ronald Reagan (suponiendo que tenga alguno), sino que se oponen a sus puntos de vista (dominados por la guerra y el antihumanismo) mediante imágenes, metáforas e información de

carácter alternativo elaboradas con humor, ironía, indignación y compasión, con el objeto de lograr que se oigan y esos rostros hasta entonces invisibles e impotentes. Por supuesto que esta actitud es idealista. El arte difícilmente es una vocación pragmática. Desde luego que la motivación de cada artista es diferente, pero la razón por la que la mayoría de nosotros se ha vuelto activista es una profunda frustración con respecto a las funciones y los espacios limitados del arte en la cultura occidental, sumada a una sensación de enajenación con respecto a los espectadores.

Todo comienza con ese otro idealismo —el que se nos administra en las escuelas— que nos dice que el arte es un exelso "don" para la sociedad y los artistas unos genios solitarios y superiores, ensalzados en sus torres de marfil. No obstante, cuando los estudiantes acaban sus estudios, a menudo comprueban que les resulta difícil entregar "dones": unos lo logran, otros se amargan y otros tantos intentan desmitificar el papel del arte y cambiar su sistema de funcionamiento. Para aquellos que necesitan ver resultados inmediatos (un buen cheque o una fama instantánea), un trayecto tan prolongado resulta insatisfactorio. Pero las compensaciones se producen precisamente en el *proceso* de ese compromiso. Los artistas activistas tienden a ver el arte

como un diálogo estimulante para todos los implicados en él, más que como una lección especializada sobre belleza o ideología. administrada de arriba abajo. Resulta malsano, no obstante, calificar a estos artistas (ya sea condescendientemente o con admiración) como "vigilantes" o como "las conciencias del mundo artístico", como si su presencia hiciera innecesaria una responsabilidad general o individual.

El arte activista es, ante todo, un arte orientado en función del proceso. Tiene que tomar en consideración no sólo los mecanismos formales dentro del propio arte, sino también de qué modo llegará a su contexto y su público y *por qué*. Por ejemplo, los eventos feministas de cena / organización / *performance* / eventos públicos de Suzanne Lacy culminan en "piezas de arte" reconocibles, pero de hecho la obra real incluye la organización a lo largo de todo un año y los talleres que desembocan en ella, así como las filmaciones y la documentación que pueda producirse después. Estas consideraciones han llevado a un planteamiento radicalmente distinto de la creación artística. Las tácticas o las estrategias de comunicación y distribución entran en el proceso creativo, al igual que actividades habitualmente separadas de dicho proceso, como por ejemplo el trabajo en

la comunidad, las reuniones, el diseño gráfico, la colocación de carteles. Las aportaciones más destacadas al arte activista actual son las que proporcionan no sólo nuevas imágenes y nuevas formas de comunicación (en la tradición de la vanguardia), sino las que además indagan y penetran en la propia vida social, mediante actividades a largo plazo.

Habrá otros ejemplos:

- La obra en curso de Tim Rollins, realizada junto a sus estudiantes de instituto con dificultades de aprendizaje del South Bronx. Ésta incluye objetos y enormes *collages* pintados, producidos en clase pero tomados de las experiencias de los estudiantes en el mundo.

- La implicación durante cinco años de Mierle Laderman Ukeles con el Departamento de limpieza y recogida de basuras del Ayuntamiento de Nueva York, proyecto que incluye exposiciones y actuaciones públicas y privadas.

- La obra colectiva en curso de Carnival Knowledge sobre feminismo, derechos reproductivo y sexualidad, que adopta la forma de bazares callejeros, exposiciones y otros acontecimientos públicos.

- El mural en continua expansión de Judy Baca, *The Great Wall of Los Angeles* (La gran muralla de Los Ángeles), donde se pinta la historia de los residentes del Tercer Mundo

que habitan en California, pero también se enseña a la juventud local; incluye asimismo el "trabajo social" con bandas juveniles locales al tiempo que proporciona apoyo económico a comunidades chicanas acosadas.

- Los carteles y las ingeniosas vallas publicitarias de Loraine Leeson y Peter Dunn, con fotomontajes cambiantes en múltiples paneles, en el este de Londres, que se han convertido no solo en parte del paisaje local sino de la escena política del municipio, pues abarcan recientes cierres de hospitales, problemas de vivienda y laborales, así como remodelación urbana.

- Grupos de actuaciones públicas (por ejemplo, The Waitresses, Mother Art y Sisters of Survival (SOS) todas ellas nacidas del Woman's Building de los Ángeles) centradas en temas específicos como las relaciones laborales, el desarme nuclear y el sexismo implícito en la elección "hijos o carrera".

- En Australia, Vivienne Binns y Annie Newmarch, con "artistas sociales" profesionales y subvencionadas por el gobierno exponen en museos sus obras de arte propias y colectivas generadas en vecindarios rurales y suburbanos. Una obra a largo plazo de Peter Kennedy sobre la historia australiana se centra en el golpe de Estado del 11 de noviembre de 1975 en forma de sofisticadas pancartas bordadas y películas y

vídeos documentales.

Y así sucesivamente. Los temas y los medios son tan variados que resulta muy difícil generalizar sobre el arte activista.

Lo que estas diversas obras *sí* comparten es el modo en que el estilo y la estética están profundamente entrelazados en las estructuras sociales en que intervienen. Estos artistas trabajan a menudo en series —no series autónomas para exposición, sino secuencias continuadas de aprendizaje, comunicación, integración y luego reaprendizaje a partir de las respuestas del público escogido—. Cuando Jerry Kearns, por ejemplo, se interesó por los estereotipos raciales y sexuales en los medios de comunicación en 1980, su forma de realizar "estudios" para posibles pinturas consistió en trabajar en el South Bronx con el Committee Against *Fort Apache* (Comité contra *Fort Apache*: coalición urbana de protesta contra las representaciones racistas y sexistas de negros, hispanos y mujeres en la película *Fort Apache, The Bronx*, 1981)⁽²⁾ y en Brooklyn con el Black United Front, para luego organizar una exposición colectiva itinerante sobre el tema. A veces el proceso se desarrolla en

sentido contrario: Greg Sholette pasó de realizar un mordaz libro de artista sobre cómo Citibank "consiguió calmar al vecindario", a trabajar activamente en la comunidad con el proyecto "Not for Sale" [No se vende] de Political Art Documentation / Distribution, contra la remodelación del Lower East Side de Nueva York, a la vez que seguía realizando arte "exponible" sobre temas relacionados.

Dos críticas frecuentes al arte activista son las siguientes: "El arte no puede cambiar nada, de modo que si te preocupa la política debes hacerte político en vez de artista". (Que va acompañada de otra que afirma: "Esto no es arte es sociología".) La siguiente asegura es: "El arte que busca el cambio social resulta inútil cuando es invitado a participar en exposiciones y ventas dentro del mundo artístico convencional".

Los artistas activistas no son tan ingenuos como sus críticos. Pocos de ellos trabajan con la ilusión de que su arte vaya a cambiar el mundo de forma directa o inmediata. Rudolf Baranik ha señalado que el arte puede no ser la mejor herramienta didáctica existente, pero puede ser un socio poderoso para el discurso educativo, que expresa su propio idioma (y,

2. Puede verse un informe sobre esta campaña mediática y su relación con el arte activista en Lucy R. Lippard y Jerry Kearns, "Cashing a Wolf Ticket (Activist An and *Fort Apache: The Bronx*)", *Artforum* 20, núm. 2 (octubre de 1981), pp. 64-73.

dicho sea de paso, penetra subversivamente en intersticios donde la didáctica y la retórica no pueden entrar). Con la profundización y la generalización de la práctica del arte activista en Estados Unidos durante los últimos cinco años, esta asociación está recibiendo mayor consideración de los grupos políticos, así como de las corrientes convencionales. También es crucial recordar que el activismo de base comienza en casa. Tendemos a olvidar que la organización dentro de la comunidad artística también es "efectiva". Los artistas por sí solos no pueden cambiar el mundo. Pero tampoco puede hacerlo nadie más, solo. Lo que sí podemos hacer es decidir formar parte del mundo que está cambiando. No existe ninguna razón por la que el arte visual no deba ser capaz de reflejar las preocupaciones sociales de nuestro tiempo con la misma naturalidad que las novelas, las obras de teatro y la música.

En cuanto al ingreso en el mismo circuito expositivo, cuanto más sofisticados se vuelven los artistas activistas, mayor es su capacidad de hacer arte que funcione en distintos niveles. Pueden realizar obras de arte específicas para audiencias y situaciones específicas, o pueden intentar cosas distintas a un mismo tiempo, de modo que una obra afecte de una manera a los públicos de arte y de otra manera distinta al público en

general. Tratarán de hacerlo sin sacrificar la complejidad y la integridad estética, y sin ser asimilados ni manipulados por la cultura dominante. El arte que no se limita a un contexto único bajo el control del mercado y del gusto de la clase dominante resulta mucho más difícil de neutralizar. Y a menudo es muy eficaz cuando se ve dentro de los propios baluartes del poder que critica. Cuidado con los artistas que ponen al descubierto sus talentos.

Dado que el arte activista es raramente enseñado en las escuelas, existen pocos modelos conocidos y es importante que los existentes se hagan lo más visibles posible. Por ejemplo, las series de fotomontajes en color de Carole Condé y Karl Beveridge, realizados como resultado de procesos de colaboración con trabajadores de los sindicatos canadienses de las industrias del acero y el automóvil, ofrecen al público asiduo del arte oficial un estilo técnicamente brillante y singular acerca de vidas y temas con los que no están familiarizados, mientras que en el lugar de trabajo las mismas obras son herramientas organizativas, que refuerzan la solidaridad a la vez que narran historias mutuamente significativas. Tales obras pueden no estar en venta, o pueden venderse y mantenerse en el sector público, pues siguen existiendo en otros contextos después

de ser "compradas". Y aunque el sistema privado disfrute con la adquisición de espejos poco complacientes o crea que su propiedad desactiva el efecto político de la obra, sirven de apoyo, no obstante, para una posterior oposición. En las condiciones del capitalismo, no es una mala transacción.

II. Poder

El poder del arte es subversivo más que autoritario y consiste en su conexión de la capacidad de hacer con la capacidad de ver (por tanto en su poder para hacer que otros vean que también ellos pueden hacer algo a partir de lo que ven... y así sucesivamente). El arte potencialmente vigoroso es casi por definición oposicional: presenta esa obra que consigue salir laboriosamente de los canales prescritos y que se ve bajo una nueva luz.

A pesar de la imagen pública del arte, de altiva impotencia y humillante manipulabilidad, un creciente número de activistas dentro y fuera del ámbito cultural comienzan a abordar su potencial poder. No obstante, la cultura potencialmente poderosa no tiene por qué coincidir por necesidad con la cultura que quienes ostentan el poder cultural consideran que va a ser o debe ser poderosa. El poder es generalmente interpretado como control —control de las acciones propias y de las acciones de otros—. El mito de la impotencia

cultural proviene de una incomprendión de la base de la autoridad y la autenticidad del arte. El arte es sugerente. Los movimientos que inspira suelen ser emotivos. En el mundo del arte, un artista poderoso es aquel cuyo nombre puede utilizarse: su nombre, no su arte. ("Compre un Starr", como quien dice: "Compre una obra de Starr", peligrosamente próximo a "Compre a Starr").

O tal vez sea más exacto decir que el poder del artista está separado del poder del objeto. Antaño, los objetos de arte tenían un poder literal —poder mágico, poder político— y el artista participaba en esto porque era necesario para la comunidad. (¿Quién necesita hoy a los artistas? ¿Para qué? ¿Quién decidió que el objeto artístico tuviera una función tan limitada?)

Si el primer ingrediente del poder del arte es su capacidad para comunicar lo que se ve —desde la luz sobre una manzana hasta las causas subyacentes del hambre en el mundo— el segundo ingrediente es el control sobre los contextos sociales e intelectuales en los que se distribuye y se interpreta. El poder real de la cultura reside en unir visiones individuales y comunes, proporcionar "ejemplos" y "lecciones objetivas", así como los placeres del reconocimiento sensual. Irónicamente, aquellos artistas que intentan transmitir sus significados directamente son

a menudo acusados de propagandistas, y su accesibilidad se ve así limitada a quienes no tienen miedo de adoptar una postura. La capacidad de producir visiones es impotente a menos que se vincule con un medio de comunicación y distribución.

El realismo político suele ser etiquetado como propaganda. No obstante, el racismo, el sexismoy el clasismo no son invisibles en esta sociedad. La cuestión de por qué habrían de ser por lo general invisibles en el arte visual sigue siendo una patata demasiado caliente para ser aceptada. Por el hecho de estar tan arraigado en el contexto, el arte activista es a menudo algo que escapa a los críticos de arte, que no son el público al que se dirigen, ni tampoco saben tanto como los propios artistas acerca de sus temas y lugares. Las múltiples e interminables formas pueden también resultar confusas debido a que la innovación en el mundo del arte internacional es entendida como nombre de marca, estilístico y efímero, orientado a un breve intervalo de atención por parte del mercado. En general, se supone que los artistas no atraviesan tanto la superficie como para provocar cambios de actitudes; se supone

que simplemente embellecen, observan y reflejan los sitios, las vistas y los sistemas del *status quo*.

Los artistas tienen un tipo de control sin precedentes sobre su propia producción, pero la mayoría lo pierden de inmediato en la fase de posproducción. Pierden el control no sólo sobre el objeto, sino también sobre su objetivo. Cuando una obra de arte sale de las manos del artista, queda fuera de su alcance en diversos sentidos. El contacto o la conexión con una obra (descrita por ciertos artistas —no sólo mujeres— como una comunicación umbilical o parental) puede perderse llegados a este punto. Como un niño, la obra es abandonada a una existencia independiente en un mundo que puede transformarla hasta hacerla irreconocible: enmarcarla mal, colgarla bajo una luz inadecuada, mistificarla, despojarla de su ideología o, por el contrario, utilizarla para demostrar otros argumentos políticos⁽³⁾. En esta fase, el artista entrega el poder del objeto al comerciante, museo o nuevo propietario, para volver al estudio, a una nueva obra sobre la que todavía tiene la ilusión de control.

Algunos de los que insisten en que el arte carece de poder consideran que su poder

3. El caso clásico es el uso del expresionismo abstracto (la Escuela de Nueva York) como un arma de la guerra fría por parte del Gobierno estadounidense, documentado por primera vez por Max Kozloff, "American Painting During the Cold War". *Artforum* 11, núm. 9 (mayo de 1973), pp. 43-54; William Hauptman, "The Suppression of Art in the McCarthy Decade", *Artforum* 12, núm. 2 (octubre de 1973), pp. 48-52; y Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum* 12, núm. 10 (junio de 1974), pp. 39-41.

radica precisamente en esa carencia de poder —que el arte se libra de las presiones sociales por el hecho mismo de estar por encima o por debajo de todo eso—. Hay algo de verdad en esto, pero tiende a estimular la irresponsabilidad. Otros consideran el poder según es definido por la cultura dominante —desde la perspectiva del dinero, el prestigio, la cobertura mediática y la posibilidad de decirle a la gente qué hacer— definiciones que por definición excluyen las nociones convencionales del arte, pero no necesariamente del arte activista.

Resulta útil observar todas esas luchas de poder en las que las mayorías de los artistas se ven envueltos a su pesar. Hay que preguntarse: ¿Quién es el más poderoso?, ¿el artista famoso y mayoritario cuya obra la ven miles de personas y, ocasionalmente, millones en la revista *Time*, que disfruta de todos los símbolos del poder otorgados por el *establishment* del arte oficial (subvenciones, ventas, exposiciones, artículos, premios)?, ¿o más bien el artista-relativamente-desconocido-en-esos-círculos (en general de inclinaciones conservadoras) cuya zona de influencia puede ser más amplia y que puede ser igualmente rico, pero a quien los detonadores del poder cultural niegan el toque de poder de consagración de la varita mágica de la "calidad"? ¿O es el artista

mediático que llega a millones de personas a diario pero cuyo nombre es desconocido por aquellos a quienes llega? ¿O es la feminista militante o el artista socialista que ha decidido la invisibilidad en el mundo del arte en favor de una visibilidad limitada pero autodeterminada en el "mundo real" de la comunidad, las escuelas, las manifestaciones y otros públicos específicos? ¿O podría incluso ser el humilde "artista folk" y aficionado cuyos espectadores son sus vecinos y cuyo arte refleja voces inaudibles y vidas invisibles en los pequeños escenarios donde dichas voces son escuchadas y dichas vidas resultan familiares?

III. Fuentes

El arte activista de hoy es el producto de circunstancias tanto externas como internas. Aunque en la mayoría de los casos la situación social externa no afecta directamente al arte, sí afecta a la mayoría de los artistas como personas. Es obvio que las políticas nacionales e internacionales de los gobiernos y las consiguientes oleadas de financiación y desfinanciación burocrática han afectado a las estructuras comerciales, expositivas y educativas en las que todo arte se mueve. En su estructura, el arte activista de hoy es el producto de tres campos diferenciados de artistas que se agruparon hacia 1980, en una época de mayor conservadurismo,

crisis económica y temor creciente a una tercera guerra mundial. Estos tres campos tenían intereses similares, pero muy distintos estilos y contextos, y se comunicaban entre sí sólo de forma esporádica. Éstos eran los grupos: 1) algunos artistas experimentales o de vanguardia que trabajaban en el entorno mayoritario o del "arte oficial"; 2) ciertos artistas progresistas o denominados "artistas políticos" que trabajaban juntos o en el seno de organizaciones políticas, con frecuencia a la vez dentro y fuera del mundo artístico mayoritario 3) algunos artistas comunitarios que trabajaban sobre todo fuera del mundo del arte con grupos sociales de base.

Aunque esta situación es paralela a la existente en menor grado en otros lugares de Estados Unidos y en otras partes del mundo, este ensayo se centra en mi propia experiencia local en la ciudad de Nueva York. A menudo esta experiencia se alimentó de la interpelación con otras partes del país y del mundo (especialmente Inglaterra y Australia, lugares de origen de algunos de nuestros principales modelos de arte activista). No obstante, la historia completa de este movimiento no se ha escrito todavía, y es probable que por ahora se limite a esas zonas donde se superponen la experiencia urbana,

la conciencia política y un escenario artístico absolutamente saludable.

Para bien o para mal todo comienza en las corrientes mayoritarias, donde artistas más o menos experimentales han tendido a identificarse directamente con los pueblos oprimidos y rebeldes, aunque no en el marco de su trabajo artístico sino como personas. Los artistas mayoritarios o potencialmente mayoritarios son quizás reacios a la actividad de grupo, que a menudo se considera algo que debilita la expresión individual y perjudica el desarrollo profesional. Aunque en este medio existe poco entusiasmo o escaso conocimiento con respecto al activismo en el arte, existe un genuino aunque ocasional apoyo a las buenas causas.

Se supone, incorrectamente, que los artistas "políticos" son en exclusiva criaturas de la izquierda, como si la anarquía y la neutralidad en favor del sistema no fueran también "políticas". (Esta sería una sucinta definición de un artista no político: "Es simplemente otra forma de decir: 'Mi política es la de los otros'").⁽⁴⁾ En estos momentos, yo describiría a un artista político como alguien cuyos temas y a veces cuyos contactos reflejan problemas sociales, generalmente en forma de crítica irónica. Aunque los artistas

4. Hélène Cixous, "Castration or Decapitation", *Signs* 7. núm. 1 (otoño de 1981), pp. 51, citado por Nancy Spero en una entrevista con Kate Horsfield, "On Art and Artists: Nancy Spero", *Profile* 3, núm.1 (enero 1983), pp.17.

"políticos" y los "activistas" son a menudo las mismas personas, el arte "político" tiende a estar socialmente *interesado*, mientras que el arte "activista" tiende a estar socialmente *comprometido* —no responde tanto a un juicio de valor como a una elección personal—. La obra del primero es un comentario o un análisis, mientras que la del segundo se mueve *dentro de su contexto, con su público*. Durante los años setenta, los artistas "políticos" y "activistas", que trabajaban con grupos feministas o con grupos de artistas disidentes organizados (tales como Art Workers' Coalition, Artists Meeting for Cultural Change, Anti-Imperialist Cultural Union) estaban tradicionalmente apartados de las corrientes mayoritarias, aunque los grados individuales de beligerancia y aislamiento variaban según el tipo de organización que se desarrollaba en el seno del mundo artístico en cada momento determinado.

Los artistas comunitarios tienen diversos grados de politización y en el pasado casi siempre han rechazado y han sido rechazados por el mundo del gran arte. Trabajan de forma natural en grupos, casi siempre como muralistas, *performers*, profesores o artistas residentes en centros comunitarios. Certo arte comunitario refleja su situación local, en algunos casos estimula la participación activa en su situación, mientras que en otros

casos critica y se moviliza en favor del cambio de dicha situación. El Cityarts Workshop era el grupo de artes comunitarias más conocido de Nueva York en los años setenta, y trabajaba principalmente en la organización de proyectos murales en barrios de toda la ciudad.

Podría seguir trazando líneas hasta formar un tapiz que proporcionara un panorama más preciso (aunque fuera más confuso) que las excesivas simplificaciones anteriores. He preferido que la categorización no sea divisoria, pero sólo porque parece necesario comprender las tres corrientes interrelacionadas de arte activista actual. Cada vez se superponen más y son más difíciles de distinguir unas de otras. Por ejemplo, los jóvenes artistas de la "nueva ola" que dirigen ABC No Rio —un caótico y vigoroso espacio abierto en el Lower East Side—, ¿son artistas comunitarios, artistas experimentales o políticos? Ninguna de las tres cosas, o las tres, según se considere su estilo, su intención, su contenido, sus efectos.

Tal vez la naturaleza general de estas quasi definiciones quede más clara si las reforzamos con un poco de historia interna. La mayoría de nosotros fuimos educados para ver la pintura y la escultura como incapaces de comunicar excepto en ámbitos especializados. Estaban separadas no solamente del resto del mundo,

sino del resto de la cultura. Desde finales de los años cincuenta, no obstante, el mundo de las artes visuales ha estado cada vez más abierto al matrimonio (o al menos a mantener relaciones) con la música, la danza, el teatro, la filosofía, la ficción y, a veces, la sociología y la política. Durante los últimos veinte años se ha reconocido gradualmente que forzar a los artistas a escoger entre medios y funciones rígidamente definidos, o entre el mundo del arte y el mundo "real" es una forma clásica de mantener a todo el mundo en su sitio. La separación llevada a cabo mediante la división del trabajo — todavía reflejada en los persistentes tabúes contra lo interdisciplinario— es un vestigio del formalismo greenbergiano de principios de los sesenta, en el que un medio era claustrofóbicamente entendido como "el mejor" cuanto más "refinado"—o confinado— estuviera con respecto a sus características definitorias; por ejemplo, la pintura es una superficie plana, decorada, y eso es todo lo que puede ser.

El arte activista de hoy hunde sus raíces en los últimos sesenta, en las rebeliones contra las visiones tan simplistas del arte. Proviene no tanto de los puños levantados y las estrellas rojas de la izquierda "revolucionaria" como de las menos conscientemente subversivas reacciones contra el *status quo*

que se produjeron en el arte convencional y sobre todo en el arte minimalista y conceptual. Estos estilos rotundos y abiertamente no comunicativos albergaban una conciencia política característica de aquellos tiempos, de la que ni siquiera el aislado mundo del arte podía en última instancia escapar. La "fabricación" y la "desmaterialización" fueron dos estrategias que los minimalistas y los conceptuales utilizaron respectivamente para compensar la mitificación y la mercantilización del artista y la obra de arte. Estas estrategias no funcionaron ni "sacaron el arte fuera de las galerías", pero establecieron el escenario para la preferencia de la generación televisiva por la información y el análisis en detrimento de la escala monumental y la originalidad.

A finales de los años sesenta, Artists' and Writers' Protest, Art Workers' Coalition (AWC), Black Emergency Cultural Coalition y Women Artists in Revolution (WAR) agruparon a artistas con muy diversas estéticas y grados variables de éxito y concienciación política para protestar contra la guerra de Vietnam y contra el racismo y el sexismoen el mundo del arte. Acciones de grupo, planificadas colectivamente por negros y blancos, europeos, latinoamericanos y norteamericanos, pintores y escultores, se diferenciaban de la *agit-prop* de los años treinta y cuarenta —la última gran oleada

de arte político en Estados Unidos— en su fusión de estereotipo y sofisticación. Las anticonstitucionales sátiras callejeras del Guerrilla Art Action Group (GAAC) tenían cierta deuda con Fluxus y el arte proto-*performance* europeo; la fabricación de una tarjeta de asociado al Museum of Modern Art descaradamente timbrada con un sello de caucho con el logotipo de la AWC se inspiraba en el conceptualismo; las exigencias retóricas planteadas a los museos estaban escritas por artistas que habían expuesto en ellos.⁽⁵⁾ Además, la contracultura general produjo en el mundo artístico una nueva oleada de galerías en régimen de cooperativas, pequeñas imprentas, exposiciones y publicaciones gestionadas por artistas, obras callejeras, arte postal, pequeñas empresas videográficas y cine independiente, todo lo cual permitió a los artistas seguir hablando por sí mismos en los apaciguados setenta.

Si bien pocos artistas individuales utilizaron sus experiencias políticas directamente en su obra (aunque algunos utilizaron su obra en sus experiencias), todos

los que participaron aprendieron mucho sobre el funcionamiento del mundo del arte, sobre las relaciones entre el poder de los artistas y el poder institucional y sobre las interrelaciones entre las instituciones culturales y quienes controlan el mundo.⁽⁶⁾ Hacia 1971-1972, los artistas que habían participado en el movimiento antibelicista como una aventura o como una necesidad temporal habían vuelto a la corriente dominante. El movimiento negro de liberación, que había inspirado revueltas estudiantiles y feministas, se había apaciguado y el movimiento de mujeres había heredado el empuje de la ira y del proceso de reconsideración radical. El arte feminista amplió y profundizó en la noción misma de "arte político" mediante la incorporación del elemento de lo personal, la autobiografía, la concienciación y la transformación social, que con el tiempo desembocó en el concepto más amplio aún de "lo político es personal", es decir, en una conciencia de cómo los acontecimientos locales, nacionales e internacionales afectan a nuestras vidas individuales.

5. Véase mi "The Art Workers' Coalition: Not a History", *Studio International* 180, núm. 927 (noviembre de 1970), pp. 171-174. Este texto y otro abundante material relacionado se han reeditado en mi libro *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, E.P. Dutton, Nueva York, 1984.

6. Hans Haacke fue uno de los artistas que utilizó este material en su obra; y su arte y sus artículos siguen explorando, de forma exhaustiva y eficaz, las mortíferas manipulaciones de la "industria de la conciencia". Véase su *Framing and Being Framed*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1975, y "Working Conditions", *Artforum* 19, núm. 10 (junio de 1981), pp.56-61.

A mediados de los años setenta, los temas de raza, sexo y clase, aunque apenas populares en el mundo del arte, se habían abierto camino hasta West Broadway. Cuando en 1975 se formó la organización Artists Meeting for Cultural Change (AMCC) para protestar contra la irónica oferta del bicentenario del Whitney Museum (una colección privada de Rockefeller), a los veteranos del movimiento contra la guerra se les unió una nueva generación que había sido educada en los años sesenta por radicales universitarios. A menudo menos inclinada a la acción que la AWC, pero con una base mucho más firme en cuestión de teoría política y análisis de los medios, la AMCC se convirtió principalmente en un grupo de debate, varios de cuyos miembros más elocuentes eran artistas conceptuales que recurrieron a los medios de reproducción masiva para transmitir sus mensajes sobre las funciones sociales de la cultura y sus controladores. Como en el caso de la AWC, la principal contribución del grupo fue su labor de concienciación en la comunidad artística. También fue importante la publicación de *The Anti-Catalog* [El anticatálogo], que analizaba la colección de Rockefeller desde una perspectiva académica, pero revisionista.

Algunos miembros de la AMCC intervinieron también en la publicación de *The Fox* y de su sucesora, *Red Herring* —influyentes vehículos para los puntos de vista más o menos marxistas sobre el arte y la producción artística—. Otros miembros contribuyeron a crear *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, en 1976.

En 1977, la AMCC cayó víctima de constantes discusiones internas, a veces sectarias. Varios de sus miembros dieron la espalda por completo al mundo del arte para incorporarse a la Anti-Imperialist Cultural Union (AICU), dirigida por Amiri Baraka. En la AICU, los artistas de vanguardia trabajaban directamente con (en vez de acerca de) poblaciones negras y comunidades en su propio territorio, en formas distintas de las sancionadas o toleradas por las incursiones del mundo del arte en "terreno extraño".⁽⁷⁾ De hecho, a lo largo de la última década, una proporción mayor del mundo del arte —de lo que en general se cree— ha luchado contra su propio aislamiento. Una teoría práctica de la cultura (a veces colindante con el denominado "postmodernismo") emerge lentamente desde diversos ángulos. El arte visual es sólo una parte de ello —o, por una vez, es parte de ello. El a menudo cauto pluralismo de los setenta,

7. Su publicación, *Main Trend*, fue una vívida documentación de los conflictos que conlleva ser "políticamente correctos" y estéticamente ambiciosos.

surgido de las rebeliones subdesarrolladas de los sesenta, estableció un terreno de crecimiento más fértil de lo que cualquiera de nosotros comprendimos en aquel momento. En 1979-1980, un ímpetu alentado en parte desde la política y en parte desde el estilo, comenzó a agruparse en Nueva York. Lo mismo estaba sucediendo en otros lugares de Estados Unidos, aunque por entonces no éramos demasiado conscientes de nuestra mutua existencia.

IV. A partir de 1980...

En 1980 algunos veteranos de la AMCC, la AICU y el movimiento feminista, muchos de ellos entonces en la treintena, comenzaron cautelosamente a restablecer contacto con las periferias del mundo del arte a través de la organización multigeneracional Political Art Documentation / Distribution (PADD). Al mismo tiempo, una generación en su mayoría más joven había comenzado a crear un nuevo estilo de disidencia basado en la colaboración y la inmersión intercultural en la cultura *pop* (y *punk*). La hostilidad predominante hacia un arte con cualquier tipo de enfoque social abierto comenzó a disolverse a medida que se ponía en evidencia no sólo que la nueva estrategia era desesperadamente necesaria, sino que ya estaba resonando en los metros, en el South Bronx, en el Lower East Side y

en la creciente comprensión de lo que la *reaganeconomía* supondría para el país —y para los artistas—. Al mismo tiempo, aquellos activistas culturales comunitarios que habían estado realizando murales y trabajando con los marginados desde los sesenta y que habían sido totalmente invisibles en el mundo artístico, comenzaron a atraer una nueva atención mediante su asociación con los *grafiteros* y con una cultura latina recientemente visible. Pese al declive de la actividad organizada en el Tercer Mundo y en las comunidades feministas, sus modelos activistas no habían sido olvidados. Grupos como el Taller Boricua en el *barrio*; JAM, en la periferia del centro (más tarde considerada como el propio centro de la ciudad); AIR , en el Soho; y el Basement Workshop, en Chinatown, pusieron el arte hispano, negro, feminista y asiático a disposición de quienes desearan "salirse del camino".

Un factor esencial en estos procesos, especialmente entre los artistas más jóvenes, fue la cultura *punk*, importada de la clase obrera británica y americanizada en forma de una rebelión de clase media que mantenía una vaga necesidad de cambio social. Al mismo tiempo, se estaba produciendo una compleja fusión entre cultura popular y cultura oficial, como consecuencia de las conexiones entre el arte procedente de las escuelas,

la música rock, el mundo de los clubes, los murales, el teatro de calle, la *performance*, el cine documental, la fotografía y el vídeo, así como los grupos feministas, los grupos de liberación racial y los movimientos sindicales. Un movimiento cultural izquierdista de base había ido creciendo silenciosamente en el terreno labrado del activismo de los sesenta. Se catalizó mediante el influjo de jóvenes artistas beligerantemente desilusionados o idealistas, bien preparados y ambiciosos, pero insatisfechos con la estrechez y el elitismo del mundo del arte donde se suponía que iban a integrarse a la perfección, como sus publicitados predecesores.

A muchos y diferentes tipos de artistas la cultura popular les parece el camino obvio para comprender cómo ve el mundo la mayoría de la gente. Bajo la infiltración de la publicidad, la música rock y el *rap*, los cómics y la moda en el arte oficial, al comienzo de los años ochenta, subyace un populismo más o menos documentado. Una visión más amplia de la función del arte llevó a su vez a un rechazo más amplio de la política de neutralidad liberal —la huida de toda responsabilidad social debido a que en el arte "todo vale, y de todos modos los

artistas no tienen poder, ¿no?". Esto a su vez llevó a algunos a rechazar la idea socializada de que es preciso elegir entre arte y acción social, que cualquiera que desee que el arte sea comunicativo y eficaz es un idealista bobo, un pésimo artista o un rojo peligroso.⁽⁸⁾

Después de rechazar los impolitos espacios del Soho y las páginas satinadas de las revistas comerciales, un buen número de artistas más jóvenes se agruparon bajo la denominación de Collaborative Projects (Colab); celebraron exposiciones temáticas, desorganizadas y abiertas, en locales comerciales y espacios abandonados, y publicaron *zines* en papel prensa basto y granuloso, actuando como pioneros de una nueva y caótica estética de exhibición y distribución independiente. También en 1979-1980 se fundó, en el South Bronx, el Fashion Moda, no como centro de arte comunitario ni como espacio alternativo de vanguardia (cosas ambas a las que se parecía), sino como una "concepción cultural" de intercambio (que, entre otras aportaciones, contribuyó a introducir los *graffiti* en el mundo del arte por segunda vez en una década). Group Material, un joven colectivo con una política socialista

8. Véanse las fulminaciones de Hilton Kramer en *The New Criterion*, en especial "A Note on the New Criterion", *The New Criterion* 1, núm. 1 (septiembre de 1982), pp. 1-5, y "Turning back the clock: Art and politics in 1984", *The New Criterion* 2, núm. 8 (abril de 1984), pp. 68-73.

más estructurada, abrió también un antiguo local comercial —en East 13th Street— y desarrolló una activa técnica de exposición en la que combinaba didacticismo y cultura de masas.

El día de Año Nuevo de 1980, un grupo de Colab ocupó al margen de la ley un edificio municipal abandonado en Delancey Street y celebró el "The Real Estate Show" [La muestra inmobiliaria], una exposición colectiva sobre vivienda, propiedad y desarrollo inmobiliario. Esto dio lugar a la apertura de otra galería pública —ABC No Rio, en Rivington Street—. PADD (grupo con el que yo trabajo) se formó en 1979 "para dar a los artistas una relación organizada con la sociedad ", para apoyar la cultura de izquierdas (cosa que sigue haciendo mediante exposiciones) y para desarrollar un "Archivo de arte socialmente comprometido" (Archive of Socially Concerned Art), además de eventos públicos, un foro mensual y dos publicaciones: *Upfront* y *Red Letter Days*. Gallery 345 se inauguró en este periodo para exponer arte específicamente "político", y la San Francisco Poster Brigade llevó por todo el país su desordenada y heterogénea muestra "Anti-WW 3" (Contra la III Guerra Mundial), con obras de unos cincuenta países.

Estas muestras temáticas, donde las obras individuales se integraban en la instalación general, se hicieron populares y

llevaron consigo una oleada de contenido abiertamente político (a menudo bastante anarquista y desinformado). Colab comenzó esta tendencia en 1979 con *The Manifesto Show*, a la que rápidamente siguieron *The Sex and Death Show*, *The Dog Show* y *The Income and Wealth Show*, para culminar con la extravagante *Times Square Show* en el verano de 1980. Group Material realizó las exposiciones *Alienation, It's a Gender, Facere/Fascis* (sobre la moda) y *Arroz con Mango*, una muestra de las "posesiones artísticas favoritas" de los residentes del bloque donde se encontraba la galería. Contemporary Urbicultural Documentation (CUD) se especializó en arqueología del día (es decir, reciente), desenterrando y reconstruyendo un tribunal del Bronx, un refugio antinuclear y un hospital psiquiátrico. La muestra *Death and Taxes* de PADD se celebró por toda la ciudad: en baños, cabinas telefónicas y escaparates, en muros y en el edificio de Hacienda. PADD se concentra también en arte para manifestaciones y en la concepción de las manifestaciones políticas como arte.

A través de estas actividades colectivas, muchos jóvenes artistas, denominados de "Nueva ola" [New Wave], llegaron hasta sus contemporáneos en los guetos no tanto motivados por la conciencia política como por necesidades emocionales comunes. De este

modo, llevaron el arte del centro de la ciudad al South Bronx y viceversa; y aún más insólito, a veces lograron llevar a los públicos artísticos del centro hasta el South Bronx (aunque, en este caso, no a muchos en dirección contraria). Comenzaron a formarse frágiles alianzas interclasistas e interculturales, que a veces dieron lugar a un nuevo tipo de estrella artística: el antiguo (o todavía activo) escritor de *graffiti* aceptado en —y en parte transformador de— el mundo barriobajero chic (y más adelante en el mundo *chic* de los áticos de lujo).

A principios de los años 1980, también empezaron los intentos de coaliciones entre los artistas izquierdistas reagrupados y las jóvenes generaciones, gracias a los esfuerzos del PADD o del Group Material. Inicialmente, la izquierda cultural más organizada era reticente a la "Nueva ola" como una posible tendencia explotadora, manipuladora, *chic* u oportunista, mientras que la mayoría de los artistas más jóvenes veían a la propia izquierda anticuada, moralista y retórica. Gradualmente, estos prejuicios desaparecieron por ambas partes. Una renovada apertura en la izquierda hacia la cultura popular y hacia elementos de la vanguardia ha coincidido con una renovada (y sin duda temporal) apertura de las corrientes convencionales hacia un cierto grado de contenido político explícito. Con la

ayuda de las bufonadas nacionales y militares de la Administración Reagan, la violencia, el miedo, la alienación y la supervivencia se han convertido en temas universales, que salen a la superficie en innumerables estilos y con medios diferentes en el interior de los muros del *establishment* artístico troyano.

A medida que más artistas comenzaron a trabajar directamente en el espacio público, a medida que las muestras en calles y metros, o las obras dentro de edificios abandonados se hicieron relativamente habituales (tras los pasos de grafiteros y activistas comunitarios), se formó un nuevo arte híbrido, subcultural. Por influencia de la música, la política y la cultura negra e hispana, se establecieron inesperadas alianzas. El East Village y el Lower East Side (Alphaville y Loisaida) eran y siguen siendo los principales centros de actividad. Estas comunidades rápidamente cambiantes de economías y etnias mezcladas, donde los artistas se han sentido en su casa durante más de un siglo, corren ahora el peligro de la remodelación urbana o de la "sohoización", suceso irónicamente provocado por los mismos fenómenos antes comentados. Asimismo, el "arte político" está siendo *remodelado* por el mundo del "arte oficial". No obstante, a medida que se vuelve más respetable, no necesariamente se conviene en algo menos eficaz, en parte porque los artistas

activistas siguen nadando entre dos aguas, ofreciendo modelos de futura integración de arte y cambio social.

Muchas obras activistas son de carácter colectivo y participativo, y su significado se desprende directamente de su valor de uso para una comunidad concreta. Las necesidades de una comunidad proporcionan tanto salidas como límites a los artistas. Aunque mantener una posición ambigua entre lo convencional y lo no convencional es una forma de evitar ser absorbido, no es una posición cómoda. La accesibilidad a "un público más amplio" es un elemento consciente, aunque a menudo no entendido, del arte activista. Hacen falta años para desarrollar formalmente modos efectivos de intercambio de poderes con el propio público escogido. Como muchos han descubierto es imposible dejarse caer por las buenas en una "comunidad" y hacer buen arte activista. La tarea es especializada (aunque no en la misma forma en que lo es el "arte oficial") y exige disciplina y dedicación (como las exige el "arte oficial"). No estar al corriente, ser poco analítico o estar desinformado es desastroso (tal vez esto, en un terreno diferente, sea válido también para el "arte oficial").

La cualidad intrincadamente estructural que caracteriza al arte activista es resultado de la complejidad de la posición en la que

estos artistas se encuentran, plagada de contradicciones económicas, estéticas y políticas. El trabajo comunitario o político puede restringir, y a menudo lo hace, la propia necesidad del artista de alejarse o adentrarse más, de experimentar más allá de los límites de la necesidad inmediata. El índice de agotamiento entre los artistas plásticos que trabajan con grupos es elevado, debido a que las compensaciones por tales actividades son consideradas algo totalmente aparte del desarrollo del arte y es menos probable que sean apreciadas por sus colegas del mundo del arte.

Por otra parte, todavía está por ver el caso de un artista que se haya aventurado fuera del mundo del arte para trabajar en contexto desconocido y haya vuelto con las manos vacías. Este tipo de experiencia enriquece *cualquier* arte. Cuando se abandona la seguridad de la propia base de operaciones —el contexto en el que uno fue preparado para actuar—, se aprende mucho no sólo sobre el mundo, sino sobre uno mismo, su propio arte y sus propias imágenes y efectos comunicativos. De estas nuevas experiencias pueden surgir nuevos símbolos. Un arte que acepta el activismo como fuerza motriz debe subrayar la claridad de significado y de comunicación. Pero esto no significa que tenga que ser simplista, lo cual implica

un planteamiento condescendiente con el público. Además, lo que a un público puede parecerle simple o estereotipado, puede ser rico y significativo para otro público más implicado en temas específicos.⁽⁹⁾

Desde 1980 se ha establecido un creciente número de conexiones, en los ámbitos nacional e internacional (Inglaterra, Canadá, Australia, Cuba y Nicaragua han jugado distintos papeles), entre artistas visuales organizados y trabajadores culturales socialmente interesados o implicados. El síntoma más reciente y visible ha sido Artists Call Against US Intervention in Central America (Llamamiento de artistas contra la intervención de Estados Unidos en América Central), una campaña extraordinariamente amplia y diversa iniciada en enero de 1984, cuando Artists Call movilizó a trabajadores de todas las artes, con 31 exposiciones y 1100 artistas participantes solamente en la ciudad de Nueva York. Miles más siguen participando en unas treinta ciudades de Estados Unidos y Canadá. Artists Call cuestionó la idea de que los artistas eran apolíticos

e ineptos. Además de recaudar dinero y promover la concienciación sobre la creciente militarización de América Central por parte de la Administración de Reagan, fomentó la solidaridad internacional entre los artistas, creó una red nacional permanente de artistas conscientes de lo social, y proporcionó un modelo para otros grupos culturales y profesionales. También es importante señalar que Artists Call amplió el espectro de artistas que conocieron la situación centroamericana y se dieron cuenta de que tales temas podían formar parte de su arte.⁽¹⁰⁾

La organización y la creación de redes son elementos cruciales en el arte activista, pese a que no suelen considerarse parte del proceso creativo. El arte crece a partir del propio arte tanto como a partir de las experiencias vitales de los artistas, de tal modo que proporcionar una atmósfera de acceso al arte y a las ideas de unos y otros es uno de los objetivos principales del activismo cultural hoy en día en Estados Unidos. El arte con contenido político sigue siendo objeto de una atención únicamente superficial, si acaso recibe

9. Incluso Harold Rosenberg escribió lo siguiente en una ocasión: "Responder a las luchas políticas puede ser muy positivo para el arte" (citado por Jamey Gambrell, en "Art against Intervention", *Art in America* 72, núm. 5 [mayo de 1984], p. 15).

10. Para más información sobre Artists Call, véase *Arts & Artists* 13, núm. 4 (enero de 1984), número especial; *Art in America* 72, núm. 5 (mayo de 1984), pp. 9-19; *High Performance*, núm. 25 (1984), pp. 8-14; todos ellos con artículos importantes sobre el tema.

alguna, de los grandes museos o exposiciones itinerantes, en los medios de comunicación de masas y en las publicaciones comerciales de gran tirada —donde, si se le presta atención, suele ir insertado en secciones especiales o neutralizado por escritores que ignoran su contenido o son ignorantes en la materia—. Al mismo tiempo, el arte visual ha sido igualmente ignorado por los medios de izquierda, aunque eso también parece estar cambiando en cierta medida. Debido a este doble prejuicio, se ha multiplicado el número de boletines informativos y publicaciones que se dedican o hacen referencia a la cultura de izquierdas.⁽¹¹⁾

La experiencia en los medios alternativos ha afectado estilísticamente al propio arte, además de ofrecer la posibilidad de reconstruir las comunicaciones como intervención política. Las imágenes extraídas de las (en general malas) noticias del día, así como de las técnicas o estilos que son derivaciones o comentarios de los medios

comerciales, son omnipresentes en todo el segmento del abanico estético / político. Esta dependencia de las técnicas de reproducción masiva (por motivos tanto estéticos como económicos), junto con la necesidad de volver a conectar con la "vida real", ha dado como resultado lo que yo denomino la "mediatización del arte". En las artes gráficas y en pintura, esto incluye el espíritu y la idiosincrasia de la tradición del "artista como informador", que no por casualidad recuerda a muchas obras de arte de los años 1930, cuando la situación política tenía ominosos paralelismos con el desempleo masivo y los acechantes nubarrones de guerra de la situación actual. La fotografía y el cine documentales, los cómics y los libros ilustrados han sido revitalizados como herramientas esenciales para el activismo, aunque sus propias convenciones y estereotipos están sometidos a un escrutinio más minucioso. La misma autoconciencia moderna que fomenta nuevos usos de antiguos radicalismos se pone de manifiesto

11. Por mencionar sólo algunos ejemplos: *Cultural Correspondence*, *Art & Artists*, *Upfront*, *Cultural Democracy y Heresies* (Nueva York); *Community Murals* y *Left Curve* (San Francisco); *Fuse and Incite* (Toronto); *Afterimage* (Rochester); *911 Reports* (Seattle); *Red Bass* (Tallahassee); *Cultural Workers News* (Minneapolis); *Block and Artery* (Londres); *Art Network* (Sydney) ... por no citar revistas cinematográficas y literarias y todas las publicaciones de artistas con cierto contenido político, como por ejemplo *Real Life*, *High Performance*, *Wedge*, *Bomb*, *Cover*, *Red Tape* y *Just Another Asshole*... Entre todas ellas informan sobre una multiplicidad de eventos, desde música hasta artes escénicas, conferencias, acciones de calle, trabajo sindical, manifestaciones, exposiciones, arte postal, libros de artistas y otro largo etcétera.

en otra variante de la mediatización del arte — aquella que cuestiona o acepta la hipocresía y los mensajes subliminales de las revistas ilustradas de gran tirada, el cine de Hollywood y los anuncios de televisión—. Una visión general de este fenómeno nos permite ver a ciertos artistas totalmente interesados en el *estilo* de los medios, divorciados de todo contenido que no sea hermético o ambiguo. Otros, que constituyen la variante del posmodernismo de inclinación más izquierdista, formalista e ideológicamente consciente, se centran más en las teorías de la representación y en el "canibalismo" de las imágenes encontradas. (Curiosamente, esto recuerda el programa del arte conceptual desde mediados hasta finales de los años sesenta, que menospreciaba la "mano del artista" y la introducción de "algún objeto más en el mundo".) Otros son populistas o activistas para quienes las técnicas de la cultura de masas son medios para llegar a más gente, con gancho narrativo y seductora familiaridad al mismo tiempo: mantener la imagen, cambiar el mensaje.

La mayor sofisticación política del arte activista y "político" de los años ochenta, en comparación con los años sesenta, se debe al gradual desarrollo de una teoría de la cultura de izquierdas elaborada a partir de los diversos hilos aquí mencionados, una teoría que refleja

la atención prestada en 1984 a las políticas tanto electorales como confrontacionales. Alimentado por el ambiente generalizado de ira y ansiedad, se produjo un creciente reconocimiento por parte de la izquierda de los componentes míticos y psicológicos de la ideología y el arte. Los artistas activistas siguen intentando comunicar los temores internos, comunales y mundiales acerca del futuro (por no mencionar el presente) sin atiborrar a la gente con imágenes del "malvado gran Ronnie". La comunicación de estos temores nos hace comprender, a nosotros y a los demás, que no estamos solos en nuestra búsqueda de unas imágenes que combinen los ingredientes de análisis, resistencia y esperanza. Entre la candidez y la experiencia, el compromiso firme y el despertar de la conciencia, tiene que haber margen para que sucedan muchas cosas diferentes.

El grado de integración de un arte activista en las convicciones del artista es fundamental para su eficacia. Numerosos ejemplos de arte progresista y activista bienintencionado no reflejan realmente la experiencia vivida por el artista, y a menudo la experiencia vivida por el artista se parece poco a la vivida por la mayoría de la gente. El trabajo con organizaciones de arrendatarios, con grupos feministas, radicales o solidarios, con sindicatos, con los grupos de trabajo cultural de los numerosos

pequeños partidos de izquierda, o con grupos ecologistas, pacifistas o antinucleares, ofrece formas de conectar con los interesados. Otra opción consiste en ver el cambio de identidad como un símbolo de cambio social, y utilizar historias personales (no necesariamente propias) para arrojar luz sobre sucesos mundiales y visiones más amplias. En este proceso, las identificaciones locales, étnicas, sexuales y de clase pueden aumentar las obsesiones individuales. La extraordinaria película afrobrasileña *Jom* muestra al *griot* (narrador, historiador, chamán, artista) como la columna vertebral de la conciencia política cotidiana en la comunidad, la fuente de continuidad a través de la cual se mantiene o se pierde el poder.

Me gusta recordar que la raíz de la palabra "radical" es la palabra 'raíz'. Por lo tanto, *grassroots* significa no solamente 'propagación' —difundir la palabra— sino que cada brizna de hierba tiene sus propias raíces. Poder significa 'ser capaz' —la capacidad de actuar vigorosamente con "fuerza, autoridad, poderío, control, espíritu, divinidad"—. Y la palabra *craft* [arte, habilidad, oficio] proviene del inglés medieval y significa 'fuerza' y

'poder', que posteriormente se convirtieron en 'destreza'. Ni la palabra *art* (arte) ni la palabra *culture* (cultura, cultivo) conllevan estas beligerantes connotaciones. *Art* significaba en un principio *to join or fit together* (unir o encajar), mientras que *culture* proviene de 'cultivo' y 'crecimiento'. Un artista puede comportarse como un jardinero perezoso que corta las malas hierbas en una acción de contención temporal. O puede atravesar la superficie para llegar a las causas. El cambio social puede producirse cuando arranca las cosas de raíz, o por seguir con las metáforas, cuando penetras hasta las raíces para distinguir las malas hierbas de las flores y las plantas comestibles... para distinguir los caballos de Troya de los caballos de los cuatro jinetes del Apocalipsis.

Fragmentos de este artículo se publicaron con anterioridad en mis columnas en *The Village Voice*, en particular "Power / Control" (18 de octubre de 1983). También ha sido posible gracias al diálogo con miembros de Political Art Documentation / Distribution (PADD), Heresies y The Alliance for Cultural Democracy, en especial con mi socio Jerry Kearns.

El título original de este artículo es "Trojan Horses: Activist Art and Power", y ha sido extraído de Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1984, pp. 341-358.

Liber May: Revolución es deconstruir / Panamericanos 1991

CARLOS A. AGUILERA

Si los Juegos Panamericanos del año 1991 le sirvieron a Fidel Castro para inflar aún más su catálogo de despropósitos, gastando una cantidad de dinero y recursos increíbles en un momento en que Cuba comenzaba el Periodo Especial y se encontraba literalmente en la ruina, a Liber May, artista cubano radicado hoy en Israel, le sirvieron precisamente para todo lo contrario. Con los Juegos Panamericanos, su construcción, Liber no sólo lograría su primera serie fotográfica (libermay.com/panamericanos), sino que a través de ella, fue descubriendose a sí mismo, su ojo-arte. Para conocer todos los detalles de esta serie, que, a su vez, significa conocer "todos los detalles" del sistema educativo en Cuba y de lo que se podía o no pensar "dentro de la revolución", quedo con Liber en un restaurante céntrico de Tel Aviv. Uno chiquitico, con mesas chiquiticas y camareros chiquiticos, donde, según él, "hace unos años explotó una bomba..."

¡Bien empezamos!

Cuando veo tus fotos de los Panamericanos del 91, lo primero que me asombra es la inmensa soledad que respiran, como si formaran parte de un territorio fantasma. Pensando que Cuba generó y vivió de la euforia de los Juegos Panamericanos antes y después de ellos (fue la única vez que Cuba ganó más medallas de oro que USA en una competición deportiva), ¿qué te hizo tomar estas fotos desde la soledad, el vacío, e incluso, cierto aire de ruina?

Esas fotos las tomé antes de los Panamericanos, en la primera mitad del año 1991. Yo era un adolescente de dieciséis años, creía que todas aquellas construcciones se iban a quedar a medias, que cualquier día la prensa oficial anunciaría que se suspendería el evento: porque las instalaciones no estarían listas, porque no hay cemento, porque se acabaron las piedras o se quedaron sin gas o porque no iba a haber más hierro para cabilla.

Mi principal motivo fue testimoniar la probable debacle y fracaso de aquellos sitios y por tanto la cancelación de los juegos. Ya habían llegado noticias de la perestroika, el período especial había comenzado.

En ese momento no pensé en ruinas pero sí en lo inacabado. Lo que pasa es que mirándolo desde hoy, veinticinco años después, esas estructuras sí se han convertido en ruinas. Por ejemplo, la Polivalente, frente a la terminal de

ómnibus, se ha convertido en un baño público, una gran peste de mierda y meado.

Entonces, esta serie de los Panamericanos, ¿fueron las primeras fotos que tú hiciste?

Las primeras fotos que hice fueron en 1989, en los alrededores de la escuela elemental de artes Paulita Concepción, en el Cerro; lugar donde estudié la secundaria, y en la azotea de la casa donde vivía, en la calle B, en el Vedado. La serie de los Panamericanos es de un par de años después.

¿Qué tenía que hacer en la Cuba de aquel momento una persona interesada en la fotografía (o arte en general) para poder conseguir cámara, utensilios, etc?

A esa edad yo dependía económicamente de mi madre y padrastro, ellos financiaron los rollos, el revelado y la impresión de las fotografías. La cámara la recibí de mi padre, un militar (mi madre se divorció de él cuando yo tenía dos años), quien regresó traumatizado de una misión internacionalista en Angola después de luchar en Cabinda.

Mi padre se ganó la cámara, una Zenit soviética pesada, en un concurso de-no-se-qué dentro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), y me la pasó, ya que sabía que yo hacía años soñaba con tener una, y se la pedía a menudo a mi madre o a mí

padrastro, pero ellos no tenían recursos para comprarla. Incluso me pasó por la mente robar o "agitar" una cámara a algún turista fuera de vista, aunque no me atreví...

Mi madre se asustó cuando vio lo que yo estaba fotografiando: ventanas rotas, palos podridos, el cementerio de colón, vagabundos. Como estaba aprendiendo por mi cuenta y sin ningún guía, un porcentaje significativo de las impresiones salían mal técnicamente, fuera de foco, con sobre o baja exposición de luz. Mi madre rápidamente me suspendió el financiamiento de aquella aventura fotográfica. Ella quería ver imágenes de familia, paisajes, no cosas 'raras'. Las series que hoy se conservan se hicieron de manera esporádica, hasta que logré convencer a mi madre, de vez en cuando, para que pagara por mis 'locuras'.

¿Cómo era la educación en la "escuela de arte" donde estudiabas?

A pesar de llamarse escuela de arte, la educación era muy ortodoxa. El arte se enseñaba a través del dibujo, la escultura, la pintura, el grabado. Nada de fotografía. Pero, bueno, a pesar de las enseñanzas tipo realismo-socialista, los recuerdos que tengo de Paulita son positivos, se puede decir románticos: los primeros besos con las chicas

de danza, las modelos desnudas. Imagínate, nosotros, chamacos, dibujando vulvas y senos expuestos directamente a pocos metros de nuestras caras... ¡Las erecciones y eyaculaciones eran incontrolables!

¿Alguien interesante o que se saliera de lo establecido en la Escuela?

En Paulita conocí a Jorge Crespo, que llegaba como modelo a la clase de escultura para que nosotros reprodujéramos — descuartizáramos— su cabeza, manos y pies en forma de barro. Él nos hablaba de filosofía y derecho/s. Fue la primera voz claramente disidente que escuché. Mientras los maestros de 'arte' nos enseñaban sólo técnica, el modelo, es decir, Crespo, nos enseñaba a pensar.

Otra cosa que me pasó estando allí, es que las clases que no eran de arte: matemática, geografía, física, español, fisiología-del-cuerpo-humano..., me tocó hacerlas junto a alumnos de música y danza, no de artes plásticas. Eso fue una delicia. Los músicos y los bailarines son los más hedonistas y vaciladores. Desde entonces prefiero amigos de otras artes, gente de teatro, música, danza, escritores; los artistas-plásticos a menudo son insopportables.

Ahora que mencionas a Crespo, quien había pertenecido unos años antes al grupo Art-De (Arte y Derecho), ¿él les mostró algo de su propia obra, los puso en contacto con otros artistas?

El Crespo nos contaba oralmente sobre aquellos performances en el parque G, intercalando a Platón, Aristóteles, la guerra fría, el derecho romano, el triunfalismo oficial, la libertad, la esclavitud... La época de Art-De ya había pasado, los habían censurado y, probablemente, Crespo tuvo alguna mala experiencia con la seguridad del estado, ya que el tema prisión y libertad eran recurrentes en sus charlas.

¿Algún tipo de censura, algo que no se pudiera pintar/hacer en la escuela?

Nosotros éramos unos chamacos que no sabíamos dónde estábamos parados. Pero sí, recuerdo cuentos de algunos de nuestros maestros a quienes les cerraron exposiciones antes o poco después de la inauguración por mostrar alguna/s obra/s que no le gustaba/n a los burócratas de la cultura.

¿Qué sabían ustedes de lo que se había hecho en los 80s en Cuba?

A la Paulita íbamos a reproducir naturalezas muertas o modelos que nos ponían delante. El sistema pedagógico era dogmático. Mira

eso, dibújalo, píntalo, hazlo en barro. La escuela nos llevaba al Museo de Bellas Artes y a otras instituciones culturales cercanas, en la Habana Vieja. En el 89 visitamos muchas veces la Bienal de ese año. En general no teníamos acceso a revistas o publicaciones contemporáneas, ni los maestros nos hablaban de lo que estaba pasando. Y no estoy seguro siquiera si ellos mismos sabían. Nuestras referencias eran antiguos libros de historia del arte, prehistóricos. A Arte Calle lo conocí como observador callejero, viendo los muros que ellos pintaron en la calle Zapata y en la Plaza Vieja.

¿Recuerdas algo de lo que se comentaba en la Cuba de aquellos años sobre los Panamericanos (juegos que terminaron de hundir aún más económicamente al país)?

No escuché nada, ni en mi familia ni en la calle. Y aún hoy me pregunto, ¿por qué a la gente común, de pueblo, los que trabajan más duro, no les importa o ignoran la política? ¿Apatía? ¿Miedo? ¿Ignorancia? ¿Desinformación?

¿Mirando en retrospectiva, tú crees que tus fotos (Panamericanos '91 sobre todo) revelan la apatía que en sentido general reinaba —reina aún— en la isla?

Cuando los Panamericanos ya yo estaba en el pre-universitario Saúl Delgado. Esa

fue la última serie de fotos que tomé en Cuba. En este pre-universitario la población era más heterogénea en comparación con la de arte. Muchos de mis amigos del Pre venían del otro lado del túnel, de Alamar, Guanabo... En el parque Mariana Grajales nos poníamos a hablar de los programas de radio trasmítidos desde los Estados Unidos que habíamos escuchado clandestinamente la noche anterior, programas que ellos podían escuchar con menos interferencia que yo. En general, la radio, en esos años, era el medio de difusión masiva más interesante, donde incluso ocurrían experimentos fértiles dentro de la isla. Escuchar Radio Ciudad Habana a principios de los 90s representaba un estímulo intelectual. Esas fotos de los Panamericanos las tomé con más conciencia, más intención crítica.

¿Qué significaron para ti los Panamericanos (los juegos y tu serie)?

Mi proyecto fotográfico, como lo veía entonces, fue un fracaso, ya que los juegos sí tuvieron lugar. Mi único consuelo es que esos edificios, a pesar de que los juegos se inauguraron, los dejaron a medio hacer, estaban sin pintar, sin asientos, los baños a la mitad... Aunque para ser totalmente sincero, ese proyecto era un diálogo conmigo mismo,

no se lo mostré a nadie ni tenía planes de exhibirlo.

¿Panamericanos '91 no se ha mostrado nunca hasta ahora?

No... Y me alegró mucho redescubrirlo después de tantos años. La conexión y cierta continuidad con el arte que estoy haciendo me sorprendió.

¿Tienes idea de otra serie fotográfica sobre eventos deportivos en Cuba que lo que muestre sea la soledad, el vacío, lo inconcluso, que no sólo es del propio evento sino del discurso-estado-en-sí?

Me imagino que deba existir algo por ahí, pero no lo conozco. Incluso, esas fotos, las recibí de mis padres recientemente, en 2014. Lo único que tengo son las impresiones, los negativos se perdieron.

¿Qué influencias reconoces en tu serie de los Panamericanos?

Leí por esos años el libro de Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, fascinado especialmente por los manifiestos de los movimientos avant-garde. Y una colección de revistas LIFE de la década del 50, del viejo que tenía su almacén en la azotea de la casa donde yo vivía en esos tiempos.

¿La que aparece en tu serie B 644?

Sí, calle B #664 en el Vedado. Esa edificación era un cine antes de que lo convirtieran en un taller donde reparaban y rentaban maquinarias para la construcción. En el primer piso vivíamos nosotros. El propietario de la azotea era un viejo aristócrata, guardaba allí libros, revistas y todo tipo de objetos, él iba muy pocas veces, todo estaba bastante abandonado. Para un adolescente entrar a ese lugar era transportarse a otra realidad, otra dimensión. Una aventura arqueológica.

El viejo era hijo del dueño de un periódico de principios del siglo XX llamado El Triunfo. En la azotea había un archivo de ese diario, estaban encuadrados en grandes libros.

Era increíble leer las noticias de 1908, 1917, 1920... Fue allí donde descubrí la revista LIFE de los años cincuenta, libros de arte y todo tipo de publicaciones de otras épocas y países. Tenía miles de libros de la colección Breviarios del Fondo de Cultura Económica, además de esculturas, vitrales, estructuras de madera, rejas, y todo tipo de objetos que en algún momento tuvieron valor, pero por estar expuestos a la intemperie se pudrieron. Esa azotea era como un museo sin nadie que lo cuidara.

¿Nunca te dio por estudiar fotografía en algún lugar?

Más adelante, y sin cámara. Hice un curso de unos días, (no recuerdo el nombre del lugar) en el Vedado. Muy teórico. Y ya estando en el ISDI hubo un curso de fotografía, también muy técnico.

¿Señalarías algún punto de coincidencia estético entre las fotos de los Panamericanos (para mí una serie muy bien pensada aunque evidentemente se haya construido un poco al azar) y las anteriores?

La arquitectura. En las fotos más tempranas, la arquitectura es más personal: espacios cercanos, la casa, la escuela. En las otras, tratan de un proyecto social-nacional. Todo en blanco y negro.

Eso quería preguntarte, ¿Panamericanos '91 es en blanco y negro por elección o necesidad?

Era lo que había. La cámara Zenit de antepenúltimo modelo, fue la que le dieron a mi padre; ni él ni yo la elegimos. Los rollos eran los que se vendían en ese momento. Yo no podía decidir si comprar 100, 200 o 400 ASAs, porque quizá ese mes sólo quedaban de 100.

El tipo de papel para las impresiones era el único que había en las tiendas. Ni me pasó por la cabeza crear un cuarto oscuro para revelar e imprimir en mi casa, eso era imposible económicamente, ni yo tenía la más mínima idea de cómo hacerlo.

¿Cuál era el tamaño de estas fotos?

11 x 8 cm. El más pequeño, para ahorrar.

Observando esta serie, podría decirse que más que unos Juegos Continentales en construcción, lo que se ve es un inmenso desierto. Algo así como si en un "terraplén" llamado Cuba el delirio hubiera intentado levantar/simular algo. ¿Crees que esta "desertificación" que transparenta Panamericanos '91 tiene relación con esa escasez-derroche (el discurso de Castro fue ante todo, siempre, un discurso (del) derroche) del que hablabas antes con respecto a los rollos, la vida diaria en la isla, etc.?

Yo era feliz tomando fotos, saliendo de excursión con la cámara a captar lugares. Por un lado estaba la escasez del blanco y negro; pero por otro lado cada rollo tiene 36

exposiciones, si salía por ejemplo con dos carretes tenía aproximadamente setenta fotos, que es un buen monto, incluso en términos de hoy, con smartphones y cámaras digitales. En cuanto a la "desertificación", es una de las posibles interpretaciones, aunque La Habana del Este, donde construyeron gran parte de los edificios para los juegos, se podría decir también que es La Habana Desierto, Habana-Fata-Morgana. Esos megaproyectos arquitectónicos relacionados con eventos deportivos, no importa donde sean, son delirios nacionalistas, la mayoría se convierten con el tiempo en zonas fantasmas, desiertos urbanos, ruinas. De las prioridades de Castro ya sabemos: no hay comida, ni transporte, pero hay deportistas campeones.

Si tuvieras que elegir un lema que acompañase a esta serie-documento el día que se exhiba, ¿cuál sería?

"Revolución es deconstruir". O mejor, "Bananahabana 91".

¿Cómo si fuera una caja de plátanos vacía?

Como una plantación de plátanos, los cubanos de esclavos, y el capataz ya tú sabes quién.

El desacato de la pacotilla

HÉCTOR ANTÓN

No vemos las cosas como son, sino como somos.

Paul Arden

Tomas Hirschhorn (Berna, Suiza, 1957) es un *globetrotters* que eligió un *exilio de terciopelo* en Francia. Luego de formarse como diseñador gráfico en Zúrich, irrumpió en la escena artística durante los años noventa. Su obra está concebida en función del espacio elegido: el museo, en el caso de sus esculturas; o la calle, con sus "altares", "quioscos" y "monumentos". La referencia a la moda, la política y la filosofía se entrelazan en su postura interdisciplinaria. El compromiso y la implicación personal resultan cruciales para Hirschhorn, quien traslada solemnidades normativas al campo artístico mediante homenajes a sus artistas y escritores contemporáneos favoritos.

Monumento a Bataille (Documenta 11, 2002) consistía en ocho elementos de matiz interactivo, que incluía un módulo-biblioteca instalado en un distrito obrero poblado de inmigrantes al norte de Kassel. Allí, entre volúmenes inspirados por Marx y el Marqués de Sade, Hegel y Nietzsche, los visitantes podían entrar, perderse y desechar el laberinto del *pornógrafo* obsesionado con el sacrificio ritual, la dominación culpable o el gasto improductivo.

Ofrenda, divertimento y páginas oscuras donde nadie exige la aparición de un lector apto para completar la obra. Georges Bataille era reivindicado al margen del cenáculo literario *avant-garde* y alejado del *Fridericianum*, coloso museográfico y *lobby* central de la Documenta.

Hirschhorn recrea el vaivén hegemónico como apariencia desnuda o maquillaje chocante: pancartas, consignas, fotografías. Moviendo al hecho de interactuar con libre albedrío, suscita una contracandela ante fórmulas que pretenden intimidar al espectador y le conceden excesiva importancia a la especificidad del contexto. "No soy un trabajador social" —precisa el artista con frecuencia. A través de un "público no-exclusivo", su proposición anti-afirmativa necesita abonar el territorio escogido para

coexistir de manera autónoma y auto-fertilizarse.

Defensor del *kitsch* y *fans* de Kurt Schwitters, Baruch Spinoza o del Fútbol Club París Saint-Germain, Hirschhorn disloca la condición de "fanático" sin entregarse a maniobras fundamentalistas. El tufo oportunista convertido en ambiente relajado deviene en utopía creíble y hasta posible. De la genealogía narcisista al arquetipo liberador, el "hombre cavernícola" desmonta su propia intransigencia para alcanzar el milagro de exorcizar demonios.

(Algo similar distingue Carlos A. Aguilera en el "escritor de maleta" Lorenzo García Vega, reñido con las formas en el sabotaje memorialístico de cierta tradición higienista cubana o el despotismo de la revolución o la república. Según el rompefotos García Vega, todo romanticismo, toda idolatría conduce al *kitsch*).

Dios o los muñecos

¿Qué podría extirpar el voluntarismo o la insensatez humana? ¿Una lluvia de monedas duras inundando ciudades o mares transformados en puentes elevados como banderas y recorridos por amantes del camino en busca de una ilusión? Esta podría ser la interrogante de una "situación construida"

como gesto atemporal, pacífico y relacional. La conversión de la temeridad física en sosiego espiritual devendría el "ideal pragmático" que los mortales deberían practicar sin anticipar un fracaso real o simbólico.

Los *nuevos* condenados de la tierra quieren diversión y *money*; en cambio, los obesos políticos se consagran a sedimentar litigios históricos cuya permanencia le garantizan protagonismo mediático y tranquilidad a sus estómagos. Alguien dudaría que una comunicación sensata en medio de la cosa pública fuera preferible a incitar un baño de sangre que nunca llega, "convocando a ese peligro sin epifanía que engendran los enfermos" (José Lezama Lima). A propósito del morbo disidente que hipnotiza a la pasión traicionada, emerge la sentencia: "El odio te une a tu enemigo en un estrecho abrazo".

En 2004, Hirschhorn dio vida al proyecto *Museo Precario Albinet*, en unos bloques de viviendas de Auversvilliers, en el noroeste de París, donde él mismo reside y trabaja. Bajo su dirección, un grupo de vecinos construyó una estructura de plataformas multivalentes para exhibir piezas de Duchamp, Malevitch, Mondrian, Le Corbusier, Léger, Dalí, Warhol y Beuys, cedidas en préstamo por el Centro Georges Pompidou. Cada semana se le dedicó a uno de los artistas. Así también,

los habitantes de otros lugares convivieron junto a la idea comunitaria de arte, mediante conferencias, talleres de escritura, juegos y fiestas.

Esta variante de "Artivismo frágil" no persigue explotar la nomenclatura rectora y luego pernoctar en el limbo del confort que ofrecen residencias artísticas, ferias y ventas dirigidas como adquisiciones negociadas, sino potenciar la "alianza cognoscitiva" entre sujetos apartados del proceso cultural. Hirschhorn tampoco les proporciona al conjunto multiétnico los vicios dionisíacos que le ayudaría a relajar tensiones, sino atenuar la ignorancia que los asiste en materia de pensamiento crítico. Una "cuestión sanitaria" contra ese "terror apolíneo" latente en el "totalitarismo del carnaval" (Boris Groys).

Dicha actitud impugna el discurso populista como guiño cautivador, encaminado a trocar un cansancio visual o gestual en redención ideológica; Hirschhorn personaliza (sin alzar la voz) un desafío corporativo que procura rescatar el "arte útil" del naufragio masivo en aguas baldías del centro o la periferia.

El museo emplazado en la calle Albinet es transitorio y no puede conservar, archivar, ni dinamizar culturalmente la zona, ya que solo funciona como empresa colectiva

subvencionada por la Institución-Arte. Como intervención efímera, su objetivo es cimentar la capacidad de autogestión intelectual. El arte como "dominio de acciones injustificables" se transforma en manjar apetecible de consumir, pero con una diferencia respecto a maniobras de safari cultural que intentan colocarla al alcance del "gran público" y consciente de obviar el entramado manipulador. No se trata de capturar al espectador, sino desecharle una buena digestión. Una seducción, casi una trampa, pero sin engaño.

Traspasando el vestigio-terapia del lavado de los pies realizado por Joseph Beuys & Henning Christiansen en un antiguo búnker de Basilea (*Celtic*, 1971), Thomas Hirschhorn intenta diluir las fronteras espaciales entre lo privado y lo público en nombre de una familiaridad entre publicidad e intimidad, identificación y extrañamiento, raciocinio y mundología. Contrapunteos para evadir el gancho sociopolítico estrictamente contextual.

¡Calidad no, energía sí! ¡Flujo sí, panfleto no! ¡El arte no es perfecto! ¡Abajo las dicotomías! Estos serían lemas del gestor y sus coautores. Genuflexiones y malentendidos de máscaras

sin rostro abandonan el País del Arte, aspirando a convertirse en territorio libre de productores visuales con una tragedia que cumplir.

Entre la pacotilla *cool* y el desacato *transpovera*, Thomas Hirschhorn cancela el sacrificio (personal o colectivo) de su Artivismo lúdico. Usar lentes marca Dolce & Gabbana y el piso de cartón que cubre su taller parisino genera una dualidad absurdamente orgánica. Ni apocalíptico ni integrado a la cultura de masas, también rehúye vegetar en el idilio del falso equilibrio. Como si tuviera presente a cada momento que el binomio Neutralidad & Corrupción (coartada de paraíso fiscal) incidió en determinar irse (o mudarse) de Suiza.

Postgame

"Los hombres luchan y pierden la batalla, y aquello por lo que peleaban llega, pese a su derrota, y luego ya no parece ser lo que creían, y otros hombres deben luchar por lo que creen, bajo otro nombre" (William Morris. Citado por Michael Hardt & Antonio Negri en el umbral de *Imperio*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000).

Si mi museo ardiera esta noche

IVÁN DE LA NUEZ

1 En el siglo XXI, el Terror –del islamismo, del narco, de los iluminados occidentales- ya apenas quema libros. Sigue quemando personas, eso sí, o decapitándolas. Pero su psicosis cultural prefiere enfilarse contra las estatuas, los museos al aire libre que todavía abundan en Oriente, la arquitectura misma. En fin, contra cualquier patrimonio artístico o evento humano que nos recuerde la pertinencia de la civilización.

Pocas palabras, pero muchas imágenes. Ese parece ser el lema.

Dado que ese horror suele alternar la demolición con la construcción fílmica –el *videoterrorismo*–, las soflamas inverosímiles de otros tiempos han quedado aparcadas o reducidas. Aquellos comunicados ampulosos, los manifiestos mesiánicos a lo Unabomber o a lo Bin Laden, parecen menguar ante el impacto visual que nos ofrece, en directo, la barbarie.

El nuevo imaginario de la violencia parece reafirmar ese criterio mayoritario según el cual, gracias a la expansión de la cultura visual, el arte ha derrotado a una literatura que ha quedado aplastada por el peso de las imágenes. Es posible,

sin embargo, ensayar a contrapié de esa extendida superstición. Y, todavía más, asumir que la apoteosis de las imágenes es, al contrario de lo que se llora en todas las esquinas, una prueba irrefutable de la supervivencia de la literatura.

Es cierto que cierran las *librerías*, pero también es verdad que los *libros* permanecen. Es innegable que muta el soporte del texto, pero no es posible negar la evidencia de que persiste la lectura.

Eso fue precisamente lo que advirtió Aldous Huxley, hace más de seis décadas, en *Si mi biblioteca ardiera esta noche*; ensayo breve que aquí se parafrasea y celebra. Allí y entonces, Huxley argumentó que el fuego de una biblioteca podía afectar el coleccionismo y, si se quiere, hasta el fetichismo –arrasaría incunables, primeras ediciones, volúmenes anotados- pero, en los términos estrictos de defunción literaria, quemar una biblioteca era un acto inútil, dado que los libros podrían volver a leerse e incluso tenerse.

Imaginando otra dimensión, poniéndonos en el caso de que los museos ardieran hoy -y a pesar de tanta tecnología a su disposición para la reproducción de las obras-, debemos admitir que buena parte del arte se evaporaría entre las cenizas del incendio. Vale añadir que también quedaría carbonizado, y sin contemplaciones, uno de los géneros

museísticos por excelencia: la exposición. Alguien objetará que siempre uno podrá ver un Van Gogh o un Picasso reproducidos al milímetro desde la pantalla de cualquier computadora. Pero podemos convenir en que no hay técnica digital, por precisa que sea, que nos permita apreciar el *Perro semihundido* tal cual lo pintó Goya, mientras que un ebook sí nos dejaría disfrutar un *Hamlet* tal cual lo escribió Shakespeare.

Así las cosas, la profusión de imágenes visuales no ha fortalecido el arte sino que lo ha diluido –en algún caso lo ha llevado a arder por combustión espontánea. Lo curioso de todo, sin embargo, es que insistimos en no percatarnos de esa discreta victoria de la literatura, como tampoco parecemos darnos cuenta de esta evidente derrota del arte. O tal vez hemos preferido, como siempre, no mirar las cosas de frente.

Fijémonos, si no, en este detalle: cuando el mundo del arte –El Sector- se reúne, lo hace para discutir sobre asuntos sindicales, sobre directores o concursos políticos, pero casi nunca para hablar de arte, de sus propios procedimientos, su lugar en el mundo. Los escritores –quizá acosados por su cacareada hecatombe-, sí suelen hablar de literatura. Tan angustiados por el promulgado final de su mundo como los artistas parecen eufóricos con el final del suyo.

 Quizá todo se deba a una distinción que, a la luz de esta época, no resulta menor: mientras la literatura contemporánea está instalada desde hace mucho tiempo en la *resistencia*, el arte contemporáneo sigue teniendo como norte a la *revolución*.

(Uno resiste para sí mismo, pero suele hacer la revolución para los demás).

En esa cuerda, el arte contemporáneo necesita mantener su retórica vanguardista, y –a la manera de Peter Burger– buscar a toda costa conectarse con la *vida*. La literatura, mientras tanto, ha aprendido a aferrarse a la *supervivencia*. Esa misma a la que, con Clausewitz, podríamos certificar como la continuación de la vida por otros medios (medios más precarios, todo sea dicho).

Esa, y no otra, es la porfía de la llamada literatura expandida, que no surge como resultado de una colonización pletórica de otros campos, sino como un intento de sobrevivir después de la implosión del suyo: de las imágenes, de las nuevas tecnologías, de la transformación de la lectura y del libro mismo como soporte ideal durante siglos. Esa expansión, más que a una relajada elección, ha respondido a una agónica necesidad. Y más que un alegre travestismo lo que denota es una angustiosa adaptación, muchas veces forzada, ante su llegada al precipicio.

Por lo que respecta a los artistas, su

obsesión por la ideología, la documentación, el activismo social, la moda, la publicidad o las reivindicaciones políticas, es probable que le hayan llevado a descuidar la tarea más importante que les deparaba esta era de la imagen. Y que, ante el triunfo definitivo de sus medios –la fotografía, el vídeo, las innumerables posibilidades visuales de la Red–, no hayan sido capaces de convertirse en los intelectuales de una época en la que el conocimiento se distribuye, cada vez más, a través de los soportes visuales.

Si, como intuía Henri Michaux, el artista es alguien que se resiste de manera absoluta al impulso de no dejar huellas, debe ser una ironía, si no una tragedia, que los artistas contemplen cómo esa pulsión por dejar rastro haya sido llevada a su máxima expresión... ¡aunque no necesariamente por ellos! La fiebre incontenible por marcar esa estela se ha convertido, de hecho, en una conducta cultural de este tiempo en el que la muchedumbre actúa *como si fuera* un fotógrafo o un videoartista. Como si coronara lo que, según Marx, sería la realización de la utopía: con la gente cazando y pescando, escribiendo o haciendo música sin necesidad de ser "cazador, pastor o músico". O como si certificara esa idea de Beuys desde la que nos avanzaba que, precisamente por hacer todas esas tareas, cualquiera podía considerarse un artista.

El malestar del arte no emerge, entonces, de su dificultad sino de su *factibilidad*. Y de la presencia abrumadora de unos medios que antes eran sólo suyos y hoy registran, segundo a segundo, los infinitos rastros que testimonian el inmenso horror al vacío que gobierna a la cultura contemporánea. El problema es que, una vez cumplido el sueño de Beuys, lo que se proponía como terapia empieza a manifestarse como un virus; más que la curación, lo que se explaya es la enfermedad.

Un estilo de vida artística sin arte, una estética sin poética, la irrefrenable exposición sin necesidad de museo...

Tanto han apostado los creadores contemporáneos por la expansión del arte que, al final, no han podido controlar las esquirlas que han quedado gravitando en una galaxia desde la que apenas funciona como un abastecedor de imágenes, justamente allí donde estaba llamado a operar como un generador de imaginarios. Esa propagación, en parte, ha despoblado al museo pero no lo ha incendiado. Antes bien, lo ha congelado, manteniéndolo como ese ámbito neutro que se sigue llamando White Cube. En este punto, al artista podría trasladársele la misma pregunta que Kłosowski, a propósito de Nietzsche, le remitió al filósofo: "¿Es posible hoy esta figura? ¿Es necesaria?"

3 En 1979, Rosalind Krauss publicó *La escultura en el campo expandido*, un ensayo que describía el salto del arte minimalista más allá de sus propios confines. Ante un malestar que ya no podía resolver en sus predios, el resultado no apuntaba a que el arte se refugiara de la tecnología. Es que, ante la avalancha de los nuevos medios (a veces olvidamos que otras épocas también han sido "tecnológicas"), buscó una dimensión antropológica desde la cual salvaguardar la escala humana.

Ya el hombre había pisado la luna y Kubrick había estrenado *2001: Odisea del Espacio*. Ya Paul Virilio había hablado de la estética de la desaparición y Nan Jun Paik había desplegado el videoarte. Ese mismo año, 1979, Lyotard publicaba *La condición postmoderna*. Pero Ana Mendieta o Robert Smithson prefirieron remontarse en el tiempo para descolocar las jerarquías del mundo occidental, indagar en la perseverancia del humanismo previo a la vida moderna o investigar ese momento en el que aún la cultura no circulaba como mercancía. Es obvio que estos artistas se valían de la tecnología del momento, pero su inquietud no estaba determinada por esta. No era la revolución tecnológica, ni siquiera la política, lo que les alentaba –aunque no fueran ajenos a una y otra– sino una resistencia humana, acaso demasiado humana, para que podamos entenderla a plenitud en los días que corren.

El arte vivía una incomodidad que ya no podía resolver dentro de sus límites y, entonces, como apuntara Engels sobre el capital, no tenía otro remedio que expandirse o morir. Hoy su dilema se presenta, prácticamente, al revés: o se contrae o desaparece.

De ese encogimiento dio cuenta Huxley, para quien no había otra salida que aligerar la abundancia que abocaba al arte de su tiempo a la mediocridad de la misma manera que la mediocridad abocaba a la literatura, digámoslo así, a la abundancia. Por eso el incendio no sólo le parecía un mal menor. En realidad lo entendía, secretamente, como un mal *necesario*. Y no tanto porque arrasara con la biblioteca o el museo, sino porque gracias a ese fuego nos obligaríamos a reconstruir su orden y su escala de valores.

Por eso, hablar hoy de arte contemporáneo apenas tiene algo que aportar desde el punto de vista intelectual. Llamarse "contemporáneo" ha acabado por remitirnos a no decir nada. Sobre todo porque esa contemporaneidad no nos habla de una magnitud temporal y tangible sino "profesional" e inasible. Un pertrecho para nuestras ínfulas de eternidad en el que se

cruzan Lenin, Fukuyama o Arthur Danto, y desde el cual la muerte del arte aparece como uno de los más rentables géneros estéticos: ese que supone el fin del arte como una de las bellas artes.

Tal vez lo que necesitamos, con urgencia, no es un arte de vanguardia sino un arte de *retaguardia*. Un arte que, ante la imposibilidad de amalgamarse con la vida, consiga al menos una fusión fructífera con la supervivencia. Un arte conectado clandestinamente con el Duchamp que se calificaba a sí mismo como un *respirador*.

Desde ese horizonte, es posible soñar con obras agazapadas que consigan validar esa frase lanzada por Huxley para ahora mismo: "Si tuviéramos tiempo de pensar en otra cosa que no sea la crisis económica, nos daríamos cuenta de que también estamos en las garras de una crisis estética e intelectual."

De eso tratarían las obras de supervivencia, piezas de resistencia que funcionarían como protectores contra la facilidad ígnea de una época que arde por multiplicación, por abundancia, por sobreeposición, por cantidad, por las cifras incontables, y por el triunfo definitivo de lo posible sobre lo necesario.

Algunas rutas manoseadas. Bienal de La Habana 2015

JAZMÍN VALDÉS

(...) A Pesar de contradicciones y desencuentros, la red institucional de museos y galerías en casi todo el país (el Ministerio de Cultura como aparato estatal) apoyó este movimiento artístico que despertaba admiración, por un lado, y dudas por el otro ante la inquietante magnitud del fenómeno. Surgieron grupos de creación durante la década: Arte Calle, Hexágono, 4 x 4, Provisional, Puré, Imán, ABTV, Nudo, 1, 2, 3...12, DUPP (experiencia pedagógica más que grupal). La campana, al calor de una visión utópica, romántica, y de deseos de cambiar las cosas, aun cuando algunos de ellos supieran de antemano, y en el fondo de sus corazones, que no era posible. (...)

(Refiriéndose al arte cubano de los años 80's) en: Herrera Ysla, Nelson, *Arte contemporáneo hecho en Cuba. Catálogo Zona Franca Exposiciones colaterales 12 Bienal de La Habana Arte Cubano Contemporáneo*, ArteCubano ediciones, 2015.

La identidad e imagen relacionadas con la potenciación cultural y asentamiento en el imaginario del estado–nación, ha sido sobre todo, en la condición política de nuestro “lugar”, un valor central en el proyecto cultural, humanista y de sociedad -ya enterrado- supuesto hace casi seis décadas atrás. Tras haber forzado los bordes externos de la deshumanización, y por consiguiente, la base de su moderno -el nombrado *hombre nuevo*- el tejido imaginal, psicosocial, y biológico de Cuba ha debido rasparse continuamente a conciencia de morir o resistir -mentalidad perenne del colonizado (ya sea morir, integrarse, y resistir, sublevarse o morir naturalmente). Sí: uno se pregunta por *la época beatífica de los comienzos* mencionado por Mircea Eliade en su indagación del mito, la recurrencia a un objeto que *no existió*. Sabemos que todo comenzó en el agon, por lo menos en Occidente, y en el agon continuamos. Más bien habríamos de preguntarnos sobre los modelos de comienzo y sus palpitaciones en tanto valor cultural irremediable.

La Bienal de La Habana en el saber de la constelación de bienales, significa aquella que marcó un nuevo patrón de relación con esos temas en un contemporáneo determinado; una forma de relacionarse, de incorporar, pasando de hegemonías políticas y subjetivas externas,

y económicas dominantes; fue la partida a la extensión de un fenómeno que ya es ración de normalidad en el estado global de conciencia sobre la significancia del evento periodizado de arte en estos tiempos; un *estar* actualizado y presente, que en su caso, siempre rehusó a ser neutro. Nunca tuvo un carácter industrial por intención ideoestética aunque tampoco tuvo condiciones ni soportes para entrar en la dinámica de la industria en continuo progreso. Centró su atención allí donde podía crearse centro -sabía que la homologación es perniciosa.

Puede decirse que esta Bienal del año 2015 (22/mayo-22/junio) fue una mirada hacia adentro, quizás hasta una mirada profunda: se dirige a sectores extrartísticos, recicla las posibilidades de varios emisores; busca lo que había sido su tradición, el “incorporar”, trata de descomprometerse políticamente; quiso una distancia hasta cierto punto del dispositivo seriado de su edición anterior. Pero estos atisbos no quedaron para nada claros. No hay un integral, ni desarraigado, desapego, las formas nuevamente entran en crisis y con uno de sus elementos mas lastrantes, el ornamento.

Aquel modelo apartado-autónomo, defensor, ahora está defendiéndose de su propio *golem*, calamidad que le sucede a los territorios que todavía cerrados y enfrascados

en el fortalecimiento imaginal-cultural de su estado-nación -que en el caso particular de Cuba no ha atravesado para su fortuna aún el global temerario- intenta desplazarse a un exterior, que solo va en sus primeros pasos exploratorios, como un tipo nuevo de conquistador -así debería presentarse y no someterse a ser nuevamente colonizado. La ocupación debe estar en la refundación de sus bases, en la revisión de su lenguaje, en la incorporación de un corpus desatendido de la palabra y del concepto de su autorrepresentación. No hay que resignarse a ser nuevamente territorio-receptáculo, a corporeizar una mentalidad sumisa totalitaria aún cuando lo encarne el sistema totalitario digamos glocal. La Bienal de La Habana puede continuar siendo el modelo de esa resistencia o puede corregir su pertinencia y morir honestamente.

Esta edición contó con un itinerario turístico, una mayor expectativa del llamado mercado -totalmente fantasma- del arte cubano; visitas organizadas de coleccionistas a determinado sector de artistas, redirigidas por los mismos gestores institucionales; teorización efectista que comenzó un año antes en un evento teórico (celebración del treinta aniversario de la Bienal), que trató de compartir las preocupaciones sobre un destino que ya estaba trazado, centrado

más en retóricas laudatorias que en la crisis que le dio lugar. La máquina desenfrenada de reproducción simbólica; la exploración despersonalizada de su propio terreno ideológico, de sus potencialidades como conquistador, vistió estandartes que le son ajenos por naturaleza. Es un camino que se ha abierto ya desde mucho antes con la influencia y gestión en Cuba en mancomunión con las instituciones de arte, de fundaciones estadounidenses y coleccionistas que como la Fundación Farber o CIFO, han estado exportando el arte cubano a nivel exhibitorio y comercial.

Formar parte de la comunidad internacional del evento-espectáculo del arte contemporáneo -bien llamado show en su versión celular (aquel que unifica las variaciones entre exhibición, muestra o exposición)- es una pretensión emparentada con sus referentes más cercanos, el mundo como territorio que se abre más hacia la hipertrofia, elasticidad integradora del macro show, la infección que ahoga a los artistas decaídos todos por el mismo *golem* de la reproductibilidad del signo y la pobreza para los artistas, para los artistas cubanos. Integrarse es abandonar la resistencia, o mejor, no es una opción. Todavía el peso de la inhibición política, de la agresión policial, de la gestión arbitraria de la legalidad y de

las garantías constitucionales son parte de los agotamientos de una nación cubana, y también un terreno de fricción para los artistas por el que expresamente no hay que pasar; pero integrarse a la vivencia del espectáculo sin visualizar un sistema de convivencia alternativa que nunca será pacífica, es el olvido de un lenguaje cuya real atención residía en la singularidad del intento de comunicarse con su acervo local.

La forma falla en el momento en que el modelo describe la pretensión e insiste en el mismo discurso ideologizado, aparentemente contaminado y arrojado a una gestión sin precedentes. Hay una enorme distancia entre lo que se propone la Bienal y su forma, a favor de la interrelación de disciplinas no tradicionales en su vínculo con el sistema de arte, la experienciación de espacios atípicos y descentralizados de la ciudad y la sumatoria de sus propios actores alternativos contribuyentes con sus *open studios* u *open houses*, quiso dotar de movilidad a un espacio físico que no pudo conceder el acceso coherente de sus niveles. El evento implantó en su primera etapa una dinámica que rebasaba la capacidad del público específico de incorporarla a su cotidiano –incluyendo aquellas comunidades que inevitablemente estaban vinculadas circunstancialmente a determinados proyectos que operaban

e integraban su propio territorio de convivencia (la comunidad de *Casablanca*), o el receptor citadino envuelto en el estado de excepción que produce siempre este tipo de fenómenos (proyecto *Detrás del Muro*) – resultado, precisamente, porque las prácticas desplegadas no son explotadas de forma real en su cotidiano. El arte cubano en la última década no se ha caracterizado por intervenciones públicas, de interacción ni urbana, ni espacial en general. El espacio público profundamente politizado no ha sido preocupación para los artistas. Totalmente desprovisto de sentido y sin atender los legados locales, el arte supuestamente ligado en intercambio, interacción y confluencia de saberes artísticos o no artísticos en activo, es una situación construida específicamente para el momento de la Bienal y, como tal, necesariamente revisable.

Estas experiencias, sin tener un asentamiento verificable en la actualidad del arte en Cuba, producen situaciones alojadas en meros ensayos exhibitorios no pertenecientes a una dinámica siquiera esporádica en cuanto a su integral. El asalto, el performance, la invasión del paisaje en este caso es la representación/escenificación de un estado de cosas inexistente en su contexto. El escenario verdaderamente ausente en esa operatividad, crea para el público específico

vinculado al arte una situación también excepcional, provocada, sin referencias en el medio precedente o posterior al evento, elaborada justamente en su función; la ciudad habanera está muerta respecto a la acción del arte en torno a ella. Además del trabajo individual y aislado de algunos artistas en este sentido y fuera de la capital -cuya atención ha sido prácticamente nula- actualmente solo unos pocos graffiteros intervienen los muros, práctica que años atrás era bastante intensa, y que hubiera desplegado un fenómeno dominante en cuanto a extensión y visibilidad -únicos ocupados en el tratamiento de la ciudad, cuya presencia invasiva ha desaparecido por disímiles razones.

La distribución de espacios exhibitorios fue tan distópico que superaba la magnitud individual de acercamiento al fenómeno de manera integral. La sobredimensión visual del *advertisement* publicitario y su abuso de inofensiva advertencia orientativa de los territorios no libres de espectáculo habla de un derroche de capital en el sustento del ornamento en los proyectos precisamente colaterales al evento, *Detrás del muro* y *Zona franca*, demostrando una autosuficiencia de gestión de capital del que se desconoce su procedencia- o a qué responde la permisibilidad de determinadas instituciones involucradas, de dónde proviene

el apoyo mixturado de la Bienal, más allá del financiamiento estatal, en cuanto a las áreas soportadas con dinero privado y público.

La propuesta curatorial localizada en el espacio Morro Cabaña, *Zona Franca*, mimetiza la desventurada estructura de la pasada edición. Una sobresaturada avalancha de arte "contemporáneo" cubano se amontona en las bóvedas apretadas y húmedas de la fortaleza como una gran fiesta de nombres rotulados. El ornamento llena los espacios exteriores, cortinas de material sintético impreso en colores y a gran escala dictaban una especie de diferencia visual alarmante en cuanto a la producción material del ambiente sin referencia en la muestra oficial, y solo emparentado con la intención que en este sentido desplegó la también colateral *Detrás del Muro*. Y es tan importante el ambiente artístico que se implanta en tanto es ahí donde el arte contemporáneo cubano que se exhibe trata de asumirse y de afirmarse, algo así como la línea dialógica que hablaría de manera transversal a los términos de un arte contemporáneo internacional, una línea que pudiera ser identifiable, donde aparece nuevamente el sistema de arte cubano y la contradicción en lo que se expresa su discurso como contenido, lo que internamente propone. Mas allá del objeto de arte, de la significancia artística, es sensible lo que

sucede entorno a ella y el cómo se produce ese entorno en su construcción.

Repensar el fenómeno del arte en los tiempos de la globalización/bienalización/carisma/resaca pasa por repensar los modelos de exposición sobre los que se trabaja y la clarificación del discurso político que se está ofreciendo tanto para los artistas más jóvenes, en el desatino de homologación a lo que puede ser atendido como arte contemporáneo internacional/transnacional; así como para la Bienal, cuyo paradigma político/económico/subjetivo se acerca cada vez más a la razón esencial por la que el entorno del arte fuera de Cuba, (el cotidiano del arte no siempre envolvente de los eventos periodizados de arte) está en plena pobreza de vida; y en tanto la Bienal lucra arrestando su comienzo fundamental, el de la diferencia inaugural frente a los centros empoderados económica e ideológicamente, impulsando desde la insignificancia una muerte no declarada.

En relación a *Zona Franca*, es muy significativo el catálogo, que en apartado al de la Bienal, produjo. Como documento recoge entre sus textos introductorios una reescritura de la historia del arte cubano, que en su desarrollo fundamentalmente parte de la década de 1960 hasta la actualidad, titulado *Arte contemporáneo hecho en Cuba*.

La historia es siempre reescribible, pero vuelve a ser sintomático cómo las zonas por decir oscuras o diferenciadoras, generadoras de crisis, cuando son reescritas por la autoridad que responde a determinada política cultural, son zonas que no quedan realmente clarificadas. La amnesia que se ha alimentado en esas zonas influye por supuesto en la génesis de determinados fenómenos que continúan siendo comodines sin decodificar, comodines para la diferencia, para puntos de giro, para realzar los contrastes necesarios, los altibajos que dan credibilidad a la historia que supuestamente los sustentan.

No hay instrumento más eficaz para perpetuar la zona oscura de las censuras que volver a historiarla, incluyéndola como contraste pero sin mayor profundidad, indexándola como parte y perpetuando aún más la amnesia sobre ellas, recuperando solo lo necesario y extraviando o eludiendo su formulación negativa. El texto refiere que el movimiento artístico de los 80's fue apoyado por el Ministerio de Cultura, cuando fue este órgano en el momento, el principal censor de ese fenómeno, desplazando y silenciando determinadas prácticas y grupos (enlistados a continuación de la afirmación), y privilegiando otros menos polémicos; pactando con las entidades policiales, dirigiendo sus poderes institucionales subordinados a jugar con

las permisiones por razones puramente extrartísticas, expresamente políticas, y privilegiando los ámbitos tributarios a una historiografía de la época.

Es previsor por qué precisamente en este momento y en el contexto de un catálogo, se hace "una historia del arte cubano". Se recurre al basamento de una proyección trascendental del pensamiento que nos toca a todos, porque es el punto de vista no absoluto que se aloja en el subjetivo colectivo, y que es lo que permite proyectar un pensamiento cultural y espiritual hacia el futuro. Cuando el marco de futuro cambia es necesario nuevamente recurrir a la historia; reactualizar su pertinencia donde la política y el pensamiento culturales están modificándose, donde el oficial esta refundándose y como siempre atiende a su deber de reajustar el marco subjetivo del que formamos parte, nuevamente hay que hablar de eso, de la génesis. La reescritura proveniente de un único emisor permite perpetuar la amnesia de los comienzos, la defensa de un autónomo histórico que logre sistematizar todo lo que se ha conservado antes y a partir de lo cual se estructura el pensamiento en determinada zona del campo de pensamiento sobre ello. Perpetuador de la hegemonía de la industria cultural para la que trabaja, donde se fundan, permanecen y se legitiman todas las cosas.

Un tiempo en que los poderes se están renovando en el cultivo donde presuntamente aparecen disyuntivas y reacciones de diverso tipo, es imprescindible dejar nuevamente la historia como ha sido, dejarla justamente en manos del emisor más favorable, un legítimo capaz de integrar las distancias históricas.

La historia, su periodización, sus actores enmarcados en las circunstancias límite donde son representativos políticamente, donde es cuestionable su omisión, complementan en el entramado la fundación y el continuo; son los transmisores del capital simbólico cultural y por tanto son requeridos para asentar y conservar en su transmisión unos modelos sobre los que el mismo pueda sostenerse, y hasta justificarse, ante la ausencia de un análisis teórico de la producción creativa del presente en Cuba. El único modelo coherente al que pudiera recurrirse en estos casos, la historia, es el que se tiene, único que por la legítima autoridad del campo intelectual puede someterse sin extravíos. Por lo que la reescritura es vital ahí donde los creadores actuales no ostentan ningún conflicto con el sistema oficial que la produce, son acogidos en su diversidad, pacíficamente, junto a la consagración -sin ningún tipo de trances- una lista de nombres que no representan mayor desafío que el de seguirlos en sus futuras carreras de artistas, los nuevos

artistas cubanos no son una preocupación perturbadora para la historia contada. Los viejos, jóvenes y los ausentes creadores por primera vez en la "historia del arte cubano" conviven dócilmente en un acervo cultural compartido, en que los emergentes no avizoran ningún problema mas allá del reto esteticista de su multidisciplinariedad (normalidad), dejando muy claro qué ha sido asimilado y qué no, qué será potenciado institucionalmente y qué no.

La legitimidad que reescribe la historia y habla del contemporáneo está enfocando parte del tejido estructural de nuestro presente cultural, la creación, el arte, sin anclar un análisis profundo; encasillando inquietudes estéticas, jugando su papel de anticipador cultural. Algunos de estos artistas, recién despojados de su etapa estudiantil, no enfrentan el tiempo de madurez de sus investigaciones, de experimentación y mucho menos de consagración, como para definir el horizonte de la creación actual. A favor del desarrollo de la potencialidad de las prácticas, un proyecto de creación se funda en el momento en que ha demostrado que existe como fenómeno ya sea grupal, individual o indeterminado. Es reconocible cuando casi ha terminado en su insistencia y su complementariedad.

Con sucesos como los relacionados con

Tania Bruguera, la Bienal pierde la oportunidad de poder expresarse en un desnivel, no se justifica la discontinuidad de un diálogo con una artista cuyo trabajo en Cuba ha sido puramente institucional. Aunque la amenaza de boicot -proposición totalmente ridícula, descontextualizada y desinformada por los que la promovieron-, la lectura de Tania en el espacio de su casa, no puede obviarse, precisamente por la cuestión del entorno. Para una parte de la recepción del evento sí sucedió en tanto ocurrió, fue recibido y visitado.

Un aparato que pudiera expresarse en esta ocasión incluso en varios niveles, aún cuando la situación se mostrara en su desarrollo bastante descalabrada, fundamentalmente por el tratamiento que los medios acogieron desde su inicio -reconocible o no-, la obra de la artista sale sobreexplotada y marginalizada en esta Bienal -no porque no haya sido acogida- sino porque el contexto de imagen cultural y espectacularizada en su estructura va más allá de los productores del espectáculo en sí mismo, por supuesto. No es solo Tania que tiene un rostro internacional, sino que el rostro también internacional del evento y la manera en que se produjo en esta ocasión, permite ver este trabajo como clave en el nivel de búsqueda de la diferenciación, y no como un alternativo, sino como una de las figuras del arte institucional cubano en "ruinas", en "crisis".

La extensión de la institución de arte parásita

Se trabaja desde lo social y sus relaciones, sin embargo no hay un proceso develador, desestructurador del orden en que se entienden los procesos del arte actual en su multiculturalismo de decantación transitoria; no hay un desenterramiento de las dinámicas difusas y de las jugadas que revisten y fabrican los ropajes estetizantes del arte contemporáneo y sus eventos construyentes de emplazamientos. Sin esa articulación que une la idealización de un proceso que puede contribuir mas allá de su planteamiento con nuevos procesos de reinvenCIÓN, no hay desenmascaramiento, ni criticismo contribuyente a las formas de arte y modelos capitalistas del pensamiento artístico. La intención de una ontología en el arte, recurso de salvación que aún no ha salvado nada, no puede construirse íntegramente sin sacrificar otras intenciones.

La Bienal de la Habana y la reflexión que en torno a ella se ha desplegado, sobre todo por aquellos simpatizantes -como si fuera un orgánico doméstico en peligro de conservación- intenta las maneras en que sin disociarse del entorno donde puede anclar una coherencia y una relación dialogal con el resto del mundo y con las demás vértebras del conocimiento artístico, encuentre una

horizontalidad. Trata de encontrar allí donde se ha perdido una relación óntica con el arte y en su mismidad, va a la excepción, lo que puede ser rescatable, replanteado, rehecho de una mejor manera; pero el aparato promotor de esa reencarnación se encuentra en la deriva de escoger la integración a la espectacularización o el rescate de los históricos legitimados y perdidos, los diferenciales, sacrificio que al parecer puede generar aislamiento y desconexión. Lo visible/perceptible en estos tiempos es fundamental, ser un anónimo no es una opción si no existe la disposición de sacrificarlo todo.

El ontológico en el arte ha perdido su relación esencial; allí donde el sujeto ya no es solo él mismo, sino que no se piensa a sí ni se le puede pensar sin la envoltura de la espectacularidad contemporánea que le da lugar, por lo que recurrir al entramado social, a su incorporación en el constructo de la búsqueda incansable de nuevas o viejas brechas en el pensamiento del arte y sobre el arte, significa algo, la insistencia siempre es alentadora. Por otro lado, la desconexión se asienta en la ruptura precisamente de este paradigma de urgencia -que exige la demostración de sí mismo- en tanto se reproducen unas estructuras de forma y vida que van por otra parte, una forma de vida dominante en la que no solo se desea

la dominación, sino que se encarga del desenterramiento de los espectros que le dieron lugar en otras sociedades, como una reproductibilidad necesaria de los comienzos. El ideal: todos los constructos que se activan a su alrededor, todo el sistema que en realidad avizora las vistas futuras, es la única pretensión que todavía el pensamiento, el conocimiento, la experiencia artística no concluye.

El arte puede ser producido en un contexto, puede intentar comunicarse horizontalmente, pero de qué sirve si no hay un diálogo también transversal, que pueda cuestionarse a sí mismo, dentro de lo mismo que propone en tiempo real. Una actitud en principio no pasa de ser una idea, una experiencia debe cuestionarse a sí misma, qué es lo que se experiencia, qué es lo que se está forzando, qué es lo que resulta. El tema de la experienciación, es la vida, la construcción de una experiencia debería encontrar verificación en un contexto familiarizado con ello, de lo contrario provoca ese extrañamiento que evidencia trasfondos contradictorios en los ámbitos vinculantes a su proposición. Una experiencia debe evidenciar necesariamente sus propias carencias experienciales.

Es cierto que el arte cubano después de tanta densidad ideológica impuesta está

totalmente descomprometido políticamente; pero donde antes dominaba el acento integrado u oficial, o la convivencia del otro rango de la radicalidad -que desarrollaba un criticismo y que jugaba una función muy clara/específica dirigida a desmitificar el entorno politizado-, ahora el arte ante el ambiente estetizante a que atiende, viene a sustituir en Cuba a aquel activismo. Ante la dominancia ideológica, ahora despolitizado, el entorno del arte no parece responder al dominante que acecha a sus puertas, el dominante del espectacular/sistematizador; no plantea diferenciación frente al nuevo sistema, no se actualiza activamente; sino que se incluye de manera voluntaria en un ahora macro sistema de relaciones con sus propias leyes -que en su abierto- decanta las series, para paradójicamente incorporarlas a una serialización élite de objetos, experiencias y reciclajes optimizados. Reclamar la atención a una zona de la cultura que quiera jugar con todos estos elementos a la vez, sin radicalizarse, está condenado a lo mismo que dice que *no quiere*.

La Bienal dice plantear una diferenciación dentro de la dominación capitalista del signo, la experiencia de la búsqueda en el epitelio social, y la reivindicación de las viejas formas maltrechas de comunicación dentro del arte, como lo que fue el teorizado

arte relacional, y que pueden ser potenciales en el mundo contemporáneo desde otras perspectivas, no precisamente destinadas al fracaso; la búsqueda del sujeto, la búsqueda en él y su ambiente, la recuperación que permite al arte no desconectarse/ no auto-condenarse. Esa búsqueda no puede estar coaligada paralelamente al modelo excéntrico de mega exposición/hegemonía del mercado/colecciónismo, ni al de los sujetos empoderados a los que se le brindan todas las permisiones de tráfico del capital simbólico -estado conviviente como un receptor aislado, que aparenta estar fuera o descomprometido de todo esencialismo. Crear unos microambientes que recuerden las maneras en que el mundo normal se comunica, ¿cuál es la normalidad entonces que nos define, qué quiere redefinir un evento de tipo bienal en este momento? Quiere alejarse de la ferialización, pero practica dichas estructuras conscientemente y sin corrección, en tanto se ha planteado de la misma manera en pasadas ediciones; quiere alejarse de la privatización y el elitismo, pero favorece espacios de exhibición orbitando en su horizonte con cuerpos de seguridad privados en las puertas que como caso identifica el lugar expositivo *El Apartamento*, para mantener un control sobre qué y para qué.

Cuba es un contexto que ha tomado de la multiculturalidad lo peor, de repente la *vigilancia* policial está presente en un evento de arte, no vista antes, recordando una especie de metarealidad que recupera lo múltiple y lo reconstituye de esa manera, de la peor manera. Sin cuestionárselo, se experimentan unos modelos de comienzo bastante correspondidos. La crítica a todo este cúmulo de representaciones no existe, más bien el arte cubano contemporáneo no parece resistirse a nada. Los artistas que plantean una crítica radical pasan desapercibidos, su arte es desapercibido, es simple, no se ve, es color tierra, se parece mucho a un entorno demasiado amarrado al pasado, demasiado antiguo, consecuente/ inoportuno, así es como se percibe el arte que comprometido con los legados, no es vendible ni conveniente. Solo es afirmativo allí donde se le reclama, -en la investigación académica por ejemplo- una vez que *el crítico o hablador de arte* está fuera del contexto, agenciándose sus estudios posteriores, ahí es donde se recuperan los diferenciales, el arte diferencial no es funcional, sigue siendo censurado ya no políticamente, sino como mercancía.

El arte que toque los extremos políticos es redireccionado a las instancias policiales una vez que las negociaciones de las instancias de

arte institucionales fracasan, como siempre ha sucedido. Sin embargo, la ideología es rescatada como parte, es un trastorno nuevo en Cuba cómo trabajar con ideologías desde la despolitización -el peligro radica en el populismo- y en el no reconocimiento de la envoltura de una maquinaria que fue autoinducida voluntariamente, y cuyos

esfuerzos en el cotidiano no radican en el fortalecimiento de la brecha donde pueda explotarse otro rango de valores, que el de la potenciación que radica en el mercado, en su seguimiento, definición y sistematización; simplificar aún más la brecha por donde el arte cubano puede absorberse en un universo de normalidad. La búsqueda de las alianzas.

Muerte como Perversión: Lo Abierto y la Muerte Germinal

REZA NEGARESTANI

Introducción fragmentada*

Desde los magos del Zoroastrismo pre-islámico hasta Sade, Nietzsche, Bataille y Deleuze, la investigación sobre lo abierto ha sido acompañada por al menos cinco suplementos: la vida, la muerte, el horror, el afuera y la intensidad. Lo abierto ha sido diagramado tanto como táctica y como estrategia que atraviesa estos cinco suplementos a la vez que presiona y quiebra las dimensiones que los encierran. El deseo por lo abierto ha sido considerado deseo de vida, muerte, horror, afuera e intensidad, y esta es la razón por la cual ha sido cuidadosamente adecuado tanto por el deseo en sí mismo como por la rigidez de los despotismos. Sin embargo nunca ha sido completamente bloqueado, por ejemplo, en el caso de despotismos y rigideces

*De *Dark Trajectories. Politics of the Outside*, ed. de Joshua Johnson, [NAME]Publications, 2013. Versión al español de Otari Oliva Buadze.

monolíticas, no hallamos un cierre sino una apertura estrictamente económica que hace parte indispensable de toda organización paranoica y aislacionista. En la otra cara de este panorama (aperturismo económico) la aproximación survivalista (económica, política, social, etc.) a este deseo ha sido más creativa al adecuar/domesticar lo abierto; el deseo por lo abierto ha sido domesticado mediante complejas redes económicas a través de las cuales lo abierto es traducido como costeabilidad; un horizonte survivalista distribuyendo o al menos, tratando de distribuir comunicación mediante redes, en las cuales los flujos de deseo meramente forman una compleja web de sistema de transportación, o una economía hidráulica dinámica y fluyente pero que empodera lo sólido y su complejo de circulaciones survivalistas al moverlos y transportarlos, inclusive asistiendo a la solidez en ensamblar su propia esfera de pseudo-flujos donde lo sólido es ablandado, vuelto extremadamente dinámico, versátil y forma sus instituciones de libre juego en la medida que se mueve (tal como en un proceso fluvial/aluvial). Mediante la costeabilidad lo abierto es representado como el nivel de estar abierto y no de ser abierto por (el plano de lo epidémico y lo contagioso: plagas, contaminaciones, posesiones, etc.). "Estoy abierto a ti" significa

"Yo tengo la capacidad de lidiar con tu inversión" o "Yo te costeo" (esta no es una expresión intencionadamente conservadora pero es lo que surge como ruido fundamental producido por la maquinaria de diferentes niveles de organización y límite, y por la supervivencia orgánica); si tú excedes esta capacidad mía seré quebrantado, lacerado y yaceré abierto.

Los Zoroastras fueron los primeros que descubrieron y experienciaron la naturaleza lacerante de lo abierto y su contagioso (o mejor, contaminante) espacio, sediento de agredir dimensiones, quebrar fronteras, aspirarlas y desatar en ellas su epidemia (epidemia como avatar de lo abierto) lo cual confunde los principios de lo abierto como "estar abierto". Deleuze habla indirectamente de los peligros del deseo de una apertura total. Erich Fromm se preocupa con argumentar sobre los severos peligros de una apertura total o no domesticada, en tanto lo abierto atraviesa la muerte, la vida, el afuera y la intensidad simultáneamente mientras empuja a unos dentro de los otros, abriendo una expansión tóxica y virulenta antes que la supervivencia y los horizontes bio-éticos, diseminando una satánica intensidad de vida dondequiera (la cual Fromm llama necrofilia, un aspecto perverso de la vida o, más precisamente, su espacio deseante: *filia*); en

tanto lo abierto es la brutal y creativa base de comunicación de la vida, una confluencia de líneas no unitarias de filia (deseos y enlaces atrayentes) que es interdimensional; en tanto lo abierto es inminente para la vida: alzándolo todo (incluso lo no-vivo) mientras viene anónimamente desde los abismos donde se gesta la vida, pero... ¿qué acecha en esa abismal sed por lo abierto que la torna tan terrorífica? ¿Cuál es la forma (o el espectro) de la Cosa desatada por una apertura total? ¿Dónde está? Tal paisaje de epidemias, muerte, apertura y deseo danza sobre la piel:

¿En qué extensión puede ser tomada la apertura a la vida? ¿Es tal abierto posible? ¿Es lo abierto un tema de bio-filosofía? ¿Acaso el proyecto Deleuziano de lo epidémico (epidemia del deseo, epidemia del ser, ser de la epidemia, etc.) que va hacia las raíces de la filia (como espacio donde se multiplican los enlaces: amor, deseo, atracción, comunicación, etc.) en el plano de la inmanencia realmente traza las líneas de aquello que Keith Ansell Pearson llama Vida Germinal⁽¹⁾? Y, finalmente: ¿dónde está

la muerte en este abierto epidémico? ¿La necrofilia, subsecuentemente, pertenece a Edipo como "una carrera por la muerte" (Deleuze y Guattari)?

Y, así, las preguntas proliferan como una epidemia en movimiento.

Filia como epidemia

La palabra 'muerte' tiene la misma riqueza de mezcla referencial y pobreza conceptual que una señal de límite de velocidad. Esta designaría un concepto únicamente si esa transición semiótica fuera entendida como una representación de velocidad absoluta antes que una incitación al libre flujo. Morir es partir, salir de un sistema de tráfico, pero esta migración no se encuentra transcendentalmente dirigida por un único destino.⁽²⁾

La vida es la meseta sexual para todo fetiche; la muerte es solo una perversión de esa meseta.⁽³⁾

En *Die Seele des Menschen* Erich Fromm avisa sobre una intensificación satánica de la vida que perturba los horizontes bioéticos de

1. Pearson, Keith Ansell, *Germinal Life: The difference and the repetition of Deleuze*, London & New York Routledge, 1999

2. Land, Nick, *The Thirst for Annihilation: Georges Bataille and Virulent Nihilism*, London & New York, Routledge, 1992, p.174

3. Negarestani, Reza, "Pestis Solidus: On the Economy of Pseudo-flux", 2002, <http://www.cold-me.net/text/pestis.pdf>

la raza humana; un *Mar de Niebla* (una plaga desconocida y sin origen) que es criptogénica (*Incognitum Hactenus*: desconocido-hasta-ahora) se alza desde los torcidos fondos de la vida en los cuales sobrevivir es parte broma, parte represión económica. Es la necrofilia, a la cual Fromm opone paranoica e ingenuamente la biofilia representándola como la última fantasía de masculinidad que bulle en la dócil ansia de dominación, apropiación y monopolización dedicada a la edipalidad –*Oedipality*– y, particularmente, a un régimen de lo funesto y la destrucción; por tanto, Fromm, confunde necrofilia con necrocracia debido a su inflexible biomoralidad, la cual reduce toda comunicación creativa a interacciones prisioneras dentro de la lógica de la negatividad y el discurso polarizado.

La necrofilia es la expansión en el poder de la participación de base y de entidades anónimas, “colisiones interfíléticas” (Nick Land)⁽⁴⁾ y el colapso de los bordes mediante el cual la muerte, como un devenir-Cero o silencio absoluto de la intensidad, se vuelve problemática. La necrofilia es un evento (en el sentido deleuziano del término) germinado a través de enlaces epidémicos o contaminantes (una comunicación inminente

e inevitable que empuja a las entidades a un trastorno de proliferaciones y multiplicaciones sucediendo unas con otras) que no están muertos. Esta traición (o profunda deslealtad) de la necrofilia a la muerte es lo que los Zoroastras de la antigua Persia experimentaron y descubrieron, y codificaron esto en el *Vendidad* (El Libro de Leyes contra los Demonios o Leyes Anti-Druj): la necrofilia y sus sistemas de decadencia y contaminación germinal no pueden ser coordinados con otros horizontes de muerte necro-orientados. La necrofilia es la vida dándose un festín de muerte o una muerte infestada de vida, una inconcebible intensidad de vida (una dimensionalidad arruinante de eventos y entidades) que, como remarca Fromm (pero trata de reprimir y eludir) es inaguantable, una meseta satánica que los Zoroastras llaman Druj -Madre de las Abominaciones, de toda contaminación (basada en la participación)-.

La necrofilia no es el régimen necrocrático de Edipo o la filosofía, uno solo puede (re)modelar su historia comunicándose económicamente a través de sus racializados osarios (¿de Filósofos Muertos?), esto es filia, un arruinar estratégicamente la vida, manchado con la muerte, hasta el punto

4. Negarestani, Reza, "Conversation with Nick Land" in Homo.stasis: conversations, sin publicar.

de desgastarla, liándola con sus enlaces despilfarradores, los enlaces de la filia, los enlaces epidémicos.⁽⁵⁾

La necrofilia sugiere un proceso de germinación que incluye el plegar, la composición, ablandado de terminales, proliferación, división, recomposición y una eterna fluidificación a través de la inmaterialidad de la filia, un compuesto de filia, en tanto la filia es el espacio donde se arma la vida, y esta se encuentra constituida por enlaces y alianzas por y a través de las cuales las máquinas deseantes se alzan y se comunican, para finalmente armar la composición de toda forma (como la necrofilia). Podría prevenir sobre la filiativa y tendenciosa naturaleza de la filia dentro del modelo cosmogónico tal como fue sugerido por la filosofía de Empédocles y el resto de los acercamientos unitarios pero, considerando a la filia en un plano no trascendental, la filia no es poseedora ni poseíble; es solo contagiosamente abierta porque los mismos enlaces (de amor, amistad, alianza, apego, etc.) que hacen la filia, no como continente de tendencias sino como espacio para enlaces que están pestilentemente encariñados con (exactamente el significado de filia)

todo, armando alianzas, transmutando todo proceso y relación en un perverso hacer-el-amor (el significado común de necrofilia es una distorsionada estantigua de este proceso) para, finalmente, alzar compuestos interconectados, para composiciones que, como Nick Land sugiere, son compuestos desenfocados⁽⁶⁾ que no permiten que las tendencias venzan o conquisten la complejidad de los compuestos mediante la institucionalización de relaciones económicas a través de los compuestos, antes los afirma como modos de instancias efímeras de multiplicidades urgentes al compuesto. En ese espacio (la filia) nada permanece incólume en tanto las tendencias que tratan de forjar pureza están contaminadas e infectadas; todas ellas se encuentran conectadas unas con otras. La filia, aún estando escondida bajo elementos pertinentes en la tradición griega, es un espacio donde las máquinas deseantes socavan lo rígido, perturban las fronteras y las dimensiones; y la necrofilia es un evento germinado en ese espacio, una instancia de "colapso de fronteras" y de amor perverso (una anónima plaga de energía que excede y multiplica los enlaces, gestada como proceso de contagio) que no

5. Negarestani, Reza, "Pestis Solidus: On the Economy of Pseudo-flux"

6. Land, Nick, *The Thirst for Annihilation: Georges Bataille and Virulent Nihilism*, London & New York, Routledge, 1992, p.160-183

falla en incitar transformaciones dondequiera que vaya (contagiando conmociones). Encontrarse, comunicarse o tocarse con los verdaderos pestilenciales enlaces de la filia de Empédocles o de la contagiosa meseta del *interphylum* o del abierto epidémico⁽⁷⁾, la resistencia, cualquier lucha aislacionista, reacción incomunicacional u oposición para permanecer inmutable se torna imposible (pero es apreciada como estrategia que intensifica el desastre, un despilfarro del proceso y un gestionar lo exorbitante). A través de la expansión de la filia todo debe participar y la participación no tiene fin, ni comienzo, ni horizonte, ni objetivo determinado de participación. Infectado por los epidémicos (contagioso y pródigo) enlaces de la filia, lo abierto es detonado en todos los niveles de sus canales de comunicación pero aún más en el plano de "ser abierto por" que en el de "ser abierto" o "estar abierto a". Este es un abierto que abole o desordena todas las trayectorias de la economía de la comunicación, la autarquía y el insularismo: todo es terminante y rudamente ablandado y abierto; esto es lo que sucede con lo *necro* en la necrofilia. La filia no es una infección en el sentido de una invasión sino en el de una

atracción inevitable (enlaces epidémicos: simbiosis, soporte de comunicación, parasitismo, contaminación, alianza, etc.). A través de esta apertura la filia corrompe todo lo que se ata a ella como suplementario o accesorio articulador (como con la necrofilia). La filia no responde a cuestiones de orientación esencialista o a preguntas sobre la génesis (muy simplificadamente la filia es un elemento raigal de la génesis); es el "dónde" no como pregunta sino como dislocación; la filia es la dislocación donde los eventos y las entidades se someten a un descenso sin fin; donde todo es contagioso, epidémico, composicional y sometido a un inmenso proceso de dislocación. Mediante la filia el espacio se experimenta en su apertura no acomodada/sin morada, un abierto liberado de tener que basarse en costos (J. J. Gibson) o apropiaciones económicas.

La filia no unifica o totaliza –Empédocles, como filósofo del Survivalismo Económico, el Proyecto de Génesis Griega y el régimen cosmogónico tratan de atribuirle unificación a la filia, como si tan siquiera pensar en la filia fuera un horror para la supervivencia económica, sus moradores, instituciones cosmogónicas de la génesis

7. Para mayor información sobre lo Abierto Epidémico (yacer abierto antes de estar abierto), Nietzsche y la estrategia de afirmación, ver: Negarestani, Reza, A Good Meal and Cata, 2002, <http://www.cold-me.net/text/meal.html> y <http://www.cold-me.net/text/cata.html>

y el pensamiento antropológico-, ella enreda o perturba mediante su epidemia de lo abierto, subvirtiendo las dimensiones, removiéndolas, componiendo y mezclando unas con otras, empezando a colapsarlas. Ante esta extensión, traída a esta planicie de basada en la comunicación (la filia), lo necro (de necrofilia) yace completamente desnudo y abierto, infestado y mezclado con una inaudita participación basada en la vida y en los contagiosos enlaces de la filia. A través de estos destrozos interfiléticos de la filia (necrofilia, ...) los niveles de análisis trascendentales y disecados (sean holísticos o divisorios), si no se tornan imposibles, se vuelven, al menos, extremadamente peligrosos; la extracción (por ejemplo, extraer lo necro como muerte o como proceso mortificante de las ruinas interfiléticas de la necrofilia) se sumerge en los abismos insondables de la filia epidémica lo cual es igual a ser atraído e infestado, a ahogarse en este abismo composicional, a la contaminación (ser contaminado) o ser abierto por los vínculos de la filia. La contaminación demora el proceso de extracción o análisis en un nivel trascendental para no terminar. En la necrofilia, lo "necro" se desnuda y adquiere vida anónima bajo los

vínculos epidémicos de un abierto contagioso (la filia) infectando las estrategias de la vida. La atracción, o más exactamente, los vínculos epidémicos es la funcionalidad de la filia (o el abierto epidémico) o, como Deleuze y Guattari lo han remarcado, "la atracción es el funcionamiento en sí mismo"⁽⁸⁾ pero, en semejante abierto (y sus avatares, como la necrofilia) la atracción es una búsqueda de modos estratégicos (que no conoce carencia) donde, siempre, la búsqueda está activada. La sepulcral afirmación en la necrofilia es también una búsqueda de lo abierto, una aproximación anti survivalista a lo abierto y la comunicación: yacer abierto. La necrofilia es lo último en esta dimensionalidad desastrosa confeccionado por las multiplicidades y la proliferación de la filia como espacio creativo, no como concepto u horizonte de lo natural; es una cacería que se multiplica en los vínculos pestilentes de la filia y a través de las estrategias de guerra de la vida; ciertos segmentos e instancias de la necrocracia y de webs edipalizantes pudieran entrar y tratar de apropiarse este abierto virulento pero se encuentran atrapados, recomuestos y ablandados sin cesar por los enlaces de filia, Enriqueciendo estratégicamente el campo de

8. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, trad. R. Hurly, M. Seem, H.R. Lane, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 330.

batalla, la dimensionalidad desastrosa de la elaboración del desorden. Infestada por la filia la muerte no se domestica: se torna rabiosa.

La Muerte Germinal o El Mar de Niebla

Esa plaga epidémica que infesta y anonima totalmente la muerte es uno de los indicios investigados por el cine necrorealista ruso contemporáneo llamado Chernuka (negrura), fundado fundamentalmente por directores como Evgueni Lufit, los hermanos Aléynikov, Boris Youkanánov, Dobil Kondrátiev, et al. Movimiento radical iniciado en Leningrado y fundamentalmente relacionado con la contracultura rusa de los 80's. Los paisajes desolados del desastre económico, la falta de un cine de horror o de ciencia ficción futurista en una Unión Soviética colapsante y en la era post soviética, los intensos conflictos entre el terror necroeconómico de una economía de supervivencia y el horror de la vida, el colapso de los mercados termoeconómicos y, finalmente, el proceso de fusión en frío de las instituciones necrocráticas, todo ello ha compuesto una web de heterogeneidades en red, innatural, ilocalizable y cronológicamente descontemporaneizada respecto a todo terror político-económico de décadas recientes o a un futuro distópico; en una palabra, rendereando una geografía caótica tan terminal que cualquier solución occidental/

oriental de descontaminación, económica o social ha probado ser tan inaplicable como peligrosa, y no para los anónimos laberintos de Rusia sino para los países occidentales y orientales. Encontrándose con una oportunidad pestilencial tan grande, los artistas rusos comenzaron a investigar cómo la putrefacción de regímenes necrocráticos y sus formaciones de poder no tienen base dentro de la estructura de instituciones, el cuerpo arquitectónico o la supervivencia política, son, de hecho, exteriores a todo eso; cómo la solidez no se desecha y es reducida a Cero sino necrotizada y ablandada sin fin, se estrella en las superficies virtuales del Cero sin llegar a ser succionada por sus vórtices, creando su propio suelo económico, un (sin) suelo cuyas expansiones tectónicas son el Cero en sí mismo (p/o); cómo la masculinidad no realiza el viaje de tornarse mujer como espacio de transformación sino que se roe a sí misma, apareciendo como una extrema ironía homofóbica y erótica de la imposibilidad de cualquier liberación que pueda anticiparse como final satisfactorio de la masculinidad; sin embargo, al considerar y graficar todo esto, no como ilustración de vacío de vida (una aproximación absurda o survivalista) o humillación como respuesta colectiva al desorden social y al problema de la subjetividad (una reacción basada en la crisis)

sino como afirmación (que actúa como acompañante) de una *vida que no apoya la supervivencia* cuyos tentáculos quiebran la muerte mostrándola como una mera perversión colectiva, una filia que progresivamente va determinándose como el final de todo devenir o como el terminus ad quem del devenir; y es transmutada en una extensión colapsada que es exhumada, desflorada y filtrada por la vida (una vida antisuperviviente: no-vida) y por las redes, laberintos y enlaces de la filia: un espacio para el devenir, tan contagioso y epidémico que, como dice Nick Land, es una "Peste"⁽⁹⁾, una "plaga de colapsos nucleares"⁽¹⁰⁾ (similar al Síndrome Chino de Chernóbil) que no sirve a la doctrina fluyente del flujo (deviniendo en fluvius) o a la transfiguración pseudoteológica (un devenir extraño en su reduccionismo y características, *Eigentümlichkeit*, que está imbuido de cierta sigilosa negatividad) que Catherine Malabou sospecha está relacionada con el devenir deleuziano⁽¹¹⁾, una multiplicidad terminal en la forma de evaporación, un devenir-GAS --GAS-becoming-- donde las moléculas ya no juegan el rol de constituirse o

designarse como agentes de los movimientos del flujo; se transforman en fuerzas desenterrantes y pestilenciales, plagas que consumen la superficie; todo lo que hacen es desenterrar (*ungrounding, exhumation: ex + humus: ground*), irreparable e imposible de deshacer; cada molécula se convierte en la miniatura de un terremoto portentoso. Esas evaporaciones --Gas-becomings-- y los devenires desenterrados y anonimados no representan una "mera inserción en el ciclo de las metamorfosis"⁽¹²⁾ que filtra las circulaciones furtivas del pseudo-flujo (donde el fondo se apropiá del flujo) para localizar su temporalidad (transitoria) y apropiarse dinámicamente de las Utopías (estadíos o expresiones de procesos metamórficos); por meta-morfosis se expresa un movimiento, temporal y dinámicamente, apropiado por el suelo que transita para generar una dinámica total y, de alguna manera, una formación ilocalizable; un movimiento no institucionalizado sino un mensajero de lo terrenal, movimiento forzado a transportar una formación (morphosis) para expresar dinámicamente el terreno, para esplicar las regulaciones del terreno tales

9. Negarestani, Reza, "Conversation with Nick Land" en Homo.stasis:conversations, unpublished.

10. Ídem.

11. Ver Malabou, Catherine, "Who's Afraid of Hegelian Wolves?", Deleuze: A Critical Reader, ed. Paul Patton, Oxford & Massacutes, Blackwell Publishers, 1996, p.114-138.

12. Lyotard, Jean-Francois, Libidinal Economy, trad. Iain Hamilton Grant, Indiana, Indiana University Press, 1993, p.210

como procesos fluviales y pluviales, sistemas de irrigación que fertilizan el terreno y arquitecturas hidráulicas (similares a las máquinas de guerra del Estado) que Wittfogel investigó en *Oriental Despotism: a Comparative Study of Total Power* (1963). En el Chernuka, como a través del anónimo y agreste horizonte ruso con su simplicidad de vértigo (o como Serguei Medvédev sugiere en *The North or The_Bank_Space⁽¹³⁾*), la muerte, como expansión terminal y parte de las máquinas deseantes se encuentra deshecha en los pestilentes y (exorbitantemente) despilfarradores enlaces de vida epidémica (la filia) que organiza desesperadamente nuevas estrategias de 'abrirse a todo' –usando los medios de sus estrategias de desenterramiento, afirmación y enlaces de filia- no un simple abrirse, como en el plano de ser abierto por ni tampoco ser lacerado, quebrado, picoteado y quedar abierto... entonces, empatando y filtrando lo que ha sido abierto mediante los enlaces de filia y los laberintos interfiléticos de la vida a través de los cuales el devenir funciona como una vermiculación, una máquina de enredos o un ingeniero de interdimensionalidades laberínticas. Una vez que la muerte contagia (y

se contagia) con el verdadero horror satánico de la vida y sus estrategias de abrirse/ afirmarse o los enlaces epidémicos de la filia – detonados por el autocolapso de toda economía de supervivencia y los regímenes necrocráticos- abrirse y ser abierto resulta horriblemente inexorable; la muerte exhumada y filtrada es reconstituida como principio de un nuevo devenir (anónimo-hasta-ahora) que estaba atrapado en los pestilenciales e interfiléticos enlaces de filia y vida; deviene en muerte germinal o devenir(es), desleal al Cero. Se le denomina muerte germinal porque posee intensidad germinal en su interior, ha sido infestada por y ha infestado una germinalidad que puede ser solo diagramada y percibida a través de la interdimensionalidad y la insondable epidemia de la filia y su abierto, y no solamente la vida dado que esta germinalidad con la que la muerte ha sido infestada no es el movimiento deleuziano de un cuerpo organizado a un 'cuerpo sin órganos', el vórtice del cero o la muerte, pues la muerte misma yace abierta (infestada, contaminada y picoteada) y des-terminada – *desterminated*– (traída a un último abierto) debido al constante y progresivo proceso de desenterramiento liberado por las máquinas

13. Medvédev, Serguei, "The_Bank_Space: Glenn Gould, Russia, Finland and The North", CTheory Online, 2000, http://www.ctheory.net/text_file?pick=128

deseantes o los agentes de plaga/epidemia de la filia; esta germinalidad es un Abierto total y peligrosamente epidémico, no es movimiento sino puro abierto (en el sentido de lo epidémico), no se mueve en tanto es un proceso absoluto de desenterrar el terreno o un horizonte que crea todos los principios tácticos (movimientos) y al mismo tiempo su posible domesticación (los movimientos, los flujos y los principios tácticos solo pueden trasladarse y fluir en la presencia de dimensiones, superficies y otros atributos del terreno⁽¹⁴⁾, un abierto que infecta y atrae, simplemente irradiando apertura, su guerra contra lo cerrado es totalmente estratégica y no una táctica⁽¹⁵⁾ que necesita el terreno como horizonte. De todas maneras, lo que hace de esta germinalidad algo germinal es que es un espacio de devenires y heterogeneidades que da pie a nuevas cosas (modos de poder, entidades, etc.) similar a la germinalidad que

Deleuze diagrama; sin embargo, los principios de estos devenires desenterrados (de esta germinalidad desenterrada) no implican ya nunca más un devenir-muerte como su grado cero de intensidad (intensidad extingüible) o silencio final⁽¹⁶⁾, pues, otra vez, la muerte ha sido des-terminada, infestada y fracturada. Lo abierto muerde el interior de la muerte, lo mastica y lo liquida con sus enzimas.

La muerte germinal es la muerte transmutada en nuevo devenir o, mejor, un espacio del devenir donde la muerte se supera a sí misma mediante un brutal proceso de apertura; la muerte se determina al transmutar en un devenir anónimo (e imperceptible) hasta para el cero, pero no exterior a él. La muerte sigue ocurriendo pero como mera perversión colectiva (una práctica infestada con sus propias intensidades anónimas y contaminadas), a través de los enlaces epidémicos y los

14. 'f=p/a' sugiere el vínculo entre los principios tácticos y el terreno, 'f' es flujo, 'p' es poder y 'a' es la representación de la superficie.

15. Esta es una germinalidad de potencialidades contaminativas y contagiantes y no de tendencias destructivas.

16. Sobre el mecanismo de envolver-en la muerte --death-developing machinery—(parte de las máquinas deseantes) toda intensidad, Deleuze y Guattari remarcan: "Ellas realizan la experiencia inconsciente de la muerte, en tanto que la muerte es lo sentido en todo sentimiento, lo que no cesa y no acaba de llegar en todo devenir — en el devenir-otro sexo, el devenir-raza, el devenir-dios, etc., formando las zonas de intensidad sobre el cuerpo sin órganos. Toda intensidad lleva en su propia vida la experiencia de la muerte y la envuelve. Y sin duda toda intensidad se apaga al final, ¡todo devenir deviene él mismo un devenir-muerte! Entonces la muerte llega efectivamente."

Para la versión en castellano se ha usado "Deleuze, Gilles y Félix Guattari, Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia", trad. Francisco Monge, Editor digital: gertdelpozo
ePub base r1.1, p.877-878.

laberintos interfiléticos de la filia. Esta es la razón por la cual el psicoanalista ruso Viktor Mazin considera al Chernuka y al necrorealismo como los paisajes anónimos de "mutua contaminación de vida y muerte"⁽¹⁷⁾ o, como hemos dicho anteriormente, bases de la necrofilia. Cuando hasta la muerte es infestada la economía de supervivencia (y la necesidad de sobrevivir del cuerpo orgánico) como base de la necrofilia pierde todo su conservadurismo político económico, muta en una estrategia virulenta que profundiza el colapso de todo proceso estratificante de su suelo sagrado, actúa como un proceso desenterrante camuflado; las instituciones se transforman en máquinas desterritorializantes (como en el espacio post soviético). Aquí es donde la necrofilia (Chernuka) se libera como una brutal esquizoestrategia trabajando en el corazón de la paranoia como una fuerza desenterrante. Mediante la muerte germinal el sujeto survivalista o el avatar de la solidez no trata de sobrevivir sino que se ablanda progresivamente, para volverse un avatar definitivo de lo blando; sin embargo no escoge o pretende liquidar el flujo o el proceso convencional de des-estratificación –*destratification*– que se usa para molificar

la solidez; instala la decadencia (lo cual se supone sea un proceso característico de los regímenes de muerte y destrucción, y de la raza edípica, tal como Deleuze advierte) como máquina de blandamiento, como modo de reemplazar la supervivencia con una descomposición eterna y un proceso de pudrición, no en el plano de la paranoia sino como esquizoestrategia y anti-solidez. La descomposición y la decadencia se detienen debido a los límites que la muerte (o el gran vacío) dibuja, en la muerte germinal progresan y duran infinitamente. La decadencia surge como un proceso estratégico anti-rigidez que actúa mediante la paranoia, usando una desestratificación brutal y fanática que resulta completamente peligrosa y, de alguna manera, desleal a la esquizofrenia y la paranoia; lo único que le importa es un delirio de blandura.

En este punto, el deseo por la muerte terminal no se duplica en el gran silencio de la marea cósmica de la entropía sino, como sugiere Nick Land, en la "Peste".

En la pregunta trascendental, si devenir en muerto es el colapsar en cero de todos los devenires, entonces: ¿qué es ese Devenir que infecta a la muerte, la posee demoniacamente, la impregna y la infiltra, y con un movimiento

17. Mazin, Viktor, "Excerpts from Cabinet of Necrorealism", *Necrorealism: Contexts, History and Interpretations*, trans. Maria Jett, ed. Seth Graham, Pittsburgh, Russian Film Symposium, 2001, p. 28-52.

turbulento desenterra la muerte mediante el abierto epidémico de la vida a través del cual todo es excavado como si fuera una ruina interfilética o un laberinto de enlaces afirmativos? ¿Qué es el devenir muerte-infectada (muerte germinal) que pierde su terminalidad, se crucifica a sí misma en tanto devenir y deviene anónima incluso para el Cero pero no externa a él, una muerte quebrada por las estrategias afirmativas de una química satánica de vida que permite que las economías de supervivencia sean enterradas como parte de la ingeniería del desorden y desenterrado su gran diseño universal? ¿Es el Anónimo-hasta-Ahora (*incognitum hactenus*)? ¿O es una mentira o, como lo llamaron los antiguos Zoroastras, *Druj*, el oscuro trastorno femenino, un despertar universal de la Madre de las Abominaciones –*Druj*– significa engaño o estrategia, la Madre de las Abominaciones (Mar de Niebla) o el demonio vivo de acuerdo con el *Vendidad* o las Leyes Anti-*Druj* del zoroastrismo—debido a cuyas fuerzas desenterrantes la supervivencia produjo una ceguera catastrófica a través de la oscura química de la vida?

Chernobog, Chernobil, Chernuka.

Llámesele Chernuka, Rusia contemporánea, Mar de Niebla (Madre de las Abominaciones) o muerte germinal, ello

desenterra a la muerte hasta el punto en que ella (la muerte) no puede ser mapeada con la lógica y el plano del Afuera; y el Afuera, como horizonte que rige los principios de nuestro pensamiento, nuestra política, nuestra economía y, finalmente, nuestro horror final, pierde su creativa y significativa existencia. Caemos en una muerte expandida y yuxtapuesta (*Non esse apud se*) o en un desastre dimensional (una intimidad terminal como posesión demoníaca) en el que la muerte se halla más que próxima, asumiendo un proceso germinal de sí misma a través de la vida. La muerte deviene una no-vida germinante. En este cataclismo del juicio, la muerte no puede servir al Afuera ni darse el inverso tampoco; el horror abandona al Afuera o Doble baudrillariano en sus océanos micóticos y deviene un proceso criptogénico que surge dondequiera que la filia germe. El ojo de Bataille, el ojo del Afuera, es revertido; deviene un ojo vaporoso. El culto al Ojo debe ser el culto a la filia, la Madre de las Abominaciones, a Chernuka y a la muerte germinal. Chernuka no insinúa que la muerte sea un *outsider* (ajeno) o que la muerte-ajena --*death-outsider*-- sea el principio de su horror sino trata de explorar frenéticamente el espacio donde la muerte siempre se halla junto a uno en una intimidad diabólica de distancia cero y proximidades que se multiplican o,

más precisamente, el nivel de posesión (poseer y ser poseído: desenterrado), pues la posesión (o infección demoníaca) es siempre la proximidad sin medida, ni escala ni juicio (metron), una proximidad molecular. Esta muerte más que próxima -*extra-proximal*- ('muerte al lado...') ha sido diseminada en lugar de la muerte-ajena como un horror inminente a la vida que los regímenes necrocráticos y las economías de supervivencia han desenterrado progresivamente, una vida que irradia rabiosamente sus vectores de contagio, llevando a la necrocracia a la base de la necrofilia, transformado toda comunicación en una afirmación estratégica que conduce a un horrible e inevitable abierto (no un

"estar abierto a" tal como los liberales y los economicistas entienden lo abierto sino como un ser lacerado, quebrado y yacer abierto).

Las entidades, las entidades interdimensionales de esta muerte germinal ya han inundado nuestra cultura popular, el género del horror, los video-juegos, la literatura, la internet y la vida cotidiana, detonando la aparición de nuevas entidades criptogénicas (desenterradas) y redes de poder, desleales a cualquier acercamiento o procedimiento de enterramiento.

Chernuka no es el negro, es una oscuridad creativa que invita a la ceguera como única forma de experiencia. Se halla más allá del juicio.

Espacio y territorio, la necesidad de una definición crítica

ANDRE RENAUD

"El territorio es al espacio lo que la conciencia de clase es a la clase: algo que integramos como parte de nosotros mismos y que estamos listos para defender".

R. Brunet

Podemos escuchar en todos lados, expertos, periodistas o cualquier persona utilizar las palabras espacio y territorio de manera equivocada. En general, suelen ser utilizadas en un sentido común, el vulgarizado por la ciencia positivista y las instituciones oficiales. Así, el espacio sería el simple soporte físico de la vida humana, un escenario neutral, una reserva de materias, lo que, de paso, lleva a separar la sociedad de la naturaleza. En cuanto al territorio, se volvió una palabra de moda utilizada por los políticos para fingir una relación de proximidad con el ciudadano, una identidad compartida que habría que defender colectivamente. Se escucha hablar de prospección de petróleo en territorio

nacional para hacer entender al pueblo mexicano que debe aceptar la reforma energética frente a la penuria mundial de hidrocarburos. En ese caso, el uso es bien retórico. Se intenta hacer creer al pueblo que el espacio nacional es realmente suyo... A veces se escuchará una versión folclórica, por lo tanto inútil, del concepto de territorio, como si el Estado de Jalisco fuera solo el territorio de los mariachis, etc. Frente a esos usos superficiales y manipuladores hay que reafirmar concepciones desarrolladas por autores críticos, lo que nos ayudará en entender cómo la dominación está espacialmente inscrita.

El espacio social

El espacio es un simple soporte de la vida que no tiene ningún papel mayor en la sociedad. Esta visión resulta de una instrumentalización científica que describió Henri Lefebvre. Para este autor, el espacio es social, es decir es un producto de la sociedad. Cada sociedad produce un espacio que le corresponde.

El espacio empieza a ser producido cuando, respecto a nuestro cuerpo, vemos el delante, luego concebimos elatrás y los lados. Este espacio será progresivamente medido gracias a partes del cuerpo (pulgar, pies, etc.). Así, el espacio es una conceptualización que construimos respecto a nosotros mismos,

en referencia al cuerpo, ese siendo el primer espacio, el íntimo del individuo. Movernos en el espacio, trabajar la materia, crear herramientas para trabajarla, volverá a influir nuestra manera de percibir, concebir y vivir este espacio. Producimos el espacio y en retorno él participa en producir la sociedad. Esta relación dialéctica entre espacio y sociedad se puede observar a lo largo de la historia. Veamos unos ejemplos:

La constitución de las Ciudades-Estados griegas participó en crear una representación del espacio: al interior de las murallas es lo que se ve, es lo escénico, mientras que afuera es lo obsceno, lo que está escondido.

El desarrollo del Imperio Romano instauró una primera versión del ordenamiento territorial y de la legislación del espacio. De ahí la creación de regiones administrativas que luego se han vuelto, en el imaginario colectivo, escalas de referencias. Sigue operando este modo de compartición del espacio.

En la Edad Media en Europa, el enriquecimiento personal era prohibido por la iglesia católica, los negocios eran mal vistos y los mercados estaban relegados a las afueras de las ciudades, detrás de las murallas. Progresivamente, y sobre todo a partir de la Reforma protestante en el siglo XVI, en las cuales el enriquecimiento personal fue socialmente aceptado hasta volverse un valor

central de aquella sociedad. Progresivamente los mercados entraron en la ciudades en las cuales tomaron cada vez más importancia, hasta volverse plazas centrales. Este periodo histórico corresponde al nacimiento del capitalismo.

En la conquista de América, con el objetivo de asentar la dominación de la Corona Española, la fundamentación de las ciudades se establece respecto a un "plano racional en damero" cuyo centro es sistemáticamente una plaza cuadrada rodeada de un palacio de gobierno y de una iglesia. El poder se erige al centro de las ciudades y nutre así las representaciones de la época. Corresponde tanto a un plan de dominación política como de conversión religiosa de gran escala.

Podríamos seguir así multiplicando los ejemplos hasta llegar a nuestra sociedad contemporánea, pero nos pararemos en un último ejemplo, clave para la comprensión de la *producción del espacio* y lo que implica en término de dominación capitalista.

En la revolución industrial, la llegada masiva de trabajadores en las ciudades y el aumento considerable de la contaminación desembocó en tremendas situaciones de insalubridad que causaban la muerte de las poblaciones más expuestas, o sea los obreros. Para gestionar la ciudad y responder a las exigencias tanto del capital como a las

de una vida urbana en expansión, se creó una disciplina: el urbanismo. El urbanismo no como una ciencia neutral, sino que responde a las necesidades del capital de mantener un marco espacial propicio a la producción industrial de mercancías y a la reproducción de la mano de obra. Este momento histórico es clave, porque al aplicar el modo de gestión empresario-industrial a la gestión del espacio, el espacio se vuelve conscientemente producido, como cualquier mercancía por el Estado y el Capital.

Así, el argumento clave de su obra, desde una perspectiva histórica, pasamos de una "producción en el espacio" a una "producción del espacio". Esta segunda es disimulada en el discurso oficial e incomprensible dado la división positivista de las ciencias. Es el espacio *abstracto*.

Los espacios que conocemos no son el resultado de una evolución "natural", sino social de la humanidad. Las transformaciones del espacio corresponden a voluntades ideológicas históricamente situadas. El espacio es social porque está producido respecto al modo de producción dominante. Los capitalistas modificaron, adaptaron, despojaron espacios respecto a las perspectivas de ganancias que vislumbraban. El espacio contemporáneo es el resultado de una multitud de transformaciones, de las

cuales algunas etapas fueron mencionadas antes. En cuanto al capitalismo, generó y sigue creando su marco espacial y lo podríamos ilustrar a través de muchos aspectos. Uno de los más relevantes es el relativo a la evolución de las distancias-tiempos a una escala mundial. A través del proceso de acumulación, se reforzó drásticamente el centralismo (no necesariamente capitalista) llevándolo a un extremo. Las ciudades actuales, las megalópolis, son la materialización espacial de la acumulación capitalista. De otra parte, según los intereses del capital, se fragmenta o se fusiona el espacio. Se acerca *lo lejos* gracias a un desarrollo sin fin de los medios y redes de comunicación, cuyo objetivo es acelerar la circulación de mercancías y de gente altamente calificada. Eso tiene por consecuencia segregar los lugares cercanos no conectados, no valorizados por el capital. En tiempo de transporte, se aleja *lo cercano*. Se tarda igual de tiempo ir de la Ciudad de México a Londres en avión que de la Ciudad de México a la Sierra Norte de Oaxaca en camión después de varios transbordos.

El espacio está producido no solo en sí, por las transformaciones físicas, sino por las representaciones que tenemos de esos espacios, desarrolladas tanto a través de los discursos dominantes (el uso teórico del

espacio, vendido como único y transparente, el espacio abstracto) como por sus prácticas reales. Así, si bien los poderosos tienen mayor capacidad de producción del espacio gracias a las leyes y los capitales, no hay determinismo en esa concepción del espacio. El espacio producido, condiciona, ordena, manda, pero no determina. Si bien, en la época de la revolución industrial Haussman perforó la densa trama urbana de París para crear grandes avenidas para facilitar tanto la circulación de mercancías como la represión de las "peligrosas masas obreras", esto no acabó con las revueltas. Podemos descifrar, gracias al ejercicio de la crítica, los verdaderos planes de producción del espacio y no respetarlos, incluso subvertir los usos oficiales.

Lefebvre insiste que por esas razones, si bien es producido, el espacio no es cualquier producto, es (junto con el tiempo) la otra dimensión fundamental de la vida social. Tiempo y espacio son indisolubles. El espacio no es sólo algo material, participa en crear e instituir los imaginarios. El espacio es parte de la totalidad y de ahí la dificultad de su comprensión. Para este ejercicio, Lefebvre propone una triplicidad del espacio, es decir tres niveles o dimensiones para entender la dialéctica espacio-sociedad:

La práctica espacial: es el espacio *percibido* (sensible-físico). Son las prácticas cotidianas, repetidas, asimiladas por un grupo social respecto al espacio como es y como está perceptible. Tales prácticas socio-espaciales incluyen la producción y permiten la reproducción de lugares, jerarquías de lugares y conjuntos espaciales. Son esas prácticas que dan continuidad a un grupo o formación social de manera cohesiva. Dicha cohesión implica, relacionada con el espacio social y la relación de los individuos con ese espacio, una cierta medida de "capacidad espacial" y "funcionamiento espacial".

Las representaciones del espacio: es el espacio que es *concebido* (abstracto-mental). Son los discursos e intenciones, planes e ideologías que producen los espacios por ciertos fines, para usos concretos, respecto a concepciones sociales, culturales, etc. Estos discursos, están vinculados a las relaciones de producción y el orden que estas imponen. Las representaciones son centrales para las formas de conocimientos que asientan la estructura de poder racional/profesional del Estado capitalista. Implica una relación frontal con las estructuras de los signos y los códigos dominantes del espacio.

Los espacios de representación: es el espacio *vivido* (relacional-socializado), es decir es el espacio complejamente codificado, descodificado, recodificado por la propia vida social y que pueden estar utilizadas como resistencia simbólica. Estos están ligados a la dimensión clandestina y subterránea de la vida social y son particularmente expresados en el arte. Estos "espacios" sugieren e incitan reestructuraciones alternativas y revolucionarias de las representaciones institucionalizadas del espacio y nuevas prácticas espaciales. En varias de sus obras, Lefebvre sugiere las ocupaciones ilegales, lo que influirá al nacimiento de la tradición de "ocupar" terrenos y edificios como un medio de protesta; o el análisis de las favelas y barrios informales como una reappropriación de espacios producidos, marginados y dejados vacíos o vacantes por la propia dinámica del sistema de propiedad privada mercantil.

La obra de Lefebvre tiene aportes que no podemos omitir para entender nuestra sociedad y los procesos de dominación. Podríamos extendernos mucho más pero no es el objetivo de este artículo. En cambio, y para terminar esta parte, es relevante añadir que tal concepción del espacio llegó a superar el Estado entendido como una conclusión histórica. Investigar desde el espacio permite superar tanto las teorías liberales (el Estado garantizaría el bienestar de todos) como las teorías autoritarias y conservadoras del Estado. En todos los casos, siempre, el Estado significa una homogeneización, desde arriba, del espacio.

Para terminar esta parte, citamos extractos del apartado XII del capítulo cuatro, de su obra maestra *La Producción del Espacio*, apartado en el cual vincula la dimensión espacial, con el papel y el modo de actuación del Estado:

"Unos como otros no han visto claramente la violencia en el seno de la acumulación, como productora de un espacio político-económico. Este espacio fue la cuna del Estado moderno, su lugar de nacimiento. En este espacio, el de la acumulación, se dibuja la "vocación totalitaria" del Estado, su tendencia a proclamar la vida y la existencia política encima de otras formas. En este espacio se constituye este "ser" ficticio y real, que

no reconoce otros límites más que los que vienen de las relaciones de fuerzas [...] La violencia original, la creación continua por la violencia, esa es la marca distintiva del Estado; pero su violencia no se puede aislar. No se separa ni de la acumulación del capital ni del principio racional y político de unificación, subordinando y totalizando los aspectos de la práctica social, la legislación, la cultura, el conocimiento y la educación en un espacio determinado, el de la hegemonía de la clase dominante sobre su pueblo y su nación, de los que se apropiá. Cada Estado pretende producir el espacio de un cumplimiento, de una plenitud, la de una sociedad unificada, entonces homogénea. [...] Solo los conceptos de espacio y de su producción permiten al marco del poder (realidad y concepto) alcanzar el concreto. Es en este espacio que el poder central se erige encima de todo otro poder y lo elimina. Es en este espacio también que una nación proclamada "soberana" aparta toda otra nacionalidad y a menudo la aplasta, que una religión de Estado prohíbe las otras, que una clase al poder pretende suprimir las diferencias entre clases. La relación a su propia eficacia de una institución otra que la de Estado – La universalidad, la fiscalidad, la justicia – no tienen que pasar por la mediación del concepto de espacio para representarse; el espacio donde se expresa una tal institución

se define por decretos y reglamentos de aplicación en el espacio estatal y político. En cambio, este marco estatal y el Estado como marco no se conciben sin el espacio *instrumental* de los cuales se sirven. Es cierto que cada nueva forma de Estado y de poder político lleva su recorte del espacio y su clasificación administrativa de sus discursos sobre el espacio, sus cosas y su gente en el espacio. Manda así al espacio de servirla; el espacio volviéndose *clasificatorio*, un cierto saber no crítico constata esta "realidad" y la aprueba sin profundizar más la interrogación."

Hacia una concepción relacional del territorio

Primero está el espacio, esta totalidad que acabamos de empezar a definir. A diferencia, el territorio, como concepto, siempre se refiere a un fragmento del espacio. Si el espacio es social, el territorio lo es aún más. Cuando hablamos de territorio, nos referimos siempre a la dimensión espacial de un grupo social: una nación, una comunidad, las tierras de una grande familia de terratenientes, etc. Respecto a esa base, existe una multitud de definiciones basada en visiones economicistas, en las áreas culturales o étnicas, hasta la de los territorios de los animales que orinan para marcarlo, etc.

La única que permite abarcar todas las demás, y la cual necesita referirse si queremos desarrollar una postura crítica al respecto, y entonces actuar contra la dominación, es la concepción relacional. En esta concepción del territorio, éste no es fijo, impermeable, está siempre en movimiento, maleable según las relaciones con los demás territorios, es decir en relación con los demás grupos sociales y con el espacio. Así, para Rogerio Haesbaert: "El territorio construido a partir de una perspectiva relacional del espacio se concibe como inmerso dentro de las relaciones socio-históricas o, de modo más estricto, de poder" (2011: 69).

Un territorio debe ser construido antes de ser reivindicado, y luego mantenido porque permanece maleable y puede desaparecer. El territorio tiene etapas de construcción – el proceso histórico – antes de existir. Es una construcción social en el espacio que tiene sus propias dimensiones temporales con un carácter cíclico: territorialización / desterritorialización / reterritorialización. Cada ciclo está estrechamente ligado a la relaciones de poder con los demás territorios.

La definición del territorio de De Souza, geógrafo libertario, permite discernir todavía más espacio y territorio, y completar la concepción relacional: "...el territorio no es

el sustrato, el espacio social en sí, sino un campo de fuerzas, las relaciones de poder espacialmente delimitadas y que operan, por lo tanto, sobre un sustrato referencial." (De Souza, 1995: 97).

Aceptar tal concepción es reconocer que el concepto de territorio es *multiescalar* y *multidimensional* (Mançano Fernandes, 2011). Un territorio puede ser un espacio de gobernanza, como el de un Estado o de un municipio, pero también un tipo de propiedad (particular, individual o colectiva), o un espacio apropiado para un uso mayor, como cuando trabajadores sexuales se apropián de una banqueta. Eso implica admitir no sólo escalas distintas, sino varios sistemas de escalas espaciales (administrativas, de propiedad, de uso, etc.) que conviven simultáneamente. Así el territorio concreto debe ser concebido como una entidad social espacializada que interactúa con territorios de otras escalas. De la misma forma, cada territorio tiene sus tiempos de funcionamiento de tipo económico, social y cultural. Ellos mismos abarcan tiempos más cortos, los de los habitantes que representan tiempos distintos en función de sus características demográficas, sociales y estilos de vida. Los "pequeños" territorios dependen de los tiempos más largos de territorios más amplios en los cuales están ubicados.

La *multiescalaridad* espacial y temporal está estrechamente vinculada a la *multidimensionalidad*. Los territorios forman totalidades porque contienen en sí todas las dimensiones del desarrollo: la política, la económica, lo social, la cultural y la ambiental. Utilizar esas dimensiones de manera separada para asentar una o otra concepción del territorio significa, como mínimo una reducción, y hasta una instrumentalización si es voluntario. Este discurso desvía la atención de la población, evita que se entienda lo que puede significar en término de dominación. Por lo mismo, hay que entender el territorio de manera más amplia, como relacional, que se establece como un campo de fuerza según las relaciones de poder.

Como lo fue durante mucho tiempo, no hay que oponer una visión reticular a una zonal del territorio. Si bien un territorio es una zona, un marco espacial con sus fronteras, está alimentado, compuesto por redes de comunicaciones, de infraestructuras, redes sociales, de grupos sociales móviles, etc. El grupo social a quien le corresponde ordena su territorio, lo transforma respecto a sus "necesidades". Entonces no hay que sorprenderse que por el bien de la nación (esa comunidad ficticia) los gobernantes ordenen el territorio según los imperativos del capital y aplasten los territorios reales

que lo componen. Así, el Estado Mexicano hace prevalecer la explotación del subsuelo para encontrar hidrocarburos y niega así los territorios de las comunidades indígenas. La concepción economicista del Estado aplasta la concepción tradicional (cultural) del territorio indígena. Se trata de una verdadera lucha de poder en y por el espacio.

Concluiremos enfocándonos en esta lucha de poder. Quien pretende tener autonomía, como lo presumen casas okupas o huertos solidarios, como lo creen comunidades indígenas o lo exhiben los zapatistas, lo hacen ingenuamente, por ignorancia o peor, de mala fe. No se puede reivindicar la autonomía y la identidad nacional al mismo tiempo, menos creer ser autónomo en el territorio de la heteronomía. Todos las luchas de defensa de los territorios, o los intentos de territorialización, siempre significan una reconfiguración de las relaciones de poder, de la relación de fuerza con el Estado-capital, él ya bien territorializado, tanto en lo concreto como en nuestras mentes. El Estado lo sabe bien y por lo mismo, suelta de vez en cuando, por estrategia, migajas de autonomía para calmar los conflictos territoriales que él mismo pudo iniciar, aceptando la actividad de ciertas empresas, ordenando la construcción de autopistas, organizando a paramilitares o

por impulsar el clientelismo electoral, etc.

Actualmente, la dinámica global es hacia la desterritorialización, al desarraigo. Recientemente pasamos una etapa significativa cuando más del 50% de la población se ha vuelto urbana. Es decir que la mayoría de los procesos de construcción social de la humanidad se realizan en un *espacio mercancía*. Los barrios populares ya no corresponden tanto a grupos sociales homogéneos pero sí cada vez más a una aglutinación de individuos guiados por estrategias residenciales. Los antiguos barrios populares están gentrificados mientras que los pobres están cada vez más relegados en los barrios periféricos. En México D.F., el asalto inmobiliario ya empezó desde una decena de años en el centro histórico y sus alrededores. Sólo los ricos eligen realmente dónde ubicar sus vidas, en *gated communities* (barrios cerrados) o en un nomadismo burgués internacional. Si ya no hay clase obrera, grupos de proletarios o más ampliamente una conciencia de clase, es que la gente se repliega en las tribus urbanas u otras identidades posmodernas, son identidades sin territorio, desarraigadas, "fuera del suelo", en perpetuo movimiento. El capitalismo desmantela el tejido socio-cultural, no solo socio-económicamente, sino en el espacio también. El contrario lo demuestra, son

esos territorios verdaderos quienes saben responder al Estado cuando les ataca. La claridad de las asambleas comunitarias, la espontaneidad de las repuestas de los barrios populares y la determinación de las comunidades indígenas en las luchas se dan gracias a un denso entrelazado de relaciones sociales espacializadas. Sus territorios son el impulso, el medio y la apuesta de sus movimientos. Hacen el espacio.

Actualmente domina el espacio producido por el capital y el territorio del Estado. Frente a esta situación, urge reflexionar sobre cómo reterritorializarnos. Debemos ser el territorio, aprender a vivir todos los días juntos con el despliegue de solidaridades que significa. Debemos producir un espacio deseado en común, sin que nadie nos otorgue derechos territoriales u obligaciones sociales. Reivindicar (realmente) un territorio, es reivindicar un espacio de emancipación, va de la mano con el desafío del Estado.

Referencias:

- Brunet R., 1992, «Territoire», en *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, Brunet R. (coord.), Ferras R. y Théry H., Paris, Reclus, La documentation Française. p. 435-436.
- Haesbert R., 2011, *El mito de la desterritorialización, del fin de los territorios a la multiterritorialidad*, México, Siglo XXI.
- Lefebvre H, *La Revolución Urbana*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Lefebvre H, *La producción del Espacio*, Madrid, Capitan Swing, 2013.
- Mançano Fernandes B., 2011, «Territorios, teoría y política», en *Descubriendo la espacialidad social desde América Latina*, Calderón Aragón G. y León Hernández E. (coord.), México, Itaca, p. 21-51
- Souza De, M., 1995, «O territorio: sobre espaço, poder, autonomia y desenvolvimento», en Castro et al. (orgs.), *Geografias: conceitos e temas*, Río de Janeiro, Bertrand Brasil.

Y bien: ¡la guerra!

TIQQUN*

En todo hay que comenzar por los principios. La acción justa se sigue de ellos.

Cuando una civilización está arruinada, tiene que irse a la quiebra. No se hace la limpieza en una casa que se derrumba.

Los objetivos no hacen falta, el nihilismo no es nada. Los medios están fuera de duda, la impotencia no tiene excusa. El valor de los medios se relaciona con su fin.

Todo lo que es, es bueno. El mundo de las *quelipot*, el Espectáculo, es completamente malo. El mal no es una sustancia, si lo fuera sería bueno. El misterio de la efectividad del mal se resuelve en que el mal no es, en que es una nada *activa*.

El mal es lo que no se distingue del bien. La indistinción es su reino, la indiferencia su poder. Los hombres no aman el mal, aman el bien que hay en él.

*Texto publicado en la revista Tiqqun 1.

En el *Tiqqun*, el ser regresa al ser, la nada a la nada. El cumplimiento de la Justicia es su propia abolición.

La historia no ha terminado, para hacerlo requeriría nuestra aprobación.

Un solo hombre libre es suficiente para probar que la libertad no ha muerto.

La cuestión no es nunca "vivir con su tiempo", sino a favor o en contra de él. *Eso no depende*.

Todo lo que se jacta de un avance temporal admite con eso mismo que no está por encima de su tiempo.

Lo nuevo no es más que la coartada de lo mediocre. Hasta ahora, el progreso no ha designado más que un incremento determinado de lo insignificante. Lo esencial ha quedado en la infancia. Los hombres se han envuelto de costumbres, pero aún no las han pensado. Ésta es una negligencia de la cual ya no tienen los medios. En este punto, la historia comienza.

Las catástrofes de la historia no demuestran nada en contra del bien. No son los movimientos revolucionarios los que han suspendido "el curso normal de las cosas". Invirtamos. Es este curso ordinario el que es la suspensión del bien. En su encadenamiento, los movimientos revolucionarios componen la tradición del bien, o hasta ahora: la tradición de los vencidos. La nuestra.

Toda la historia pasada se resume a esto: la figura de una gran ciudad asediada por reyezuelos. Inexpugnable, el resto permanece.

Absolutamente antes del tiempo está el sentido.

Hay un reloj que no suena. Suya es la realeza.

Es preciso actuar como si fuéramos hijos de nadie. Su filiación verdadera no está dada a los hombres. Ésta es la constelación de la historia de la que consigan reapropiarse. Es conveniente tener un panteón. No todos los panteones se encuentran al final de una calle Soufflot.

Los lugares comunes son la cosa más bella del mundo. Es necesario repetirse. La verdad siempre ha dicho la misma cosa, de mil maneras distintas. En ocasiones, los lugares comunes tienen el poder de hacer tambalear los mundos. El universo mismo nació de un lugar común.

Este mundo no está adecuadamente descrito porque no está adecuadamente discutido, y viceversa. Nosotros no buscamos un saber que dé cuenta de un estado de los hechos, sino un saber que los cree. La crítica no debe temer ni a la pesadez de los fundamentos ni a la gracia de las consecuencias.

Esta época es tan furiosamente metafísica que trabaja sin cesar para olvidarlo.

La Metafísica Crítica: al repelerla, se la abraza.

Algunos han encontrado que la verdad no existe. Son castigados por ello. No escapan a la verdad, y sin embargo la verdad se les escapa. No la entierran, y sin embargo ella los enterrará.

No queremos saber nada de lloriqueos, no le haremos a nadie el favor de una revuelta moderada. Tienen que empezarlo todo de nuevo por ustedes mismos. Este mundo tiene necesidad de verdad, no de consolaciones.

Hay que criticar la dominación, porque la servidumbre domina. Que haya esclavos “felices” no justifica la esclavitud.

Han nacido. Quieren vivir. Y siguen destinos mortales. Alguna vez se cansan y entonces dejan hijos, para que nazcan otros muertos, y otros destinos mortales.

Ha llegado el tiempo de las larvas, las cuales incluso escriben libritos de los que se habla en sus criaderos.

Desde que hay hombres, y desde que éstos leen a Marx, se sabe lo que es la mercancía, pero nunca hasta ahora se ha acabado *prácticamente* con ella. Algunos, que en otro tiempo ejercieron la profesión de criticarla, incluso anunciaron que se trataría de una segunda naturaleza, más bella y legítima que la primera, y que nosotros deberíamos someternos a su autoridad.

Sus metástasis han alcanzado los confines del mundo; sería bueno recordar que un organismo completamente cancerado se derrumba en corto tiempo.

Las alternativas y los litigios antiguos están exhaustos.
Nosotros imponemos otros nuevos.

Rechaza los dos lados por igual. Ama sólo el resto.
Únicamente el resto será salvado.

Los hombres son responsables del mundo que no han creado. No se trata de una idea mística, es un dato.
Sólo sorprenderá a quien esté preparado para ello.

De ahí la guerra.

El enemigo no tiene la inteligencia de las palabras, el enemigo las pisotea. Las palabras anhelan su lugar.

La felicidad nunca ha sido sinónimo de paz. Es preciso hacerse una idea ofensiva de la felicidad.

La sensibilidad ha sido durante mucho tiempo una mera disposición pasiva al sufrimiento, ahora debe devenir el medio mismo del combate. Arte de convertir el sufrimiento en fuerza.

La libertad no tiene nada que ver con la paciencia, más bien es la práctica en acto de la historia. Inversamente, las "liberaciones" no son sino el opio de los malos esclavos. La crítica nace de la libertad, y le da a luz.

Los hombres están más seguros de liberarse cuando se desprenden, que de acceder a la felicidad cuando reciben.

Persigue la libertad, todo lo demás te vendrá con ello.
Quien quiera mantenerse a salvo se irá a la ruina.

Al igual que todo aquello cuya existencia debe ser previamente probada, la vida que obedece a este tiempo tiene poquísimo valor.

Un orden antiguo subsiste en apariencia. En realidad, sólo está ahí para ser descrito en todas sus perversiones.

Se dice que no hay punto de peligro en tanto no se produzcan motines; se dice, puesto que no hay desorden material en la superficie de la sociedad, que la revolución está muy lejos de nosotros. Lo que ocurre, realmente, es que las fuerzas aniquiladoras están comprometidas en un camino muy distinto de aquel en que se esperaría encontrarlas.

Sepan, jóvenes imbéciles, pequeños hocicones realistas, que hay más cosas en el cielo y sobre la tierra de las que sueñan sus solipsismos inconsistentes.

Esta sociedad funciona como una llamada incesante a la restricción mental. Sus mejores elementos le son extraños. Éstos se rebelan en su contra. Este mundo gira alrededor de sus márgenes. Su descomposición le

excede. Todo lo que continúa viviendo vive en contra de esta sociedad.

Abandona el barco, no porque se hunda, sino para hacer que se hunda.

Los que hoy no comprenden tienen ya movilizada toda su fuerza desde ayer para no comprender. En su fuero interno, el hombre está al tanto del estado del mundo.

Todo se radicaliza. Tanto la idiotez como la inteligencia.

El *Tiqqun* desprende las líneas de ruptura dentro del universo de lo indiferenciado. El elemento del tiempo se reabsorbe dentro del elemento del sentido. Las formas se animan. Las figuras se encarnan. El mundo es.

Cada nuevo modo del ser arruina el modo del ser precedente, y es sólo entonces, sobre las ruinas del viejo, que el nuevo comienza. Y esto es llamado los "dolores del parto", a fin de designar un período de grandes tumultos. Parece que el viejo modo del ser en el mundo será arruinado, aquel que cambiará diversas cosas.

Un día, una sociedad intentó, por medios innumerables y repetidos sin cesar, aniquilar a los más vivos de entre sus hijos. Estos hijos sobrevivieron. Ahora desean la muerte de esta sociedad. No sufren de ningún odio.

Ésta es una guerra que no está precedida por ninguna declaración. Por lo demás, nosotros no la declaramos, la revelamos solamente.

Dos campos. Su controversia está basada sobre la naturaleza de la guerra. El partido de la confusión querría que no hubiera más que un campo. Lleva consigo una paz militar. El Partido Imaginario sabe que el conflicto es padre de todas las cosas. Vive disperso y en exilio. Fuera de la guerra, no es nada. Su guerra es un éxodo, en el que las fuerzas se componen y las armas se descubren.

Deja a este siglo los combates entre espectros. No se batalla contra los ectoplasmas. Se les aparta, para despejar el blanco.

En un mundo de mentira, la mentira no puede ser vencida por su contrario, sino únicamente por un mundo de verdad.

La complacencia engendra odio y resentimiento, la verdad aproxima a los hermanos.

"Nosotros", en otras palabras nosotros y nuestros hermanos.

La inteligencia tiene que devenir una tarea colectiva.

And the rest is silence.

Venecia, 15 de enero de 1999.

Henry Darger y la Epopeya Glandeco- Angeliniana

CARLOS A. AGUILERA

Seamos sinceros, ¿hay algo más cómico que un hombre solo?

¿Un hombre que hable y hable y hable siempre consigo mismo, sin parar, gesticulando, interpelando, orinando, rezongando, espiando?

¿Un hombre que viva en un edificio estrechito y solo salga cuatro o cinco veces al día para postrarse delante del cristo de la esquina y que cuando blasfeme (él, no el cristo), lo haga abriendo y cerrando toda la boca como si fuera un pato?

¿Un hombre que no se crea artista ni pato ni cómico y sin embargo sea metafísicamente (taradamente) todo esto?

De alguna manera, esto es lo que sobresale al ver el filme de Jessica Yu, *In The Realms of the Unreal* (2004), documental que entrevista y recrea el mundo de Henry Darger a lo largo de ochenta minutos... También, lo que queda de las diferentes monografías que existen sobre la vida-obra de este genio, entre ellas, la de Klaus Biesenbach, una de las mejores.



Para empezar, lo primero que habría que decir es que Darger (Chicago 1892–1973) inventó para la posteridad a la fémina de clítoris grande. No de vulva grande o muslos grandes o entrepierna peluda, tal y como hace más de cien años Courbet tipificó para la modernidad.

No.

Darger, a principios del siglo xx, y en la mayor de las soledades (si entendemos por esto tener escasos encuentros con otras personas) inventó algo que al final ha sido tan importante para Occidente como aquel éxtasis de santa Teresa, donde Bernini unió lo *lubricus* a lo hagiográfico, o las posiciones sexuales en las ánforas y vasijas griegas.

Darger inventó lo que de manera rápida podríamos llamar la niña-pene.

La niña clitoromegálica y que incluso tiene algo parecido a testículos en su cuerpo.

La niña-guerra.

Y no lo digo exactamente porque en la obra de Darger las *Vivian girls* luchen contra el mal con fusiles y palos e incluso muchas veces con su propio cuerpo (el mal que encarnan los "glandecos" como caricaturescamente los llama).

Al contrario...

Las *Vivian girls* encarnan el mal porque en la mentalidad de Darger lo único que puede contraponerse a la guerra es la santidad de la víctima.

La santidad que difracciona a la víctima, quien a la misma vez que violencia es testigo.

Y esa violencia, que en el caso de Darger alcanzó las quince mil páginas, es precisamente la fábula donde un grupo de siete niñas luchan contra un grupo de soldados (vestidos como en la guerra civil norteamericana aunque con un *look* más napoleónico), y muchas veces son crucificadas, ahorcadas, asfixiadas, tiroteadas o tasajeadas en pro de la continuación planetaria, de la salvación de los niños esclavos.

Víctimas redentoras.

¿No es lo más normal que una niña-redentora sea, bajo cierta mirada, una fémina critoromegálica, la representación demodé y arquetípica de la fuerza, de lo que ha sido hecho para imponerse, *lafalo*?

Algo así debió pensar a principios del siglo xx Henry Darger, ya que en *La historia de las niñas Vivian en lo que se conoce como los Reinos de lo irreal sobre la Guerra-Tormenta Glandeco-Angeliniana causada por la rebelión de los niños esclavos*, aparecen incluso niños (varones) con la misma fisonomía que sus ninfetas.



Es decir, con un pene entre las piernas...

Aunque siempre de rodillas o amarrados, esperando la guerra.

Pharmakón que en el caso de Darger ha sido interpretado desde el estereotipo (el choque de dos fuerzas donde una debe vencer groseramente a la otra) y no como el encuentro de diferentes realidades, un mundo donde el dolor estará ligado al placer, la muerte, a ciclos repetitivos de vida.

¿No será esto lo que precisamente el norteamericano habrá querido decir colocándole los cuernos del carnero (el carnero que redime con su expiación a la humanidad según el cristianismo y salva y reencarna según el Nuevo Testamento) a las siete Vivian *girls*, esas enanas que más que luchar, aunque también lo hacen, están en la mayoría de las acuarelas de *En los reinos de lo irreal* en posición de castigo, ahorcadas o vejadas o tasajeadas por los bigotudos de la tropa glandeconiene?

Lo más probable es que sí.

La tesis de la guerra convencional de donde al final saldría un vencedor no parece estar muy cerca de la mentalidad de Darger, quien además pintaba larguísimos excursos donde ambos mundos, el de cierta paz por un lado y el de la perversión y asfixia por el otro, se unían.

Y lo mismo pienso de su autobiografía y sus diarios meteorológicos...

Estos últimos, escritos a lo largo de diez años y en constante debate (guerra) con el hombre que exponía el parte del tiempo en la radio de Estados Unidos. Un taimado y un mentiroso a los ojos del autor de las niñas "trans" y los soldados pseudonapoleónicos.

Un monstruo.

Un monstruo que se atrevía a distorsionar la naturaleza y él asociaba directamente con el linchamiento y la sangre, tal como se dice claramente en el título de su obra: *la Guerra-Tormenta Glandeco-Angeliniana*. La tormenta que se lo llevaría todo y no dejaría pollo con cabeza, cosa que ilustran muy bien sus dibujos... La tormenta que produciría más muertos que el mismísimo enfrentamiento norte-sur en Estados Unidos.

¿No es al final el fetichismo lo único puro, lo único realmente puro que tenemos, lo único mío-mío-mío que, como recuerda Bataille, hace que el mal se vuelva definitivamente más cercano, deseable?

Darger, quien además de con la metereología tenía, como resulta evidente, una obsesión con la muerte —la de las Vivian *girls* y la de Elsie Paroubek, una niña que fue asesinada y violada cuando él era joven y de cuyo caso guardó el recorte de periódico durante años—, logró armar con todos estos artefactos su propio foco.



Su propio deseo, placer, risita, plagio y neurosis.

Placer, porque pintar a miles de ninfas con sangre tiene que conducir inevitablemente al opio, a un *fog* donde los cuerpos flotan y se producen heridas entre sí, donde son absorbidos por el dolor.

Deseo, porque nada inflama más el deseo que la realización imaginaria de la propia parafilia, eso que antes los jodedores llamaban el "secretico".

Risa, porque a diferencia de lo que escriben la mayoría de sus estudiosos, la obra de Henry Darger es una de las más anfetamínicas y caricaturescas que produjo todo el siglo xx. Y no sólo por esa abundancia de tortura y niñas con la lengua afuera que la caracteriza. También, por su estilo, su mezcla de calco, plagio y cómics...

Su psicodelia.

¿Existe acaso algún artista en los primeros cincuenta años del siglo xx que desacralice de manera tan puntual el concepto guerra en Estados Unidos?

Es más, y ya que casi todos los que han comentado la obra del de Chicago hablan de que *La historia de las niñas Vivian...* es una mirada muy particular al conflicto secesionista norteamericano, ¿se puede encontrar a alguien que lo haya psicotizado, descentrado, parodiado, transexualizado y sublimado tanto como el limpiapisos Darger (recordemos que además fue portero de hospital y vagabundo)? ¿Alguien que se haya atrevido a meter tantas mariposas, menstruaciones y baba de viejo en unas acuarelas como él?

Difícil.

Los personajes de su "novela", llamados general Libertino, general Golpeenlacabeza, general Cabezadecerro, general Grancorazón, los cuales participan zorrúnamente en la batalla de los cerdos de Angelina, en la batalla de los cien pepinos, en la de la montaña de los dedos, etc., no me dejarán mentir.

Tampoco, el mismo título de su obra, el cual no sólo hace referencia a los dos universos que se enfrentan en esta contienda (el Glandeco, de *glans*, glande, el cual está obsedido por una mentalidad masculino violenta. Y el Angeliniano, de pureza, niñas "transgénicas" y rituales de sangre), sino, a la inversión y horizontalidad de los conceptos...

A la desacralización.

Allí donde los otros vieron epopeya, Darger sólo vio un teatro cómico. Un bestiario de niñas con pitos largos que se divertían asistiendo a su propia muerte.

Allí donde los otros leyeron política, dominio, biología, economía, destino, fuerza, el esquizo Darger solo leyó caricatura.

Caricatura y droga.

Y ya sabemos, sin ambas, es imposible entender el universo de lo sagrado.

Sin ambas, es imposible, incluso, entender a los parafrénicos en Occidente.

Crisis de la presencia. Una lectura de Tiqqun

AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER

"Me miro en el espejo y soy feliz / y no pienso nunca en nadie más que en mí, / leo libros que no entiendo más que yo, / oigo cintas que he grabado con mi voz. / Encerrado en mi casa / todo me da igual, / ya no necesito a nadie, / no saldré jamás y me baño en agua fría sin parar, / y me corto con cuchillas de afeitar, / me tumbo en el suelo de mi habitación / y veo mi cuerpo en descomposición. / Encerrado en mi casa / todo me da igual, / ya no necesito a nadie, / no saldré jamás. Ahora soy independiente, / ya no necesito gente, / ya soy autosuficiente, / ¡al fin!".

(Parálisis Permanente, Autosuficiencia, 1981)

Introducción: desde dónde mirar

Hay una frase de Kierkegaard que dice: "Hay que encontrar el lugar desde el que mirar". Es decir, primero tenemos que encontrar un lugar, sólo luego podremos mirar. Si miramos sin apoyarnos en un lugar, no veremos nada. Yo leí Tiqqun hace años, pero sin un lugar para mirar. Así que no vi apenas nada. Su trabajo teórico me pareció simplemente otra combinatoria de los elementos críticos dispersos por el siglo XX, quizá más original o ingeniosa que otras (¿qué demonios pueden aportar Heidegger o Agamben para pensar una política revolucionaria?), pero sin sustancia, experiencia ni acentos propios. Me pareció sólo un estilo.

Digamos que en el ámbito del pensamiento crítico hay estilos y hay aventuras. Un estilo está atento sobre todo a reproducirse a sí mismo en determinado campo de juego (la escena "radical", por ejemplo): elegir una tradición, una posición, unos problemas, cada decisión se concibe como un guiño autorreferencial en el interior del campo de juego. El estilo es sobre todo cuestión de identidad, una identidad que conquistar, valorizar o conservar. Por el contrario, la aventura empieza cuando se arriesga precisamente la identidad para poder pensar por fin en nombre propio, aunque

ello pase también por reapropiarse de las palabras de otros; entonces las decisiones se toman teniendo en cuenta lo que habilita o no pensamiento, no tanto lo que configura identidad. Una aventura es sobre todo cuestión de emancipación y de singularidad.

Cuando encontré un lugar para mirar, tras un desplazamiento significativo en la existencia, descubrí que Tiqqun tenía mucho más de aventura que de estilo. Vaya sorpresa, uno ha pasado cien veces por un camino y descubre de pronto que se trataba de un *pasadizo*.

¿Qué sería un lugar? Igual no es la palabra más adecuada. Remite demasiado directamente a la quietud de un espacio fijo, a una especie de observatorio seguro que nos ofrecería el punto de vista correcto sobre una obra, a la clave teórica que nos faltaba para una buena comprensión. En cambio el lugar que tengo en mente se parecería más bien al torbellino de una inquietud, un problema o una búsqueda. El lugar es necesariamente una pregunta y es desde ahí que los caminos se vuelven pasajes; no antes. La pregunta que me abrió el pasadizo Tiqqun fue ésta: "¿En qué podría consistir una política por fuera de la política?"

Política: en torno a esa palabra se jugaba para mí (y para otros conmigo) la fuga de las formas de existencia banales. La palabra

nombraba el horizonte de sentido que hacía relevante la vida: acción, intensidades colectivas, manifestaciones, lucha, centros sociales, proyectos y disputas encendidas, mil encuentros y reuniones, lecturas y aprendizajes, afectos y sueños. Se trataba de transformarse uno mismo en el interior de un movimiento de transformación social. Nada que ver con la política de los políticos, su referente concreto eran los movimientos sociales. Unos espacios, unos modos de hacer y unas complicidades organizados para *despegar* de una realidad que se nos caía encima.

Pero demasiadas partes de la vida se quedaron en tierra. Así que en pleno vuelo se me acabó la gasolina. Aterrizaje forzoso.

Siniestro total.

¿Victoria pues de la realidad y de las formas de existencia banales? No del todo: la política se vino abajo como respuesta, como solución, como mundo concreto de referencia, pero persiste como pregunta, tan abierta como una herida.

¿Qué puede significar reinventar una vida política cuando palabras como "militante", "movimiento", "colectivo", "crítica", "alternativa" o la misma palabra "política" se han vuelto muy problemáticas en el mejor de los casos, o malos fetiches en el peor, pero ya en ninguno de ellos soluciones que proponer

a la búsqueda de sentido y al deseo de lo común? ¿Qué podemos hacer con nuestra disidencia respecto a la realidad cuando no nos planteamos ya *despegar* de ella?

Estas preguntas me empujaron a buscar otra relación con lo real, otra sensibilidad hacia lo común y otra idea de lo que significa pensar. Ya no la "militancia", es decir, ya no esa inscripción en lo real donde todo parece "orgánicamente" dado y articulado (maneras de estar, espacios, alianzas, interlocutores, lecturas, sociabilidad), sino modos de hacer que se trata de inventar en situación y relaciones donde no hay claves previas para reconocer lo común, porque éste se teje lenta y dificultosamente partiendo de preguntas compartidas. Ya no ese "nosotros" que opera una separación (más o menos afirmativa) con respecto a la realidad, un "nosotros" que se trata de expandir y ampliar, invitando o llamando a otros a entrar, que se plantea como alternativa y se concibe como área, sector, bloque, red o constelación, pero que siempre traza una frontera (más o menos rígida o móvil) con respecto a su afuera (la "gente", la "normalidad"...), sino un potencial de transformación que está como *empotrado* en la misma realidad. Ya no la "crítica" que se lanza desde los quince mil pies del altura del avión en pleno vuelo, que se dirige a otro en lugar de elaborarse con él, que huye

de las dudas como de la peste y que parte de algunos temas definidos por "agendas", sino el esfuerzo constante para conectar el pensamiento con las preocupaciones y los problemas *íntimos*.

Este desplazamiento se vio influido decisivamente por la emergencia en los últimos años de movimientos atípicos que cuestionan radicalmente el estatuto de lo político. *Movimientos sociales que no son movimientos sociales*. En los que el "cualquiera" se politiza, sale a la calle, abre preguntas radicales sobre el mundo que estamos construyendo, desafía el curso normal de las cosas, habla e interpela sin esperar nada de un "nosotros" dado, de una vanguardia consciente ni de una experiencia política cristalizada. Movimientos que han sido y son como un espejo ante el que escudriñar la propia crisis sin dejarse ganar por ella, sino elaborando nuevas preguntas, encontrando energías distintas, buscando otras salidas⁽¹⁾.

¿Cómo explicar que éstos hayan sido disparados tantas veces por un hecho catastrófico? ¿Cómo se amplían en ellos los ingredientes de los que suele estar hecha la política, incluyendo ya no sólo materiales luminosos (acción, discurso, visibilidad,

energía militante...), sino también otros mucho más turbios (colapsos de sentido, ambigüedad)? ¿Cómo es que tejen "nosotros" sin recurso a la identidad? ¿Por qué la realidad zozobra cuando el cualquiera habla en nombre propio sobre aquello que le afecta?, ¿cuál es su fuerza? En definitiva, ¿qué potencias de transformación podemos encontrar en el anonimato, en el cualquiera, en el vacío, en pasiones consideradas tristes, en la interioridad? ¿Y si las formas de existencia banales de las que queríamos despegar no fueran tan obvias? ¿Cuál es su secreto?

Despolitizarse para politizarse. En ese desplazamiento, en esta experiencia de autotransformación que hace vacilar la definición y el estatuto de la política, ¿cómo orientarse? No es un problema trivial: los sentidos preexistentes, sedimentados, se retorcerán una y otra vez bregando para volver a imponerse. Cuentan con un poderoso aliado: el miedo al vacío. ¿Cómo persistir en la propia brecha y fabricar desde ella una nueva piel, una nueva sensibilidad que responda ya a otras solicitudes de lo real? Es decisivo ser capaces de entender y nombrar el propio proceso, construir sobre la marcha otro mapa de la situación. Mis encuentros en "la

1. Entre los más conocidos, el No a la Guerra, lo ocurrido entre el 11 y el 14 de marzo de 2004 o los comienzos de la V de Vivienda, pero no exclusivamente.

"segunda fase" con Tiqqun responden a ese requerimiento: explorar otra fuente de energía y otro punto de partida para la política. No tanto responder las nuevas preguntas como iluminarlas bajo la luz de otras referencias.

Tiqqun llama "Bloom" a ese punto de partida de otra politización posible. El Bloom es una cierta debilidad existencial, característica de nuestra condición contemporánea. Es la figura que designa nuestra situación de impotencia e indiferencia ante un mundo que no se deja cambiar. Está atrapado en la realidad, en la "normalidad", justo ahí donde también te coloca un aterrizaje forzoso. Pero no se trata de una figura exclusivamente negativa que haya que aprender a sortear. El Bloom es al mismo tiempo veneno y antídoto. Es el fondo donde se puede tomar de nuevo impulso. Entonces esa debilidad puede convertirse en fuerza; pero no en cualquier fuerza: en una fuerza débil o, mejor dicho, en una fuerza vulnerable. A lo largo de este texto indagaremos en la naturaleza y la genealogía de la *fuerza vulnerable*, esa fuerza que no se pone al margen de la realidad, sino que está como hundida en ella y al alcance de cualquiera.

Así que éste es finalmente el lugar desde el que voy a mirar: la pregunta por el Bloom y su extraña ambivalencia. Me acercaré sobre todo al planteamiento de la pregunta y quizás

no tanto a la respuesta que Tiqqun ofrece. Lo que sigue a continuación podría leerse entonces como la simple reconstrucción de un recorrido teórico, un mero comentario de texto, en especial del artículo "Una metafísica crítica podría nacer como crítica de los dispositivos", aparecido en el segundo número de su revista. Pero lo que ocurre cuando uno mira desde un lugar nunca es obvio, porque entonces se abre una "zona de indiferenciación" donde ya no puedo distinguir muy claramente lo que dice Tiqqun de mi propia voz. Lo ha explicado inmejorablemente F. Zourabichvili interpretando su propio trabajo de comentarista de Deleuze: "No hay una presencia subyacente y autónoma del comentador, sino una causa común del autor comentado y del autor que comenta (...). Se trata de una manera de prestar la propia voz a las palabras del otro, lo que termina por confundirse con su reverso, es decir, hablar por cuenta propia tomando la voz del otro".

Metafísica crítica: elaborar la inquietud

La filosofía de Tiqqun no es meramente especulativa, se nombra a sí misma como "metafísica crítica" y tiene una fuerte carga existencial. Arranca de una "inquietud" que no nos deja vivir en paz en este mundo, ni con él. Una inquietud que no es patrimonio de filósofos ni de artistas, sino que "está en

todas las tripas". Esa inquietud, a la vez íntima y común, es el resultado de la "crisis de la presencia", su manifestación sensible. ¿Qué significa eso, crisis de la presencia? Se refiere al hecho de que nuestro ser-en-el-mundo se vuelve problemático.

Lo que creía sólido y garantizado (la unidad y autonomía de mi yo) empieza a desintegrarse. Vacila y se hunde la frontera que me separaba nítidamente del mundo. No me reconozco, y tampoco a los otros, hasta entonces tan familiares. Es como si yo ya no fuera yo, como si un intruso se me hubiese colado dentro. Me asaltan las preguntas sobre la vida que llevo, también los miedos, quizá hasta alucinaciones.

¿Estaré poseído, embrujado? Las mismas realidades físicas se rebelan contra el dominio de mi voluntad. Si ahora el interior me asusta, el exterior parece haber perdido igualmente su objetividad maciza. Se vuelve como de cera. La tierra tiembla. Todo me parece irreal y, más que miedo a algo en concreto, siento una angustia indefinida. Inquietud. ¿Por qué esto? Y ¿por qué a mí?

Un choque cualquiera con el mundo (acontecimiento, percepción, emoción) desata la crisis de la presencia. La crisis puede arrancar de un hecho muy banal y concreto, o darse muy poco a poco y casi imperceptiblemente, incluso puede

convertirse en un "estado", pero en todo caso siempre afecta al núcleo de creencias, fidelidades y deseos que nos constituyen. Zozobramos: vacila el sentido que tiene para cada cual vivir, lo que hace relevante la vida en cada caso. Se tambalean a la vez el sentido de la vida y el sentido de lo real, mi consistencia subjetiva y la misma objetividad de las cosas, el yo más profundo y la arquitectura del mundo exterior.

Para Tiqqun, la inquietud que resulta de ahí no es un fenómeno negativo, sino precisamente la condición necesaria (pero no suficiente) para otro habitar. Porque, ¿quién pierde la realidad y el mundo? ¿Qué es lo que entra en crisis? En general, la presencia que se desfonda es la figura clásica del sujeto como entidad completa, autárquica, regente, centro y medida de todas las cosas. El filósofo Reiner Schürmann, citado a menudo por Tiqqun, la describe así: "El hombre se fija de manera unilateral en los objetos a su disposición. Dicho de otro modo, experimenta al ser como aquello que lo enfrenta, como una prueba de fuerzas. Frente a este mundo que se le opone, se afirma como sujeto; se capta como el centro de referencia de lo real. El sujeto seguro de sí y obnubilado por su poder mide todo con la vara de su inteligencia y voluntad. El único tipo de verdad reconocida es la verdad eficaz, la que sirve para algo".

Esa distinción entre sujeto y mundo es la base de la metafísica occidental, de la que derivan luego otras muchas separaciones desgarradoras (entre cultura y naturaleza, contemplación y acción, libertad y apego, sí mismo y otro, humano y no humano). La metafísica no es mera "ilusión", "engaño" o "ideología". No es una simple autojustificación de los poderes dominantes. No, el orden de la metafísica es uno con el orden del mundo: lo configura directamente. A la sociedad como conjunto y a cada uno de nosotros como sujeto. Es una filosofía *práctica*. Afirmar que "la realidad es metafísica" significa que Occidente está hecho a imagen y semejanza de ese esquema por el cual un sujeto se opone y gobierna todo lo que no es él. Libre es quien domina: la naturaleza, su cuerpo, el tiempo, el porvenir. Llamaremos "presencia soberana" a esta modalidad de ser-en-el-mundo como fortaleza absoluta, separada, sin relación, autosuficiente y autocentrada. Esa presencia soberana puede ser un solo cuerpo, un grupo o una sociedad entera. Pero se define en todo caso por una relación de dominio con el afuera. El mundo sólo inspira confianza a la presencia soberana en la medida en que lo puede controlar.

En el esquema metafísico, la presencia soberana se alza frente un mundo de cosas opuesto que trata de gobernar mediante el

lenguaje y la técnica. Schürmann explica, siguiendo muy de cerca el pensamiento heideggeriano, cómo la metafísica es la generalización abusiva de los esquemas de pensamiento apropiados a dos tipos de operaciones: fabricar y clasificar. El hacer técnico y la atribución predicativa. Primero, es una filosofía de la manufactura: "la visión [la idea] del manufacturero impresa luego en el material disponible [el mundo] y ofreciéndose a la vista de todos en el producto terminado [el objeto]". Segundo, una filosofía de la definición: "la operación sintáctica que consiste en la atribución de un predicado a un sujeto". Ambas operaciones son apropiadas a una región concreta de fenómenos (artefactos, cosas) y actividades (identificar, nombrar). Pero su extensión universal como modo de pensar —y por tanto como presupuesto sobre lo pensado— es el rasgo característico de la cultura metafísica.

Schürmann sigue explicando cómo a lo largo de la historia de Occidente la metafísica de la presencia soberana se ha traducido en diferentes principios ordenadores de la vida social: el Ser, el Bien, Dios, el Hombre, la Razón, las Leyes de la Historia, el Progreso, la Técnica, etc. Diferentes paradigmas trascendentales a partir de los cuales el mundo se vuelve inteligible y dominable. Diferentes patrones normativos que imponen sentido y finalidad a

cada gesto cotidiano. Diferentes todos ellos, pero atravesados igualmente por la voluntad de poder, de gobierno y de apropiación del mundo. Para la cual ninguna cosa/ente tiene verdadero valor en sí mismo, sólo si sirve de algo al principio soberano.

El mismo capitalismo (el "siglo tecnológico", según la mala denominación de Heidegger) es, en primer lugar, una tesis sobre el ser, una decisión *metafísica*. La más violenta de todas. En él, el máximo de poder coincide con el máximo de nihilismo. Es decir, el sujeto regente, centro y medida de todas las cosas —me refiero ahora a cada uno de nosotros como individuo—, lejos de ser un Yo imperial que se canta a sí mismo, sólo es en última instancia el objeto más desechable en manos de un poder autonomizado, un pobre tipo devastado que cubre su vacío y su ausencia al mundo con una agitación sin fin en tanto que espectador, turista, votante, consumidor, etc. Es el Bloom.

La crisis de la presencia es la experiencia donde colapsa la realidad, y nosotros con ella. El soberano cede, abdica. No mantiene la compostura frente a un mundo sometido, sino que más bien es arrebatado y engullido por él. El soberano interpreta esto como un acto de violencia: "posesión", "embrujo". ¿Quién es el "intruso" que atraviesa sin permiso mis dominios? El intruso no es otro que el mundo,

que de pronto desbarata la relación de fuerzas y me afecta. La distinción entre el mundo y yo pierde sus fronteras, se borra. Y con ella se hunde la metafísica de una presencia garantizada, el ideal de un observatorio arrancado al mundo que sobrevuela las situaciones, los acontecimientos y los devenires: el pensamiento como cálculo y estrategia, el lenguaje como operación clasificatoria "objetiva", la acción como técnica e intervención exterior.

Cada crisis de la presencia (ya sea personal o colectiva) abre una rasgadura en el orden de la metafísica que puede habilitar otra experiencia del mundo: ya no la identidad absoluta de uno consigo mismo más allá de los contextos y las relaciones, sino la exposición, el ser-en-situación, el entrelazamiento, la presencia común. Ya no la visión de lo que tienes enfrente, sino la escucha de lo que tienes al lado. Es una experiencia *extática* que nos pone "fuera de sí" y dentro del campo de relaciones heterogéneas en el que estamos irremediablemente implicados y al que llamamos mundo. Si la metafísica occidental encuentra su consistencia en el presupuesto de un punto de vista soberano sobre el mundo, la crisis de la presencia *puede ser* la antesala de un desplazamiento, porque disuelve todo ideal de una presencia autoritaria y dispone otro punto de partida para nuestro habitat.

El concepto de *tiqqun*, extraído de la Cábala judía, señala precisamente el momento de operar ese desplazamiento, desocupar el orden de la metafísica y restaurar la conexión inmanente con la realidad que se perdió bajo la dominación. La grandísima dificultad es que ese desplazamiento no puede ser "fabricado ni forzado" (Heidegger). El voluntarismo de las vanguardias revolucionarias no abandonó nunca el ideal de la presencia soberana, porque planteaba siempre un sujeto contrapuesto al mundo que lo empujaba en la buena dirección, pensando así la transformación social bajo esquemas metafísicos: el pensamiento como ciencia, la realidad como material informe que tenemos enfrente a disposición, la acción como intervención que modela ("da forma a"), el cambio revolucionario como artefacto. De ese modo, la política revolucionaria no sale del círculo de lo negado.

¿Cómo escapar? La crisis de la presencia no es una cuestión teórica, sino una experiencia radical que nos exige una decisión: reconstruir las defensas en torno a la presencia-fortaleza, declararnos vencidos y dejar de vivir, o bien reinventar la presencia como ser-en-relación. Por tanto, un inmenso potencial de transformación está en juego en el espacio de elaboración de la crisis. Y justo en ese punto carga sus baterías la "metafísica

crítica". Es metafísica porque su materia prima es precisamente la pregunta por el sentido de la vida, no ya un "tema social" —y menos aún un tema de la agenda político-mediática—, y es crítica porque quiere ser al mismo tiempo parte activa y marco conceptual para otra práctica político-existencial: una práctica sin sujeto, liberada de la maldición de la exterioridad y el finalismo; una práctica sin modelos, abandonada al despliegue y la apertura de su propio proceso; una práctica "fuera de sí", es decir, atenta a las situaciones que atraviesa, entregada a los contextos que habita, expuesta al mundo.

Hacer de la crisis de la presencia un centro de energía significa elaborar la inquietud como motor y carburante de la transformación; reconvertir nuestras defensas rotas en los materiales de un nuevo cuerpo; apoyarse en el mismo "intruso" para crear nuevas posibilidades de vida; devolver el golpe a la vida en términos de desafío, creación y regalo; transfigurar la fragilidad que experimentamos tras el choque con la realidad en fuerza vulnerable.

No es nada raro que Tiqqun haya pensado esa operación tan excepcional como *magia*.

La magia: hacerse amigo del enemigo

Hemos dejado a la presencia en crisis, tocada. Hemos señalado que justo ahí se

abre el espacio ambiguo de una bifurcación decisiva. La posibilidad de un desplazamiento.

¿Con qué energías, con qué recursos, con qué complicidades contaremos en la ocasión? Difícil de anticipar. En el peor de los casos, la presencia tocada se hundirá sin remedio: locura, suicidio, victimización, postración irreversible... Todas ellas son formas distintas de perder definitivamente la confianza en el mundo. A partir de ahí nuestro vínculo con él estará hecho de angustia, paranoia, autismo y pasividad radical. El miedo nos cerrará sobre nosotros mismos. Marchitará nuestra capacidad de afectar y ser afectados, desembocando así en una situación de terrible impotencia. La crisis de la presencia no conduce por sí sola a ninguna liberación. Todo depende de nuestra elaboración, de nuestra respuesta.

Porque desde luego no se trata de dejar a la presencia extraviarse definitivamente, como tal vez algún romántico pudiera pensar, sino de rescatarla del riesgo de no ser. Sin duda alguna, *hay que sanar*. Pero, ¿cabe imaginar un rescate que no pase por la simple *reparación* de la presencia soberana, sino por crear una nueva forma de relación con el mundo?

Para pensar esa otra idea de sanación, Tiqqun recurre al trabajo fascinante del antropólogo marxista Ernesto de Martino (1908-1965) sobre el papel de la magia en las

sociedades tradicionales. Al menos en dos puntos, su obra *El mundo mágico* nos ofrece pistas para pensar qué significa hacer la crisis de la presencia una fuente de energía: 1) asumir al extraño como alianza; 2) hacerse cargo de la crisis de la presencia como un asunto colectivo.

Según De Martino, en su acercamiento estrictamente materialista al mundo mágico, la magia no funciona en las sociedades tradicionales como una vía para conocer la realidad o modificarla. El poder de la magia interviene más bien ante el drama existencial de la crisis de la presencia, cuando "se derrumba la distinción entre presencia y mundo que se hace presente". Si, por ejemplo, tras una catástrofe natural, un trastorno psíquico o un desequilibrio físico, una persona (o una comunidad) ha perdido la realidad, exponiéndose así al riesgo de la desintegración, la magia actúa para "garantizar" esa presencia, "restaurarla" o "rescatarla". De Martino utiliza esos términos, pero explica muy claramente que la magia no se limita a coser simplemente algo que se ha roto para devolverlo al mismo punto donde estaba antes. La magia no opera con el sujeto como ante un puzzle en el que se han desordenado algunas piezas. Hacerlo así significaría, implícita o explícitamente,

definir la crisis de la presencia como el mal que hay que combatir, neutralizar, desalojar y finalmente olvidar para conservar un sujeto intacto y entero. Pero la crisis de la presencia sólo puede ser el mal allí donde el ideal normativo es la presencia soberana. No es el caso del mundo mágico, según explica De Martino. En todo caso, aquí el verdadero mal sería más bien esa distinción neta entre bien y mal, entre salud y enfermedad, entre vida y muerte. La crisis de la presencia es un riesgo, pero es el riesgo donde al mismo tiempo habitan las energías necesarias para la renovación existencial, singular y comunitaria. Definir la crisis como el mal, organizar una sociedad entera en torno a la voluntad de dejar ese mal fuera, significaría necesariamente acosar y debilitar la misma fuente de transformación individual y colectiva. Por un lado, condenar a la sociedad a la repetición y a la paranoia del control total; por otro, condenar a los individuos al trauma crónico y la victimización.

En primer lugar, el ritual mágico evoca la crisis de la presencia, interrogándola, explorando e identificando su naturaleza particular y concreta (qué o quién la trajo) mediante visiones expresadas con temas míticos o mágicos tradicionales. En segundo lugar, lejos de negar o pretender suprimir el peligro, lo asume, lo elabora, decide su

sentido, transformándolo en una invitación al cambio. Finalmente, atraviesa y domina la crisis mediante la ayuda de creencias y técnicas específicas, como por ejemplo los ornamentos en el cuerpo o el recurso a los "espíritus auxiliares" (lo que desde Occidente leemos como "fetichismo").

Así puede leerse la historia de Aua, esquimal del cobre. Aua decidió que su enfermedad era una señal para convertirse en chamán. Entonces "procuró su soledad ártica, es decir una condición adecuada para favorecer su labilidad, para intensificarla, para desencadenarla, y ello en el intento de poder leer en ella y dominarla. En la soledad ártica el riesgo de su ser-en-el-mundo aumenta, el llanto y la alegría se alternan de manera inexplicable. Y con la alegría surge el canto, no controlado, casi como si un huésped cantara en él. Por fin interviene el rescate, que es la conquista de un nuevo equilibrio psíquico, la identificación del huésped, el pacto de alianza con él".

Aquí están expuestos algunos de los rasgos clave del ritual mágico: evocar la crisis de la presencia y traerla al espacio de elaboración para que sirva de materia prima durante todo el proceso; desencadenar e intensificar incluso la problemática de nuestra existencia para poder leer en ella y dominarla; ponerse radicalmente en juego en

una situación que uno no gobierna ("el llanto y la alegría se alternan de manera inexplicable"), pero donde tampoco uno es simplemente gobernado; y finalmente, alcanzar un rescate de la presencia amenazada, "la conquista de un nuevo equilibrio psíquico" que no implica el exterminio del huésped que nos habitaba sin permiso, sino su reconocimiento y "un pacto de alianza con él". Sin duda, un equilibrio delicado, precario, en construcción permanente. "El equilibrio fatigosamente alcanzado es siempre un equilibrio inestable: nacido de un angustioso equilibrio, en todo momento esta tensión angustiosa, esta deliberada lucha que conoce la aspereza del riesgo, testimonian a favor del ser-en-el-mundo que se rescata, de una psiquicidad que se abre a la tarea de fijar su propio horizonte".

Como vemos, el ritual mágico no pretende *estabilizar* la presencia bloqueando la relación con todo aquello que provoque inestabilidad: todo aquello que nos afecta. Ni tampoco corta los asideros que nos vinculan a la vida para proteger de esa manera a la presencia en crisis, sino que más bien rescata la presencia *entregándola al mundo* ("aunque sea con

temor y espanto"), reactivando y potenciando su capacidad para afectar y ser afectado. El ritual mágico no fortalece frente al vacío, ni anestesia o insensibiliza al dolor, ni tampoco es un proceso de autodescubrimiento del verdadero yo, sino que asume y elabora la crisis de la presencia como principio activo de un segundo nacimiento ("orgánico", dice De Martino), del desarrollo de nuevas formas de vida que *incorporan* al huésped.

Para una presencia soberana, todo aquello que no me deja ser Yo y nada más que Yo sólo puede ser un enemigo: un intruso que arruina mis fronteras, contamina mi identidad y desafía mi gobierno. Lo importante para ella será levantar una empalizada bien alta que defienda el sí-mismo autosuficiente del no-yo enemigo con el que no se quiere ningún contacto. Por el contrario, el objetivo del ritual mágico consiste en *hacerse amigo del enemigo*, porque paradojicamente sólo mediante su ayuda podemos rescatarnos de la crisis de la presencia. No se puede salir indemne, se sale con otros y volviéndose otro⁽²⁾.

2. El plano más elevado de la magia, según De Martino, se da cuando el sujeto no sólo es capaz de asumir y elaborar la crisis de la presencia, sino que también puede *decidirla*. El brujo es aquel para quien el mismo ser-en-el-mundo se constituye como problema y que tiene el poder de darse la propia presencia. Este es un apunte muy importante, del que no se sacan apenas implicaciones y consecuencias en el presente texto.

 El rescate mágico de la presencia es fundamentalmente un asunto colectivo. Esto es evidente cuando es la propia existencia de una comunidad la que entra en crisis, como tras una catástrofe natural por ejemplo. Pero incluso cuando la crisis atañe únicamente a un solo individuo (y el individuo asume en solitario el ritual mágico, como en el caso de Aua), el rescate no es una cuestión privada, sino que tiene implicaciones para lo común y un gran valor social.

La razón es muy sencilla. Como hemos dicho, el ritual mágico no trata de "reparar" una presencia en crisis para reintegrarla a la "normalidad" de la presencia garantizada. Según nos enseña De Martino, en el mundo mágico la presencia soberana no existe como ideal, como modelo, como norma. Lo "normal" es precisamente la inestabilidad y labilidad de la presencia. La fragilidad del animal humano y (por consiguiente) de sus instituciones. De ahí que el drama existencial de cualquier crisis de la presencia sea "común a todos", nunca un asunto privado. "El debilitamiento y la atenuación del ser-en-el-mundo guardan estrecha vinculación con el debilitamiento y la atenuación del mundo en el cual el ser-en-el-mundo está inmerso".

La magia es un conjunto de prácticas específicas que se hacen cargo directamente del mundo (herido), que autoorganizan lo

común, que hacen y deshacen realidad colectivamente. No se desarrollan en un ámbito privado, bajo cuarentena, tras un cordón sanitario, en un espacio separado administrado por especialistas, sino que cada una de ellas recibe y aporta a un poder-saber social y común organizado explícitamente. Como dice De Martino, *forman civilización*. "En el mundo mágico el drama individual se inserta orgánicamente en la cultura en su conjunto, encuentra el consuelo de la tradición y de instituciones definidas, se sirve de la experiencia que las generaciones pasadas han ido acumulando lentamente: toda la estructura de la civilización está preparada para resolver ese drama que es común a todos".

Pero, ¿qué ocurre cuando la presencia garantizada ocupa el ideal de una civilización? Entonces toda la estructura social está dispuesta para *negar y rechazar* ese drama que es común a todos, multiplicando los dispositivos inmunitarios, expulsando el dolor y la muerte de la vista, convirtiendo toda crisis de la presencia en un simple "accidente" sin ningún tipo de implicación para lo común. A partir de ahí, el drama individual será incapaz de inscribirse en la cultura en su conjunto, no encontrará el consuelo de la tradición ni podrá servirse de la experiencia de generaciones precedentes. La crisis,

convertida ahora en un "caso clínico" o un "accidente", será gestionada por dispositivos de reintegración al orden de la presencia soberana, que combatirán al huésped como a un peligroso okupa, acosándolo y apagando así las preguntas sobre el sentido de la vida que dispara, procurando siempre defensas exteriores a uno mismo y a lo común, administradas por expertos.

Ahí está la diferencia entre mundo mágico y moderno según De Martino, que toma sorprendentemente partido por el segundo⁽³⁾, aunque crea que el primero tiene "algunas cosas que decirnos". En el mundo moderno, la presencia de un enfermo mental, por ejemplo, ha perdido la solidez que *debiera tener* con respecto a la norma. Su crisis de la presencia, su sentimiento de incompletitud y extrañeza, ya no nos afecta a todos (aunque sea de maneras y en grados diferentes), ya no es una condición común, ya no puede compartirse: es la suerte de unos pocos desgraciados. Así, el sufrimiento individual (y los recursos, las preguntas y las prácticas que se despliegan desde ahí) no puede insertarse en la vida social en su conjunto (en todo caso, a contracorriente y como anécdota: "el arte de los locos"). Sin apoyo en la tradición, en la continuidad de la experiencia, sin espacios

colectivos de elaboración, las salidas que nos quedan son, dice De Martino, "autistas, aisladas, monadistas y antihistóricas".

Entonces los problemas se hacen inevitablemente crónicos y el resultado es el Bloom, un "eco pasivo del mundo".

El Bloom: me gusta cuando callas...

De Martino reproduce una cita del psicólogo Pierre Janet (1859-1947) sobre los síntomas de la psicastenia que enumera perfectamente los padecimientos del Bloom: "en esta enfermedad se observa una caída de la 'tensión mental', es decir de la capacidad de síntesis y de concentración, con la consiguiente pérdida de la 'función de lo real', es decir del contacto con la realidad y la continua adaptación a ésta. Surge entonces un estado de angustia, una sensación de incompletitud, de extrañeza de la persona y del mundo circundante. El enfermo se siente 'extraño', 'dominado', 'despersonalizado', 'doble' o 'múltiple', sin suficiente realidad, y también el mundo pierde relieve y naturalidad".

De Martino explica que los síntomas del psicasténico son exactamente los mismos que experimenta la víctima de un maleficio en el mundo mágico. Sin embargo, precisa, el "primitivo" encontrará complicidades y

3. Tiqqun explica muy bien la razón en "Una metafísica crítica..."

recursos en su cultura para salir de la crisis "renovado existencialmente", mientras que el psicasténico está "aislado y despojado" ante su suerte: a su alrededor no hallará complicidades ni recursos, sino todo lo contrario. Será culpabilizado y responsabilizado por su situación, aislado, relegado, encerrado... Ni siquiera puede contar, setenta años después de las observaciones de De Martino, con los apoyos que aún brindaban las culturas populares para asumir en pie al menos, si no "transfigurar", el derrumbe de la presencia. El Bloom es la modalidad histórica actual de la crisis de la presencia: el resultado de la expropiación radical de los saberes, complicidades y espacios colectivos para la magia, en una sociedad regida severamente por la norma ideal de la presencia soberana y autosuficiente.

Recapitulemos. En el comienzo había un sujeto. El sujeto creía no estar sujeto a nada que pudiera desbordar el control de su voluntad. Pero una crisis hace añicos (poco a poco o de un zarpazo) su ensimismamiento, sus sueños de autosuficiencia. A partir de ahí ya no es idéntico a sí mismo, sino un extraño. Porque hay algo en Él que no es Él y hay algo fuera de Él que no se doblega a su voluntad. Pánico. El Bloom es precisamente el sujeto herido que ya no puede ignorar simplemente la

herida, pero tampoco es capaz de elaborarla. No puede asumirse a sí mismo como herida. Como su crisis supone una "caída" con respecto a la norma de la presencia soberana que gobierna nuestras sociedades, la niega ferozmente. Pero su herida no va a cerrarse por ello. El extrañamiento perdura en la pérdida de sentido de las cosas y se instala en un sentimiento siempre latente de angustia. El Bloom ha perdido la seguridad del mundo, la certeza de que estaba ahí para satisfacer su deseo, pero tampoco puede establecer un nuevo vínculo con él que no pase por el control, sino por la confianza (es decir, un vínculo de *amistad*).

Janet explica el "estupor catatónico" como una estrategia de la presencia en crisis, que trata de salvarse sustrayéndose dramáticamente a todos los estímulos, imponiendo un veto general a todos los actos: murallas y diques. Es decir, la presencia en crisis que no consigue rescatarse se ausenta. Es la única garantía que encuentra de no ser tocada. El Bloom trata de atenuar al máximo su capacidad de afectar y ser afectado, porque interpreta que es justo ahí por donde se ha colado el dolor intruso ("me expuse demasiado"). Localiza en la relación consigo mismo, con los demás y con el mundo la fuente de un dolor que no tolera, pero tampoco sabe metabolizar.

Se ausenta de sí mismo porque no puede confiar en un yo resquebrajado. Ya no es Él que fue, pero todavía no ha podido crear otra manera de estar-en-el-mundo, otra forma de vida. Ausentarse de uno mismo implica vivir en un estado de pereza y dejadez perpetuas, la "caída de la tensión mental" que señalaba Janet ("el Bloom presenta una disposición muy particular a la distracción, al *déjà vu*, al cliché y, sobre todo, una atrofia de la memoria que lo confina en un eterno presente"). Se ausenta de la relación con los demás porque se siente un extranjero entre extranjeros. Los lazos

sociales le resultan una verdadera carga, algo "objetivo, exterior y opuesto". Ausentarse de la relación con los demás implica poner a distancia toda situación vivida: el Bloom ve lo que quiere ver, piensa lo que ya sabe, se relaciona sin implicarse, oye sin escuchar y decide sin asumir. Y se ausenta de la implicación en el mundo, porque simplemente no puede confiar en él ("es como de cera"). Ausentarse del mundo indica una inclinación incombustible al turismo existencial: ya no sólo consumo de lugares, sino también de situaciones, tramas y contextos.

Pero ausentándose, el Bloom sólo debilita más y más los recursos que podrían ayudarle a sanar, es decir, a no ser mera víctima de la crisis, a recuperar su autonomía y su presencia

("a fijar su propio horizonte", como hizo Aua). Está atrapado en un callejón sin salida.

A partir de ese núcleo de (no) experiencia moderna, de esa desconexión profunda entre el ser humano y el mundo, Tiqqun trata de explicar multitud de fenómenos contemporáneos: el consumo como práctica dominante; los desbordes irrationales de violencia gratuita, como los casos bien conocidos de matanzas entre compañeros en las escuelas de EEUU; la gestión de la propia vida como proyecto, sustentada sobre una relación de exterioridad con uno mismo; la inflación del sector cultural que fabrica hoy el entretenimiento que necesitamos para aplacar la angustia, etc. La fenomenología del Bloom es amplísima (seguramente demasiado), pero a mí sólo me interesa ahora transitar por estas dos estaciones de su recorrido: el extrañamiento y la ausencia.

En todo caso, hay que decir que el Bloom no es un individuo concreto, ni siquiera una serie concreta de individuos, sino una "abstracción transitoria". Es decir, una tendencia, una pendiente histórica por la que se desliza nuestro mundo y nosotros mismos. No es una persona ni un grupo, sino un estado de ánimo impersonal, un humor colectivo que atraviesa los cuerpos aquí y allá. No se es un Bloom, sino que se está Bloom en tal momento, en tal situación.

Y ¿cómo puede sostenerse una sociedad que produce masivamente el Bloom? Es la tarea de los dispositivos.

Gestionar la ausencia: los dispositivos

Un dispositivo es *magia negra*. Se relaciona con nuestra presencia en crisis, pero no para facilitar que nos hagamos cargo de ella elaborándola (y menos colectivamente), sino más bien para *gestionarla*: entretener, controlar y reproducir indefinidamente nuestra situación de ausencia al mundo. A menudo aliviándola un poco, a veces ni siquiera eso. En el fondo, como veremos, siempre envenenándonos lentamente.

Si la magia asumía la crisis de la presencia como un "drama común a todos del que se trata de salir renovado existencialmente", los dispositivos funcionan justo al revés: nos prometen que saldremos indemnes si obedecemos sus pautas, privatizando así la elaboración de las crisis. Son fábricas de sentido y sensibilidad, arquitecturas y disciplinas del cuerpo, estrategias y técnicas, marcos y discursos que se hacen cargo principalmente de mantener al Bloom como Bloom, pero sosteniendo sus ilusiones de control y autosuficiencia. Encarnan materialmente la metafísica de la presencia soberana en una situación histórica de desfondamiento subjetivo, como una

"gigantesca muleta existencial" para el Bloom.

Más claro. Un dispositivo es aquello que colma y sutura la distancia entre dos modalidades de presencia: la norma ideal de la presencia soberana y la crisis de la presencia. Es el "suplemento" que permite a una presencia en crisis seguir funcionando *como si* fuese una presencia garantizada, *como si* no pasase nada, negando para ello al huésped que se ha alojado en nosotros. En lugar de asumir el vacío, el dispositivo lo "llena". En lugar de usar nuestra incompletitud, el dispositivo la "completa". En lugar de despertar nuestras capacidades singulares para rescatarnos, el dispositivo nos ofrece una solución *prêt-à-porter* de la que sólo somos consumidores pasivos. Más que un asidero afectivo con el mundo, constituye un agarradero.

Sin duda, hay dispositivos que tranquilizan, consuelan, distraen, alivian, amparan o calman. Pero no sirven para elaborar. Gestionan un equilibrio muy difícil: vitaminar a la presencia en crisis para que pueda seguir funcionando, impidiendo así el hundimiento total pero también el rescate positivo. Cada dispositivo es una especie de fuga hacia adelante en un callejón sin salida. En ese callejón sin salida donde decíamos que está atrapado el Bloom. Ocultando las condiciones que dieron lugar a la crisis y bloqueando toda transformación

posible, los dispositivos preparan en realidad nuevos desastres.

Al igual que el Bloom, un dispositivo no es, sino que *funciona*. Algo ("un sedante, un psicólogo, una peli, un amante, un móvil") puede funcionar como dispositivo en una situación y ser resignificado como *magia* en otra. Los dispositivos son usos y prácticas. Son operaciones. Como por ejemplo estas cinco:

- El dispositivo como "máscara" cubre la ausencia del Bloom.

La máscara sirve para conjurar el miedo al vacío. Disimula el sufrimiento, pero al precio de postergar indefinidamente el encuentro con uno mismo. Aquí no se trata de una máscara para jugar o de una máscara para luchar, sino que la máscara sirve principalmente para fingir normalidad ("El Bloom vive aterrorizado y, ante todo, aterrorizado por ser reconocido como Bloom"). Lo que la máscara deja leer a los demás es: no pasa nada, todo va bien, soy uno más. Hay máscaras hard y máscaras light, identidades fuertes o rápidamente desecharables, pero todas tienen una misma función de (auto)control: fijar a cada cual en un lugar, donde la crisis de la presencia no podrá ser afrontada ni compartida.

- El dispositivo como "prótesis" permite al Bloom singular huir de la crisis de la presencia.

Un ejemplo, extraído de la película *The girlfriend experience* de Sodenberg.

El matrimonio de un hombre de negocios está roto. La crisis económica pone su empresa al filo de la bancarrota. Repetidos ataques de pánico le roban el sueño por la noche. Decide contratar regularmente los servicios de una prostituta de lujo. No sólo le paga para acostarse con ella, sino (mucho más importante) para que juegue a ser su novia. Ese chute de autoestima le permite sobrellevar el resto de la semana... por ahora. Pues bien, esa relación es *un dispositivo*. Rescata momentáneamente la presencia en crisis, tapando los agujeros y manteniendo el ideal de la presencia soberana (en este caso, el culto al éxito y el poder). Sirve como agarradero. Lo que en última instancia permite el dinero es precisamente comprar dispositivos, que nos ahoran el esfuerzo de la presencia y de las relaciones.

- El dispositivo como "mecanismo de individualización-distribución" impide asumir colectivamente la crisis de la presencia.

Imaginemos uno de esos casos tan terriblemente corrientes en EEUU que citábamos más arriba: un chico entra un buen día armado en su escuela y asesina a varios compañeros. La policía le captura, la comunidad exige castigo, los medios

de comunicación disparan sus imágenes prefabricadas, la pena ocupa todo el horizonte del debate social, un juicio le condena finalmente a una larga pena. Es definitiva, se *instalan dispositivos*. Cada dispositivo vela principalmente para que todo vuelva a la "normalidad". Es decir, para que no se abra una situación donde la crisis de la presencia pueda elaborarse colectiva y autónomamente, a partir de cualquier pregunta que pueda dar que pensar sobre lo ocurrido. Los dispositivos trocean y privatizan lo común, encerrándolo en una esfera separada donde sólo los expertos tienen la palabra. Proponen sus soluciones ya-hechas ("ley y castigo"). Cortan el destino personal del colectivo mediante una individualización-distribución de los papeles sociales y sus funciones (testigo, culpable, víctima, opinador mediático, juez). En definitiva, definen y clasifican para establecer un cordón sanitario en torno a la persona y la conducta localizadas como el mal, evitando así toda posibilidad de asunción común de un problema común.

- El dispositivo como "espacio polarizado" reconduce la inquietud por la crisis de la presencia hacia el resentimiento y la lógica de bandos.

Alcanzado por la crisis de la presencia, sin complicidades para elaborarla, es fácil que la inquietud del Bloom se convierta

en desconfianza y miedo. Un miedo que busca culpables: "¿quién me ha infectado?" El dispositivo gestiona ese tránsito de la inquietud al miedo. Se organiza como un tablero de ajedrez, en el que se nos invita a definirnos a la contra. Reduce toda la complejidad de una presencia en crisis a un enfrentamiento entre el Bien (la presencia soberana) y el Mal (lo que trae la crisis). Consigue traducir la inquietud, el sentimiento de chocar con esta realidad, con su lote de afectos muchas veces turbios y ambivalentes, en un afecto de resentimiento dirigido. En una rabia reactiva entregada por entero a la búsqueda y el castigo de un culpable de mi situación: el enemigo. La sanación ya no pasará entonces por la transformación individual y colectiva, sino por condenar y destruir a un chivo expiatorio.

- El dispositivo como "lógica de la representación" expropia al Bloom de (la interrogación sobre) el sentido de su malestar.

Un dispositivo "no rige sobre hombres y cosas, sino sobre posibilidades y condiciones de posibilidad". Fundamentalmente, pretende mantener el monopolio sobre los significados de lo que (nos) pasa, reproduciendo nuestra ausencia. Canales preestablecidos para la participación, respuestas automáticas para cada pregunta, guiones dados para analizar

cualquier experiencia y la agenda (político-mediática) de temas para la conversación del día, lo que está radicalmente prohibido siempre es *pensar mi situación*: tomar la palabra, hacerme presente aquí y ahora, *dejarme llevar* por las preguntas que me hago, reconectar con mi cuerpo afectado. Lo que los dispositivos quieren es más de sí mismos. Mediante la repetición (de lo ya sabido, lo ya hecho y lo ya sentido), el dispositivo trata de bloquear toda auténtica apertura singular a las situaciones, los devenires y los acontecimientos. Levanta una muralla que nos protege del acontecer de las cosas y de su interpelación, restableciendo así una distinción neta entre el mundo y yo. Encauza, pauta y dirige, al tiempo que desresponsabiliza, desimplica y despreocupa ("está todo bajo control").

Los dispositivos ofrecen sus propios remedios a la crisis de la presencia. Decíamos que no curan, que en todo caso alivian, pero que en el fondo nos envenenan lentamente. ¿Qué significa esto? La vida dependiente de los dispositivos "agrieta los cuerpos". Cuanto más agrietado está un cuerpo, "menos numerosas son las polarizaciones compatibles con su supervivencia y más tenderá a recrear las situaciones en las que se encuentra comprometido a partir de sus polarizaciones familiares". Nos

endurecemos y así nos volvemos más frágiles, más temerosos del caos del mundo, más paranoicos y obsesos del control. La ausencia se nutre principalmente a partir de ahí de nuestro miedo *senil* a la presencia: el miedo a devenires, situaciones, formas de vida y acontecimientos que nos exijan demasiada atención, demasiada exposición, demasiado pensamiento, demasiada creación. Cuanto más se cronifica el estado bloomesco, menos capacidad tendrá la presencia en cuestión para ser afectada positivamente por otras formas de vida, más difícil y doloroso le resultará, menos autonomía dispondrá con respecto al hechizo de los dispositivos, más sospechas paranoicas alimentará contra los otros.

El secreto de los dispositivos

En definitiva, todo lo que funciona a costa de reproducir nuestra situación bloomesca de ausencia al mundo es un dispositivo. ¿Se trataría entonces de atacar a los dispositivos para liberarnos del Bloom? El esquema de la relación de fuerzas no nos sirve aquí, porque en realidad un dispositivo no vampiriza, ni expropia lo común.

Nosotros mismos se lo entregamos. El dispositivo se limita a gestionar el fragmento de vida del que nos hemos despreocupado, retroalimentando —eso sí— nuestra

desimplicación del mundo. El poder de los dispositivos está vacío, ése es su secreto. Nos empujamos unos a otros dentro de sus redes cada vez que hacemos del "sálvese quien pueda" la única opción. Cada vez que el mundo nos requiere y respondemos con dejadez, insensibilidad, distracción o miedo. Cada vez que somos incapaces de abandonar nuestras identidades para hacernos cargo de una situación que se abre. Cuando no encontramos a nuestro alrededor, ni en nosotros mismos, fuerzas para sostener la presencia. Los dispositivos sólo testimonian sobre nuestra ausencia al mundo, sobre el fracaso individual y colectivo para autoorganizar lo común. Alguien tiene que hacerse cargo del mundo cuando nosotros renunciamos a ello porque es más cómodo dejarnos vivir. Odiarlos, sin embarcarse al mismo tiempo en un proceso de auto-transformación, sólo traduce "nuestro deseo de expiar, de pagar". Hay aquí una visión que subvierte radicalmente la concepción típica del poder como aparato de captura. Desafiar un dispositivo no pasa por denunciarlo críticamente o atacarlo sin más, sino "por rivalizar con él en el terreno de la magia". Cada vez que recobramos y actualizamos nuestra capacidad para hacernos cargo del mundo, para hacer y deshacer realidad, para autoorganizar lo común, los dispositivos quedan en jaque.

La crítica como dispositivo

¿Por qué el pensamiento crítico es hoy tan incapaz de afectar la realidad, por muchas buenas razones que acumule y repita contra el estado de las cosas?

La crítica no funciona, porque se queja, culpa, juzga, condena y *así se exime*. Es un discurso que borra "la implicación singular [de quien lo enuncia] en lo que ocurre". Se dirige al Bloom desde un simulacro de presencia soberana: ciencia de la sociedad y la revolución, principios ideológicos absolutos, otro mundo posible. Es decir, opone a este mundo una distancia, "un transmundo". No arranca desde la igualdad efectiva que se establece entre quienes comparten la crisis de la presencia, sino desde una distancia jerárquica entre quien tiene (supuestamente) acceso a ese transmundo y quien no. La crítica se *dirige* al Bloom, en lugar de elaborarse *con él*. Pero el Bloom no escucha al crítico, su capacidad de retirada es infinita: ha aprendido desde muy pequeño a huir mientras le dan lecciones los padres, los maestros, los sacerdotes. Esa sordera táctica exaspera al crítico como pocas cosas más: "¿pero cómo se atreve?"

Subida a su pedestal, la crítica parece saberlo ya todo. Es como una especie de voz *en off*: no sale desde ninguna situación o persona

concreta, pero contempla en las alturas los trajines en los que se afana el hormiguero humano. La crítica nunca acompaña a las experimentaciones en curso, se limita a juzgar desde una posición trascendente sus "retrasos", sus "ingenuidades", sus "ilusiones". Alecciona al Bloom para que tome conciencia de tal o cual cosa, como si lo que estuviera en juego fuese un déficit de saber y no un asunto eminentemente material, práctico, sensible, mágico. El dispositivo no es una "ilusión" que se desvanecerá cuando la gente posea el saber que el crítico atesora, sino en primer lugar un hechizo *físico* que captura los comportamientos y los cuerpos.

Tres o cuatro categorías hiper-generales le bastan al crítico para presuponer cada respuesta y así le ahorrar el trabajo de escuchar (o implicarse en) cualquier situación singular. Y cuando irrumpen un acontecimiento inesperado de toma de palabra masiva, la crítica despliega todos sus recursos para neutralizarlo. Porque sólo demostrando que "no ha pasado nada" legitima su papel como saber necesario del que "la gente" carece. En el fondo, a la crítica le va la vida en demostrar una y otra vez el poder de la dominación y la impotencia de los dominados⁽⁴⁾.

En definitiva, podríamos decir que la crítica se ha vuelto hoy una especie de dispositivo. Un suplemento identitario de la existencia en crisis. Una máscara que sirve para incluirse en el mundo común como alguien *diferente*. General, abstracta, moralizadora, cómoda, automática, nos confirma lo que ya sabemos, nos carga de razón, nos dispensa de la duda y el pensamiento. Como cualquier otro dispositivo, promueve la indiferencia a los contextos y las situaciones, la ausencia al mundo.

Un preguntar vinculante

No se trata de distinguir entre teoría y práctica. Una "práctica" puede ser perfectamente tan general y abstracta como hemos dicho que es la crítica. Y sin duda también a través del combate del pensamiento nos hacemos presentes *aquí* y *ahora*, desafiando la ausencia que gestionan los dispositivos. La pregunta entonces sería más bien *cómo* el pensamiento se hace fuerza material: capaz de desafiar la impotencia y la indiferencia, de poner entre paréntesis los automatismos corrientes y conmover los cuerpos, de tocar, afectar y desequilibrar el mundo.

4. En ese sentido, me vienen a la cabeza inmediatamente los textos crítico-radicales escritos sobre los movimientos más recientes: anti-globalización, Nunca más, "no a la guerra", 13-M, V de Vivienda, etc.

En *Conceptos fundamentales de la metafísica*, uno de los dos libros que Tiqqun cita explícitamente como inmediatos precursores de su teoría del Bloom, Heidegger define la filosofía como un "preguntar vinculante". Al contrario que la crítica, "que no es vinculante ni peligrosa porque ya está asegurada de antemano de que no le va a pasar nada", la filosofía "es el torbellino al que el hombre está arrojado para sólo así concebir la existencia, pero sin fantasías (...) lo contrario de todo aquietamiento y seguridad". Al contrario que la crítica como voz en off, la filosofía pregunta de tal modo "que nosotros, conjuntamente en la pregunta, somos puestos en cuestión". Los críticos "quieren demostrarse mutuamente verdades y en ello se olvidan de la verdadera y difícil tarea: introducir en la existencia propia y en la de los demás una cuestionabilidad fructífera". La crítica se pregunta "¿dónde estamos?" (es una toma de posición) y el preguntar vinculante, "¿qué sucede con nosotros?" (es una puesta en cuestión).

La crítica se hace "malas preguntas". Las malas preguntas son las que tienen ya respuesta, o las que son tan vacías y generales "que nos dejan indiferentes, que en el fondo no nos afectan, ni menos aún nos arrebatan". El preguntar vinculante, por el contrario, pasa por hacerse "verdaderas preguntas". "Las

verdaderas preguntas vienen de la necesidad de nuestra existencia". No son instrumento de otra cosa, sino que nos va la vida en ellas. Abren una búsqueda real porque no están respondidas de antemano. Sus conceptos "ni se repiten ni se aplican". Y sobre ellas "se vuelve decisivo [saber] si las preguntamos realmente, si tenemos la fuerza para cargar con ellas a lo largo de toda nuestra existencia".

Potencia, ambivalencia, disponibilidad

En un mundo que tiene por norma la presencia soberana y garantizada, ¿no podría la crisis de la presencia contener la potencia para abrir esas "verdaderas preguntas"? ¿No es el contacto con el Bloom algo que puede ponernos en juego y en cuestión? De ese modo, el preguntar vinculante se convierte en "metafísica crítica", es decir, una práctica y una posibilidad al alcance literalmente de *cualquiera*, por fuera de los muros de toda facultad de filosofía.

La metafísica crítica hace alianza con el Bloom como máquina de vacío. Hemos visto hasta ahora el "lado malo" del Bloom, el desarrollo que lo asume como "carencia con respecto a" la presencia soberana. Convertir la crisis de la presencia en energía transformadora pasa por declinar de otra manera el Bloom y localizar también en él potencia, ambivalencia y disponibilidad.

- **Potencia**, porque el Bloom es también el "huésped más inquietante" capaz de hacernos una y otra vez preguntas sobre la vida que desestabilizan toda inercia, toda repetición sin deseo, todo dispositivo.

Esencial desocupación que nos pregunta sobre el sentido de nuestras ocupaciones, esencial extranjería que nos interroga sobre la consistencia de nuestras pertenencias, esencial finitud que nos obliga a pensar si estamos viviendo la vida que quisiéramos vivir o si podríamos morir de repente como si no hubiésemos vivido nada (la muerte del Bloom siempre es "muerte joven", aunque suceda a los 90 años).

- **Ambivalencia**, porque la infinita capacidad de retirada del Bloom le convierte también en un enemigo (el "enemigo cualquiera") de los dispositivos que gestionan su ausencia: un agujero negro en su exigencia de transparencia, un desapego que hace obstáculo a la movilización permanente, una fuente inagotable de burla y deslegitimación de todos los centros de sentido, una indiferencia radical que imposibilita su identificación definitiva con cualquier función social.

- **Y disponibilidad**, porque el Bloom, al estar más allá (o por debajo de) de toda inscripción sociológica, ideológica o nacional, puede ser afectado por cualquier otro Bloom

como humanidad desnuda que es. Eso le abre la posibilidad de "reapropiarse la no-pertenencia" y recrear lo común fuera de los moldes tradicionales del nosotros identitario (nación, clase, comunidad, etc.).

Una fuerza vulnerable

Buscando otro punto de partida y otra fuente de energía para la política, una vez se me hizo añicos una politización militante con referencia a los movimientos sociales, me encontré con Tiqqun y su interrogación sobre el Bloom. En este texto he ido desplegando (muy a mi manera de entender) una secuencia de su pensamiento — presencia soberana, crisis de la presencia, metafísica crítica, magia, Bloom, dispositivos, crítica, preguntar vinculante, potencia, disponibilidad y ambivalencia— que no me interesa como "nueva teoría crítica", sino como retazo posible de un nuevo mapa de conceptos con el cual explicar(me) mi propio recorrido y afinar todo lo posible la sensibilidad para detectar nueva potencia de transformación allí donde no se la espera, allí donde no asume formas clásicas.

Releyendo el texto, me siento desbordado por la cantidad de implicaciones, conexiones y consecuencias contenidas en esa secuencia de pensamiento. Estoy aún lejos de captar todo su alcance, aunque escribir esto es una manera de ir fijando una serie de puntos en el

mapa. Me asaltan también muchas preguntas para las que no tengo respuesta, ni siquiera sé si soy capaz de formularlas correctamente, algunas sólo las barrosto interiormente: ¿toda crisis de sentido es una crisis de la presencia soberana? ¿Despertar la capacidad de afectar y ser afectado pasa necesariamente por un colapso de nuestro ser-en-el-mundo? ¿Por qué me inclino, casi como naturalmente, a asociar esos colapsos con experiencias dolorosas, acaso ya no hay éxtasis y arrebatos "positivos"? ¿La magia es una práctica excepcional o se puede habitar *mágicamente* el mundo? Y más...

Así las cosas, no puedo ofrecer ahora conclusiones muy concluyentes, sino más bien algunas indicaciones para seguir interrogando esa secuencia de pensamiento. ¿Desde dónde?

Hoy salta a la vista para todos la terrible paradoja en la que consiste la metafísica de la presencia soberana: cuanto más se pretende apuntalar una sólida presencia garantizada *frente* al mundo, más destrucción se despliega por todas partes. El automóvil es un ejemplo inmediato, concreto y claro: la ilusión de control (*de la libertad como control*) aumenta la exposición de todos al peligro. Nuestra vida cotidiana está plagada de otros ejemplos. Cuanto más alejamos el dolor de nuestro entorno, más ansiolíticos necesitamos

para calmarlo. Cuando más se moviliza y se requiere un Yo autónomo, más grietas y fisuras se abren en cada individuo. Cuanta menos violencia de baja intensidad podemos asumir o tolerar, más violencia a gran escala reparten las potencias occidentales por todo el planeta. Quizá en otro momento histórico fue distinto, pero hoy el ideal de la presencia soberana sólo es efectivamente un ideal, que casi nadie alcanza pero condena a la mayoría al destino fatal de víctimas traumatizadas. La relación de dominio que establece la presencia soberana con el mundo se justifica en la protección que nos brinda frente a las catástrofes de todo tipo, pero ¿y si la auténtica catástrofe (de la que dependen tantas otras) estuviese ya inscrita en ella? ¿Y si, por el contrario, la verdadera protección pasase por multiplicar las relaciones horizontales de cuidado entre nosotros? ¿Y si la "salvación" del mundo pasase por recuperar la confianza en él, por volver a vivir *estando* en el mundo?

Si ponemos en el centro este problema de la crisis de la presencia, la pregunta que se sigue entonces necesariamente es: ¿quién va a hacerse cargo de ella? ¿Los dispositivos, con el fin de gestionarla, explotarla y acumular poder a costa de clavarnos en el sufrimiento para siempre? ¿O serán otras prácticas —diríamos *mágicas*, siguiendo a De Martino—, que busquen elaborarla para poder

así *sanar* transformándonos, a la vez que transformamos el mundo?

Planteada de otra manera, la misma pregunta dice: ¿qué hacemos con el Bloom?

Tengo la impresión de que en el *medio* Tiqqun ha habido un desplazamiento con respecto al Bloom. En los últimos textos (que ya no aparecen firmados como Tiqqun, pero se inscriben muy claramente dentro de su marco teórico⁽⁵⁾), la ambivalencia del Bloom aparece unilateralizada en el concepto exclusivamente negativo de "liberalismo existencial", que se define como "la relación con el mundo basada en la idea de que cada cual *tiene su vida*". La fenomenología del liberalismo existencial es muy parecida a la del Bloom: es un desierto que crece, despuebla los mundos y asola la común. Pero hay una diferencia decisiva: no se ve en el liberalismo existencial ambigüedad, disponibilidad, ni potencia alguna. La crisis de la presencia aparece ahora exclusivamente como peligro, ya no como ocasión. El Bloom se vuelve así *el enemigo*, el enemigo que tenemos enfrente. El dispositivo de neutralización por excelencia. Se trata por tanto de luchar contra sus manifestaciones en nosotros y fuera de nosotros. ¿Cómo? Compartiendo, densificando, intensificando otras formas de

vida, otras comunidades y mundos sensibles.

Es la apuesta por las *comunas*, donde esa otra sensibilidad se hace fuerza material, donde se engendran territorios liberados en los que poder finalmente *habitar* (en lugar de ser simplemente *habitados* por los dispositivos) y a la vez se prepara el asalto al mundo del Bloom.

Es una apuesta muy fuerte, que no sólo se lanza o se enuncia, algo que la distingue excepcionalmente en el seno de la producción teórica "radical", sino que ya está realmente en marcha, sometida a mil pruebas prácticas y materiales nada sencillas.

Las apuestas no se eligen, como si estuviésemos frente a un menú de posibles. Muchas veces nos eligen ellas a nosotros y lo que se trata de pensar es qué apuesta *nos ha elegido ya*. La mía no pasaría por *enfrentarse al Bloom*, como he dejado caer al comienzo del texto, sino más bien por explorar en su ambivalencia las salidas posibles a una organización social fundada sobre el ideal de la presencia soberana.

Es decir, *se trataría de hacer de la propia crisis de la presencia una línea política*.

¿En qué puede consistir esto?

5. Por ejemplo, *Llamamiento y otros fogonazos* (Acuarela, Madrid, 2909) o *La insurrección que viene* (Melusina, Barcelona, 2009).

Como hemos explicado, el Bloom sufre, los dispositivos no sanan. Pero hay acontecimientos —macro y micro, personales y colectivos, cotidianos o históricos— que interrumpen ese círculo infernal: situaciones que disparan preguntas que no tienen respuesta, afectos que se salen del guión, búsquedas que se derraman fuera de los canales establecidos, personas y hechos que nos requieren hundiendo la indiferencia. En esos momentos percibimos de golpe la terrible soledad de la presencia soberana, hasta qué punto la autosuficiencia que nos ofrece el dispositivo es una trampa y en sus manos sólo somos objetos, cómo no hay salida individual, ni inmunidad posible en comportamientos estancos, sino que todos estamos expuestos y entrelazados. ¿Adónde podría llevar al Bloom el deseo de hacer de la crisis de la presencia otra cosa distinta de la programada? Ese deseo contiene un grandísimo impulso hacia los otros, porque sólo con su ayuda podemos interrumpir el mecanismo fatal que convierte el extrañamiento en ausencia. Sólo con los otros podemos rescatarnos autónoma y positivamente de la crisis de la presencia.

En ese impulso hacia los otros se abren situaciones donde sostener juntos esas preguntas sin respuesta y reinventar nuestra relación con el mundo a partir de una común fragilidad. Entonces, una vez desfondados

los dispositivos, nos hacemos presentes con la vida al descubierto y podemos gritar (por fin) "¡aquí estamos!" De pronto todo está por hacer y por pensar, y sin duda ese vacío de seguridades duele, pero lo vivimos acompañados.

Implicarse en una de esas situaciones no es un desafío fácil, porque hay que aprender a bajar la guardia y exponerse, abandonar todo análisis y posición estratégico-instrumental (militante, solidaria, etc.), hacerse sensible al sufrimiento y asumir la indeterminación de los procesos, dejarse afectar por pasiones inapropiadas y arriesgarse a "estar mal". Pero cada una de esas situaciones donde los seres se hacen presentes (sea individual o colectivamente) lleva consigo todo un mundo y cada uno de esos mundos contiene mil pistas para inventar otras formas de existencia colectiva sobre la tierra. En efecto, "la salida del infierno está ahí donde las llamas son más altas", porque es en los errores y disfuncionamientos de la presencia soberana donde podemos descubrir otra relación con el mundo. Y lo que aprendemos en ellos podemos *incorporárnoslo*, hacernos desde ahí una nueva piel sensible, densificarlo y transmitirlo, amplificarlo políticamente...

En esas situaciones-mundos donde se rescata la presencia en crisis por fuera de los dispositivos se elabora una extraña

alquimia que hace girar el sufrimiento en fuerza. ¿Qué tipo de fuerza? Una *fuerza vulnerable*, que sólo puede afectar la realidad en la medida en que es afectada por ella. Su potencia de transformación no se basa en la firmeza o solidez que pueda alcanzar, sino en su disponibilidad a *dejarse tocar*. Funciona como un muelle: la energía que despliega depende de su capacidad para plegarse. Puede desafiar la impotencia y la indiferencia porque las conoce *íntimamente*. Es una fuerza *conmovedora*, que commociona porque se commociona y commueve porque se commueve.

Si la fuerza revolucionaria ha consistido tradicionalmente en *empujar lo real*, la fuerza vulnerable por el contrario sólo actúa *porque es actuada*. Si la fuerza revolucionaria se enorgullece de moverse desde sí misma y por sí misma, la fuerza vulnerable por el contrario no es autónoma sino *recíproca*. Si la eficacia de la fuerza revolucionaria depende de un buen cálculo, la eficacia de la fuerza vulnerable consiste precisamente en que no atiende a cálculos de costes y beneficios.

La fuerza revolucionaria ha solidado ser también una fuerza de separación: cortar el mundo en dos, edificar una sociedad paralela, levantar un contrapoder. Sin embargo, la fuerza vulnerable no puede practicar un corte con el mundo del Bloom sin cortarse ella misma

de su fuente. Pasa por hacerse amigo del enemigo, no por declararle la guerra. No habla a los otros desde ningún "afuera", sino desde la horizontalidad de una problematización compartida. Desde una afectación común, una común zozobra de la presencia que busca escapar de la ausencia y la victimización, sin restaurar para ello una presencia soberana. La fuerza vulnerable no busca la separación, sino recrear un *mundo común*. En ese mundo común, cada uno de nosotros constituimos un cruce entre distintas relaciones. Un cruce, no un nodo, porque el nodo es todavía la presencia soberana que escoge conectarse y desconectarse con otros nodos, *inter-actuar*. Pero no es que tengamos tales o cuales relaciones, sino que *somos la relación*, lo que hay *entre* nosotros, a la vez hecho y por hacer, personal e impersonal. Por eso, la cualidad de nuestra presencia no pasa por la relación de fuerzas entre el mundo y yo, sino por la intensidad del mundo común. Es otra tesis sobre el ser.

Pero, ¿se puede realmente transformar el mundo sin apartarse de él? ¿No nos estaremos dejando así atrapar tontamente en el imperio de los dispositivos?

Una conocida parábola judía dice que para instaurar el reino de la paz no es en absoluto necesario destruirlo todo, ni tampoco dar nacimiento a un mundo totalmente nuevo.

Basta con desplazar esta taza o ese arbusto o aquella piedra apenas *una pizca*, y hacer lo mismo con cada cosa. Pero, sin embargo, esa *pizca* es lo más difícil para los seres humanos y por eso según la tradición judía necesitamos

un Mesías. ¿Por qué esa *pizca* nos cuesta tanto? ¿Acaso no vemos su valor, ni su potencia? ¿A qué tenemos miedo?

To be continued...

Algunas lecturas y referencias:

- *Tiqqun 1* y *Tiqqun 2*, especialmente "Una metafísica crítica podría nacer como ciencia de los dispositivos" (todos los textos en francés: www.bloom0101.org). En castellano han aparecido como libros los artículos "Teoría del Bloom" e "Introducción a la guerra civil", ambos en Melusina. Hay traducciones al castellano de otros textos, fácilmente localizables en la Red.
- Comité Invisible, *La insurrección que viene* (Barcelona, Melusina, 2009)
- Anónimo, *Llamamiento y otros fogonazos* (Madrid, Acuarela, 2009)

Sobre Tiqqun:

- "Avant-garde & Mission. La Tiqqounnerie" <http://laguerredelaliberte.free.fr/doc/tiqq.pdf>
Una crítica de Tiqqun, muy interesante casi no tanto por la crítica en sí como por la introducción a su pensamiento.
- En el blog anónimo "Murmures" hay reflexiones sobre Tiqqun (y sobre la cuestión de la fuerza vulnerable) muy afines a las expuestas aquí: <http://murmures.noblogs.org/post/category/tiqqun/>

Otros:

- F. Zourabichvili, *Deleuze, una filosofía del acontecimiento* (Buenos Aires, Amorrortu, 2004).
- R. Schürmann, *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir* (París, Seuil, 1982). Hay textos de Schürmann traducidos al castellano aquí: http://www.heideggeriana.com.ar/comentarios/reiner_schurmann.htm
- Ernesto de Martino, *El mundo mágico* (Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2004)
- Santiago Kovadloff, *El enigma del sufrimiento* (Buenos Aires, Emecé, 2008). Especialmente interesante en lo que tiene que ver con la crisis de presencia del Bloom.
- Martin Heidegger, *Conceptos fundamentales de la metafísica* (Madrid, Alianza, 2007)
- Margarita Padilla, Amador Fernández-Savater, "Las luchas del vacío": <http://www.espaienblanc.net/Las-luchas-del-vacio.html> (para conocer más sobre las experiencias reales en las que se apoya la especulación teórica en este texto)

Por último, este artículo dialoga también con los desarrollos (que yo encuentro) afines de otros filósofos contemporáneos, como Marina Garcés, Peter Pal Pelbart, Paolo Virno, Suely Rolnik, Frederic Neyrat, Erik Bordeleau o Santiago López Petit.

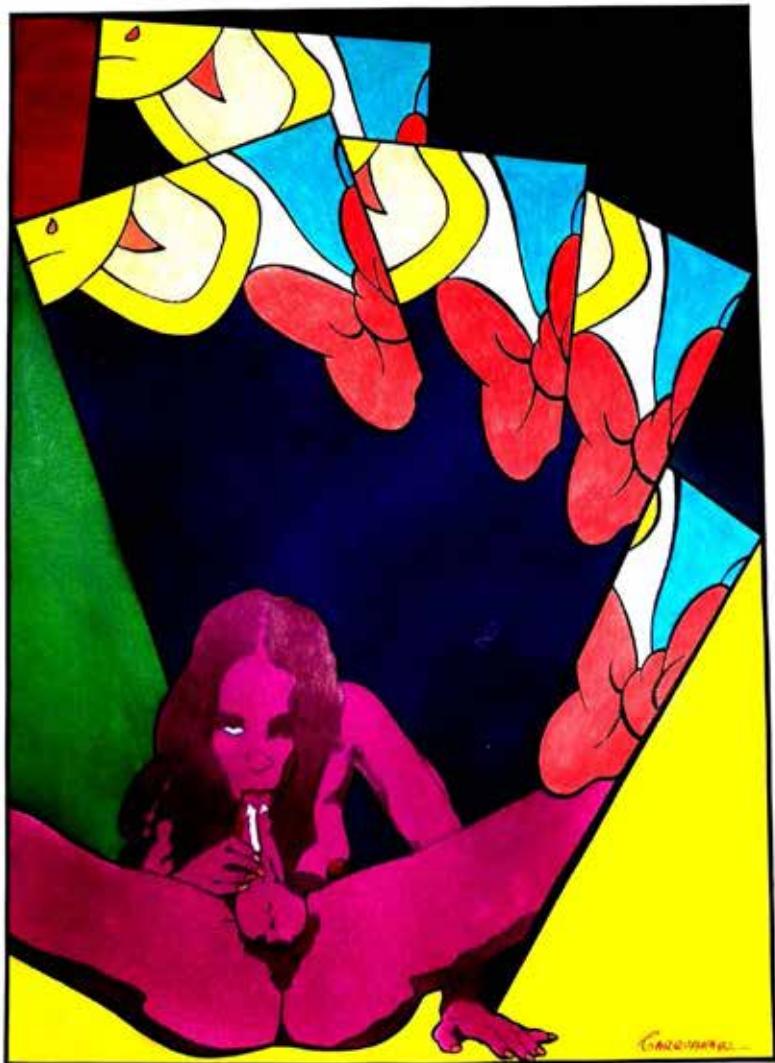
Quiero agradecer la lectura del texto y los comentarios a Ana, Eva, Gerardo, Estefanía, Franco, Diego, Marga, Eva y Juan.

Jorge Carruana Bances

Jorge Carruana Bances (La Habana, 1940 – Roma, 1997), fue un pintor, artista gráfico y director de cine cubano. Entre 1954 y 1957 estudió en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro. Figuró en publicaciones como Bohemia, y en 1964, obtuvo el premio "Bernardo Barros". Realizó el film de dibujos animados El Gallito de Papel, presentado en festivales como el del Cine de Londres. Trabajó con los cineastas Tomás Gutiérrez Alea, en La Muerte de un Burócrata y Las doce sillas; y Eduardo Manet, en Un día en el Solar. En 1967 dirige junto a Myriam Acevedo espectáculos de teatro-cabaret en "El Gato Tuerto". Emigra a España en 1968, donde trabaja ilustrando libros, y en 1970, se establece en Italia, donde colabora con RAI. Integró el Partido Radical Transnacional, promoviendo la lucha por los derechos humanos, especialmente en Cuba, y por la eliminación de la pena de muerte.



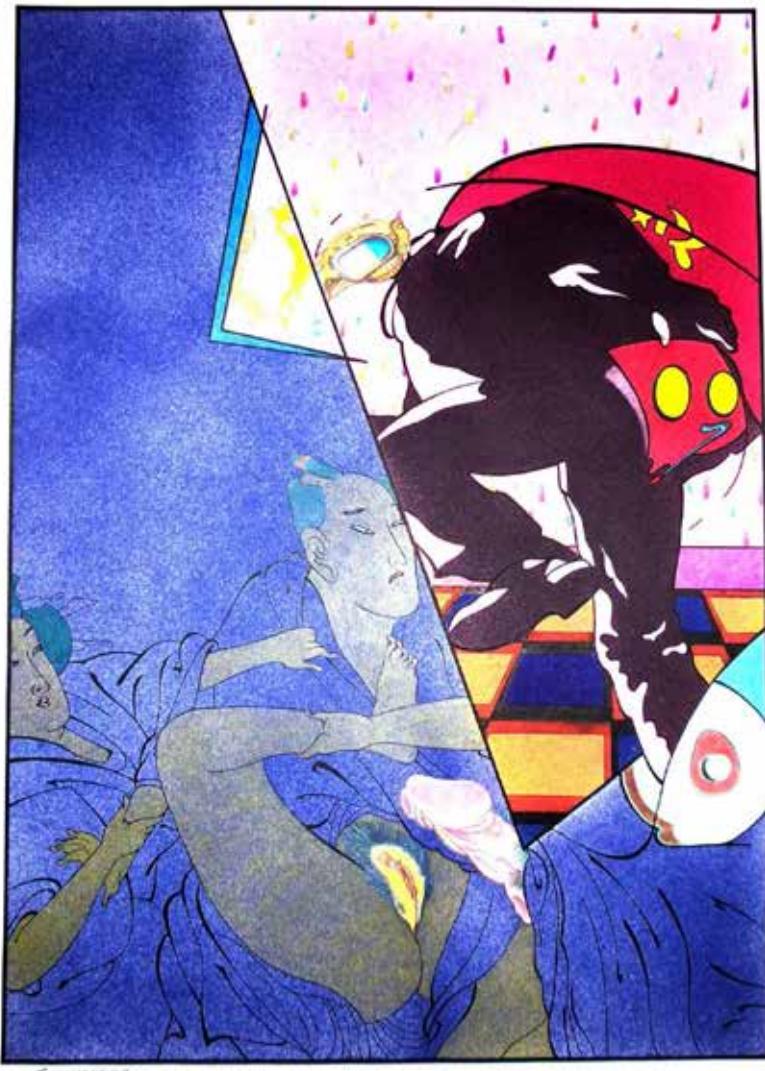
Jorge Carruana Bances
Sin título, 1985, (Coppia che scopula figura
geometrica), Serie Fumetti, Sesso, Guerra,
Tempera sobre cartulina, 430 x 330 mm



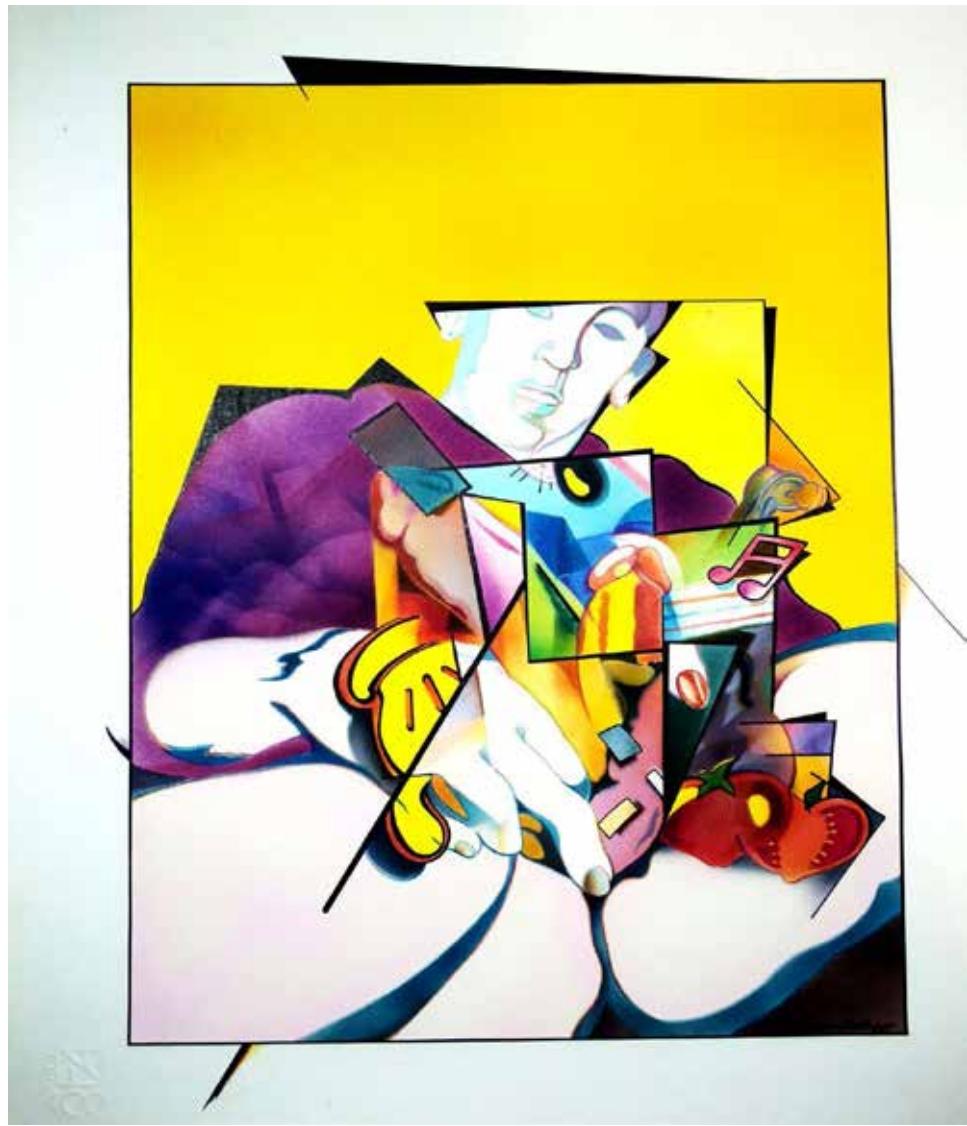
Jorge Carruana Bances
Sin título, 1982, (Donalds con fellatio), Serie
Fumetti, Sesso, Guerra,
Tempera sobre cartulina, 430 x 330mm



Jorge Carruana Bances
Sin título, 1982, (Coppia blue che scopa in piedi, con rosso Topolino, aerei e bandiera), Serie Fumetti, Sesso, Guerra,
Tempera sobre cartulina, 430 x 330mm



Jorge Carruana Bances
Sin Titulo, 1983, (Coppia giapponese viola e uomo
che fugge), Serie Fumetti, Sesso, Guerra,
Tempera sobre cartulina, 430 x 330mm



Jorge Carruana Bances
Sin título, 1985, (Uomo con gambe aperte e cazzo
su fondo giallo), Serie Fumetti, Sesso, Guerra,
Tempera sobre cartulina, 430 x 330 mm

Convocatoria

A todos y (a) todas:

1. El proyecto Carne Negra Fanzine abre de manera permanente su convocatoria para autores interesados.
2. Estaremos recepcionando todo el material de las colaboraciones para revisarlo e insertarlo en función de su conciliación con nuestros principios editoriales. Los documentos de texto deberán emplear la lengua castellana y no rebasarán las 10 cuartillas, aunque valoraremos toda excepción. Solicitamos que si el documento viene acompañado de imágenes su número no sea mayor de cuatro. La autoría puede consignarse tanto con nombres propios como seudónimos, es importante proveer el envío de la información necesaria para poder establecer un contacto con quien se adjudique la responsabilidad de la autoría.
3. Los coordinadores se comprometen a notificar el destino de los materiales enviados y a no hacer otro uso de ellos que aquel que se declara en esta convocatoria. Los materiales que no sean publicados por inadecuación con el sentido del fanzine serán eliminados de nuestros archivos.
4. El fanzine se distribuirá vía PDF, además de ser colgado en nuestro sitio-web:
carnenegra.com
5. Los materiales deberán enviarse a la siguiente dirección:
carnenegrafanzine@gmail.com

**Coordinadores**

Carlos A. Aguilera
Héctor Antón
Jazmín Valdés
Otari Oliva
Liber May
Alvaro Alvaro

Agradecimientos

Iván de la Nuez
Diana Caso Garcia
Gean Moreno

Contacto

carnenegrafanzine@gmail.com
carnenegra.com
cristosalvadorgaleria.com

Noviembre 2015

Carne Negra fanzine.
No-territorio.
Ningún derecho reservado.